

* Polscy soliści w Chicago • 80-lecie A. Cwojdzńskiego • Brahms we Wrocławiu *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 4 (93)
kwiecień 2008
ROK IX
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



Joanna

Ławrynowicz

Melcer jest znakomity

Plácido Domingo

muzyka ulicy

Hilary Hahn

Sibelius i Schoenberg

Yundi Li

poetyka i technika

Giuseppe di Stefano

legendarny tenor

Alexandre Tharaud

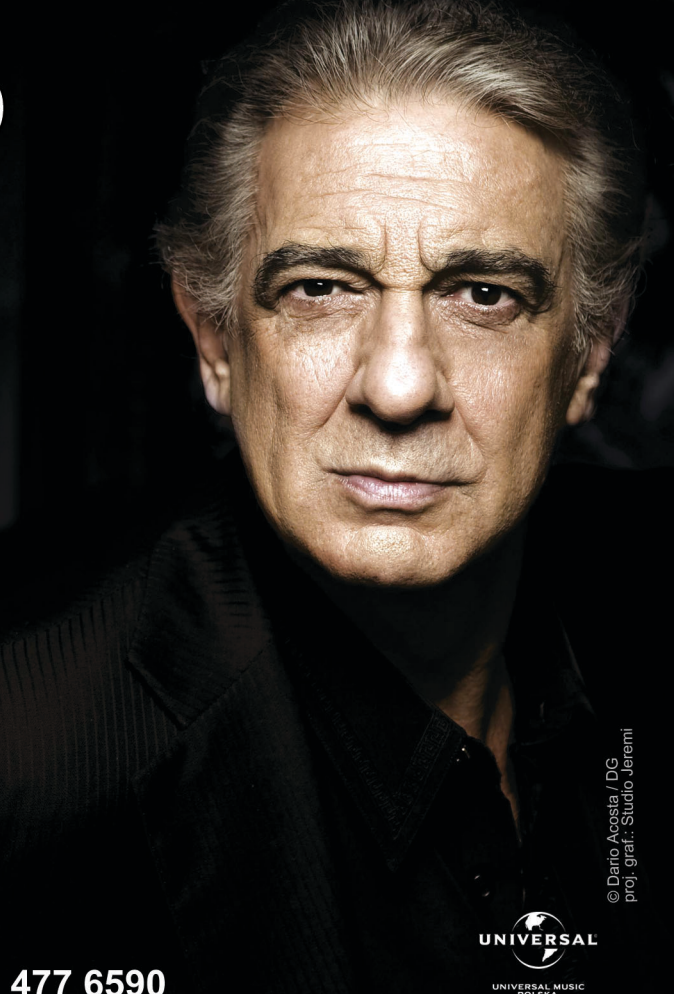
i Preludia Chopina



9 1509 569008 93

PLÁCIDO DOMINGO

PASIÓN ESPAÑOLA

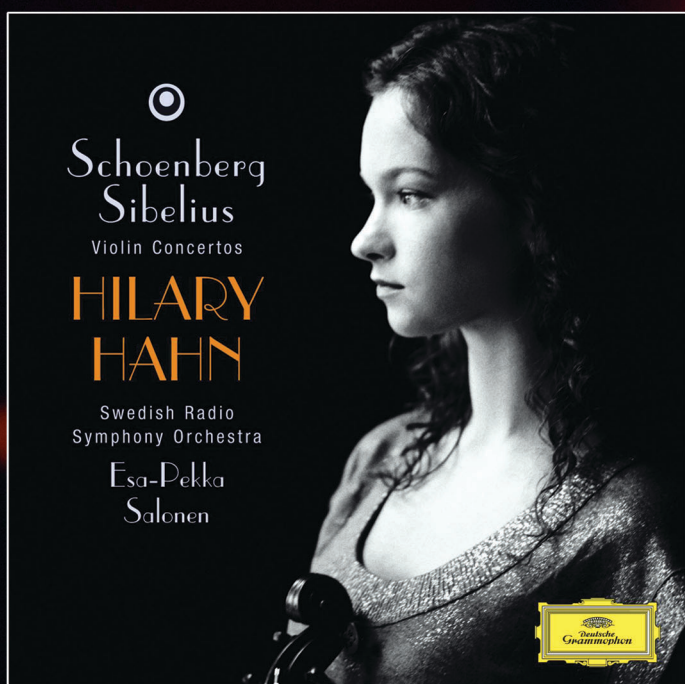


477 6590

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/domingo-coplas • www.placidodomingo.com

HILARY HAHN

Schoenberg · Sibelius: Koncerty skrzypcowe



477 7346

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/hahn-sibelius-schoenberg • www.hilaryhahn.com

KRZYSZTOF KACZKA

młody • zdolny • utytułowany • pełen pasji • najlepszy

**Światowa premiera
najnowszej płyty
Krzysztofa Kaczki**

**29 kwietnia 2008 r. – Carnegie Hall
koncert IBLA Foundation Winners**

Dotychczasowy
dorobek fonograficzny

Acte Préalable
Franz & Karl Doppler
Flute solo & duo with piano



FONOGRAFICZNE WYDARZENIE ROKU!



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

www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Łódź • Bydgoszcz • Toruń • Chełmno • Inowrocław • Grudziądz • Koszalin • Katowice • Berlin • Toronto • Londyn • Chicago
- 15 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Makbet*

CZŁOWIEK

- 18 **Nie mam w domu fortepianu**
pianista Alexandre Tharaud rozmawia Agnieszką Maruchą
- 20 **Odszedł legendarny tenor**
Adam Czopek
- 22 **Hilary Hahn gra Schoenberga i Sibeliusa**
Magdalena Todynek
- 24 **Plácido Domingo – „Coplas” i muzyka ulicy**
Arkadiusz Jędrasik
- 25 **Poetyka i technika w jednym**
Yundi Li i Seiji Ozawa rozmawiają z Meliną Gehring
- 28 **Melcer jest znakomity**
z pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 35 **Johannes Brahms (1)**
Ein Deutsches Requiem i związek kompozytora z Wrocławiem
Tomasz Tadeusz Brzozowski

DZIEŁO

- 38 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (12)**
Miniatura skrzypcowa spoza kręgu neoklasycznego (2)
Maryla Renat
- 39 **W mojej muzycznej krainie (6)**
Posłanie z Nowego Świata:
„Trylogia” amerykańska Dworzaka
Andrzej Osiński

KOLEKCJA MELOMANA

- 42 **Palcem po płycie**
Alexandre Tharaud – Preludia Chopina
Agnieszka Marucha
- 42 **Recenzje**
- 58 **Konkurs płytowy: „Yundi Li – Universal Music Polska”**
- 58 **Konkurs płytowy: „Henryk Melcer – Koncerty fortepianowe – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable”**

Prenumerata Muzyka21

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

konto: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski - O/W-wa • nr rachunku 61 10501025 1000002271710861**

Uwaga!

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

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

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym w cenie za jedną płytę CD 35 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

Muzyka21

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

adres do korespondencji

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

tel. 0 - 22 648 88 88
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Lesław Czapliński, Adam Czopek, Maria Erdman, Wilfried Górny, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakata, Robert Majewski, Andrzej Osiński, Angelika Przeździeń, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

• Polscy soliści w Chicago • 80-lecie A. Cwojdzkiego • Brahms we Wrocławiu •



fot. na okładce

Alexandre Tharaud

fot. Marco Borggreve/Harmonia Mundi

skład i tamalie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

&

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

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

Rok 2007 został ogłoszony Rokiem Szymanowskiego w lutym 2007 r., o czym mieliśmy już okazję pisać. Przewodniczący komitetu obchodów Roku Szymanowskiego, pan Antoni Wit, przyznał dotację ministerialną na nagranie dzieł Szymanowskiego wybitnemu polskiemu dyrygentowi Antoniemu Witowi. Prace ruszyły niezwykle sprawnie i Filharmonia Narodowa pod batutą wspomnianego dyrygenta ukończyła nagranie *Symfoni nr 2 i 3* Szymanowskiego w drugiej dekadzie kwietnia 2007 r. Na koniec lutego 2008 r. ukazało się wreszcie to nagranie, bez komentarza w języku polskim, noszące dumnie logo „2007 Rok Karola Szymanowskiego”.

Instytut Adama Mickiewicza zorganizował konferencję prasową z okazji „Roku polskiego w Izraelu w latach 2008/9”. Na konferencję zaproszono: Bogdana Zdrojewskiego – Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, J. E. Dawida Pelega – Ambasadora Państwa Izrael w Polsce, Joannę Stachyrę – p.o. Dyrektora Departamentu Promocji MSZ, Hannę Munitz – Dyrektorkę Israeli Opera w Tel Awiwie, Zbigniewa Sałka – Dyrektora Instytutu Adam Mickiewicza, Bogdana Bernaczyka-Słońskiego – koordynatora Roku, Katarzynę Wielgę – zastępcę koordynatora Roku. Poza ambasadorem wszyscy są rodowitymi Polakami. „Rok polski” w Izraelu zostanie zainaugurowany utworem... *Madama Butterfly* Pucciniego. Jedyne zauważalny związek tego przedstawienia z Polską to osoba reżysera, Mariusza Trelińskiego. Ani dyrygent, ani żaden śpiewak z Polski zaszczytu wystąpienia w tym dziele nie dostąpił.

Należą się gratulacje Instytutowi, a także tym, którzy to przedsięwzięcie finansują. Czy rzeczywiście, mimo prawie 1000-letniej historii Żydów polskich nie było wśród nich ani jednego kompozytora operowego, który mógłby lepiej nas – Polaków i Żydów polskich – reprezentować w Izraelu, niż Puccini? Ile więcej pieniędzy publicznych ta instytucja potrzebuje, by dokonać tak „epokowego” odkrycia?

Sejm RP stworzył „Ustawę o języku polskim” oraz Radę Języka Polskiego. Do zadań Rady należy m.in. „stała dbałość o język polski i jego ochrona jako ogólnonarodowego dobra kultury i dziedzictwa narodowego”. To również dzięki Sejmowi istnieje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Oba te ministerstwa stworzyły Instytut Adama Mickiewicza, powołany m.in. do „promowania polskiej kultury na świecie i współpracy kulturalnej z innymi krajami”. Szczytne cele sobie, rzeczywistość sobie. Jak ten Instytut promuje kulturę polską przekona się każdy czytelnik obcojęzycznych stron internetowych Instytutu. Polskich liter tam nie ma nawet w nazwach własnych, a przecież jest to nielegalne z punktu widzenia ustawy. Czy naprawdę nie ma w Polsce nikogo, kto potrafiłby obsługiwać polską klawiaturę i na dodatek znał język ojczysty? ☹

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie

P. Czajkowski - *Eugeniusz Oniegin*
Scena z I aktu: Jolanta Bibel (Larina), Minika Cichocka (Tatiana)
fot Chwałisław Zeiliński



Właśnie tak realistyczne tło ma łódzka inscenizacja, w której opowiedziana jest historia ludzkich namiętności, dramat odtrąconej miłości. Tyle tylko, że to wszystko nie wciąga widza bez reszty w krąg przeżyć bohaterów.

Jedną z najbardziej wzruszających scen, jest ta, kiedy Tatiana pisze list do Oniegina. Ona niemal rozmawia z człowiekiem, którego pokochała od pierwszego wejrzenia. Jest pełna nieśmiałości i obaw, zwierza mu się ze swych uczuć. Równie wzruszająca jest scena kiedy Oniegin brutalnie niszczy budzące się uczucie. W tym momencie Tatiana z nieśmiałej, nieco egzaltowanej, wiejskiej dziewczyny staje się kobietą, która w finałowej scenie, w imię materskiej wierności, odrzuci dawnego ukochanego. Raz jeszcze potwierdziła się stara prawda, że uczucia dwojga ludzi muszą się spotkać we właściwym momencie ich życia. Inaczej oboje stają się wielkimi przegranymi, i taka jest wymowa tej inscenizacji, w finale której Oniegin popełnia samobójstwo.

Należy też przyznać, że Ochman dość wyraziście i wnikliwie, choć czasami jednak zbyt jednostronnie i papierowo, nakreślił sylwetki bohaterów oraz relacje między nimi. Tatiana – Monika Cichocka, subtelna, nieco nazbyt pastelowa, a chwilami zbyt rozbiegana marzycielka jest kontrapunktem dla pełnej energii i radości życia Olgi – Agnieszki Makówka. Tak jak zimny

Eugeniusz Oniegin 23 lutego 2008 r. w Teatrze Wielkim w Łodzi. Najnowsza inscenizacja tej opery Czajkowskiego jest przedstawieniem bardzo tradycyjnym i to w każdej jego warstwie: od reżyserskiej poczynając (Władysław Ochman) na scenograficznej (Jan Bernaś) i kostiumowej kończąc. Równie tradycyjna i na dodatek zupełnie nieciekawa, by nie powiedzieć szkolna, jest choreografia (Jarosław Świtata). Mam wrażenie, że reżyser zbyt się przejął autorskimi didaskaliaми i nie bardzo potrafił wyjść z przyciasnego gorsetu operowej konwencji i koturnu, a to już dzisiaj raczej nie fascynuje. Na szczęście nie przeszkodziło to w ukazaniu tego, co w *Onieginie* najistotniejsze – prawdziwych uczuć głównych bohaterów.

Pełne sielskiego nastroju sceny pierwszego aktu utrzymane w jasnej tonacji są kontrapunktem dla zrealizowanej z rozmachem dynamicznej sceny balu u Łarinów (przykurzona muzealna scenografia tej sceny, zdobnej w jelenie poroża i potężny wieszak, bardzo mi się nie podobała!). Czuć tutaj gęstniejącą z minuty na minutę atmosferę. Jej kulminacyjnym punktem, kiedy emocje sięgają zenitu, jest moment, w którym Leński wzywa Oniegina na pojedynek. Choć finał tej sceny jest – przynajmniej – zaskakujący, goście w po-

płochu opuszczając bal rzucają w górę wiszące na wspomnianym wieszaku wierzchnie okrycia. Ciśnie się pytanie: po co, dlaczego? Później surowa scenografia zimowego poranka, w której odbywa się pojedynek, jest kontrastem dla sceny balu w pałacu księcia Gremina.

P. Czajkowski - *Eugeniusz Oniegin*
Scena z II aktu: Andrzej Kostrzewski (Oniegin), Krzysztof Marciniak (Leński)
fot Chwałisław Zeiliński



emocjonalnie, wyrachowany i lekko znudzony Oniegin – Andrzej Kostrzewski, stanowi przeciwwagę dla szczerze romantycznego Leńskiego – Krzysztof Marciniak. Jeżeli chodzi o stronę wokálną to osiągnięto zadowalającą poprawność, zabrakło kreacji, którą chciałoby się na dłużej zapamiętać. Jedyne Mirosław Niewiadomski (Triquet) i Rafał Pikała (Książę Gremin) wyszli w swoich

wokalnych działaniach ponad poprawność. Ciekawą, aktorsko i wokalnie postać Lariny nakreśliła Jolanta Bibel.

Mocną stroną łódzkiej premiery jest jej poziom muzyczny będący zasługą gościnnie tutaj występującego Andrzeja Straszyńskiego, doświadczonego dyrygenta, który bardzo starannie przygotował orkiestrę (co nie znaczy, że tej nie zdarzały się potknięcia) i prowadził przed-

stawienie pewną ręką. Muzyce Czajkowskiego zabrakło co prawda pod jego ręką słowiańskiej rozlewności, ale urzekła wyraziście budowaną muzyczną dramaturgią, klimatem i przejrzystością zawartych w partyturze detali oraz całym bogactwem burzliwych emocji.

Adam Czopek

8 Festiwal Laureatów Konkursów Muzycznych (Bydgoszcz – Toruń – Chełmno – Inowrocław – Grudziądz, 24-29 II 2008 r.) – komu potrzebny jest festiwal laureatów?

Czy laureaci międzynarodowych konkursów muzycznych, znakomici artyści występujący niejednokrotnie od kilku lat na światowych estradach, dokształcający się w renomowanych światowych uczelniach, nagrywający płyty, potrzebują promocji i koncertów w Bydgoszczy, Toruniu, Inowrocławiu, Grudziądzu? Może tak, może zawsze warto sprawdzać się na większych i mniejszych estradach, porównywać swoje umiejętności z artystycznymi dokonaniem innych, a przede wszystkim nieustannie kreować dzieła muzyczne... W rzeczywistości największą satysfakcją i radość z VIII już edycji Festiwalu Laureatów Konkursów Muzycznych, który zakończył się 29 lutego w Bydgoszczy, mieli melomani – mieszkańcy Pomorza i Kujaw, którym zafundowano wielkie muzyczne święto z udziałem 43 znakomitych młodych muzyków. Po raz pierwszy festiwalowe koncerty zorganizowano nie tylko w salach koncertowych Akademii Muzycznej, Opery Nova i Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, ale także w czterech innych miejscowościach regionu – w Toruniu, Inowrocławiu, Grudziądzu i Chełmnie. Po raz pierwszy włączono w organizację tej imprezy lokalne samorządy, dyrektorów regionalnych instytucji kultury a nawet animatorów życia muzycznego zrzeszonych w stosownych towarzystwach. Przy ich wsparciu i patronacie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Akademia Muzyczna w Bydgoszczy i Mazowieckie Centrum Kultury w Warszawie, od lat współpracujące przy organizacji festiwalu, stworzyły interesujące forum prezentacji świetnych indywidualności muzycznych oraz różnorodnych dyscyplin i specjalności muzycznych, w których młodzi polscy artyści osiągają znaczące sukcesy.

Na tegorocznym festiwalu laureatów konkursów muzycznych największą grupę stanowili wokaliści. Występowali oni zarówno w repertuarze operowym – podczas gali wokalne w Bydgoszczy (znakomite Anna Simińska, Kamila Kułakowska i obiecujący Rafał Bartmiński oraz Patryk Rymanowski), jak i w podczas koncertu symfoniczno-oratoryjnego w Toruniu (Monika Świostek, Marta Brzezińska, Dorota Sobczak, Dawid Rózański, Łukasz Motkowicz). Znaczącą grupę stanowili nagrodzeni na konkursach kompozytorzy: Agata Zubel, Cezary Duchnowski, Michał Dobrzyński, Łukasz Godyla, Dariusz Przybylski, Marcin Stańczyk prezentujący swój dorobek

Krzysztof Kaczka i Perry Schack



podczas niezwykle barwnego i różnorodnego koncertu w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Szczególne miejsce w festiwalowym programie zajął jazz. Wykonywani przez znakomitych wokalistów (Darina Gapicz, Grzegorz Karnas) i towarzyszących im pianistów (Bogdan Hołownia i Michał Tokaj), zjedną dla festiwalu publiczność podczas dwóch koncertów w Grudziądzu i Chełmnie. Znaczną część repertuaru festiwalowego stanowiła muzyka kameralna w swej atrakcyjnej, bardzo różnorodnej formie. Muzykowanie w małych składach instrumentalnych stało się specjalnością wielu młodych polskich muzyków i być może stworzyło szansę na powrót zainteresowania publiczności kameralistyką. Ci, którzy już zdecydowali się na spotkanie z tą „elitarną sztuką” nie zawiedli się, bowiem nagrodzony kwartet smyczkowy w składzie: Anna Skowronek, Aleksandra Tomasińska, Maria Tomala, Małgorzata Smyczyńska, mistrzowsko wykonał *III Kwartet smyczkowy* D. Szostakowicza. Podobnie świetne muzyczne kreacje zaproponowali bydgoskiej publiczności gitarzysta i flecista z zespołu Duo Artus (Krzysztof Kaczka i Perry Schack). Melomani w Toruniu słuchali koncertującego duetu fletowego (Agata Kielar, Łukasz Długosz), miłośnicy muzyki w Grudziądzu – duetu, w składzie skrzypce i akordeon (Anna Piniuta i Rafał Chmiel). Dla miłośników gry organowej zaprezentował się w utworach Buxtehudego i Bacha Krzysztof Karcz. Szczególnie usatysfakcjonowani zostali miłośnicy instrumentów strunowych. Dwukrotnie bowiem podczas festiwalu rozbrzmiewał gitarowy „przebój” *Concerto de Aranjuez* J. Rodriga w wy-

konaniu Marcina Dylli w Inowrocławiu i Krzysztofa Meisingera w Bydgoszczy. Finałowy koncert VIII Festiwalu Laureatów konkursów Muzycznych uświetnili także nagrodzeni na licznych prestiżowych konkursach najlepsi wioloniści młodego pokolenia – wiolonczelista Marcin Zdunik zwracający uwagę temperamentem i techniką instrumentalną oraz doskonała Agata Szymczewska, która oczarowała słuchaczy perfekcyjnym, pełnym barw i brzmieniowego uroku wykonaniem *Koncertu skrzypcowego* M. Brucha. Na tegorocznej imprezie z uwagą obserwowano także dyrygentów młodego pokolenia. Dyrygujący różnorodnym repertuarem Tomasz Biernacki, Krzysztof Urbański i Michał Dworzyński nie tylko demonstrowali sztukę mistrzowskiego władania batutą i orkiestrami Bydgoszczy, Torunia i Inowrocławia, ale także tworzenia dobrych interpretacji prezentowanych dzieł.

8 Festiwal potwierdziła zatem pewną artystyczną transformację tej imprezy. Festiwal, z serii koncertów promujących młodych wykonawców na największych bydgoskich estradach i scenach, stał się niezwykle interesującym faktem artystycznym. Imprezą, na której można obserwować, oceniać i poznawać pierwszorzędných artystów, a przede wszystkim odbierać i przeżywać niejednokrotnie fascynująco świeże i twórcze interpretacje wykonywanej przez nich muzyki. Może tylko trochę czasu upłynie zanim w pełni docenią to słuchacze i promotorzy kultury, których obecność na festiwalu jest koniecznym warunkiem pełnego sukcesu, na który z całą pewnością on zasługuje.

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Po filharmonicznych szaleństwach karnawałowych 22 II wystąpiła muzyczna rodzina państwa Bugajów (stąd na afiszu „koncert rodzinny”), dając wyraz swym upodobaniom do muzyki hiszpańskiej, z czym współgrała hiszpańską kulturą nasiąknięta dusza dyrygenta, Rubena Silvy, przyszło mu bowiem prowadzić ten program z powodu nagłej niedyspozycji dyrygenta, Tomasza Bugaja. Tak więc zamiast rodzinnego kwartetu wykonawców mieliśmy trio. Koncert otworzyła rapsodia *Espania* Emanuela Chabrier, utwór bardzo na miejscu w tym programie, a przy tym eksponujący „hiszpańskość” niezwykle efektownie – od jego to prawykonania w Paryżu (1883) rozpoczęło się przecież wielkie zainteresowanie muzyką hiszpańską w Europie. Nie zawiódł i tym razem słuchaczy, choć jego przebieg w warstwie brzmieniowej zarysowano jedynie z grubsza, przerysowano zaś w kulminacjach. Po *Espanii* muzyka hiszpańska z pierwszej ręki: *Noce w ogrodach Hiszpanii* Manuela de Falli – symfoniczne impresje z fortepianem, a przy nim Alicja Paleta-Bugaj. Grała bardzo dobrze, z wielką kulturą i swadą, zbyt jednak delikatnie; po prostu poetyckie aluzje fortepianu ginęły w rozpasanych dźwiękowo konkretach orkiestry.

W drugiej części muzykowała młodsza część rodziny: Aleksandra Bugaj zagrała arcytrudną *Fantazję na tematy z „Carmen”* Pablo Sarasatego – bardzo biegle, choć może nie dość wyraziście – następnie razem z Christianem Danowiczem (którego sentymenty uczyniły

członkiem rodziny „in spe”) także Sarasatego *Navarrę*. Brawurowy ten duet na dwoje skrzypiec grali bardzo szybko, z pewną zadyszką, pozwalali jednak słuchaczom zauważyć, że są razem. Ruben Silva w obydwu utworach świetnie prowadził akompaniamenty, pomagając młodym muzykom w ich dynamicznej prezentacji temperamentów i niemałych już możliwości.

Ukoronowaniem koncertu była *Rapsodia hiszpańska* Ravela. Utwór w programie hiszpańskim niemal obowiązkowy – ze względu na swą artystyczną wagę i chyba najpiękniejszą symfoniczną manifestację hiszpańskiego idiomu w muzyce, a nadto urzekający niesłychanie bogatym kolorytem orkiestry. Wszystkie cztery części: *Preludium do nocy*, *Malaguena*, *Habanera*, i ludowa *Feria* – tworzące zwarty, olśniewający fresk muzyczny – w ujęciu Rubena Silvy trafnie eksponowały gorącą, acz uszlachetnioną taneczność hiszpańskiej wizji Ravela. Dyrygent ujawnił tu znakomicie swe iberyjskie korzenie, orkiestra wielkie możliwości, słuchaczy zaś uraczono muzyczną podróżą do uwodzicielskiej Hiszpanii.

W następnym tygodniu (29 II) sala znów wypełniona po brzegi, nastrój szczególnie, odświeżony: Koszalin obchodzi 80-lecie Andrzeja Cwojdziańskiego, zasłużonej postaci w jego historii i zarazem historii filharmonii. Spędził tu 44 lata życia jako jej dyrektor i dyrygent, a także kompozytor, pedagog, działacz muzyczny. Przyjechał w 1964 r. do zespołu młodego, stawiającego pierwsze kroki w zawodowej działalności muzycznej, zespołu skłóconego, o dużych

brakach obsadowych, działającego w siermiężnych warunkach lokalowych, bez własnej sali. Nie uląkł się zastanych warunków, z energią przystąpił do pracy – właściwie pracy od podstaw, prawdziwie pionierskiej. Wytrwał na tym stanowisku 15 lat, odchodząc pozostawił zespół zmieniony nie do poznania, tak w swym składzie osobowym, jaki i w możliwościach artystycznych. Przede wszystkim doprowadził Koszalińską Orkiestrę Symfoniczną do statusu filharmonii, co ustabilizowało jej działalność i egzystencję muzyków, wprowadził do repertuaru liczne dzieła wielkiej symfoniki, na podium dyrygenta całą plejadę polskich i zagranicznych mistrzów batuty, wzbogacił życie regionu o świetnie pomyślane, oryginalne festiwale, w tym Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku, rozwinął na wielką skalę działalność edukacyjną w szkołach.

Po rezygnacji pozostał w Koszalinie i nadal wzbogacał jego artystyczne życie swą wzmoczoną teraz pracą kompozytorską – oraz pedagogiczną, jakiej oddawał się z wielką pasją. Tu stworzył lwią część swego dorobku: dzieła symfoniczne, oratoryjno-kantatowe, kameralne, chóralne i, nade wszystko, fortepianowe: muzykę o bardzo indywidualnym obliczu, utrzymaną w kręgu poszerzonej tonalności. Rzadka to dziś cecha – owa wierność sobie, swej estetycznej postawie i wyobraźni; prawie cały ten dorobek grany był na estradzie koszalińskiej. Koncert jubileuszowy zawierał tylko utwory fortepianowe Jubilate, w większości pisane dla dzieci – raczej do słuchania, są w większości dość trudne – co zdarza się dziś kom-

Ruben Silva
 fot. Filharmonia Koszalińska



pozytorom niezmiernie rzadko, a w takim wymiarze chyba w ogóle się nie zdarza. To był bardzo dobry pomysł – pokazanie przy tej uroczystej okazji rzeczy zupełnie nieznanymi, a zajmujących tak ważne miejsce w dorobku Andrzeja Cwojdzńskiego, bez nich znajomość sylwetki kompozytora byłaby bardzo zubożona, niepełna. Utwory świetne, wyraziste, pełne humoru i świeżości, świetnie też grane przez Andrzeja Tatarskiego – przy współudziale Macieja Pabicha (w utworach na cztery ręce lub na dwa fortepiany). Wieczór przyjęto bardzo gorąco – zarówno jego pełną ciepłą, życzliwą i wdzięczną część laudacyjną, obfitującą w liczne wystąpienia, jak i bardzo bogaty program koncertu.

Na afiszu kolejnego wieczoru filharmonii (7 III) nazwiska dwóch Skandynawów: wielkiego Sibeliusa i mało znanego Norwega, Christiana Sindinga. Muzykę tego ostatniego reprezentował *I Koncert skrzypcowy A-dur*, napisany w 1900 r. Zabrzmiał dzięki pasji koncertmistrza koszalińskiej orkiestry, Natana Dondalskiego, do odkrywania rzeczy nieznanymi – była to zatem polska premiera dzieła. To już trzeci przypadek wykonania przez niego nieznanego dzieła. Poprzednie to *III Koncert* Jenö Hubaya i *Koncert d-moll* Gabriela Fauré. I tym razem artysta pokazał nam swoje świetne *métier*: harmonijne połączenie brawurowej techniki z temperamentem, smakiem, artystyczną dojrzałością. Pokazał także samo dzieło – dość szczególne w swoich tematycznych i formalnych ograniczeniach, ale bardzo popisowe i nietłumione w partiach solowych. Skromna partia orkiestry nie nastroczała zbytnich trudności, jedyną była synchronizacja z solistą, ale sprostał temu z powodzeniem Ruben Silva, dyrygujący tego wieczora. Publiczność gorąco przyjęła tę ambitną prezentację nieznanego dzieła, dzieła jakie w porównaniu ze swymi czołowymi rówieśnikami – choćby *Koncertem* Sibeliusa – nie miało chyba szans na zaistnienie w życiu koncertowym Europy.

Wieczór rozpoczął popularny *Valse triste* Sibeliusa – rodzaj sentymentalnej, fińskiej przystawki do jego monumentalnej *II Symfonii D-dur*, jaka zabrzmiała po przerwie. Była to potężna ekspresja fińskiej kultury, natury, temperamentu, ludowości, wielka synteza tego co narodowe z europejskością w ogóle. Sibelius, bliski współczesnym mu wielkim symfonikom, szczególnie Mahlerowi, pozostał w tym dziele oryginalnym i niepowtarzalnym. Było ono wielkim, wyzwaniem dla orkiestry i dyrygenta, wyzwaniem zwłaszcza w kinowej sali. Monumentalne, epickie dzieło złożone z mnóstwa epizodów, pomysłów, kontrastów, musiało stracić w jej fatalnej akustyce swą jednolitość i rozmach, a także barwy i wzajemne proporcje grup orkiestry. Ruben Silva prowadził je bardzo dobrze, w dobrych tempach, ale czy przy tak skomplikowanym przebiegu możliwa była stopliwość, a zwłaszcza płynność muzyki – kiedy muzycy



Andrzej Cwojdzński (Koszalin, 2006)
 fot. Arkadiusz Jędrasik

nawzajem się nie słyszą? Akustyka tej estrady ma swoją miłość: kotły, i te brzmiały bardzo donośnie. Słabym punktem wykonania były natomiast tak ważne tu rogi, grające niepewnie intonacyjnie. Pełnię swego wyrazu i urody wspaniała ta symfonia mogłaby pokazać tylko w dobrej akustyce, nie pomoże tu nagłośnienie. Wypełniona oryginalnym dźwiękiem instrumentów przestrzeń estrady jest niezbędną wartością, unosi wrażliwość słuchaczy w rejony metafizyki i estetycznego przeżycia. Symfoniczne wizje bez tego pozostają jałowe i puste.

Kazimierz Rozbicki

Luty w NOSPR. W piątkowy wieczór pierwszego lutego, w Kato-wicach zabrzmiał pierwszy koncert z cyklu dzieł Brahmsa w interpretacji Jerzego Semkova, obejmujący – poza programem tego koncertu – pozostałe *Symfonie*, *Koncerty fortepiano-owe*, a także *Koncert podwójny* na skrzypce i wiolonczelę. Na rozpoczęcie zabrzmiał *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 77, gdzie jako solista wystąpił Jakub Jakowicz. Była to interpretacja wykonana – tak przez skrzypka, jak i or-

kiestrę – mocnym i głęboko osadzonym dźwiękiem. Gra polskiego skrzypka charakteryzowała się wielką śpiewnością, co było szczególnie słyszalne w niezwykle romantycznym *Adagio*. Jednak nie można jej było odmówić precyzji i żywotowości, lecz nieco ujarzmionej w jednolitym, skondensowanym brzmieniu orkiestry. Po gorąco przyjętym występie, któremu towarzyszył gromki aplauz, Jakub Jakowicz niestety nie dał się namówić publiczności na zagranie bisu.

Drugą część wieczoru wypełniła *I Symfonia c-moll*. Masywne, lecz jednocześnie niezwykle miękkie brzmienie łączyło się w koncepcji Jerzego Semkova z dużą dozą liryzmu. Lecz przez potęgę brzmieniową artykulacja była nieco stłumiona – drobne nuty czy staccata były tylko delikatnie zaznaczone, natomiast daleko im było do lekkości i skoczności. Było to też mocno wyczelowane wykonanie, w którym jednakże zabrakło emocjonalności, nawet wykalkulowanej. Wieczór ten należy zaliczyć do bardzo udanych, gdzie szczególnie pierwsza część przypadła melomanom do gustu.

Jacek Krzakała



Olga Neuwirth
fot. Alexandra Hołownia

Z Olgą Neuwirth rozmawia Alexandra Hołownia

Jest pani rodowitą Gracanką?

Dorastałam pod słoweńską granicą, na wsi. Graz widnieje jedynie jako miejsce mojego urodzenia, ale tylko dlatego, że w okolicy rodzinnego domu nie było szpitala. Moja matka, by urodzić, musiała być przewieziona do najbliższego miasta, którym było właśnie Graz.

Czy austriaccy klasycy, tacy jak Schubert albo Mozart wywarli jakikolwiek wpływ na pani twórczość?

Znacząca historia austriackiej muzyki klasycznej może być dla współczesnych kompozytorów obciążeniem lub przeciwnie, wyzwaniem. Młodym kompozytorkom trudno jest znaleźć własną tożsamość twórczą. Dlatego wyjechałam na studia do USA. Studiowałam kompozycję i teorię u Elinor Armer a także chodziłam na zajęcia malarstwa i filmu do San Francisco College of Art.

Wypowiadając się między innymi przy pomocy sztuki wideo, czy instalacji dźwiękowych, świadomie przekracza pani granice muzyki, dlaczego?

Połączenie wielu dziedzin sztuki podnieca mnie. Napisałam muzykę do performansu, Vallie Expo, a także do wideo instalacji francuskiej artystki Dominique Gonzales-Torres. Zawsze wydawała mi się interesująca współpraca z artystkami i artystami reprezentującymi inne dziedziny twórczości.

Czy lubi pani Johna Cage'a?

Osobiście, nigdy nie znalazłam w muzyce Johna Cage'a czegoś, do czego mogłabym nawiązać. Choć lubię konsekwencję jego myślenia, jego multimedialny sposób wypowiedzi. I to jak ze studenta Schoenberga, został Johnem Cagem. John Cage nie miał cierpliwości do komponowania. Jest też dla mnie zupełnie zrozumiałym to, że bardziej go absorbowały koncepcje filozoficzne. Szkoda mu było czasu, by niczym pilny urzędnik, spokojnie i samotnie pisać nuty, gdyż w tym samym czasie mógł stworzyć nie jeden utwór, lecz pięć cudownych koncepcji. Naprawdę myślę, że komponowanie muzyki w stylu rzemieślniczym było dla Cage'a po prostu za głupie.

Pani będąc muzykiem uczestniczyła w mega wystawie sztuki współczesnej „Documenta 12”?

Jestem muzykiem i kompozytorką. Wszystko to co robię w innych mediach ma do czynienia z muzyką. Muzyka jest dla mnie punktem wyjściowym. Pracuję inaczej niż malarka.

W jaki sposób pracuje kompozytorka?

Kompozytorzy są zależni od interpretatorów. Chcąc usłyszeć własne utwory, trzeba tak pisać, by zespół mógł je odczytać. W innych dziedzinach sztuki nie istnieje podobny problem. Malarka bierze sobie farbę jaką chce i maluje nie zważając na nikogo. Natomiast kompozytorka zapisująca nuty, musi zawsze pamiętać o systemie, potrzebnym do od-

Urodzona w 1968 r. w Grazu Olga Neuwirth, jest najpopularniejszą, młodą, austriacką kompozytorką współczesnej muzyki poważnej. W latach 1986/7 studiowała kompozycję w Konserwatorium Muzycznym w San Francisco oraz malarstwo i film w miejscowym college'u Sztuki. W roku 1987 rozpoczęła studia kompozycji i elektroakustyki w Wyższej Szkole Muzycznej w Wiedniu. W roku 1996 była stypendystką berlińskiego programu DAAD. W roku 1998 zaprezentowała swój koncert na Salzburkskim Festiwalu Muzycznym (Salsburger Festspiele). W roku 1999 skomponowała dla Pierre'a Bouleza i Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej utwór *Clinamen/Nodus*, odtwarzany podczas światowego tournée orkiestry w roku 2000. W latach 2000/2 była stypendystką-rezydentką Koninkijk Filharmonisch Orkest van Vlaaderen w Antwerpii, także gościem lucerneńskiego Festiwalu Muzycznego. W roku 2005, zaproszona przez Centrum Pompidou zainstalowała na paryskim placu Igora Strawińskiego interaktywną, akustyczną rzeźbę. Kolejną instalację dźwiękową wykonała w roku 2007 na zamówienie światowego festiwalu sztuki współczesnej w Kassel, *Dokumenta 12*. W roku 2008 utworem *Hommage à Klaus Nomi – a songplay in nine fits* – napisanym dla kontratenora, aktora i zespołu muzycznego, zainaugurowała, berliński Festiwal Muzyki Aktualnej „Maerz Musik”.

Utwór Neuwirth zainscenizowała znana reżyserka teatralna i filmowa, Ulrike Ottinger. Libretto napisał, Thomas Jonigk.

Prowokatorską, często poruszającą tematykę tabu, twórczość Olgi Neuwirth charakteryzują nieoczekiwane cięcia, zamierzone wyobcowania oraz celowe wgrzywanie elementów elektronicznych.

Andrew Watts w *Hommage à Klaus Nomi*
fot. Alexandra Hołownia



tworzenia, zanotowanej przez nią muzyki. Chodzi o to, by instrumentalności pragnęły odegrać daną kompozycję, możliwie jak najdokładniej wyczuli przekazaną na papierze treść. Lecz konwencjonalny system nut potrafi tylko przybliżyć idee kompozytora. Niestety nikt nie opracował jeszcze absolutnego systemu zapisu nut.

Występuje pani jako performerka?

Robiąc performance podążam w kierunku DJ. Przy tym posługuję się swoją muzyką. Pozwala mi to inaczej spojrzeć na własną twórczość. Moim zdaniem DJ ma niewiele wspólnego z pracą muzyka. W wieku 7 lat zaczęłam grać na trąbce, którą uwielbiam. Jednak po wypadku samochodowym zabroniono mi tych praktyk. Rozpoczęłam więc naukę gry na pianinie. Niestety do fortepianu mam dwie lewe ręce. Nie lubię go i nigdy nie zamierzam komponować utworów na ten instrument.

Czy fortepian jest dla pani za mieszczkański?

Mnie na przykład przeszkadza, że przy pomocy pianina nie mogę przekształcać dźwięków. Z pewnością trzeba uświetniać sposoby uderzenia w klawisz. Choć słyszalne różnice pomiędzy

uderzeniami Maurizio Polliniego i Świątostława Richtera, nie wpływają wcale na jakość i wysokość tonów. Osobiście wolę instrumenty, gdzie coś się rozplywa, rozdziera, rozsmarowywuje. Z tego też powodu, przygotowując moją pierwszą solówkę na fortepian, postanowiłam rozstrzocić ten instrument. Lecz mój odbiegający od praktyki wysiłek jest ekonomicznie zupełnie nieopłacalny.

Dlaczego pracuje pani ze znanymi pisarzami, takimi, jak Elfriede Jelinek lub Paul Auster?

Elfriede Jelinek znam osobiście od dziecka. Prywatnie jesteście bardzo zaprzyjaźnione. Paul Auster natomiast fascynuje mnie. W jego tekstach znajduję coś nieuchwytnego a jednocześnie bardzo ludzkiego.

Utwarem „Hommage à Klaus Nomi” zainaugurowała pani berliński Festiwal Muzyki Aktualnej „Maerz Musik”. Co inspirowała panią w osobie Klaus Nomi?

Pierwszą płytę Klaus Nomi otrzymałam mając 13 lat. Już wtedy zafascynował mnie jego głos, oraz koncepcja androgenicznej postaci, którą proponował. Jego piosenki, podobnie jak on sam były dla mnie dziecięcym snem, jakąś utopią.

Klaus Nomi odkrył dla siebie inny świat. Sztuka mówienia i śpiewania poprzez maskę, podążała za tęsknotą bycia tenorem i sopranistką w jednej osobie. Wcielił się w spektakularną figurę artystyczną. Występował w nowojorskich klubach rockowych, odnosząc ogromny sukces. Był on pierwszym artystą, który połączył operę z rockiem. Szkoda tylko, że przedwczesna śmierć uniemożliwiła mu wielką karierę światową.

Jeśli dzisiaj przyszedłby do pani muzyk, który podobnie jak Klaus Nomi stworzył koncepcję figury artystycznej, czy ciekawiloby to panią?

Chętnie pracuję z młodymi muzykami. Zawsze szukam sposobów obcowania z nowymi formami w muzyce współczesnej. Inspirują mnie elektroniczne dźwięki, dzięki nim właśnie pragnę odkryć coś zupełnie nowego.

Alexandra Hołownia

zamieszkała w Berlinie, artystka i polsko-niemiecka krytyk sztuki, bada procesy zacierania się granic pomiędzy sztukami plastycznymi, muzyką i wideo filmem.

Więcej o Oldze Neuwirth pod adresem www.olganeuwirth.com

Leos Janáček – *Z martwego domu*
fot. Opera w Toronto



Leos Janáček – Torontońska premiera opery *Z martwego domu*.

W ciągu ostatnich 30 lat, opery Leosa Janáčka (1854-1928) zyskały na niezwyklej popularności. Jak dotychczas, publiczność Toronto miała możliwość obejrzenia kilku bardziej znanych dzieł czeskiego kompozytora. Między innymi *Jenufę*, *Liszkę Chytruskę*, *Katję Kabanową* i *Sprawę Makropoulosa*. Zimowy sezon Canadian Opera Company rozpoczęła premierą rzadko wystawianej opery *Z martwego domu* (tytuł oryginału: *Z mrtvého domu*). Internetowe statystyki podają, że od 2006 r. na scenach światowych wystawiono 87 inscenizacji oper Janáčka, w tym tylko 3 produkcje tej opery.

Janáček rozpoczął pracę nad tą operą w lutym 1927 r. i zakończył na krótko przed śmiercią, w sierpniu 1928 r. Libretto napisane przez kompozytora zostało oparte na autobiograficznej powieści Fiodora Dostojewskiego *Wspomnienia z martwego domu* (1860-62). Autor został zesłany przez cara na cztery lata katorgi. Kompozytor korzystał bezpośrednio z rosyjskiej wersji powieści, tłumacząc ją na język czeski. Czasami dla dodania kolorytu językowego zachowywał rosyjskie wyrazy.

Premiera dzieła odbyła się już po śmierci kompozytora w Teatrze Narodowym w Brnie w 1930 r. Jego uczniowie, Oswald Chlubna i Bretislav Bakala, zmienili orkiestrację opery, uważa-

jąc, że oryginalna brzmi zbyt oszczędnie i kameralnie. Nową edycję, powracającą do oryginalnej wersji w 1960 r. przygotował znany czeski dyrygent Rafael Kubelik. Pierwszego nagrania w 1980 r. dokonali wiedeńscy filharmonicy pod kierunkiem Sir Charlesa Mackerras, specjalisty od oper Janáčka.

Trzyaktową operę, trwającą tylko 90 minut, w Toronto grano bez przerwy. W tekście nie ma wytyczonej linii dramatycznej. Akcja zaczyna się od przybycia nowego więźnia politycznego, szlachcica, Aleksandra Petrowicza Gorjanczikowa. Komendant obozu zarządza na nim publiczną chłostę. Skazańcy odkrywają na dziedzińcu zranionego orla. Niektórzy z nich próbują go

drażnić, inni otaczają opieką. Gorjanczikow poznaje młodego więźnia, Tatarę, Aljeja. Opiekuje się nim i uczy czytania. Pozostali fragmentarycznie opowiadają historie z własnego życia i mówią o popełnionych przestępstwach. Przed widzem przetacza się ponury obraz katorżniczego życia, jak kary cielesne, przymusowa praca, handel wódką, seks z prostytutkami. Wielkim wydarzeniem staje się doroczna łaźnia, podczas której na zaimprovizowanej scenie, więźniowie wystawiają sztukę pantomimiczną, o dużym ładunku erotycznym. W wyniku bójk młody Aljeja zostaje ranny i przeniesiony do szpitala. Odwiedza go tam jego opiekun Gorjanczikow. Żegna się z nim, gdyż władze więzienne dzięki interwencji rodziny zwalniają go z więzienia. Jednocześnie wyleczonego orła wypuszczają na wolność.

Streszczone libretto wydaje się być

Może mieć miejsce w carskiej Rosji, w sowieckim gulagu lub w amerykańskim Guantanamo. Scenę w Four Season Centre For Performing Arts w Toronto podzielono na trzy poziomy. Na najniższym znajdowały się okratowane, małe cele dla więźniów, powyżej dziedziniec więzienny, na którym przebiegała większość akcji, a na trzecim najwyższym umieszczono pomost ze strażnikami nadzorującymi więźniów za pomocą 18 monitorów telewizyjnych. Kostiumy więźniów nie posiadały żadnej identyfikacji czasowej. Katorżników ubrano w niebieskie kombinezony z wymalowanym na plecach białym krzyżem. Mundury dozorców nawiązywały do czasów sowieckich.

Spektakl w reżyserii Bertmana inscenizacyjnie jest klarowny, sugestywny i przejmujący. Więźniowie przesuwiają się na scenie ukradkiem, bezszelestnie, jak szczyry. Wzrusza scena, kiedy cze-

Więzień. Trudno wymienić wszystkich artystów biorących udział w tym niecodziennym spektaklu. Na uwagę zasługuje kanadyjski bas, Robert Pomakow w roli Aleksandra Petrowicza Gorjanczikowa, mezzosopran Lauren Segal jako młody Aljeja, znakomity czeski bas Zdenek Plech jako komendant obozu oraz baryton Pavlo Hunka jako więzień Siskow. Ogromny chór męski (ponad 60 osób) ma w tej operze duże znaczenie, bowiem bierze żywy udział w akcji. Po szczególnie osobom lub grupie przydzielono wiele zadań aktorskich.

Bezimiennym bohaterem spektaklu jest autentyczny, specjalnie trenowany orzeł Harris Hawk. Rolę zranionego ptaka na początku spektaklu „grał” tak przekonująco, że dla uspokojenia publiczności kanadyjskiej, wrażliwej na los zwierząt, umieszczono notatkę w programie, zapewniającą, iż podczas trenowania nie stosowano żadnych okrut-

Leos Janáček – *Z martwego domu*
fot. Opera w Toronto



fragmentaryczne. Dramat tkwi raczej w intensywnej muzyce, w której kompozytor odzwierciedla ludzkie emocje takie, jak ból, rozpacz, rozczarowanie, gniew, brutalność i czułość. Te cechy ludzkiego charakteru wręcz fascynują Janáčka. Dlatego na pierwszej stronie partytury *Z martwego domu* umieścił motto: „W każdej istocie ludzkiej tkwi iskra boża”.

Realizację przedstawienia powierzone rosyjskiemu reżyserowi, Dimitriemu Bertmanowi. Na co dzień pełni funkcję dyrektora artystycznego eksperymentalnego zespołu operowego Helikon w Moskwie. Dekoracje i kostiumy zaprojektowane zostały przez kanadyjską scenografkę Astrid Janson, zaś nad mistrzowskim oświetleniem czuwał Jock Munro. Reżyser przedstawienia uważa, że los więźniów jest ponadczasowy.

kają cierpliwie na resztki jedzenia ze stołu komendanta. Często widzimy agresję i beznadziejność. Niezwykle dobrym chwytem reżyserskim był moment, kiedy zza sceny dobiegał delikatny śpiew, zaś chórzyści mimicznie, z wysiłkiem otwierali usta jak na obrazie Edvarda Muncha *Krzyk*. Oddawało to atmosferę rezygnacji. Niezwykle spektakularnie wygląda scena w dorocznej kąpielni w formie tradycyjnej sauny rosyjskiej z chłostą brzozowymi wtkami. Podczas łaźni przedstawiono „teatr w teatrze” w postaci pantomimy na temat sztuki *Don Juan* oraz *Zony młynarza* według powieści Gogola.

Ogromna obsada składa się z 22 ról, głównie męskich. Zamiast nazwisk, więźniowie charakteryzowani są przymiotnikami, jak Wysoki Więzień, Mały Więzień, Pijany Więzień, Młody Więzień, Stary

metod. Końcowy moment wypuszczenia wyleczonego orła na wolność, w połączeniu z intensywną muzyką Janáčka symbolizuje nadzieje dla ludzkości.

Nad muzyczną stroną spektaklu czuwał australijski dyrygent Alexander Briger. Pod jego batutą orkiestra wydobyła wszystkie niuanse muzyki Janáčka. Nowością było użycie łańcuchów w orkiestrze jako instrumentu perkusyjnego. Elektryzujące przedstawienie, pełne energii i ruchu, miejscowa publiczność przyjęła wręcz entuzjastycznie. Gdy opadła kurtyna, jako widz miałem uczucie, że nie tylko obejrzałem doskonały spektakl, lecz emocjonalnie brałem w nim udział. Tę operę Janáčka należy obejrzeć kilkakrotnie.

Kazik Jedrzejczak

Czarodziejski flet w Royal Opera House Covent Garden.

Operę tę w inscenizacji z 2003 r. (David McVicar) zobaczyłem 31 stycznia 2008 r. Było to już trzecie wznowienie tej opery, tym razem pod reżyserkim kierunkiem Lee Blakeleya. Nowoczesne trendy w spotykanych niekiedy produkcjach nie zawsze muszą widzów satysfakcjonować. Lecz akcja arcydzieła Mozarta rozgrywa się w czasach bajecznych, w państwie Królowej Nocy oraz w świątyni Słońca i jej pobliżu. W londyńskiej realizacji pod żadnym względem nie była rażąca, a współczesnymi kostiumami nawet bawiła. Realizatorzy interesująco i barwnie pod względem kostiumów oraz choreografii przedstawili sceny ansamblowe i kameralne. Twórcami tak świetnego widowiska byli: projektant ładnej scenografii John Macfarlane, oświetlenia – Paul Constable i choreografii – Leah Hausman. Akcja w pierwszej odsłonie rozpoczyna się na terytorium państwa Królowej Nocy i, jak wymaga tego treść libretta, w pierwszej odsłonie młody książę Tamino spotka się w niej z potwornym, dużym wężem. Lecz jak na baśń przystoi następujące po sobie sytuacje – biorąc pod uwagę nie tylko kostiumy – przebiegają w różnym, raczej nieokreślonym czasie i w różnych miejscach. Reżyser w kompozycji ruchu scenicznego stworzył bohaterów ludźmi realnymi, chodzącymi współczesnym krokiem, myślącymi i żyjącymi tak, jak zebrana publiczność. Zatem brak nadejścia i często spotykanej w innych realizacjach sztuczności jest pozytywnym walorem omawianego widowiska. Takie ujęcie wcale nie przeszkadza w śledzeniu scenicznych wydarzeń, lecz jest wielce pomocne w przeżywaniu wspaniałej muzyki Mozarta, którego świetnie przedstawia niemiecki dyrygent, Roland Böer. Na scenie ROH Covent Garden debiutował w 2004 r. Oglądany przeze mnie spektakl prowadził z właściwym podejściem do stylu muzyki Mozarta. Od początku uwertury, aż do ostatniego taktu przedstawienia lśniąca barwą orkiestra grała w elegancko wyważonych tempach, z należytym i łagodnym wycuciem zmian dynamicznych. Maestro pilnował właściwego zgrania ze śpiewakami, w wyniku czego całość przebiegała bez najmniejszych zgrzytów. Gdy na scenę wszedł Tamino, niemiecki tenor Christoph Strehl, Trzy Damy: nowozelandzki sopran Anna Leese, litewski mezzosopran Liora Grodnikaite i brytyjski mezzosopran Gaynor Keeble, pięknie współbrzmiały w harmonii stabilności swoich głosów oraz gry aktorskiej. Przy nich Tamino początkowo mniej swobodny już nieco wiarygodniej w następnych scenach prezentował graną postać. Pewny wokalnie zaskarbiał sobie sympatię publiczności, głównie arią *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* głęboko zapadającą w serce.

Główna postać opery, Papageno, brytyjski baryton Simon Keenlyside posiadający znakomity głos o pięknej

barwie, dobrze wyważoną intensywnością emocjonalną zaprezentował się wielce interesująco. Wykazał się sporym aktorskim sprytem w ariettcie *Der Vogelfänger bin ich ja*, oraz w duecie z Pamią *Bei manner*. Podobnie wraźnie wywierał we wszystkich scenach, w których brał udział. Nie kwestionowaną królową wieczoru okazała się Erika Miklósa. Ten węgierski sopran jako Królową Nocy miałem przyjemność podziwiać przed dwoma laty w Metropolitan Opera. Jej interpretacja Królowej Nocy w Londynie przeszła wszelkie oczekiwania. Wprawdzie partia, można powiedzieć skupia się tylko na dwóch ariach,

nia Kühmeier. Elegancja frazowania lirycznych fragmentów i precyzyjnie dopracowane niuanse przyświecały arii *Ah ich fuhl's*. Jej młodzieńczy, jasno brzmiący sopran oraz ogromna kultura muzyczna w połączeniu ze wspaniałym wycuciem stylu Mozarta stały się wielką atrakcją przedstawienia. W mniejszej, lecz wiodącej partii Monostosa szacunek wzbudził interesujący brytyjski tenor John Graham-Hall. Duński bas, Stephen Milling, którego doskonale pamiętam z Wiener Staatsoper, gdzie przed trzema laty imponował mi jako Gurnemanz, tym razem zachwycał mnie w partii Sarastro. Elegancja i płynność

W. A. Mozart – Czarodziejski flet
Papageno i Papagena
fot. ROH Covent Garden/Bill Cooper



lecz dochodzi do tego trudność interpretacyjnego dokładnego wglądu w kształtowanie dramaturgii postaci. Miklósa wszystkie problemy pokonała w genialnym stylu. Pierwsza, o dużym stopniu trudności aria *O zittre nicht* została zaśpiewana z imponującą dramatycznie ekspresją. Urzekająco i czysto intonacyjnie usłyszeliśmy wysokie D i F, a przecież pirotechnika wokalna z pogranicza sopranowej skali rzadko jest przedstawiana z tak podziwu godną swobodą. Równie ślicznie zabrzmiała aria *Der Hölle Rache* z pełnym pokazem muzyczno-dramatycznego portretu granej postaci. Pasja, żądza zemsty i barwy furii w żądaniu od Pamiiny skorzystania z podawanego sztyletu, bez cienia napięć w głosie miały wstrząsające symptomy. Pamią była wspaniała austriacka śpiewaczka, Ge-

w linii wokalnej, prawidłowe legato dały się słyszeć w ariach *O Isis und Osiris* i *In diesen heil'gen Hallen* i dowodziły, iż artysta prezentuje wysoką klasę, a także tej samej miary walory głosowe. Równie wartościowe talenty prezentowali pozostali wykonawcy: brytyjski baryton Thomas Allen – narrator, sopran ze Sri Lanki Kishani Jayasinghe (uczestniczka Jette Parker Young Artist), Charlie Manton, Christian Kopieczek i Declan Hall – chłopcy, Harry Nicoll i Donald Maxwell – kapłani, Robert Chafin oraz Vuyani Mlinde (bas pochodzący z Południowej Afryki). Równie imponująco jak soliści tańczył zespół baletu oraz grał i śpiewał chór, świetnie przygotowany przez Renato Balsadonna.

Wilfried Górny

Polscy soliści w Lyric Opera of Chicago. To wydaje się być całkowicie nieprawdopodobne. Amerykańskie Chicago uchodzi za bastion polskości i jest jednym z największych skupisk naszej Polonii. Niewątpliwie polscy artyści przyczynili się do rozwoju amerykańskiej kultury i sztuki. Niestety, w dziedzinie opery w Chicago swego istnienia to bardzo nie zaznaczyliśmy. Z różnych źródeł możemy dowiedzieć się, że w Chicago występowali tacy śpiewacy, jak np.: sopran Salomea Kruszelnicka (1906), tenor Tadeusz Leliwa (1908), sopran Janina Korolewicz-Waydowa (1911), baryton Jerzy Czaplinski (1937), tenorzy Jan Kiepusza i jego brat Władysław Ladis Kiepusza (1941) i inni, lecz osobiście dokładnych badań na temat ich dokonania nie udało mi się jeszcze przeprowadzić. Zatem trudno jest powiedzieć, czy były to tylko spektakle operowe albo koncerty i przez kogo zorganizowane. Wszak gmach Civic Building Opera został otwarty 4 listopada 1929 r. i grające w nim zespoły poprzednio miały różne nazwy np.: Civic Opera House, Chicago Civic Opera, Chicago Grand Opera Company.

Dla wywołanego w tytule tematu dość istotnym elementem może być działalność wyjazdowa nowojorskiej MET. Zdaje się, że wówczas nie miało większego znaczenia, czy amerykańskie prawykonania, albo premiery Metropolitan, lub nowe produkcje poprzednio wystawianych dzieł odbywają się w nowojorskiej siedzibie, czy też na wyjeździe. W Chicago znajdujemy sporo tego typu przykładów. W zespole MET polskiej reprezentacji od samego początku nie można zaliczyć do silnych, bowiem wystąpiło tylko 8 polskich solistów.

Niekiedy zdarzały się sytuacje, że nasi soliści z zespołem MET debiutowali właśnie w Chicago. Do tego grona należy zaliczyć Edwarda Reszke, który 9 listopada 1891 r. w Chicago z MET zaśpiewał partię króla Henryka w *Lohengrinie*. 15 marca 1894 r. wystąpił jako Pedro w nowej produkcji opery *Afrykanka*, a w dwa tygodnie później jako Ramfis w *Aidzie*. Nasz znakomity bas w tym mieście wystąpił łącznie 79 razy w 21 partiach. Odmienne było z jego bratem, tenorem Janem Reszke, który w Chicago nie tylko wraz z bratem debiutował w tym samym spektaklu, ale i śpiewał ostatni swój spektakl z MET. Była to partia tytułowa również w *Lohengrinie* 27 kwietnia 1901 r. Z ciekawszych faktów jest amerykańskie prawykonanie opery *Werther*, w której także śpiewał partię tytułową. Z MET w Chicago miał premierę *Otella*, 23 listopada 1891 r. też w roli tytułowej, także nową produkcją *Afrykanki* i *Werthera*. Ogólnie w Chicago z MET zaśpiewał 47 przedstawień.

Marcelina Sembrich z MET przyjechała do Chicago, aby 22 stycznia 1884 r. pokazać swą popisową partię tytułową w *Lucji z Lammermoor*. 10 listopada 1898 r. wystąpiła jako Rozyna w nowej produkcji *Cyrylika sewilskiego*. Ponadto do 1905 r. zaśpiewała jeszcze 13 innych

partii, łącznie w 33 przedstawieniach. Felicja Kaszowska po raz pierwszy z MET w Chicago, 22 kwietnia 1890 r. zaśpiewała Wellgundę w *Złocie Renu*. Łącznie do 1909 r. wystąpiła tam w 20 przedstawieniach i w 12 rolach. Poza wieloma wagnerowskimi również śpiewała Adalgizę w *Normie*, Oskara w *Balu maskowym* (to był jej jedyny występ w tej roli z MET), Jemmy w *Wilhelmie Tellu*, a ostatnim spektaklem była Gertruda w *Jasiu i Małgosi* 22 kwietnia 1909 r. Adam Didur, bas z MET w Chicago debiutował 21 kwietnia 1909 r. swoją popisową partią Mefistofelesa w *Fauście*. Przez rok, do 9 kwietnia 1910 r. w Chicago wystąpił łącznie w 13 przedstawieniach prezentując 10 partii. Aleksander Bandrowski, tenor 5 kwietnia 1902 r. z zespołem MET zaśpiewał partię tytułową w *Manru* Paderewskiego. Była to siódma prezentacja opery polskiego kompozytora na terenie USA, lecz jedyna w Chicago. Jeszcze w tym samym miesiącu Bandrowski pokazał się chicagowskiej publiczności jako Zygryf w *Zmierzeniu bogów*. Bella Alten 22 marca 1905 r. zaśpiewała Neddę w *Pajacach*. Przez 5 sezonów wracała i łącznie wystąpiła w 10 rolach podczas 17 przedstawień. Zakończyła 27 kwietnia 1910 r. partią Małgosi w *Jasiu i Małgosi*. Mira Heller w Chicago wystąpiła w swoim ostatnim przedstawieniu z MET 26 marca 1895 r., wówczas kreowała Santuzę w *Rycerskości wieśniaczej*. Wiktor Grabczewski, baryton, jest ostatnim z Polaków, którzy z zespołem MET występował w Chicago. Debiutował 13 marca 1884 r. partią Moralesa w *Carmen*. Do 29 marca 1895 r. wystąpił razem 11 razy w pięciu partiach, w tym jako Silvio w *Pajacach*. Z zespołem MET Polscy soliści wzięli udział w 223 przedstawieniach. Lyric Opera of Chicago w kształcie organizacyjnym, w jakim obecnie możemy podziwiać jej produkcje powstała w 1954 r. jako Lyric Theatre. Wszelkie dostępne źródła podają, że w Wietrznym Mieście nasza Polonia stanowi liczny odsetek ludności. Faktycznie, z własnych obserwacji mogę potwierdzić, iż nadal są dzielnice, w których dla codziennych kontaktów używany bywa język polski. Niestety nie ma to przełożenia na istnienie polskiej twórczości i polskich solistów w miejscowej Operze Lirycznej.

Jedynym wyjątkiem było światowe prawykonanie opery *Raj utracony*, 29 listopada 1978 r. Następnie spektakle zostały powtórzone 2, 5, 8, 11, 13 i 16 grudnia tegoż roku. W obsadzie solistów nie było polskich nazwisk i dzieło Krzysztofa Pendereckiego więcej nie wróciło na afisz Chicagowskiej Opery. Pierwszym polskim nazwiskiem, jakie pojawiło się w Lyric Opera był polski dyrygent Artur Rodziński. Urodził się w miejscowości Split (Chorwacja) i jako dyrygent debiutował we Lwowie (*Ernani*, grudzień 1918). W 1925 r. od L. Stokowskiego przyjął propozycję objęcia stanowiska dyrygenta-asystenta w Philadelphia Orchestra. W Stanach Zjednoczonych naturalizował się w 1933 r. Opera *Tristan i Izolda* Wagnera była jedyną, lecz pamiętną pozycją

przygotowaną dla Lyric Opera (spektakle 1, 7 i 10 listopad 1958) i jednocześnie ostatnią w jego bogatym dorobku artystycznym. Także polscy soliści nie są do tego teatru zbyt często zaangażowani. Drugim dyrygentem był Marek Janowski, niemiecki dyrygent polskiego pochodzenia (urodzony w Warszawie, 1939), który prowadził przedstawienia oper Wagnera i Ryszarda Straussa.

Pierwszą naszą solistką została Teresa Kubiak, debiutująca 18 października 1971 r. partią tytułową w operze *Tosca*. Dwa lata później wróciła, aby podczas sześciu przedstawień kreować partię słynnej włoskiej śpiewaczki. Następne angaże dotyczyły partii Ellen Orford (*Peter Grimes*), oraz Neddę (*I Pagliacci*). Łącznie w Lyric Opera wystąpiła 28 razy, kończąc 28 listopada 1978 r. Drugim polskim solistą był Wiesław Ochman, który w Chicago zaśpiewał w 10 przedstawieniach. Debiutował 23 października 1971 r. jako Alfredo Germont (*La Traviata*). W 9 lat później został ponownie zaangażowany na 8 przedstawień, tym razem jako Dimitri (*Borys Godunow*). W sezonie 1972-73 Urszula Koszut po 6 razy śpiewała partię Oskara (*Un ballo in maschera*) i Despinę (*Così fan tutte*). Teresa Żylis-Gara od 23 września do 17 października 1973 r. w sześciu przedstawieniach opery *Manon* śpiewała partię Manon Lescaut. Jedynym naszym mezzosopranem w minionych 54 latach okazała się Stefania Toczyska. Razem wystąpiła w 13 spektaklach w 1985 r. Były nimi Giovanna (*Anna Bolena*) oraz w 1992 Ulica (*Un ballo in maschera*). Ostatnim, jak do tej pory, polskim debiutem 21 września 2002 r. został baryton Mariusz Kwiecień. Wówczas występował w 12 przedstawieniach niewielkiej partii Silvio (*I Pagliacci*), w moim przekonaniu z dużym sukcesem. W pięknej broszurze z repertuarem na sezon 2007/8 wydanej pod koniec marca ubiegłego sezonu, Lyric Opera of Chicago w obsadach 8 zapowiadanych tytułów, nie przewidywała udziału ani jednego Polaka. Jednak Biuro Prasowe podało, że Dmitri Hvorostovsky pragnąc więcej czasu spędzać z rodziną w Europie, zrezygnował z pięciu ostatnich przedstawień opery *Eugeniusz Oniegin*, wobec tego od 17 do 30 marca 2008 r. wybitnego Rosjanina zastąpi Mariusz Kwiecień.

Zaledwie sześciu polskich solistów przez 54 lata, to bardzo mało. W zapowiedziach na sezon 2005/6 pojawił się debiut Aleksandry Kurzak, przewidzianej w spektaklu 11 stycznia 2006 r. do partii Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*. Jednak artystka zrezygnowała z dalszego śpiewania tej partii i debiutu nie było. Aleksandra Kurzak pojawiła się ponownie w zapowiedziach na sezon 2008/9. Jeśli nic się nie zmieni, wówczas chicagowska publiczność od 2 do 28 marca 2009 r. będzie mogła wybitną Polkę podziwiać jako Blondę w *Uprawieniu z seraju*.

Wilfried Górny

The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej



Makbet Verdiego. MET ostatni raz wystawiła tę operę 20 lat temu. Dzieło to stosunkowo późno miało tu swą prapremierę (5 II 1959), było to jednak niezwykle wydarzenie. Pod batutą Ericha Leinsdorfa jako Lady Makbet debiutowała w MET austriacka śpiewaczka (sopran) Leonie Rysanek, zastępując planowaną wcześniej w tej roli Marię Callas. Partię Makbeta śpiewał Leonard Warren, Mackduffem był Carlo Bergonzi, a Jerome Hines wystąpił jako Banko.

Słynnych Lady Makbet było w MET kilka i do dziś ich występy wspomina się przez nowojorskich fanów opery: Irene Dalis, Birgit Nilsson, Martina Aroyo i Grace Bumbry, które dzieliły się tą rolą w 1973 r., oraz Renata Scotta w nowej produkcji Petera Halla z 1982 r., w której oprócz niej wystąpili pod batutą Jamesa Levine'a Sherill Milnes (śpiewał Makbeta 38 razy w MET do 1984 r.), Ruggero Raimondi i Giuseppe Giacomini.

Kontrakt na nową produkcję *Makbeta* w MET podpisał jeszcze przed przejściem na emeryturę Joseph Volpe. Peter Gelb oczywiście ją uhonorował.

Sadząc z rekomendacji i osiągnięć artystycznych, jakimi mogą się poszczycić członkowie nowej grupy produkcyjnej zapowiadało się coś doprawdy niezwykłego.

Głównym producentem debiutującym w MET był urodzony w Londynie Adrian Noble, 57-letni reżyser teatralny, były dyrektor artystyczny The Royal Shakespeare Company (1991-2003),

który pracował w tym teatrze 22 lata; laureat wielu prestiżowych nagród; mający na swym koncie 12 nominacji do Olivier Award i 4-krotny honorowy doktorat honoris causa brytyjskich uniwersytetów. Jego doświadczenie w teatrze operowym i muzycznym też godne jest uwagi: *Czarodziejski Flet* (Glyndebourne), *Don Giovanni* (Kent Opera), Monteverdiego *Il ritorno d'Ulisse* w Aix-en-Provence Festival za co zdobył we Francji dwie Grand Prix des Critiques, cykl oper Mozarta z Williamem Christie dla Opery w Lyonie oraz szereg musicali: dla West End – *Tajemniczy Ogród*, *Chitty Chitty Bang Bang* dla London Palladium, wystawiony również na Broadwayu w 2005 r.

Scenografię i kostiumy zaprojektował urodzony w Londynie Mark Thompson (debiut w MET w 1995 r. w *Damie Pikowej*), zdobywca 4 nagród Oliviera i nominacji do Tony; projektant kostiumów do filmu *Szaleństwo Króla Jerzego*. Jego kreacje oglądano we wszystkich chyba prestiżowych teatrach operowych Europy, w Lincoln Center i na Broadwayu.

Światło było dziełem Francuza, Jena Kalmana, którego pamiętamy w MET z produkcji *Don Giovannigo* i *Eugeniusza Onegina*. Podobnie jak Thompson, Kalman od wielu lat współpracował z Nobile w Royal Shakespeare Company, zdobył Oliviera za *Ryszarda III* i *Białego kameleona*; współpracował z Peterem Brookiem, projektował oświetlenie dla Glyndebourne, Covent Garden i Paryża.

Do wyżej wymienionych dołączyła debiutująca w MET, urodzona w Londynie Sue Lefton, która też od wielu lat współpracuje z Nobile przygotowując choreografię dla Royal Shakespeare Company i oper. Jej filmowe projekty choreograficzne to m.in.: *Elisabeth*, *East is East*, *Thunderbirds*, *Asylum*, *Libertine*, *Casanova*, *Miss Potter*, czy *Winston Churchill*. Jest absolwentką the Royal Ballet School i ukończyła London's Central School of Speech & Drama dla aktorów.

Powysze osiągnięcia gwarantowały doskonałą produkcję *Makbeta*. Kto bowiem, jeśli nie Brytyjczycy, powinni zadbać o znakomitą oprawę dramatu Szekspira. Stało się jednak inaczej.

Widziałam już co prawda gorsze produkcje w MET i nie jestem aż tak nieugiętą konserwatystką, by kompletnie nie doceniać inteligentnych współczesień w świecie opery. Opera jest jednak o głosach i muzyce, cała więc plastyczna czy baletowa oprawa nie może stanowić zgrzytu estetycznego w stosunku do muzyki. A tak się właśnie stało w tym przypadku. O ile w teatrze czy w filmie pewne propozycje artystyczne mogą okazać się interesujące, bo mamy do czynienia ze słowem mówionym tylko, w operze niestety zbyt ni radykalizm nie ujdzie na sucho.

Eklektyczna, niemal czarno-biała produkcja. Było ciemno, mroczno, ponuro i bardzo krwawo, ale to jest w porządku, bo mowa o *Makbecie*.

Nobile przeniósł akcję w bliżej nieokreślone miejsce w Europie w czasach

działań wojennych czy lokalnych wojen domowych i *Makbet* stał się opowieścią o generałach, którzy po objęciu władzy stają się tyranami.

Tło i tył sceny to zaokrąglona ściana z bezlistnymi drzewami i szarym, zimowym, ponurym niebem. Wysokość czarnych, ruchomych kolumn przedzielają jaśniejsze kręgi, w których pojawia się niekiedy światło. Ich ruch zwiększa lub pomniejsza obszar, na którym rozgrywa się akcja, oraz służy do zmian scen, np. z pola walki do sceny uroczystego bankietu.

Pomiędzy drzewami biegają dość głośno tupiąc żołnierze z karabinami, czy partyzanci, jakich możemy pamiętać z filmów o ruchu oporu w Jugosławii podczas Drugiej Wojny Światowej. Jest też wyciągnięty z archiwum muzealnego oryginalny jeep (chyba model z 1942 r.). Co prawda nie warczał mu motor, bo go przepychano z jednego końca sceny w drugi, a „symbolicznie” była to chyba prosta zamiana żywych koni na mechaniczne.

Trzy wiedźmy okazały się trzema grupami wiedźm, co akurat może nie było aż tak złym pomysłem, gdyby nie kostiumy. Wszystkie ubrane jak bezdomne, nie do końca umysłowo sprawne, stare kobiety z wypchanymi Bóg wie czym torebkami, w których towarzystwie pojawia się „nowa generacja” czarownic – nastolatki i małe dziewczynki. Wszystkie bez wyjątku miały na nogach nieskazitelnie białe, krótkie skarpetki, które lśniły wręcz czystością na tle mrocznej sceny.

Centralnym punktem dekoracji jest łożo małżeńskie Makbeta i jego żony. Bardzo silnie zresztą uwypuklono dominujący nad całością opery ich wzajemny emocjonalny i seksualny kontakt.

W akcie III wywołane przez wiedźmy duchy i zjawy – to wznosząca się spod podłogi sceny w oparach dymów wielka kryształowa kula, w której pojawiają się zniekształcone niby w krzywym zwierciadle twarze wieszczących Makbetowi przyszłość duchów.

Największym jednak dziwactwem tej produkcji był początek „sombambulicznej sceny” Lady Makbet, która począwszy od tyłu prawej strony sceny ostrożnie idzie po ustawianych przed nią krzesłach. Czyżby dla podkreślenia braku związku z rzeczywistością ziemi? Chyba nie, ponieważ już po chwili śpiewa swą wielką dramatyczną scenę klęcząc na podłodze pośrodku sceny. Punktowe światło rozjaśniające mroki dodatkowo wzbogaca opuszczona z góry na długim sznurze lampa, którą Lady Makbet podczas owego dramatycznego momentu wprawia ręką w ruch wahadłowy.

Kostiumy przypominają lata 50. lub 60. totalitarnych reżimów Europy, kiedy to „elita” wydawała swoiste w elegancji bankietu dla wszystkich wiernych i lojalnych aparatczyków. Królującej podczas wielkiego przyjęcia Lady Makbet choreograf nakazał tańczyć przytupując stylizowane flamenco. No i jeszcze duch Banka, który wygląda szalenie malowniczo – poszarpana koszula

z wymalowanymi od lewej do prawej strony ogromnymi obszarami czerwonej farby – oczywiście krwi.

Szkoda, że specjalista od Szekspira postanowił eksperymentować akurat w Nowym Jorku, bo jak mówił w wywiadach dla prasy, rzadko współczesnia dramaty Szekspira, a *Makbeta* wystawił już w dwóch innych, ponoć konserwatywnych produkcjach teatralnych.

Muzyczna wersja *Makbeta* jaką zaprezentowano w MET to poprawiona po prapremierze we Florencji (1847) partytura dla Paryża (1865). Opuszczono tylko balet uwzględniając wszystkie inne poprawki i przeróbki Verdiego.

Dobór głosów był interesujący. Jako Lady Makbet Maria Guleghina, dramatyczny sopran z Odessy (debiut w MET w 1991 r. jako Maddalena w *Andrea Chenier*), która wystąpiła tu już w ponad 100 spektaklach, a m.in. jako Tosca, Aida, Santuzza, Lisa (*Dama Pikowa*), Abigaile (*Nabucco*), Dolly (*Sly*), a ostatnio jako Giorgetta w *Płaszczu*.

Makbetem był serbski baryton Zeljko Lucic (debiut w MET jako Barucola w *Giocondzie*), który rzadko kiedy podejmuje się ról innych niż te w operach Verdiego.

John Relyea – Banko, kanadyjski bas (debiut w MET w 2000 r. jako Alidoro w *Kopciuszk*, a później Figaro, Masetto w *Don Giovannim*, Garibaldi w *Rodelindzie*, Giorgio w *Purytanach*, Basilio w *Cyrulliku*, Colline w *Cyganerii*, Nocny Strażnik w *Śpiewakach norymberskich*, a ostatnio Raimondo w *Lucji*).

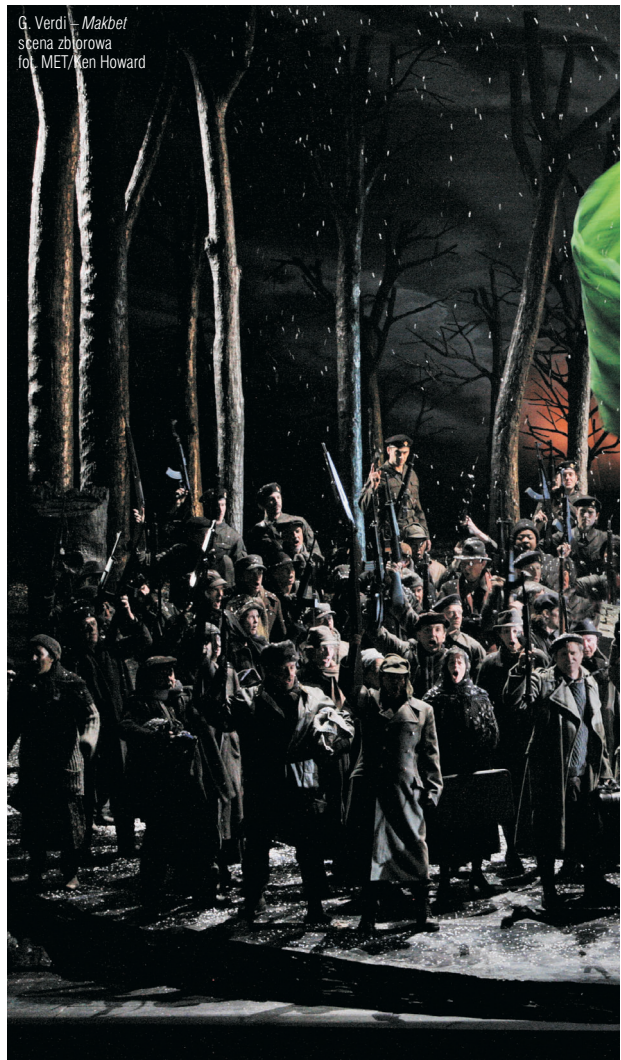
Jako Makduff – tenor z Nowego Jorku, Dimitri Pittas, absolwent MET Lindermann Young Artist Development Programm – debiut w MET 2005 r. jako Herald w *Don Carlo*, a potem Pierwszy Więzień w *Fideliu* i Pierwszy Rycerz w *Parsifalu*.

Widziałam 3 z 11 przedstawień (premiera sezonu 22 X, 3 XI i 9 I) i słyszałam transmisję radiową (12 I), czyli obie obśady tytułowej roli. Drugim bowiem Makbetem był gruziński baryton Lado Atanelli, znany w wielu prestiżowych teatrach operowych Europy, który śpiewał już w MET takie role jak Germont (*Trawiata*), Amonasro (*Aida*), Tonio (*Pałace*) i Nabucco. Partia *Makbeta* była jego debiutem w La Scali. Śpiewał ją też w Waszyngtonie.

Prawdziwym „czarnym charakterem”, tak dramatu jak i opery, jest jednak Lady Makbet. Verdi chciał, by była „brzydka i zła”, a głos miał być „mroczno ostry, głęboko ciemny” – jak opisał go w jednym ze swych listów. Owe określenia oczywiście dotyczyły barw dra-

matycznych tej niezwykle wymagającej wokalnie roli. Maria Guleghina, Lady Makbet wszystkich widzianych przeze mnie przedstawień, zasłużyła na wiele uznania i była to z pewnością jedna z najlepiej zaśpiewanych ostatnio przez nią ról w MET. Bardzo przekonująco wcieliła się w postać. Znakomite wrażenie wywarła scena czytania listu. Recitativ poprowadzający *Vienni t'affreta* był może zbyt krzykliwy z ostrą górą, a sama aria brzmiała różnie. Najlepiej wokalnie podczas spektaklu 9 I: pełny, dźwięczny, silny, stabilny, nie siłowy głos, precyzyjny i z godną podziwu mocą pewnego ataku górnych tonów.

G. Verdi – *Makbet*
scena zbiorowa
fol. MET/Ken Howard



matycznych tej niezwykle wymagającej wokalnie roli. Podczas innych wieczorów bywały jednak siłowe napięcia, ale w kombinacji z mocą skoncentrowanego głosu wznoszącego się ponad chór i orkiestrę, dawały w rezultacie przeszywające dramatycznie wrażenie. Świetnie wytrzymane śpiewne płynno-liryczne frazy bardziej imponowały efektywnością dramatyczną i mocą niż pięknem wokalnym, jak np. w scenie bankietu. Brzmiała też niekiedy w „zmęczony” sposób co najczęściej objawiało się zbyt ostrą krzykliwością w górze. Rytmicznie też nie zawsze okazywała się precyzyjna, dolny rejestr bywał niestabilny, a trudne w ornamentyce wokalne frazy Verdiego były raczej przybli-

zeniem ich zamierzonego brzmienia. Najwięcej „podrabiania” artystyczno-dramatycznego i braku precyzji intonacyjnych zawierała wielka scena somnambuliczna. Tu doprawdy chcieli się usłyszeć więcej piękna wokalnego, więcej ciepła lirycznego w głosie, no i oczywiście eteryczne zakończenie z górnym D niestety przypadło. Guleghina dość efektywnie starała się pokryć owe braki wokalne aktorstwem, ale np. 9 I i podczas transmisji słyszalny był wręcz zanik głosu. Ogólnie oceniam jej występ jako efektywny dramatycznie. Nie jest to jednak tak naprawdę do końca zadowalająca wokalnie Lady Makbet,

nej trudności roli. Po występie, już w domu, zanurza się w wannie biorąc długą, perfumowaną kąpiel do niemal całkowitego wystygnięcia wody, jakby symbolicznie zmywając z siebie mroczną zło postaci Lady Makbet.

Tytułową rolę usłyszałam 3 razy w wykonaniu Lucica – 2 razy na żywo i raz podczas transmisji oraz 9 I śpiewaną przez Lado Atanellego.

Głos Lucica nie należy do tych spektakularnie zachwycających. Jest to jednak jeden z najbardziej ostatnio przeze mnie podziwianych „klasycznych”, pięknych wokalnie i stylowo verdiowskich barytonów. Elegancki w każdej frazie, doskonały technicznie z zachwycającym legato. Jest to też głos o ogromnym wachlarzu ciemnych barw tak potrzebnych do ról Verdiego. Równy, stabilny, płynno śpiewny, miękki baryton mniej dramatyczny w brzmieniu od Lady Makbet, co znakomicie zagrało w różnicy siły charakterów obu postaci. Jego interpretacja roli wydała mi się też przemyślana i niezwykle wiarygodna. Nie jest to postać, która w sposób płynnie linearny rozwija się równomiernie od początku do końca opery. Makbet Lucica jest neurotycznie niepewny, nieprzewidywalny, niezdecydowany i dopiero w kontekście żony, Lady Makbet, ujawnia siłę i determinację, która oboje zresztą doprowadza do tragicznego końca. Fantastycznie wypadł ich znakomity muzycznie duet z aktu I, który Verdi przygotowywał podczas 150 prób przed prapremierą, by osiągnąć pożądaną przez niego dramatyczną intensywność. Występ Lucica zebrał huraganowe i całkowicie zasłużone brawa.

Tak zresztą też oceniła go MET, ponieważ Lado Atanelli zaplanowany jako Makbet podczas transmisji radiowej 12 I zgodził się na wykupienie kontraktu na ten występ, a rolę powierzono Lucicowi.

Makbeta Atanellego słyszałam 9 I i zrobił na mnie spore wrażenie. Piękny, silny, ciepło płynnie śpiewny dźwięczny z głębią verdiowski głos. Jego monolog był dobry i dramatycznie, i wokalnie. Był może bardziej spektakularny w dramatycznej ekspresji, jednak ustępował Lucicowi w muzycznej stylowości, pięknie modulowania faktur i barw. Jego Makbet był też bardziej „równą” postacią, bardziej jednolity w rozwoju dramatycznym i logicznie konsekwentny, co nie do końca uchwyciło złożoność emocjonalną postaci.

Pozostałe wspomagające, ale bardzo przecież ważne role też mogły się poszczycić bardzo dobrą, silną obsadą.

Partię Banka znakomicie zaprezentował podczas wszystkich widzianych przeze mnie spektakli John Releya. Jego wielka aria z aktu II doprawdy zasłużyła na owację. Doskonała forma wokalna, pełen siły, wspaniale głęboki bas i pełna godności bogata w barwy emocji interpretacja. Podczas wywiadów z humorem wspominał swoje 20-minutowe pryszniczne konieczne do zmycia syropu i farby – czyli scenicznej krwi. Raz zresztą zapomniał, że ma znów pojawić się jako duch i po zmyciu charakteryzacji, znów musiał dać się nią oblepić.

Makduf to w zasadzie rola jednej wielkiej arii, choć nie stronili od niej najwięksi tenorzy, jak np. Placido Domingo czy Luciano Pavarotti. Głos Dmitriego Pittasa nie należy oczywiście do tej najwyższej klasy artystyczno-wokalnej, ale pozostawił po sobie bardzo pozytywne wrażenia. Zaprezentował miękko-płynny głos wypełniony wystarczającą ilością dramatycznej i emocjonalnej intensywności.

Wspaniale, wręcz spektakularnie zabrzmiał chór odgrywający tak ważną rolę w dramacie. Duże brawa należą się więc nowemu chórmistrzowi, Donaldowi Polombo, szczególnie za wruszające wykonanie *Patria oppresso*.

Prawdziwym jednak bohaterem wszystkich wieczorów *Makbeta* Verdiego był James Levine. Słuchanie brzmienia orkiestry pod jego batutą to fizyczny wręcz przyjemność. Uwertura od pierwszych nut była bajeczna. Natychmiast słyszalny był cały tragiczny dramat Szekspira, który za chwilę miał się objawić naszym uszom i oczom. Tylko jemu udaje się uchwycić dynamikę, energię, intensywność i piękno barwy w jednym dźwięku; muzykę ciszy w jego zawieszeniu po każdym z trzech uderzeń orkiestry tuż przed rozpoczęciem śpiewniejszej części uwertury. Istna magia. I tylko Levine potrafi wydobyć z muzyków tak niezwykle faktury barw i w ciągu pierwszych 3 sekund wstępnych taktów przekazać całą esencję piękna partytury i natychmiast przenieść całą widownię w świat mrocznej tragedii. Usłyszeliśmy więc wspaniałą muzycznie dramaturgię. Levine jak zwykle bardzo dyskretnie, z wielkim wyczuciem i szalenie efektywnie wspomagał wszystkich wokalistów, za co należy mu się wdzięczność wielu z nich. Zawsze gotowy do zwolnienia lub przyspieszenia tempa, by całość zabrzmiiała w koordynacji i nie zaburzała płynności fraz. Smyczki przechodziły same siebie w momentach aksamitnej ich miękkości, niuansów i wszelakich lirycznych subtelności. Jednym słowem – rewelacja.

W maju – kolejne 3 spektakle *Makbeta*: 9, 13 i 17 V. Pod batutą Levine'a mają w nich zaśpiewać: Makbet – Carlos Alvarez, Joseph Calleja – Macduf, Rene Pape – Banko.

Losy Lady Makbet nie są jeszcze do końca przesądzone. Planowana jest Andrea Gruber, ale wedle kulaarowych pogłosek, MET być może wykupi od niej kontrakt. 🎭



choć dziwactwa produkcji częściowo mogą ją tłumaczyć. Jak bowiem wcześniej już wspominałam, tuż przed wielkim monologiem balansowała przechodząc po ustawianych przed nią krzesłach, co niestety okazało się niemal fatalnym pomysłem producenta – Guleghina obsunęła się z nich podczas dwóch widzianych przeze mnie spektakli. Drugi raz wychodząc przed kurtynę po zakończeniu spektaklu wyraźnie utykała i jak się później okazało, bardzo boleśnie skrzyła sobie nogę w kostce. Na szczęście obyło się bez poważniejszych konsekwencji. Pytana przez prasę o produkcję odmówiła komentarza, koncentrując się na wokal-

Nie mam w domu fortepianu

wyznaje pianista
Alexandre Tharaud

foto. Eric Manas/HM



foto. Eric Manas/HM

Co zainspirowało pana przy wyborze repertuaru na nową płytę? Dlaczego Chopin?

Tak jak dla wielu pianistów, Chopin stanowi część mojego życia, jest wszechobecny od dzieciństwa. Moją dyskografię chopinowską rozpocząłem dwa lata temu nagrywając wszystkie walce. To było dla mnie bardzo ważne, tym bardziej, że nie ma zbyt dużo ich nagrań. Wydaje mi się, że komplet walców należy do tych, które są najtrudniejsze do uchwycenia przez mikrofon. To nagranie było dla mnie prawdziwą i piękną przygodą. Po powrocie do muzyki barokowej Couperina, który zresztą jest bardzo bliski Chopinowi, znów zająłem się dziełami kompozytora polskiego, tym razem jego preludiami. Jest to cykl, który grywam najczęściej. Od czasów konserwatorium wciąż do nich powracam i zastanawiam się nad nimi.

Jest już na rynku tyle nagrań Chopina, nie boi się pan porównań?

Przy podejmowaniu decyzji o nagrywaniu płyty kieruję się pragnieniem. Czasem przychodzi taki moment w życiu, że ma się pewność właściwego działania. Nie nagrywa się by nas porównywano, ale dlatego, że się nie ma wyboru.

Jakie polskie utwory, poza Chopinem, ma pan w swoim repertuarze, lub planuje ich włączenie?

Interesowałem się trochę Szymanowskim i Lutosławskim, ale, niestety, zbyt mało.

Pana nagrania zdobywają świetne recenzje na rynku płytowym. Która płyta jest panu najbliższa?

Moje nagranie Bacha.

Gra pan bardzo wiele muzyki francuskiej. Skąd te zainteresowania?

Mój ojciec był śpiewakiem, barytonem, urodziłem się otoczony partyturami dzieł wokalnych od Saint-Saënsa do Reynalda Hahna. W wieku 8 lat zaprzyjaźniłem się z Madeleine Milhaud, wdową po kompozytorze, który był dla mnie trochę jakby drugim dziadkiem (ona zmarła w styczniu w wieku 106 lat!). Wraz z nią poznawałem muzykę francuską, w szczególności tę, która mnie najbardziej fascynuje, z początków XX w. Później dałem się poznać szerokiej publiczności dzięki moim płytom poświęconym Chabrierowi, Ravelowi i Rameau.

Określany jest pan często, jako pianista-kameleon,

który umie zmienić swoją osobowość zależnie od wykonywanego repertuaru. Jak pan to robi?

Nie jestem kameleonem, gdyż kompozytorzy, których wykonuję nie są zbyt odlegli od siebie. Są oddaleni jedynie w czasie. Jest to kwestia stylu. Weźmy Rameau, Chopina i Ravela: czy naprawdę trzeba być kameleonem, by ich grać?

Gra pan bardzo dużo muzyki kameralnej. Co daje panu kameralistyka, z jakimi artystami lubi pan współpracować i w jakich składach najbardziej lubi pan występować?

Kiedyś grałem bardzo dużo muzyki kameralnej. Być może dlatego, że bałem się recitali. Obecnie większość moich koncertów gram solo, albo z orkiestrą. Muzykę kameralną gram już tylko okazjonalnie, choć nie mogę się bez niej obyć. Z wiolonczelistą Jean-Guihenem Queyrasem odbywamy rok w rok wiele tournée. Znamy się od dawna, pracujemy coraz więcej, odkrywamy coraz więcej... Jak pani pewnie wie, jestem prawdziwym pasjonatem pracy. To tego czasem mi czasem brak w muzyce kameralnej.

Jakie są pańskie ulubione sale koncertowe?

Amsterdamski Concertgebough, Filharmonia kolońska, londyński Wigmore Hall, Domaine Forget w Québecu, kilka małych, nieznananych kościołów i wiele sal japońskich!

Słyszałam, że nie ma pan w domu fortepianu... dlaczego?

Rozstałem się z moim fortepianem 10 lat temu. Jest to zresztą rada, jaką przekażę pianistom czującym się zdominowanymi przez ich instrument. Pracuję bardzo dużo, ale nie u siebie, lecz u przyjaciół. Zmusza mnie to do lepszej organizacji, lecz lubię ten sposób pra-



fot. Marco Borggrave/HM

cy: sam, odizolowany, w cudzym świecie. Atmosfera tych obcych apartamentów bardzo mnie inspiruje. Często mówię znajomym „Wprawdzie was tu nie ma, ale nieświadomie, pracujecie dla mnie”. Odległość od instrumentu pozwala mi pracować, kiedy mam taką ochotę. To jak wiekowa para, która musi czasem się oddalić, by lepiej się poznać... Lubię również pracować na średnich instrumentach, gdyż zmusza to do większej inwencji, by z nich coś wydobyć.

Co jeszcze oprócz fortepianu fascynuje Alexandra Tarauda?

Pływanie.

Proszę opowiedzieć o swoich dalszych planach koncertowych.

Obecnie, a także w przyszłym miesiącu gram preludia Chopina. Niektóre koncerty, niektóre miejsca bardziej mnie podniecają niż inne. Myślę w szczególności o moich tournée w Azji i USA. Myślę także o koncertach we Włoszech – uwielbiam tamtejszą publiczność. Moim marzeniem jest zrealizowanie koncertu w Paryżu w maju pod tytułem „Hommage à Couperin”, na którym będzie obecnych 6. kompozytorów. Każdego z nich poprosiłem o napisanie

utworu na temat jednego z utworów Couperina. Złożę również hołd najwybitniejszej pianistce w całej historii, Marcelle Meyer w 50-lecie jej śmierci. Pozostały po niej cudowne nagrania poświęcone Bachowi, Rameau, Debussy'emu, Ravelowi i... Chopinowi.

Czy planuje pan już następne płyty?

Wolę nie mówić na ten temat zanim nie skończę nagrywać. Jedną z moich wad jest bycie przesądnym!

rozmawiała 21 II 2008: **Agnieszka Marucha**

Odszedł legendarny tenor

Adam Czopek

Giuseppe di Stefano
fot. archiwum autora



zu mózgu, stracił przytomność i zapadł w śpiączkę mózgową. Był dwukrotnie operowany. Po wielu miesiącach mimo, że wybudził się ze śpiączki, nigdy już jednak nie odzyskał zdrowia. Ostatnie dwa lata życia spędził w swojej posiadłości pod Mediolanem otoczony czułą opieką rodziny.

Giuseppe di Stefano urodził się 24 lipca 1921 r. w Katanii na Sycylii. Jak powiedział w jednym z wywiadów: „Moja matka była zwyczajną krawcową, ojciec policjantem. Nikt w mojej rodzinie nie był śpiewakiem, ani nie zajmował się muzyką zawodowo”. Talent i muzyczne zainteresowania przejawiał od wczesnych dziecięcych lat. Śpiewać zaczął w seminarium duchownym, gdzie się uczył. W wieku siedemnastu lat wygrał pierwszy swój konkurs wokalny, ale nie otrzymał żadnej nagrody, bo tę w myśl regulaminu mogli otrzymać uczestnicy mający osiemnaście lat. Na szczęście nie zniechęciło to młodego śpiewaka do dalszej nauki. Jego mistrzami byli: Luigi Montesanto i Mariano Stabile.

Niewielu artystom udało się w tak błyskawicznym czasie zrobić wielką międzynarodową karierę, jak właśnie di Stefano, który od debiutu w 1946 r. w Reggio Emilia, gdzie zaśpiewał partię Kawalera des Grieux w *Manon* Massenet, potrzebował zaledwie dwóch lat, by stanąć na scenach największych włoskich teatrów operowych. Na przełomie 1946/1947 roku śpiewał w Operze Rzymskiej, Teatro San Carlo w Neapolu oraz w Teatro Comunale w Bolonii. W tym samym roku (15 marca 1947 r.) debiutował też w La Scali. Pierwszą partią, jaką zaśpiewał na tej obrosłej wspianymi tradycjami scenie, był również Kawaler des Grieux w *Manon*.

Dziesięć miesięcy później – 25 lutego 1948 r. – staje po raz pierwszy na scenie Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Wieloletnią współpracę z tym teatrem zaczyna partią Księcia w *Rigoletcie*. „ Nawet ściany drżały z zachwytem, a sufit odzywał się radosnym echem, gdy śpiewał di Stefano; po każdej arii sala trzęsła się od klasków i okrzyków zachwytem” – tak brzmiała jedna z pierwszych recenzji, jakie otrzymał po debiutanckim wieczorze w MET. Do 1956 r. pojawiał się na tej scenie w miarę regularnie. Faust, Rudolf, Alfred, Hrabia Almaviva, des Grieux, Cavaradossi, Nemorino, to partie w jakich najczęściej go tutaj podziwiano. Ostatni raz pojawił się w MET jako Don Jose 21 stycznia 1956 r. Dwa dni później z zespołem MET wystąpił jesz-

W poniedziałek 3 marca 2008 r. zmarł, w wieku 86 lat, w swoim domu pod Mediolanem Giuseppe di Stefano, jeden z największych tenorów na świecie w XX w., ulubiony partner Marii Callas. Jego kariera trwała blisko trzydzieści lat. Ostatni operowy występ artysty odbył się w 1975 r., w Japonii, gdzie wystąpił jako

Cavaradossi w *Tosce*, u boku Montserrat Caballé.

Śmierć tego wielkiego artysty poprzedziły dramatyczne wydarzenia, które rozegrały się w Kenii w listopadzie 2004 r., kiedy na jego dom napadli bandyci. Śpiewak stanął wtedy w obronie żony, której napastnicy usiłowali zerwać naszyjnik. W wyniku pobicia doznał ura-

cze w Filadelfii, jako Cavaradossi w *Tosce*. W sumie wystąpił w Metropolitan i z jej zespołem 114 razy.

Po niemal dziesięciu latach – 21 stycznia 1965 r., wrócił do MET, by zaśpiewać tytułową partię w jednym przedstawieniu *Opowieści Hoffmanna*. Niestety, nie był to występ zakończony sukcesem. Głos artysty stracił już wtedy blask i moc, pojawiły się też poważne problemy wokalne, z którymi di Stefano wyraźnie sobie nie radził. Podjął wtedy decyzję o zmianie repertuaru i ... przeniósł się do operetki. W 1966 r. wystąpił z wielkim sukcesem w Berlinie Zachodnim w *Krainie uśmiechu* Lehara. Od tego momentu operetka, musical i piosenki włoskie stały się, na kilka lat, główną areną jego działań. W 1988 r. podziwiano go w roli Księcia w *Nocy w Wenecji* na festiwalu w austriackim Mörbisich.

Nowojorski debiut otworzył przed di Stefano drzwi największych teatrów na świecie. W październiku 1950 r. partię Rudolfa w *Cyganerii* debiutuje w San Francisco Opera. Od 15 listopada 1954 r. rozpoczyna zdobywanie publiczności Lyric Opera w Chicago, gdzie debiutuje, u boku Marii Callas, jako Edgar w *Łucji z Lammermoor*, dwa tygodnie później wystąpią razem w *Purytanach*. W czerwcu 1957 r. rozpoczyna blisko dziesięcioletnią współpracę z Wiener Staatsoper, gdzie debiutuje jako Des Grieux. W sumie zaśpiewał na tej scenie trzynaście głównych partii, najczęściej podziwiano go jako Riccarda w *Balu maskowym* Verdiego. Równie często pojawiał się na scenie Opery Paryskiej, londyńskiej Covent Garden. W 1963 r. podczas występów w Covent Garden di Stefano w partii Rudolfa nagle zachorował przed jednym z nich. Zastąpił go wtedy młody Luciano Pavarotti, dla którego ten debiut stał się początkiem międzynarodowej kariery. Krytycy jednogłośnie zachwycają się brzmieniem i miękkością głosu di Stefano, znakomitą ekspresją i ogromem muzycznej kultury.

W listopadzie 1951 r. Giuseppe di Stefano jest, po raz pierwszy, partnerem Marii Callas w przedstawieniu *Trawiaty* w São Paulo. Rok później spotykają się ponownie, tym razem w Mexico City, gdzie młody tenor jest już stałym partnerem wielkiej primadonny. Występują wspólnie w *Purytanach*, *Trawiacie*, *Tosce*, *Łucji z Lammermooru* i *Rigoletcie*. Zawarta wtedy bliższa znajomość szybko przerodziła się w wielką wieloletnią przyjaźń, a di Stefano stał się jej najbardziej cenionym partnerem. Z czasem stworzyli najsłynniejszy operowy duet tamtych czasów. Występowali razem na scenie i estradzie koncertowej, nagrali wspólnie dziesięć kompletnych oper, między innymi: *Purytanów*, *Bal maskowy*, *Toskę*, *Cyganerię*, *Pajace*, *Łucję z Lammermooru*. W La Scali podziwiano ich w *Giocondzie* (1953), *Łucji z Lammermoor* (1954), *Trawiacie* (1955). Razem występowali też w Lyric Opera w Chicago. „Jesteśmy z Marią szczęśliwi, ponieważ jesteśmy razem, ponieważ pracujemy z radością,

zawsze z uśmiechem na ustach.” – powiedział w jednym z wywiadów.

W 1973 r. Callas, która również z powodu problemów z głosem wycofała się w 1965 r. ze sceny, namówiła di Stefano na wspólne tournée po świecie z programem operowych arii i duetów. Mimo, że tournée cieszyło się uznaniem publiczności, krytycy okazali się mniej entuzjastyczni w swoich ocenach. Po roku di Stefano wycofał się ze wspólnych występów. Duet Callas i di

gościć tego artystę w Polsce, był wtedy honorowym przewodniczącym jury III Konkursu Śpiewaków operowych im. Jana Kiepury w Krynicy Zdroju.

Odszedł wielki artysta, który przez wiele lat nadawał ton operowym wydarzeniom na całym świecie. We wdzięcznej pamięci tych, którzy go widzieli, pozostanie doskonałym Manricem w *Trubadurze*, Alfredem w *Trawiacie*, Nemorinem w *Napoju miłosnym*, Radamesem w *Aidzie*, Don José w *Carmen*,



Giuseppe di Stefano
fot. archiwum autora

Stefano spotkał się raz jeszcze w Turynie, gdzie w kwietniu 1973 r. primadonna assoluta reżyserowała *Nieszpory sycylijskie* Verdiego na otwarcie odbudowanego Teatro Regio. Zaągadała wówczas, by di Stefano zaproszono jako współreżysera przedstawienia, co uczyniono.

W 1988 r. mieliśmy przyjemność

Rudolfem w *Cyganerii*. Można by tak jeszcze długo wymieniać wielkie kreacje Giuseppe di Stefano, który miał w repertuarze ponad pięćdziesiąt partii. Większość z nich przeszła do historii opery jako wzorzec doskonałości. Na szczęście pozostawił sporo nagrań, które na lata zostaną dowodem jego wokalnego kunsztu. 🎭

Hilary Hahn gra Schoenberga i Sibeliusa

Magdalena Todynek

Hilary Hahn, bez wątpienia wydaje się czerpać ogromną radość z wybierania ciekawych zestawień muzycznych na swoje nagrania. Na pierwszy rzut oka, *Koncert skrzypcowy* Arnolda Schoenberga ukończony w połowie lat 30 XX w., podczas ucieczki kompozytora do Ameryki nie jest oczywistą parą dla *Koncertu skrzypcowego d-moll* Jeana Sibeliusa, pochodzącego z początku XX w. Jednakże dla Hilary Hahn stanowią one idealne połączenie.

Artystka zdaje sobie bowiem sprawę, że dla wielu słuchaczy to może być pierwsze zetknięcie się z muzyką Schoenberga. Właśnie dlatego, zamarzyło się jej zestawienie tego utworu z czymś, co mogłoby odzwierciedlać jego ciemną, liryczną stronę, tak dobrze, jak jego figlarność z najmniej spodziewanego punktu. *Koncert skrzypcowy d-moll* Sibeliusa spełnił wszystkie te kryteria. Dzieło to jest zwykle określane mianem romantycznego lub zimnego. Jednakże według artystki, nosi ze sobą inne aspekty, które nie zawsze są tak oczywiste. Dlatego połączenie tych dwóch koncertów mogłoby wydobyć na światło dzienne, nowe, niedostrzegane dotąd niuanse.

Biografie obu kompozytorów są różne, ale można w nich odnaleźć jeden wspólny mianownik: zamyślenie do sztuk wizualnych. Obydwaj brali aktywny udział w artystycznych związkach, mówi Hilary Hahn. Schoenberg był malarzem i spędzał czas w towarzystwie innych artystów. Sibelius zaś, przez długi czas żył w artystycznej kolonii w Finlandii. Obaj byli tolerancyjnymi, dociekliwymi ludźmi, którzy lubili badać nowe rzeczy i to jest widoczne w ich muzyce.

Hilary Hahn uważa, że ci którzy spodziewali się być nieco przytłoczeni koncertem Schoenberga mogą czuć się zaskoczeni. Jeśli dobrze się wsluchać, można wyluskać kilka historii z jego życia, chociażby fakt, że kiedy był młodym człowiekiem, komponował dla kabaretu. Wsluchując się, dostrzec można także liryczną, romantyczną stronę jego osobowości. To nie jest utwór, który

powinno się grać się na studiach, jako materiał ćwiczeniowy, tak samo jak nie powinno się grać Brahmsa. Przecież żaden kompozytor nie pisze muzyki, która w jakiś sposób nie odzwierciedla intensywnych uczuć i przeżyć.

Jednak z logicznego punktu widzenia, jest to trudny utwór do zaprezentowania. Wiele orkiestr na świecie wykonuje go po raz pierwszy i jest niezwykle ważne, aby mieć odpowiednią ilość czasu nie tylko na dobre zapoznanie się z materiałem, ale przede wszystkim na dobrą interpretację. Artystka przyznaje, że sama uwielbia przedstawiać orkiestrze Schoenberga, zwłaszcza jeśli podczas koncertu widać zadowolenie zarówno samego zespołu, jak i publiczności. Dlatego rozpoczynając sesję nagraniową Hahn miała dobre przecucia, zarówno do wybranego materiału, jak i współpracy z Esa-Pekka Salonen, który wydawał się do tej pracy idealny. Umiał wydobyć kolorystykę i strukturę utworu. Doskonale poprowadził orkiestrę oraz zaproponował ciekawą interpretację. Zestawienie tego koncertu z Sibelusem, miało nie tylko wydobyć piękno tego pierwszego, ale także pozwoliło spojrzeć z innej strony na tego drugiego.

Skrzypaczka jest także bardzo podniekcytowana wymaganiami technicznymi, jakie stawia przed solistą utwór. Ktoś kiedyś powiedział, że koncert ten jest niewykonalny – skrzypek musiałby mieć sześć palców, żeby go wykonać. Hilary Hahn jednak uważa inaczej. Utwór jak najbardziej można wykonać, należy jedynie opracować bardzo dokładnie palcowanie każdej nuty, każdego akordu, wówczas pięć palców z pewnością wy-

starczy. Dużym wyzwaniem jest także partia orkiestry. Należy jednak podejść tej muzyki, jakby była ona napisana w romantyzmie, a nie w XX w. Wtedy już wszystko samo się poskłada.

Jak można by było opisać koncert skrzypcowy Schoenberga komuś, kto jeszcze nigdy go nie słyszał? Hilary Hahn słyszy w nim elementy Szostakowicza, Strawińskiego i niemieckiej tradycji romantycznej, aczkolwiek nie każdy się z tym zgadza! Naturalnie można odnaleźć wpływy Bacha, przecież Schoenberg był zafascynowany jego geniuszem. Artystka lubi sposób w jaki operuje nastrojami, czasem jest to absolutnie schizofreniczne. W jednym fragmencie jest bardzo pogodny; spokojny, oddalony i abstrakcyjny, a już w następnym przypomina zakrecony, obłąkany, opętany walc, w którym można znaleźć elementy muzyki, jakby kabaretowej, melodię, którą można zagwizdać, która nie przypomina niczego, co już słyszałeś. Tak, jak każdy genialny utwór, to całość stanowi o wartości utworu. I o ile indywidualne partie są bardzo interesujące, to dopiero usłyszane w całości dają całkowity obraz.

Ogromną wartością jest także szansa na oswojenie się z dwoma różnymi dziełami muzycznymi zestawionymi ze sobą. Jak mówi Hilary Hahn, *Koncert* Sibeliusa jest takim utworem, który po wysłuchaniu robi na słuchaczu ogromne wrażenie, które nie ustaje wraz z końcem muzyki. Dzieło Schoenberga jest takie samo. Zestawienie ich obok siebie oraz możliwość wybrania kolejności ich słuchania jest jednym z najwspanialszych muzycznych doświadczeń, jakie można sobie wymarzyć. 🎻

Hilary Hahn o swoim nowym nagraniu

Czasami bardzo trudno jest się pozbyć pierwszego wrażenia, które może zresztą być mylne, zarówno w muzyce, jak i w życiu. Doświadczylaam tego bezpośrednio jeśli chodzi o koncert skrzypcowy Sibeliusa, a także pośrednio w stosunku do koncertu skrzypcowego Schoenberga.

Zacznijmy od Sibeliusa.

Moje pierwsze wspomnienie o twórczości Sibeliusa jest dość niezwykle: jako dziecko słuchałam jego utworu na boisku baseballowym, pomiędzy rozgrywkami Baltimore Orioles. Dlaczego go słuchałam? Nie pamiętam dokładnie, możliwe, że chciałam pogłębić swoją znajomość repertuaru na skrzypce a możliwe, że marzyłam o przyszłych koncertach. Cokolwiek by to było, nie byłam poruszona zbyt tym dziełem, chociaż większość ludzi zachwycuje się w Sibeliusie już po pierwszym wysłuchaniu jego kompozycji. Moim młodym uszom wydawało się, że muzyka ta w niekontrolowany sposób oscyluje między dziwnymi skrajnościami a w jej strukturze jest coś zbijającego z tropu: jak tylko forma zaczyna się rozwijać, łuk pęka i pojawia się idea, która wydaje się nie mieć żadnego związku. Możliwe, że na taki odbiór dzieła wywarło wpływ to właśnie boisko baseballowe, czy też letni upał – potem słuchałam jeszcze różnych nagrań w odpowiedniejszych warunkach, jednak Sibelius nadal pozostał dla mnie tajemnicą.

Kilka lat później, miałam wtedy 16 lat, prof. Jascha Brodsky dał mi do zrozumienia, że nadszedł czas, aby zająć się Sibeliusiem. W tym miejscu, pamiętam je zresztą bardzo dobrze – stałam wówczas na wschodnim, krwistoczerwonym dywanie, blisko lodowatej szafy, przed metalowym pulpitem z nutami, na którym widniał mój ówczesny adres – koncert uległ całkowitej transformacji. W partii skrzypiec ukazała się nieoczekiwana wrażliwość. Pojawiła się przyjemna symetria strukturalna. Po miesiącach przygotowań, po wielu przygotowawczych koncertach, zabrałam dzieło Sibeliusa do Europy na wielkie tournée orkiestrowe. Z przerwami grałam je przez wiele lat, potem – tak jak mam to w zwyczaju – zostawiłam je na jakiś czas.

Schoenberg

Jeśli chodzi o Arnolda Schoenberga, po raz pierwszy odkryłam jego utwory latem 1997 r. podczas Festiwalu Muzycznego w Marlboro, gdzie przez siedem tygodni ćwiczyłam jego sekstet *Verklärte Nacht* pod czujnym okiem nieodżałowanego wiolonczelisty Siegfrieda Palma. Muzyczny język Schoenberga, zupełnie nowy dla mnie, zaintrygował mnie swoim ekspresywnym rejestrem. Szukałam informacji o jego utworach na skrzypce i dowiedziałam się,

że istnieje koncert skrzypcowy, określany jako „typowy dla późnego Schoenberga”, trudność jego wykonania była także legendarna. Poszukałam nagrań i przez następne lata wysłuchałam wielu wersji nagrań tego koncertu – archiwalnych i płytowych. Przy słuchaniu Schoenberg wydawał mi się właściwie dostępny. Dzieło ukazywało mi potencjał wykonawczy bez granic, i nie było niemożliwe do zagrania. Złożyłam specjalne zamówienie na partyturę, ponieważ wydawnictwa do których się zgłosiłam nie miały jej w swoim składzie.

Nuty na partię skrzypiec z ograniczoną partią fortepianu nadeszły w skromnej, brązowej kopercie z tektury. Kiedy kupuję nową partyturę, z reguły odkładam ją na jakiś czas. Jednak w tym przypadku nie chciałam czekać i uważam, że postąpiłam słusznie. To było zupełnie coś innego od dzieł, których się do tej pory uczyłam. Fizycznie było to dość trudne zadanie; żeby zagrać niektóre pasáže musiałam przyzwyczaić dłonie do pozycji zupełnie dla mnie nowych. Byłam zafascynowana nowatorstwem partytury i jej możliwościami muzycznymi, zaproponowałam więc to nagranie mojemu wydawcy. Po raz pierwszy dzieło to wykonałam na koncercie dopiero kilka lat później; potrzebowałam tego czasu, żeby zagrać ten utwór zgodnie z tempami Schoenberga – to znaczy z tempami zaznaczonymi na partyturze, tak często jednak ignorowanymi.

Już podczas pierwszego koncertu wiedziałam, że utwór będzie mówił sam za siebie, nie wiedziałam jednak jaka będzie reakcja publiczności. W XXI w. Schoenberg okazał się sukcesem. Orkiestry i dyrygenci ożywiają jego muzykę, publiczność przyjmuje dzieło entuzjastycznie. Widzę, że podczas każdego koncertu moje pierwsze nadzieje potwierdzają się a wdzięk, duch, liryzm, romantyzm i teatralność Schoenberga wywołują u publiczności wstrząs niemal wizualny – co nie powinno dziwić u kompozytora, który był także malarzem.

Wreszcie koncert Schoenberga miał na mnie długotrwały wpływ. Długi i uważny proces nauki, który przeszedłam ucząc się tego dzieła, spowodował, że moja technika jak i moje koncepcje wykonawcze wzniósł się na inny poziom. W świetle Schoenberga, zaczęłam przyglądać się znanym mi dziełom jakby były zupełnie dla mnie nowe. Kiedy ponownie wróciłam do *Koncertu skrzypcowego* Sibeliusa, dzieło nabrało charakteru jednocześnie płacznego jak i zmysłowego: wyszukane nostalgiczne piękno przeplatane nadzieją, piękno, które stanowi o wspaniałej mocy utworu.

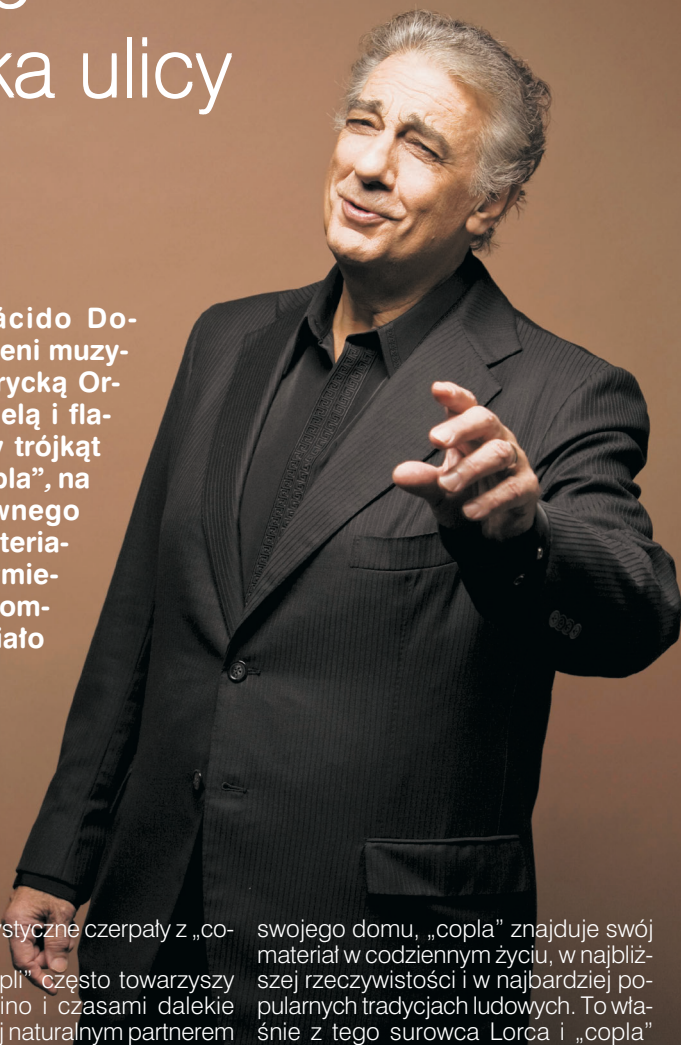
Album ten jest więc dla mnie hołdem złożonym tym dziełom i ich kompozytorom, a także nieustannej weryfikacji swoich uprzedzeń. Mam nadzieję, że wasza droga, tak samo jak i moja, zaprowadzi was kiedyś do tej muzyki. 🎻

tłumaczenie z francuskiego:
Małgorzata Kaczmarek

Plácido Domingo „Coplas” i muzyka ulicy

Arkadiusz Jędrasik

W swoim najnowszym nagraniu Plácido Domingo powraca bezpośrednio do korzeni muzyki – do muzyki ulicy. Domingo wraz z Madrycką Orkiestrą, wybrali „coplę”, która wraz z zarzuelą i flamenco stanowi lansowany obecnie żelazny trójkąt nowej, popularnej muzyki hiszpańskiej. „Copla”, na wzór swego bliskiego, francuskiego krewnego „cuplé” jest muzyką autora, który szuka materiałów w tradycji ludowej, tak aby się w nią wmieścić i niejako się w niej rozpuścić. Wielcy kompozytorzy hiszpańskich „copla” mogą śmiało powiedzieć: „folklor, to ja”.



Wielka pasja Plácida Domingo dla tych piosenek jest częścią jego muzycznych wspomnień od czasów dzieciństwa. „»Copla« to jest jakaś historia opowiadana przez trzy lub cztery minuty. To jest to, co ja nazywam »mini operą«, w której tekst i muzyka dążą do tego, aby do głębi poruszyć słuchacza. Trzeba czuć tę historię z pasją, trzeba ją zaśpiewać z odpowiednim temperamentem, z żarliwością i uczuciem. Bardzo wielkie znaczenie ma tu tekst, sens słów. Argentynskie tango, portugalskie fado, meksykańska ranchero, hiszpańska »copla«... Jestem śpiewakiem operowym, ale znajduję przyjemność w śpiewaniu wszelkiego rodzaju muzyki, w której ważna jest część wokalna i w której jest tekst, który musi być przekazany słuchaczowi ze szczególną wrażliwością” – tak mówi o repertuarze swojego nowego albumu hiszpański tenor.

Najstarsze korzenie „copla” leżą w poezji średniowiecznej, natomiast najnowsze jej korzenie znajdują się w pochodzącej z XVIII w. dramatycznej „tonadilli”, a także w andaluzyjskich tradycjach ludowych XIX w. Gatunek ten przysłużył się nie tylko edukacji sentymentalnej wielu pokoleń Hiszpanów lecz także od dawna jest depozytariuszem ich muzycznego dziedzictwa. Najlepsi kompozytorzy, najlepsi autorzy tekstów i najlepsi wykonawcy znaleźli schronienie, a także źródło dochodu w tym właśnie gatunku, natomiast wielkie talenty muzyczne, wielkie

wrażliwości artystyczne czerpały z „copli” inspirację.

Chociaż „copli” często towarzyszy wyłącznie pianino i czasami dalekie akordy gitary, jej naturalnym partnerem muzycznym jest orkiestra co sprawia, że nagranie to jest jeszcze ciekawsze. Wielu muzyków, którzy w nocy akompaniują piosenkarzom w jakichś małych zespołach, w ciągu dnia pracuje w wielkich orkiestrach symfonicznych. Kiedy gra orkiestra symfoniczna efekt o wyjątkowym pięknie i wyjątkowym brzmieniu, osiąga swoją muzyczną pełnię.

Fernando Palacios, muzyk i pedagog mówi nam: „Jedną z największych satysfakcji dla muzyka wykonującego »coplę« wynika z ich wspaniałej muzyczności”. W „copli” muzyka wynika sama z siebie: słowa tworzą znak, symbol, który prowadzi nas nieuchronnie do końcowego wyniku dźwiękowego. Wystarczy przeczytać na głos jeden z tych tekstów, by przekonać się z jaką łatwością poezja przekształca się w muzykę. Nakładanie się słów i nut jest jednym z największych uroków tego gatunku i jednym z kluczy, by odkryć w nim piękno. Jest to także jeden z powodów, które tłumaczą wielką pasję Plácido Domingo dla tych piosenek.

Jest jednak coś jeszcze. „Copla” jest ze swojej natury gatunkiem uniwersalnym, tak samo jak wiersze Lorki, najbardziej uniwersalnego z poetów hiszpańskich. Tak jak u Lorki, który w swoich listach do Dalego i Bunuela helpi się tym, że ogląda świat „z ogrodu”

swojego domu, „copla” znajduje swój materiał w codziennym życiu, w najbliższej rzeczywistości i w najbardziej popularnych tradycjach ludowych. To właśnie z tego surowca Lorca i „copla” tworzą wielkie niepokoje i wielkie uczucia istoty ludzkiej: miłość, obojętność, śmierć, zazdrość, ból, samotność, trwogę, dumę, urazę.

W ubiegłym stuleciu, wraz z pojawieniem się radia i kina, a także artystów o międzynarodowej sławie, w większości kobiet, „copla” zaczyna pojawiać się w teatrach, przestaje być wiejska i andaluzyjska – staje się miejska i hiszpańska. W miarę jak rośnie i podróżuje, gromadzi materiał muzyczny z wszystkich gatunków i regionów Hiszpanii. Możliwe, że w Madrycie spotyka pasodobles i zaczyna wykorzystywać je w wielu piosenkach. Związek staje się tak bliski, że w pamięci muzycznej Plácido Domingo „copla” i „pasodobles” są ze sobą związane. Tak samo jest na jego najnowszym płycie.

„Początkowo »coplas« była bardziej andaluzyjska, pasodobles bardziej madryckie chociaż »coplas« i pasodobles są tak naprawdę zewsząd. Są to piosenki, które słyszałem już w dzieciństwie, zanim jeszcze wyjechałem do Meksyku, gdzie mogłem potem słuchać najlepszych wykonawców. Od tego czasu mam je w moim wewnętrznym uchu. Nagrywając te piosenki wspominam i wyrażam swój podziw dla tych wielkich, niezastąpionych wykonawców, zwłaszcza kobiet, którzy porywali publiczność”.

Poetyka i technika w jednym

Yundi Li i Seiji Ozawa mówią o swoim pierwszym wspólnym nagraniu, muzycznej poetyce i rozkwicie muzyki poważnej w Chinach

foto. Steven Haberland/DG

Pokój głównego dyrygenta Berlińskich Filharmoników ciągle oddycha duchem wczesnych lat 60. Od czasów Herberta von Karajana nikt nawet nie próbował przesunąć ani jednego mebla, nie mówiąc już o zakupie jakiegoś nowego. Właśnie w tym pokoju Seiji Ozawa i Yundi Li wypoczywają pomiędzy sesjami nagraniowymi ich pierwszego wspólnego albumu, na którym znajdzie się *II Koncert fortepianowy Prokofiewa* i *Koncert G-dur Ravela*. Album nagrany wspólnie z Filharmonikami Berlińskimi zostanie wydany przez Deutsche Grammophon. Ozawa, uczeń Karajana, od pięciu lat jest dyrektorem Wiedeńskiej Opery. Wcześniej, przez 29 lat był legendarnym głównym dyrygentem Symfoniaków Bostońskich. Na jego cześć jedna z sal w Tanglewood, będącym wakacyjnym miejscem spotkań orkiestry przyjęła imię „Seiji Ozawa Hall”. Yundi Li wspiął się na szczyty popularności po wygraniu Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie w 2000 r.

Yundi, wybrałeś niezwykle wymagający program na swoje nowe nagranie dla Deutsche Grammophon. Jak się z tym czujesz?

Li: Maestro Ozawa jest niezwykle ważną postacią w mojej karierze. Pomógł mi w wielu ważnych muzycznych detalach i zawsze dbał o właściwą kolorystykę i tempo. Nie wszyscy dyrygenci są tak pomocni dla solistów. Podczas nagrywania tego albumu po raz pierwszy pracowałem z Berlińskimi Filharmonikami – najlepszą orkiestrą na świecie. Jestem tym faktem niezwykle podekscytowany!

Jednak pracowaliście już razem przedtem?

Ozawa: Poznałem Yundię Li trzy lata temu. Zagrał dla mnie recital w Studiu wiedeńskiej opery. Instrument, na którym przyszło mu grać nie był doskonały, ale Yundi grał przepięknie. Jego muzyka jest niezwykle barwna: on jest prawdziwym muzycznym poetą. Niezwykle ciężko jest znaleźć kogoś takiego w dzisiejszym świecie. Może to brzmi nieco starodawnie, ale dla mnie jest niezwykle odświeżające. A do tego jeszcze Yundi ma tę nieprawdopodobną biegłość techniczną. Poetyka i technika zwykle nie idą ze sobą w pa-

rze, ale on jest wyjątkiem. Takie było moje pierwsze wrażenie, zaraz potem zakochałem się w jego muzyce i pomyślałem o współpracy.

Li: Kiedy przyjechałem do Wiednia byłem onieśmielony i podniecony, gdyż Maestro Ozawa był moim ulubionym dyrygentem. Kiedy byłem młodszy i mieszkałem jeszcze w Chinach, często oglądałem go w telewizji i na DVD. Kiedy zobaczyłem go po raz pierwszy, nagle zrelaksowałem się. Zagrałem dla niego *Sonatę* Liszta. Wkrótce potem zaprosił mnie do Japonii.

Połączenie utworów, jakie wybraliście na nowy krążek to raczej rzadkość. Jak do tego doszło?

Ozawa: To była decyzja Yundięgo. Li: Sądzę, że te dwa koncerty są cudownymi utworami. Niewielu pianistów ma w swoim repertuarze *II Koncert* Prokofiewa. Wszyscy znają *III*, który także i ja wykonuję. *II Koncert* jest zwykle odrzucany i mało znany. Dlatego sądzę, że to będzie interesująca odmiana dla publiczności.

Ozawa: To było niezwykle odważne ze strony Yundięgo wybrać akurat te dwa dzieła. Wydaje mi się, że dla Prokofiewa, który sam był przecież świetnym pianistą, ten utwór był swoistym

popisem jego umiejętności pianistycznych. To jest jedno z najtrudniejszych dzieł pianistycznych kiedykolwiek napisanych.

Li: To prawda. Ten utwór pokazuje właściwie każdy z aspektów techniki pianistycznej. W kadencji części pierwszej i czwartej wszystko oscyluje wokół umiejętności technicznych. Zresztą cała czwarta część jest niezwykle trudna. Jednak od kiedy dokładnie poznałem to dzieło, nie jest ono dla mnie już tak trudne. Podobają mi się także dlatego, że tak bardzo różni się od utworów Chopina czy Liszta, z którymi się niezwykle utożsamiam. Ma w sobie ten fantastyczny rosyjski temperament.

Prokofiew miał 22 lata kiedy po raz pierwszy wykonał ten utwór, ty masz teraz 24. Jesteście więc prawie w tym samym wieku. Czy jest to koncert faktycznie przeznaczony dla tak młodej osoby?

Li: Absolutnie tak!

Młode pokolenia zdają się reagować zupełnie inaczej na muzykę poważną w Chinach niż w Europie. W swoim kraju jesteś kimś w rodzaju gwiazdy muzyki pop.

Li: Po tym jak wygrałem Konkurs Chopinowski ludzie nagle zaczęli mnie

rozpoznawać na ulicy i prosić o autografy. Od kiedy wziąłem udział w kilku reklamach telewizyjnych, niektórzy zwrócili większą uwagę na muzykę poważną. Teraz jest ona dość popularna. Prawie w każdej rodzinie dzieci uczą się grać na fortepianie. Rzeczywiście wygląda to nieco inaczej niż tutaj, ale mnie to cieszy, gdyż muzyka poważna potrzebuje świeżej energii, która podtrzyma tę tradycję. Sądzę, że tu, w Europie także uda się odnieść sukces w promowaniu tego rodzaju muzyki. Jest przecież tyle różnych rodzajów jej rozprzestrzeniania. Można ją ściągnąć na swojego iPod'a, słuchać w radiu, oglądać w telewizji.



fol. Mathias Bothor/DG

Czy ty posiadasz iPod'a?

Li: Tak, posiadam.

Jakiego rodzaju muzyka się w nim znajduje?

Li: Praktycznie każda. Słucham także muzyki pop, na przykład Justina Timberlake i Robbiego Williamsa. Kiedy potrzebuje odpocząć od fortepianu, to jest dobre odprężenie.

Czy na twoim iPodzie masz także swoje nagrania?

Li: (śmieje się). O nie! Ale lubię operę. Słuchanie śpiewaków pomaga pianistom w pracy nad frazowaniem.

Czy sądzisz, że możesz dotrzeć do publiczności z „II Koncertem” Prokofiewa? Podczas jego premiery ludzie opuszczali salę.

Ozawa: To podobnie jak ze *Świętem wiosny* Strawińskiego, której premiera była przecież także wielkim skandalem, a dziś należy do popisowych numerów orkiestrów.

Li: Dlaczego młodzi ludzie nie mieli by lubić tego utworu? Orkiestracja jest przecież doskonała, brzmi trochę jak *Gwiezdne wojny*.

Ozawa: To jest niezwykle utwór. Prokofiew napisał romantyczną melodię dla orkiestry, na której tle pianista brzmi jakby za chwilę miał oszaleć.

W trzeciej części wszyscy muzycy wyglądają jakby mieli oszaleć. To ostinato jest niezwykle głośne i brutalne. Jak udało ci się to osiągnąć jako dyrygentowi? Czy pozwoliłeś po prostu dać orkiestrze się ponieść czy skupiłeś się na dyscyplinie i równowadze?

Ozawa: Zawsze myślę o sobie jak o policjancie sterującym ruchem (Ozawa śmieje się i wykonuje charakterystyczne ruchy ramionami). Po prostu mówię: teraz twoja kolej, teraz twoja, a ty poczekaj jeszcze.

Kiedy koncert Prokofiewa jest ciemny, ciężki i agresywny, „Koncert G-dur” Ravela jest jego totalnym przeciwieństwem.

Li: Naturalnie Ravela trzeba wykonywać zupełnie inaczej, ostrożniej i ponad wszystko, barwniej.

Ozawa: Z Ravela to był naprawdę mądry facet. Na przykład w drugiej części, napisał melodie w rytmie na dwa przy akompaniamencie walca. Brzmi to niesamowicie.

Li: Podczas każdego wykonania tej części, zawsze myślę o jesiennym spacerze po lesie, kiedy liście mieniają się tysiącami barw. Jest to relaksująca i uspokajająca muzyka.

Ozawa: Bardzo lubię interpretacje tego fragmentu przez Yundiego – wychodzi z niego cała romantyczna natura.

Wracając jeszcze na moment do Prokofiewa. Jak długo pracowałeś nad tym koncertem?

Li: Około czterech miesięcy.

Są pianiści, którzy uczą się na pamięć partytury jeszcze przed zagranieniem jednej nuty. Jaka jest twoja metoda?

Li: Na początku zawsze wczytuję się w partyturę i próbuję rozpracować harmonię, strukturę utworu. Staram się zrozumieć sens każdego znaku napisanego przez kompozytora, dlaczego właśnie takie tempo, a nie inne itd. Potem próbuję przenieść wszystkie te niuanse techniczne, kolorystyczne na instrument.

W którym momencie uczysz się utworu na pamięć?

Li: To przychodzi naturalnie. Kiedy w taki sposób pracuję nad utworem zapamiętuję go bez większych starań.

Zapamiętanie muzyki nie stanowi dla ciebie większego problemu?

Li: Nie. Chociaż bardzo ostrożnie podchodzę do kolorystyki i różnych innych detali. Nie powinno się myśleć o muzyce jako o pojedynczych nutach, ale jak o całości, o frazie, harmonii, rytmie.

Jako zawodowy muzyk musisz być człowiekiem niezwykle zdyscyplinowanym.

Li: To prawda. Zawsze przed koncertem śpię przez jedną lub dwie godziny. To bardzo ważne dla mojej energii. Potem coś jem, biorę prysznic i wypijam lampkę czerwonego wina.

A po koncercie?

Li: Spotykam się z moimi przyjaciółmi, którzy zwykle przychodzą na mój koncert. Potem mamy czas, aby pójść coś zjeść i napić się drinka. Uwielbiam to. Lubię się z nimi także spotykać kiedy mam wolną chwilę. Czasami, kiedy jestem w Azji, chodzę na koncerty muzyki pop. Mój przyjaciel jest gwiazdą muzyki pop w Chinach, często dyskutujemy o różnicach pomiędzy jego profesją, a moją.

Oprócz tego, oczywiście wiele podróżujesz.

Li: To prawda. Dzięki temu mam przyjaciół w Chinach, Japonii, Ameryce, co ma dla mnie duże znaczenie. Obecnie jednak, najbardziej jestem zajęty swoją muzyką.

rozmawiała: **Melina Gehring/©DG**
tłumaczenie: **Magdalena Todynek**

KATARZYNA PIOTROWSKA

młoda · zdolna · utalentowana · pełna pasji · najlepsza

Acte Préalable



AP0167

world premiere recording

KATARZYNA PIOTROWSKA

DZIKOWSKI · KOPACKA · SAKOWSKA · WILCZEWSKI

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

Melcer jest znakomity

z pianistką Joanną Ławrynowicz
rozmawia Arkadiusz Jędrasik



fol. Agnieszka Indyk

Od naszej ostatniej rozmowy minęło sporo czasu, co w tym ostatnim czasie wydarzyło się w twoim artystycznym życiu?

Oj, to wymaga dłuższego zastanowienia, bo ... nie pamiętam! Działo się po prostu bardzo dużo, być może nawet za dużo... Ale po kolei. Mniej więcej rok temu, w marcu, byliśmy wspólnie z Jarkiem [wiolonczelista Jarosław Domżał] w Arabii Saudyjskiej prezentując wyłącznie muzykę polską: Stojowskiego, Twardowskiego i Chopina. Po powrocie czekało na mnie kilka koncertów chopinowskich organizowanych przez Towarzystwo im. F. Chopina. Parę dni później byłam już w Niemczech, gdzie wykonywałam *Koncert* Mozarta i *Koncert podwójny* Mendelssohna w duecie z wnukiem legendarnego Dawida Ojstracha, Walerym Ojstrachem i Orkiestrą Ojstrach Symphony pod dyrekcją Ulricha Grossera. Maj i czerwiec to koncerty w Żelazowej Woli, Łazienkach Królewskich (m.in. w ramach niedzielnego cyklu pod pomnikiem Chopina), w ramach Festiwalu „Floralia Muzyczne” w Ogrodzie Botanicznym w Powsinie, nagrania do filmu o Chopinie realizowanego przez francuską telewizję oraz nagrania dla Acte Préalable, w ramach kolejnego, tym razem wieloepitowego projektu, który, wchodząc do studia regularnie co najmniej raz w miesiącu z nowym materiałem muzycznym, mam nadzieję zakończyć w przyszłym roku. W lipcu wspólnie z „The Warsaw Trio” występowałyśmy na Festiwalu „Od Chopina do Góreckiego” w Warszawie oraz we Francji. Wrzesień i październik to cały szereg koncertów muzyki polskiej, z utworami m.in. Elsnera, Chopina, Dobrzyńskiego, Paderewskiego, Karłowicza, nagranie *Tria* Emanuela Kani, finalizujące płytę monograficzną tego kompozytora. Listopad wypełniły przygotowania do wykonania i nagrania *Koncertów* Melcera, a grudzień – prawykonanie *I Koncertu* Romualda Twardowskiego z Filharmonią Podlaską pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego. Do tego dochodzi początek tego roku, recitale w Rzymie, kolejne wykonanie *Koncertu* Twardowskiego, tym razem w Olsztynie, dwie kolejne sesje nagraniowe, uff... jak spojrzę wstecz to dochodzę do wniosku, że moja rodzina i znajomi mają chyba trochę racji – jestem szalona!

A teraz przejdźmy do sedna dzisiejszej rozmowy, bo okazja jest ku temu znakomita, ukazuje się właśnie twój najnowszy album z „Koncertami fortepianowymi” Henryka

Melcera. Skąd u ciebie taka pasja, taka chęć grania i nagrywania, na dodatek repertuaru zupełnie nieznanego. Większość twoich nagrań to przecież premiery światowe.

To wspaniale móc nagrywać utwory, których nie zna się ze słyszenia, bo dzięki temu uczenie się ich to jak czytanie nowej książki o nieznannej treści. Po zapoznaniu się z treścią, mogę ukształtować własny, zupełnie niezależny sposób jej interpretowania, dla mnie jest to fascynujące, jak przemierzanie nowych, nieznanych szlaków!

Trzeba przyznać, że dobór repertuaru jest znakomity – jak sądzisz, dlaczego w czasach współczesnych nikt jeszcze w Polsce tych koncertów nie nagrał, nikt też ich nie grywa? Czy są tak złe, czy też muzycy i organizatorzy życia muzycznego tak leniwi?

No nie, aż tak źle nie jest, było kilku pianistów, którzy koncerty Melcera grywali, niektórzy je nagrali, te nagrania są w archiwum Polskiego Radia, jedno polskie wykonanie doczekało się też wydania na płycie, tylko niestety niedostępnej w sprzedaży, a obecnie też słyszałam, że jeden z moich kolegów niedługo wykona *I Koncert* w Kaliszu, rodzinnym mieście kompozytora. Oczywiście, że można marudzić, że to za mało, że te *Koncerty* są zbyt dobre, by ich partytury pokrywały się kurzem, itd. Jest jeszcze druga strona medalu: trudno jest przekonać większość dyrygentów (nie wszystkich, są wyjątki), by podjęli trud przygotowania orkiestry do wykonania nieznanego i do tego, trudnego, dzieła, a z punktu widzenia solisty nie oplaca się włożyć tyle pracy w utwory, na które być może nie uda się namówić więcej niż jednego dyrygenta... Koło się zamyka.

To już twoja druga płyta poświęcona twórczości Melcera (pierwszą były utwory kameralne). Znasz niewątpliwie jego utwory fortepianowe, a może i pieśni. Czy uważasz, że powinniśmy wykonywać tę muzykę zarówno w kraju jak i zagranicą?

Z punktu widzenia patriotycznego – na pewno tak! Bo kto będzie promował muzykę polską za granicą, jak nie my – Polacy? A poza tym jest to sprawa gustu. Dla mnie prywatnie, kompozycje Melcera w większości są znakomite, znalazłabym z pewnością wielu muzyków, którzy mają podobny pogląd, być może też wielu, którzy temu zaprzeczają. Każdy z muzyków posiada swój własny kodeks artystyczny. Dla mnie z pewnością jednym z najważniejszych celów mojej pracy jest promocja rodzimej twórczości, znanej i nieznannej, ale zawsze najlepszej, bo naszej...

A skąd wziął się pomysł na nagranie koncertów Melcera?

Dobre pomysły w Acte Préalable pochodzą zawsze z jednego źródła. Producent, Jan A. Jarnicki jest niewyczerpany w wymyślaniu pasjonujących projektów.

Jak to się stało, że trafiłaś z tym projektem do Filharmonii Koszalińskiej?

Szczęśliwy zbieg okoliczności. Otrzymałam stypendium Ministerstwa Kultury na realizację tego projektu. Szukaliśmy (razem z szefem AP) orkiestry, ale wszystkie oferty przestały wysokość mojego stypendium. Zadzwoeniłam do Rubena Silvy w chwili, gdy straciłam już kompletnie nadzieję, a on... oddzwonił następnego dnia z terminem nagrania! Okazało się, że Filharmonia Koszalińska postanowiła wspomóc nagranie *Koncertów* Melcera! Jestem obu dyrektorom – panu Rubenowi Silvie i Robertowi Wasilewskiemu – ogromnie za to wdzięczna...

JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji

Acte Préalable

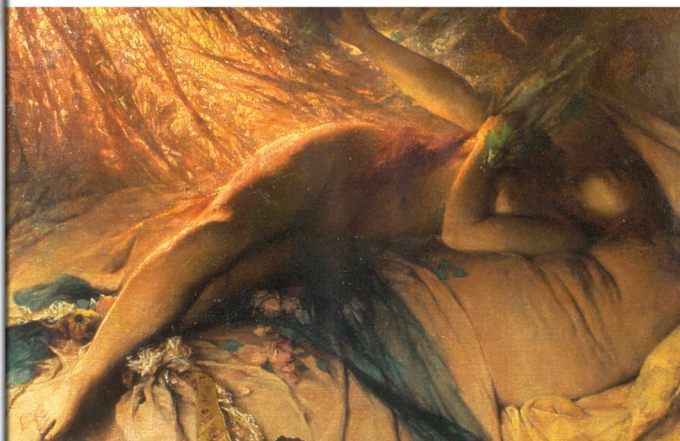


AP0163

Henryk Melcer

Piano concertos

No. 1 in E minor & No. 2 in C minor



Joanna Ławrynowicz • Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej • Ruben Silva

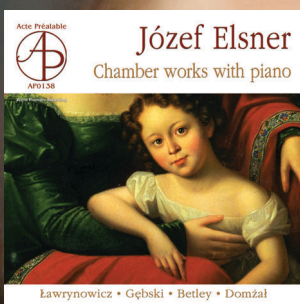
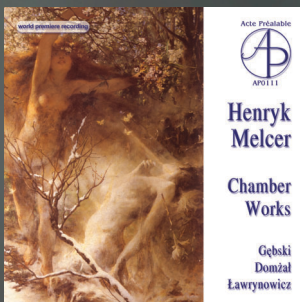
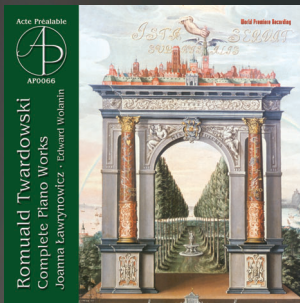
Polska premiera fonograficzna
Koncertów fortepianowych
Henryka Melcera
w wykonaniu znakomitej pianistki
Joanny Ławrynowicz
i Orkiestry Filharmonii Koszalińskiej
pod batutą wybitnego dyrygenta
Rubena Silvy

FONOGRAFICZNA REWELACJA ROKU!



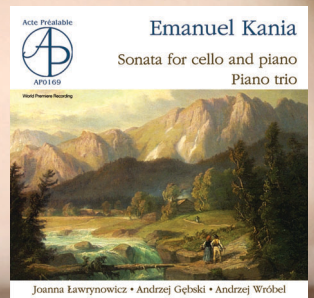
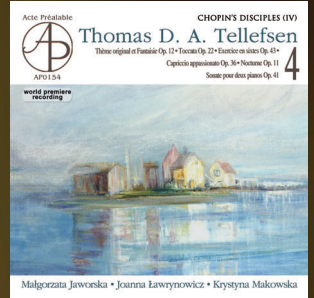
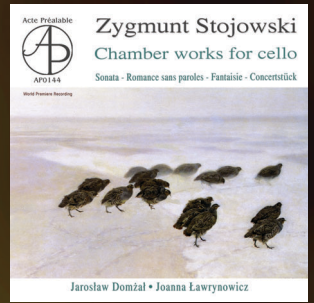
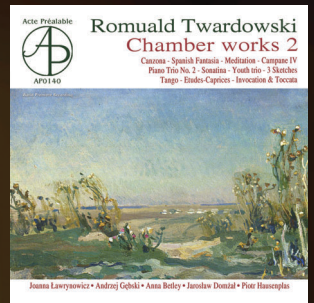
LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

www.acteprealable.com



Joanna Ławrynowicz
i jej dyskografia

nowicz
ia w Acte Préalable

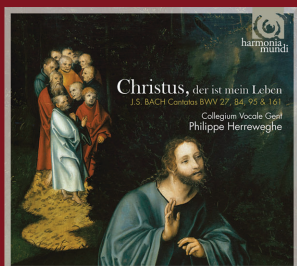




Zig Zag Territoires ZYT 080402.6

Jos van Immerseel i jego nowe nagranie kompletu symfonii Beethovena na instrumentach z epoki

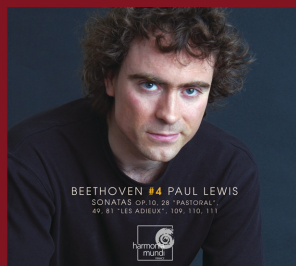
Nowe płyty Harmonii Mundi



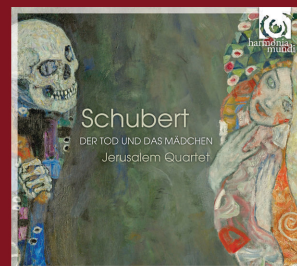
Harmonia Mundi HMC 901969



Harmonia Mundi HMC 901960



Harmonia Mundi HMC 901909.11



Harmonia Mundi HMC 901990

Seria HM Gold - wybrane tytuły z katalogu Harmonii Mundi w ekskluzywnym wydaniu, w specjalnej obniżonej cenie



Harmonia Mundi HMG 501882



Harmonia Mundi HMG 501898



Harmonia Mundi HMG 501711



Harmonia Mundi HMG 501778



Harmonia Mundi HMG 507020



Harmonia Mundi HMG 501137



Harmonia Mundi HMG 501298



Harmonia Mundi HMG 501366



Harmonia Mundi HMG 501608



Harmonia Mundi HMG 501651

C M D
Classical Music Distribution

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

Nim koncerty zostały nagrane wykonałaś je podczas piątkowego koncertu filharmonicznego w Koszalinie. Jak zostało przyjęte twoje wykonanie, jak publiczność odebrała te nieznanne utwory? Taki program jest czymś niezwykłym w skali całego kraju, ale także wymaga wiele wysiłku od pianisty grającego przecież prawie bez przerwy 75 minut muzyki...

Tuż przed koncertem zaczęłam się zastanawiać nad sprawą najważniejszą – jak publiczność przyjmie tak dużą dawkę muzyki, zupełnie im nieznaną? Podzieliłam się moimi obawami z dyrygentem, a na to Ruben Silva mi odpowiedział: „Spokojnie, kupią to!” I stało się rzeczywiście tak, jak powiedział. Publiczność koszalińska owacyjnie przyjęła oba koncerty, nie obyło się bez bisów, a po występie odwiedziło mnie bardzo wiele osób, entuzjastycznie wypowiadających się o muzyce, którą słyszeli... Trzeba dodać, że niewielki w skali innych miast w Polsce, posiadająca filharmonie, Koszalin, jest prawdziwym ewenementem. Mieszkańcy przystawiają „wałę drzwiami i oknami” na absolutnie każdy koncert i często wielu chętnych odchodzi z kwitkiem, z braku miejsc... Publiczność Koszalina można więc określić mianem melomanów z prawdziwego zdarzenia, tym bardziej cieszy ich reakcja!

Jest to twoje pierwsze nagranie z dyrygentem, dyrektorem artystycznym Filharmonii Koszalińskiej, Rubenem Silvą. Jak się układała wasza współpraca przy koncercie i potem przy nagraniu?

Moje spotkanie z Rubenem Silvą przy okazji nagrań *Koncertów Melcera*, śmiało nazywam prawdziwym zrządzeniem losu. Po raz pierwszy graliśmy razem na koncercie absolwentów Warszawskiej Akademii Muzycznej jakieś 10 lat temu i z tamtego występu, choć miałam wówczas niewielkie doświadczenie w pracy z dyrygentem i orkiestrą, pamiętam wrażenie, jakby studencka orkiestra stała się nagle wytrawnym kameralistą, reagującym na najdrobniejszy niuans w najeżonym rubatami *Koncertie Chopina*... Grało się z panem Silvą tak naturalnie i twórczo, że do dziś to pamiętam... To nasze spotkanie po latach jeszcze pogłębiło moje pierwsze wrażenie. Podczas prób rozumieliśmy się doskonale, ale dopiero na koncercie pojawiło się coś wręcz magicznego; udało nam się stworzyć interpretację, która wzruszyła nie tylko publiczność, ale również nas samych... Późniejsze nagranie było już tylko naturalną kontynuacją tego fantastycznego porozumienia emocjonalnego, jakie zdarzyło się nam na koncercie.

Wprowadzie Ruben Silva od chyba 30. lat mieszka i pracuje w Polsce, ale jednak pochodzi z Boliwii. Jak poradził sobie z muzyką niewątpliwie bardzo polską?

W przypadku człowieka tak wrażliwego i o tak głębokiej muzykalności, jak Ruben Silva, jego miejsce urodzenia dla wykonawstwa muzyki polskiej nie ma

żadnego znaczenia. Wykonawca, tak doskonale rozumiejący i, co jeszcze ważniejsze, prawdziwie kochający muzykę, potrafi z łatwością odnaleźć się w każdym jej rodzaju i gatunku, bez względu na szerokość geograficzną.

Przygotowując się do wykonania i nagrania „Koncertów” Melcera słuchałaś innych nagrań. Jak podeszłaś do swojej interpretacji? Jaki znalazłaś do niej klucz?

Drobny niuans: słuchałam ich, celowo, dopiero w ostatnim momencie, na jakieś dwa dni przed wyjazdem do Koszalina. To zasada, którą często stosuję, mająca pomóc nie uleganiu sugestiom. Tak naprawdę interpretacja rodziła się na gorąco, podczas prób w Koszalinie. Ciągłe dyskusje, nie tylko z dyrygentem, ale i z poszczególnymi członkami orkiestry, na próbach, na korytarzach, podczas obiadu, miałam wrażenie, że wszyscy żyjemy Melcerem... Pamiętam, jak telefonowałam późnym wieczorem do dyrektora Silvy, zupełnie nie zważając na godzinę, żeby przedyskutować tempa w części, od której następnego dnia rano zaczynaliśmy nagranie... Nie byłoby tej interpretacji bez wspólnego zaangażowania, ciąglej „burzy mózgów” i za to jestem Orkiestrze i dyrygentowi ogromnie wdzięczna!

Znam nagrania Pontiego i Płowrighta, oba bardzo dobre. Ponti jest znakomity technicznie, Płowright zaś lekko zdystansowany, gra ładnie, pewnie, ale jest jakby emocjonalnie z boku tej muzyki. Słuchając zaś Twojej interpretacji od razu uderza znakomite techniczne ujęcie obu koncertów, elegancko ujęłaś ich klimat. Twoja interpretacja jest pewna, zdecydowana, intensywna emocjonalnie, z pięknym uchwyceniem polskiej duszy i polskiego serca tej muzyki, fragmenty solo urzekają dynamiką, dźwiękiem, a dialogowanie i koncertowanie z orkiestrą daje fantastyczny przykład współpracy i artystycznego porozumienia. To po prostu dobre nagranie, po które warto sięgnąć! Czyba trudno jest znaleźć swój klucz do tej muzyki i osiągnąć porozumienie w jej przekazaniu z dyrygentem i orkiestrą?

Bardzo trudno. Orkiestra to kilkadziesiąt osób, każdy ma jakiś własny pogląd na to, co w danej chwili interpretuje, jak również prawo do ludzkich słabości. Podobnie rzecz ma się z dyrygentem i solistą. Czuliśmy, że polubiliśmy się z orkiestrą i to nam z pewnością pomagało. Oni po prostu naprawdę starali się grać jak najlepiej, co mnie i dyrygenta jeszcze bardziej mobilizowało. Myślę, że kluczem do sugestywnej interpretacji jest przede wszystkim intensywność zaangażowania wszystkich wykonawców.

Na „Koncertach” Melcera nie kończy się twoja przygoda z nagrywaniem koncertów. Nie tak dawno wykonywałaś koncert fortepianowy Romualda Twardowskiego w Białymstoku. Jaki to utwór?

Po prostu piękny... Pien polskiego folkloru i tęsknoty za ojczyzną, pompa-

tyczny i dumny, jak polski naród w walce z wrogiem... Dla mnie osobiście to utwór przesycony patriotyzmem, ale to bardzo subiektywny pogląd, tak naprawdę każdy znajdzie w nim coś dla siebie, zachęcam do posłuchania!

Został ten koncert nagrany i tym samym ukaże się w tym roku kolejna twoja płyta – tym razem z koncertem fortepianowym Romualda Twardowskiego. Stałaś się w tej chwili największym ambasadorem tego twórcy. Skąd to zainteresowanie?

Bardzo lubię grać Twardowskiego, jako kompozytor nigdy mnie nie zawiodł, bo publiczność świetnie go odbiera i w Stanach i we Francji i w Arabii Saudyjskiej...

Ile w sumie masz już nagranych płyt? Jesteś współcześnie pianistką najbardziej „aktywną fonograficznie”, masz najwięcej płyt w dorobku. Jakie to uczucie po ogromnej ilości koncertów wchodzić do studia z nowym, nieznanym repertuarem, potem słuchać swoich nagrań. Sztuka wykonawcza jest bardzo ulotna, a nagrania pozostawiają po niej trwałe ślady, jak odbierasz swoje nagrania i w ogóle nagrywanie płyt?

Efekt końcowy jest zawsze niewiadomą, nie można go całkowicie przewidzieć i zaplanować. Przez lata moich doświadczeń z mikrofonem wiele się nauczyłam, nie popełniam już tych błędów, które zdarzały mi się 10 lat temu. Rzadko słucham swoich nagrań po ukazaniu się płyty, za to często robię to w trakcie montażu, wtedy jest największej do zrobienia, bo reżyser dźwięku nie musi wiedzieć, która z dwudziestu wersji najbardziej mnie satysfakcjonuje. Nie wiem dokładnie, ile nagrałam płyt, bo wiele z nich nie jest jeszcze wydanych, niektóre nie są nawet jeszcze zmontowane. Chcę ogólnie powiedzieć, że nagrywanie stało się w dzisiejszych czasach odrębną sztuką i wymaga innego rodzaju słyszenia niż wykonawstwo na żywo.

Czy tak liczne nagrania pomagają ci w karierze w kraju i poza nim?

Z pewnością pomagają w pracy nad własnym rozwojem artystycznym, podają się bowiem ciąglej, z natury bardzo krytycznej, samoocenie. Oprócz tego stale poszerzam swój repertuar.

Wiem, że niektóre utwory, które nagrywałaś, proponujesz swoim uczniom. Jak oni na to reagują, w szczególności, że o większości kompozytorów, jeśli coś wiedzą to tylko to, że istnieli?

Grają i już. Jak nie znali, to się dowiedzą ode mnie, albo poczytają. Pedagog jest feudałem.

Jakie masz plany na przyszłość?

Bardzo gęsto już wypełniony kalendarz koncertowy na przyszły rok i kolejne nagrania. Ale mimo to planuję przede wszystkim znalezienie równowagi pomiędzy działalnością artystyczną i rodziną. Mój synek potrzebuje więcej mojego czasu i zamierzam tę potrzebę spełnić. Przy obopólnej radości.

Dziękuję za rozmowę. ☺

AGATA SZYMCZEWSKA

Pierwszy studyjny album laureatki Konkursu Wieniawskiego

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



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

www.acteprealable.com

Johannes Brahms (1)

Ein Deutsches Requiem i związek kompozytora z Wrocławiem

Tomasz Tadeusz Brzozowski

Człowiek

Dokładnie siódmego maja 2008 r. przypadnie 175 rocznica urodzin wielkiego niemieckiego kompozytora, zaś 3 kwietnia minie 111 lat od jego śmierci w Wiedniu. Johannes Brahms urodził się w Hamburgu w 1833 r. Pierwszych lekcji muzyki udzielał mu ojciec, który był najpierw muzykiem angażowanym do uprzyjemniania czasu bywalcom hamburskich lokali rozrywkowych, by następnie zostać kontrabasistą miejskiej orkiestry w Hamburgu. Młody Johannes, od wczesnych lat przejawiający talent muzyczny, potem kompozytorski, dość wcześnie, bo w 1845 r. rozpoczął swoją przygodę z kompozytorstwem, a także zawodem muzyka. Jak się miało okazać, profesja ta pozwoliła na osiągnięcie stabilizacji życiowej, umożliwiając pozyskanie środków do życia.

Jeszcze za młodu, pomagając ojcu, grywał wraz z nim w lokalach, stanowiących wówczas miejsce rozrywki społeczności mieszczańskiej Hamburga. Niespełna trzy lata później, w roku 1848, wykonał swój pierwszy recital fortepianowy. Okres lat 1851-1854, stanowiący w muzycznej biografii Brahmsa początkowy etap twórczości, zaowocował m.in. *Sonatami fortepianowymi*, należącymi do op. 1, 2 i 5, *Scherzem* op. 4, *Wariacjami* op. 9 oraz pieśniami włączonymi do op. 3 i 7. Rok 1853 to dla młodego podówczas kompozytora czas podróży muzycznych. Jako akompaniator, udał się wraz z węgierskim skrzypkiem Edwardem Remenyim, w tournée koncertowe. Znajomość z Remenyim przyniosła korzyści. Kompozytora zainteresowała rdzenna muzyka węgierska oraz folklor. Remenyi zaszczerpił w nim miłość do muzyki swego kraju, co skutkowało napisaniem tańców oraz pieśni węgierskich. Podczas podróży, Brahms zapoznał się bliżej ze skrzypkiem Józefem Joachimem, dzięki któremu poznał Roberta Schumanna. Spotkanie Schumanna doprowadziło do burzliwej znajomości z jego żoną, świetną pianistką – Klarą. Brahms poznał także Liszta i Berliozę. Pierwszy kontakt Brahmsa z Schumannem w 1853 r. temu ostatniemu zapadł w pamięci, bowiem w treści notatki, jaką po spotkaniu Schumann sporządził w swoim dzienniku, czytamy „Był u mnie Brahms (geniusz)”¹. Schumann, w redagowanym przez siebie dzienniku, „Neue Zeitschrift für Musik”, zamieścił autorski artykuł, gdzie proklamował wschodzący talent i geniusz muzyczny, mający utworować nowe drogi artystyczne². Rok

1854 przyniósł kolejną trwałą znajomość: Brahms poznał Hansa von Bülowa, uchodzącego za najwerniejszego wykonawcę dzieł symfonicznych kompozytora.

W latach 1857-1860 Brahms zajmował stanowisko dyrektora i koordynatora muzyki na książęcym dworze w Detmold. Trzy lata później, przez rok (1863-1864) jako dyrygent pracował w Wiedniu w *Singakademie*. Nieco później, w tym samym mieście, w latach 1872-1875 piastował stanowisko dyrektora artystycznego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki. Na rok 1858 przypadło prawykonanie *I Koncertu fortepianowego*, które zebrało niezbyt przychylnie recenzje. Krytycy jak i publiczność bardzo szorstko obeszli się z dziełem. Kompozytor więc zajął się tworzeniem kolejnych utworów, często zmieniając miejsca pobytu. Jeździł na tournée, głównie jako pianista, potem dyrygent. Indywidualny styl Brahmsa w pełni ukształtował się na przestrzeni lat sześćdziesiątych dziewiętnastego stulecia. Powstały wtedy *Wariacje na temat Haendla* (1861); *Wariacje na temat Paganiniego* (1863); *Kwintet fortepianowy* (1864). Od roku 1868 można mówić o „akme” twórczości Brahmsa, powstało bowiem szereg kompozycji wokálně-instrumentalnych, takich jak kantata *Rinaldo*, wiekopomne, zakrojone z dużym rozmachem, hieratycznie brzmiące *Ein Deutsches Requiem*, *Rapsodia* (1869) oraz pieśni. Lata siedemdziesiąte to okres, w którym zainteresowania kompozytorskie Brahmsa grawitują ku wielkim utworom orkiestrowym. W okresie 1876-77 napisał dwie pierwsze symfonie. W literaturze przedmiotu mówi się, że zwrot ku utworom symfonicznym, został zapoczątkowany w 1873 r. powstaniem *Wariacji na temat Haydna*. Miały one być utworem inicjującym zainteresowania Brahmsa szerszą formą muzyczną³. Rok później, w roku 1878,



Johannes Brahms

Brahms przeniósł się na stałe do Wiednia, nie rezygnując z podróży po Europie, zwłaszcza po Włoszech. W okresie wiedeńskim powstał *Koncert skrzypcowy* (1878), *II Koncert fortepianowy* (1881), *3 Sonaty skrzypcowe* oraz dwie kolejne symfonie (1883-85).

Pobyt w Wiedniu to czas, w którym krystalizuje się pozycja Brahmsa w świecie. Jako uznany kompozytor otrzymał szereg wyróżnień oraz nagród. W marcu 1879 r. Uniwersytet Wrocławski nadał Brahmsowi doktorat honoris causa – „artis musicae severioris in Germania nunc princeps”. Do atmosfery, jaka towarzyszyła temu wyróżnieniu jeszcze wrócimy. Brahms sporo zawdzięczał klasykom wiedeńskim, szczególnie Beethovenowi, od którego przejął metodologię pracy tematycznej wraz z techniką wariacyjną. Związki z kompozytorem *Sonaty księżycowej* są także widoczne w zamiłowaniu Brahmsa do formy sonatowej. Wpływ muzyki późnego baroku uwidacznia się w ścisłych formach, np. w finale *IV Symfonii* (passacaglia), w *Niemieckim requiem* (fuga). Również niemieccy romantycy, szczególnie Schubert, są obecni w jego muzyce, głównie w dziedzinie liryki wokalne, w pieśniach. Pomimo wielu wzor-

ców, muzyka Brahmsa, początkująca nurt klasycyzujący, pozostała oryginalną: „...styl Brahmsa ma wszelkie znamiona stylu indywidualnego. Harmonika Brahmsa choć wskutek dominacji postępowych diatonicznych zdecydowanie różni się od Wagnerowskiej, wykorzystuje pełny zasób środków rozwiniętego systemu funkcyjnego i odznacza się nie mniejszym niż u Wagnera bogactwem kolorystycznym. Melodyka jest u Brahmsa elementem pierwszoplanowym; o jej odrębności decyduje ścisła praca tematyczna i motywiczna, urozmaicona rytmika (częste użycie synkopy, trioli i in.), silne kontrasty, jak również skłonność do śpiewnej kantyleny i charakterystycznych zwrotów melodycznych (np. zwrotów opartych na sekście doryckiej i septymie eolskiej w moll lub na kroku seksty wielkiej)”⁴.

Co do instrumentacji, była ona okrojona w stosunku do nacechowanej przepychem Wagnerowskiej, widocznej szczególnie w dziełach orkiestrowych kompozytora z Bayreuth. Brahms instrumentował oszczędnie, rezygnując z nadmiernych barw orkiestrowych, szczególnie pomijając instrumenty blaszane. Zwiększył za to obecność brzmieniową instrumentów drewnianych. W jego muzyce zauważalna i wyczuwalna jest nowoczesność faktury solowo-orkiestrowej. Polega ona na zdominowaniu partii instrumentów solowych, przez partie orkiestry. Jest to uchwytne szczególnie w koncertach fortepianowych. Ważniejsze dzieła Brahmsa podam na końcu, jednak warto odnotować, że katalog tematyczny utworów Brahmsa został opublikowany przez A. von Ehrmanna w Lipsku w 1933 r. w formie wydania zbiorowego, na które złożyło się 26 tomów (Wiedeń 1926-1928).

Jeśli pokusić się o próbę przybliżenia cech charakteru Brahmsa, przede wszystkim uderza wrodzona skromność. Cecha ta przybierała niekiedy formę swoistej niefrasobliwości. Oto bowiem po otrzymaniu wiadomości, że Uniwersytet we Wrocławiu nadał mu honorowy doktorat za zasługi w sztuce kontrapunktu, znany i szanowany już Brahms, w dowód podziękii wystąpił do senatu uczelni jedynie kartę pocztową. Fakt ten, jak się wydaje, wskazuje, że jako człowiek, nie przywiązywał zbytniej wagi do wszelkich wyróżnień oraz zaszczytów. Dowód na wrodzoną skromność Brahmsa zawiera relacja z pamiętnika Jana Maszkowskiego, syna Rafała Maszkowskiego⁵ – wybitnego dyrygenta, który po rezygnacji Maxa Brucha, objął Wrocławskie Stowarzyszenie Orkiestralne, piastując funkcję naczelnego

dyrygenta od 1890 r. do swej śmierci w roku 1901. Syn wybitnego dyrygenta, opisując podróż ojca do Bawarii, powiada, że jego ojciec chciał się pilnie zobaczyć z Brahmssem. Pozostając nieco dłużej w Wiedniu „(...) znaleźliśmy go w skromnej restauracyjce, gdzie zwyczajnie jadł obiady i pił piwo. Klientela składała się przeważnie z fiaków wiedeńskich i posługaczy publicznych, tzw. expresów. Tam to Brahms czuł się najswobodniej i przeważnie tylko do takich skromnych lokali uczęszczał”⁶.

Ein Deutsches Requiem

Brahms – bardzo dokładnie znający Biblię, tekst do swego *Requiem* zaczerpnął z wybranych dość swobodnie cytatów Pisma Świętego. Niezbyt przeje-

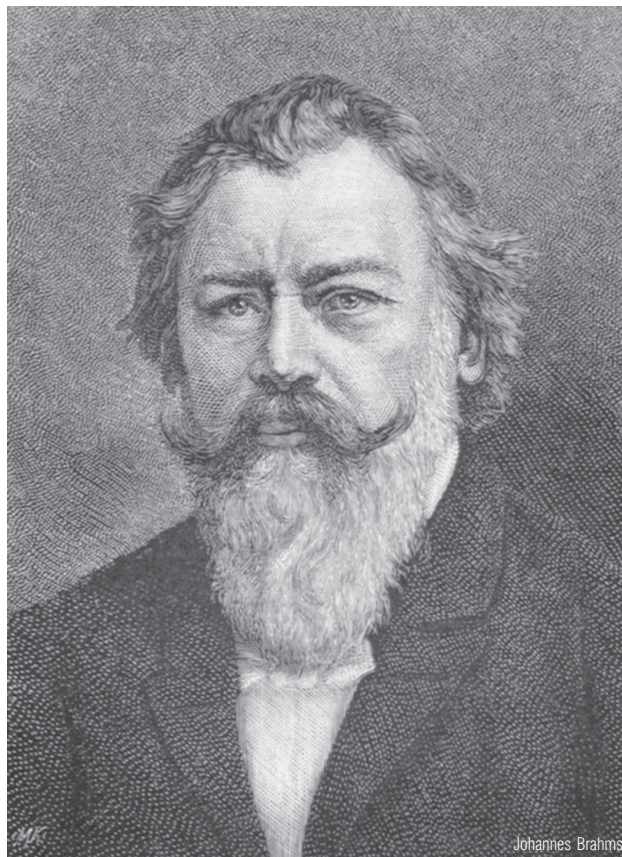
jąc dzieło *Niemieckim requiem*, pozba- wił go wszelkich podobieństw do znanych wówczas „missae pro defunctis”⁷.

W kwietniu 1867 r., jako pianista, wykonując *Wariacje i fugę na temat Haendla*, został bardzo życzliwie przyjęty przez publiczność. Z tego czasu zachowała się korespondencja, jaką Brahms prowadził z Dietrichem, pośredniczącym pomiędzy kompozytorem a Karlem Reinthalerem, piastującym stanowisko dyrygenta orkiestry w Bremie. Brahms pisał do Dietricha: „Jutro jadę z ojcem na małą wycieczkę po górnej Austrii. Nie wiem kiedy wrócę. Trzymaj załóżno *Requiem*, póki Ci nie napiszę. Nie wypuszczaj go z rąk i napisz mi w końcu poważnie, co o tym myślisz. Oferta z Bremy byłaby dla mnie nad wyraz pożądana. Musiałaby być oczywiście połączona z engagementem koncertowym (...)”⁸. Wspomniana przez Brahmsa wycieczka, odbyła się z jego inicjatywy. W zamiśle kompozytora, miała być formą odcierania ojca – Johanna Jakoba od zatęchłej atmosfery Hamburga, z którego starzec w zasadzie nie wyjeżdżał. Pomysł syna okazał się niezbyt szczęśliwym, bowiem perspektywa wycieczek górskich posuniętego już w latach człowieka, niezbyt entuzjastycznie została przezeń przyjęta. Z wycieczki po Styrii i Karyntii głównie zadowolony był Brahms i jego przyjaciel Josef Gänsbacher, bowiem ojciec – Johann Jakob bardziej delektował się gorącą atmosferą miejscowych knajp, kosztując przy tym niepośledniego smaku miejscowego wina.

Po powrocie z wycieczki, uradowany nią Brahms, poprosił Dietricha o zwrot partytury i tekstu *Requiem*. Musiał jednak na nią poczekać, albowiem była u dyrygenta z Bremy. Po wymianie uwag pomiędzy Bremą a Wiedniem, jako datę oraz miejsce prapremiery ustalono Wielki Piątek 10 kwietnia 1868 r. i katedrę w Bremie. Mimo to, partytura dzieła dostała się w ręce dyrygenta z Wiednia, który zechciał wykonać pierwsze trzy części dzieła Brahmsa.

1 grudnia, podczas koncertu poświęconego Schubertowi, Gesellschaft der Musikfreunde pod dyrekcją Herbecka wykonał trzy pierwsze części *Ein Deutsches Requiem*. Niestety, do tej pory przychylna wobec Brahmsa krytyka, okazała się mało entuzjastyczna. Dzieło było zupełnie niezrozumiałe. Na dodatek, podczas koncertu, doszło do fatalnej w skutkach omyłki kotlisty, który zagrał końcowe 36 taktów ostatniej części – forte, zagłuszając dźwięki całej orkiestry⁹.

Pierwsze niepowodzenie, wprawiło



Johannes Brahms

mował się pod tym względem wiernością wobec ortodoksji i doktryny czy to rzymskiej czy protestanckiej. Teksty zapożyczył z: Matt. V, 4; PS. CXXVI, 5, 6; I Pet. I, 24; Ep. Jac. V, 7; I Pet. I, 25; Esa. XXXV, 10; PS. XXXIX, 4-7; Eccl. III, 1; PS. LXXXIV, 1, 2, 4; Joh. XVI, 22; Esa. LXVI, 13; Ad Heb. XIII, 14; Ad Cor. XV, 51-55; Apoc. IV, 11; Apoc. XIV, 13. Zostały one ułożone w sześć oddzielnych części. *Niemieckie requiem* stanowi rozbudowany utwór, o charakterze częściowo żalobnym, przesiąkniętym miłością do Boga. Dowolność w doborze cytatów biblijnych, wskazuje raczej na to, że Brahms nie chciał, aby jego utwór zdradzał podobieństwo do liturgii. Chciał, aby *Requiem* sytuowało się poza obrębem znanych dotychczas kantat i oratoriów oraz mszy. Nazywa-

Brahmsa w stan przygnębienia. Jego nastrój pogorszyła reakcja wiedeńskiej publiczności, która nie zachowała dostatecznej powagi wobec tak doniosłego dzieła, na co uwagę zwróciła krytyka muzyczna. Cóż, należało wyciągnąć wnioski i z optymizmem wyczekiwać koncertu całego dzieła w Bremie. Okres oczekiwania upłynął dość aktywnie. Po świętach Bożego Narodzenia kompozytor zagrał w Wiedniu *Trio* op. 40, przyjęte raczej życzliwie. Po kilku innych wydarzeniach, związanych z osobistymi rozterkami kompozytora, udał się do Reinthalera, celem omówienia detali technicznych podczas wykonania *Requiem* w katedrze w Bremie. Po odnowieniu przyjaźni z Stockhausenem nadal dawał koncerty. Podczas wspólnych występów, Brahms mu akompaniował lub występował jako samodzielny koncertant. Odnotowano wielki sukces koncertowy obu muzyków w Kopenhadze, do której zawitali po wcześniejszych koncertach w Berlinie, Hamburgu, Dreźnie i Kilonii. Po małym „faux pas”, ze strony Brahmsa, podczas rautu wydanego przez Nielsa Gade, a dotyczącego jego poglądu na muzeum Thorwaldsena, Brahms wraz ze Stockhausenem opuścili Danię. Brahms wrócił do Kilonii, bagatelizując nieco niezręczność werbalną, jaka przydarzyła mu się w stolicy Danii.

Do Bremy przybył na dziesięć dni przed wykonaniem dzieła. Partia solowa zarezerwowana została dla Stockhausena, tamtejszy chór Towarzystwa Śpiewaczego wzmocniono, na prośbę kompozytora, głosami kilku kobiet wodzących się z wcześniejszego hamburskiego Chóru Żeńskiego. *Requiem* podzielono na dwie części, w przerwie zaś Joachim wraz z żoną, mieli dać krótki koncert. Za pulpitem stanął sam kompozytor. Nagłośnienie tego wydarzenia muzycznego przyciągnęło wielu znamienitych gości, do których bezspornie należeli Dietrichowie, Grimmowie, Reiter-Biedermann, Max Bruch, Klara Schumann. Zainteresowanie wykonaniem *Ein Deutsches Requiem* było ogromne.

Po kilku pierwszych dźwiękach dzieła, dawano się poznać, że nie chodzi o kolejne dziełko, ale to wielki, doniosły i monumentalny utwór. Na sali zapanowało skupienie. Wśród obecnych nie mogło zabraknąć ojca kompozytora – Jahanna Jakoba, który jak na tak podniosłe wydarzenie, zachowywał się dość powściągliwie, jednak jego odpowiedź na pytanie czy jest zadowolony z dokonania syna, brzmiąca „Es hat sich ganz gut gemacht” („To całkiem dobrze wyszło”) – tłumaczyła wszystko. Sukces wykonania *Niemieckiego requiem* był ogromny. Nie tylko obecni długo oklaskiwali twórcę, ale i miejscowa krytyka pochwaliła Reinthalera, za to, iż doprowadził do tego koncertu właśnie w Bremie. Przez to wydarzenie miasto zyskało sławę oraz rangę artystyczną. Sukces był tak wielki, że zdecydowano powtórzyć koncert 28 kwietnia. Dyrygował Reinthaler wraz z Franzem Kropoldem. Brahms jednak dzieła nie zakończył,

czyli, wciąż cyzelując partyturę, dokonywał ciągłych poprawek utworu. Pod koniec maja wziął udział w Nadreńskim festiwalu w Kolonii, gdzie poznał się bliżej z Bruchem. Pięć lat młodszy Bruch przepadł szybko do gustu Brahmsowi. Z Kolonii trafił do Bonn, gdzie mieszkał u doktora Hermanna Deitersa. W tym też czasie, prowadził życie nomadyczne, nie mogąc nigdzie osiąść na stałe. Choć wymagania miał co najmniej skromne, decyzje o stałym miejscu pobytu wciąż odkładał na później.

¹ T. Bronowicz, *Koncerty Brahmsa*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955, s. 7.

² Ibidem

³ A. Chodkowski, *Brahms*, [w:] Encyklopedia muzyki, wyd. II poprawione pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 2001, s. 118.

⁴ Ibidem


⁵ Rafał Maszkowski, przez jedenaście lat kierujący Wrocławskim Stowarzyszeniem Orkiestralnym, swą karierę rozwinął głównie w ów-

czesnych Niemczech, albowiem żadne z większych miast Polski nie miało swoich orkiestr symfonicznych. Był najpierw dyrygentem w Hamburgu, potem w Szafuzie i Koblencku. W tym ostatnim mieście, w 1883 r. poznał osobiście Brahmsa. Brahms bardzo wysoko cenił Maszkowskiego i jego warsztat muzyczny, nie tylko udzielił mu poparcia w jego staraniach o przewodnictwo orkiestrze we Wrocławiu, ale gdy nieco później, bo w roku 1895 z posady dyrygenta Gewandhausu w Lipsku ustąpił Karl Reinecke i gdy poproszono Brahmsa, aby wskazał następcę, ten bez namysłu powiedział, że widzi na tym stanowisku Rafała Maszkowskiego.

⁶ J. Maszkowski, *Luźne wspomnienia z różnych okresów mojego życia*. Rkp. Biblioteka Zakładu Ossolińskich we Wrocławiu, sg. 12915/1, s. 95.

⁷ L. Erhardt, *Brahms*, PWM, Kraków 1975, s. 147.

⁸ Tekst podają za: L. Erhardt, op. cit., s. 141.

⁹ L. Erhardt, op. cit., s. 148. 



*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^{*)} polskiej fonografii • Mecenas muzyki polskiej
*) Pod względem ilości nagrań premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagrań premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (12)

Miniatura skrzypcowa spoza kręgu neoklasycznego (2)

Maryla Renat

Do nurtu sonorystycznego należą też 3 *Miniatury* Marty Ptaszyńskiej (ur. 1943), „legitymujące się” dość tradycyjnymi tytułami: *Arioso* (1969), *Toccata* (1969), *Recitativo* (1975). Najbliższa wzorcom tradycji jest motoryczna *Toccata*. Monorytmiczny, szybki przebieg odbywa się na zmiennych wysokościach, repetycjach i wysokościach przybliżonych (określony jest tylko rejestr). *Arioso* na skrzypce solo zbudowane jest z licznych, krótkich odcinków kantylenowych, *Recitativo* daje zestaw

tywiczne jest tu ściśle sprzężone z barwą. *Sonety* kształtowane są montażem krótkich motywów. Ich różnicowanie dokonuje się poprzez aspekt techniczno-kolorystyczny. Następuje np. fluktuacja barw różnych strun, barwy sul ponticello, con sordino, ordinario lub zabieg, polegający na zestawianiu tego samego dźwięku w odmiennych ujęciach barwowych. Rejestry skrzypiec kompozytor także traktuje kolorystycznie. Każdy z *Sonetów* utrzymany jest w innym tempie i rodzaju motywiki. Nie

wibracji, gra w ćwierćtonach). *Limeryki* mają postać pojedynczych akcji muzycznych, pomysłów – w założeniu banalnych, takich jak: przeprowadzenie jednej frazy w ruchu zbieżnym między skrzypcami i klawesynem lub motoryczne powtarzanie jednej wysokości.

Kolejny przykład utworu preferującego jakości brzmieniowe to *Capriccio na skrzypce solo* Bronisława Kazimierza Przybylskiego (ur. 1941) z 1976 r. Projekcja efektów dźwiękowych odbywa się na podobnych zasadach, jakie stosowała M. Ptaszyńska. Motywy cząstkowe, pojedyncze efekty techniczne nawzajem się przeplatają. Silnemu różnicowaniu poddana jest artykulacja – każdy motyw cząstkowy posiada odmienny sposób smyczkowania. B. Przybylski stosuje ścisłą notację bez podziału na takty. Ogólnie *Capriccio* wykazuje charakter improwizacyjny (tempo ad libitum, alla cadenza).

Rok później powstaje *Fantazja na skrzypce solo* (1977) Ewy Podgórskiej, odwołująca się do podobnego, co we wcześniej omówionych utworach sposobu wypowiedzi, z tą różnicą, że kompozytorka zastosowała tutaj notację czasową (oznaczenia w sekundach) oraz nieznaczną domieszkę aleatoryki (nieodokreślenie wysokości dźwiękowych w szybkim szeregu pizzicatowym).

Zasada formowania przebiegu jest w miniaturach nurtu sonorystycznego zbliżona (forma montażowa), natomiast stroną o silnym stopniu zmienności są elementy składowe techniczno-brzmieniowe, które bywają odmienne u różnych kompozytorów. Założenie wyeksponowania wszelkich możliwości wykonawczych wyzwała czynnik wirtuozowski, obecny w utworach tego typu. Takie podejście do gry skrzypcowej reprezentuje *Ricercar na skrzypce solo* (1981) Witolda Rudzińskiego (1913-2004). Tytuł utworu zaczerpnięty z dawnej muzyki znajduje uzasadnienie w zastosowaniu techniki imitacyjnej w trzecim ogniwie, które układa się w formę fugi. *Ricercar* posiada wiodący temat-motto, inicjujący każde ogniwo utworu. W następstwie wysokości dźwiękowych tematu zaszyfrowane zostały litery imienia i nazwiska adresata dedykacji, skrzypka Romana Lasockiego. Kompozycja ta zespala „tradycyjne” przebiegi atonalne z chwytami sonorystycznymi oraz aleatoryką wysokości dźwiękowych w układach pasażowych (w kadencji końcowej); wszystkie elementy notowane są tu ametrycznie.

Lata 80. i 90. XX w. przyniosły uspo-



Paul Sacher, Anne-Sophie Mutter, Witold Lutosławski

różnych zdarzeń dźwiękowych konstruowany według zasady kontrastu – tutaj fragmenty recytatywne stanowią chwilowe zatrzymanie intensywnej akcji. Utwory te konstruowane są formą montażową. Kompozytorka stosuje przyjętą w latach 60. notację do oznaczania stopniowych przyśpieszeń i zwolnień, powtórzeń lub grę za podstawkiem. Zakres techniki jest bogaty: urozmaicone układy figuracyjne, biegniki, dwudźwięki, flażolety, gra spiccato glissando – wprowadzona nota bene z końcem lat 50. przez G. Bacewicz. M. Ptaszyńska przejmuje ten sam rodzaj oznaczenia, co Bacewiczówna. Miniatury sonorystyczne skłaniają się do wersji bez towarzyszenia innego instrumentu. Jest to wynikiem twórczego założenia, zakładającego uwypuklenie walorów kolorystycznych skrzypiec.

Kolorystyka skrzypcowa w umiarkowanym wymiarze leży także w zamyśle 5 *Sonetów na skrzypce solo* Zbigniewa Bargielskiego (ur. 1937) z 1972 r. (wyd. ZAIKS, Warszawa 1972). Myślenie mo-

posiadają oznaczeń metrycznych, wartości nut są względne, a kreska taktowa pełni rolę orientacyjną, oddzielając różne motywy i ich warianty. Całość mieści się w granicach środków tradycyjnych, lecz użytych w nowy typ kształtowania. Aluzja do formy literackiej ma tu zapewne charakter swobodnego nawiązania w sensie rozmiaru utworów. Bliższe związki z przyjętym w tytule wzorcem literackim wykazują *Limeryki na skrzypce i klawesyn* (1975, PWM 1988) Pawła Szymańskiego (ur. 1954). Limeryk, forma mniej rozpowszechniona od sonetu, to krótki, żartobliwy wierszyk o treści groteskowej, zawierający absurdalny humor i ujęty w aforystyczną postać pięciu wersów. P. Szymański przeszczepia ten model wprost na teren przekazu dźwiękowego. Jest to cykl 8 związanych utworów – każdy w innym rodzaju gry, typie treści muzycznej i sposobie współdziałania instrumentów. Kompozytor przejmuje wybrane szczegóły notacji sonorystycznej i wybrane środki techniczne (gra bez

kojenie postaw awangardowych i coraz częstsze spojrzenia w przeszłość. Twórcy wybitni dążą do wyprofilowania swego stylu. Takim kompozytorem był „wprowadzony” już przy okazji omawiania miniatury neoklasycznej z pewnością Witold Lutosławski, któremu „ostatnie słowo” było dane wypowiedzieć właśnie na polu miniatury skrzypcowej. *Subito* z 1992 r. (PWM 1998) na skrzypce i fortepian jest – podobnie jak *Recitativo e Arioso* – utworem okazjonalnym. Powstało na prośbę Josepha Gingolda, dyrektora artystycznego Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego w Indianapolis. *Subito* było utworem obowiązkowym w programie konkursu, wykonywanym na etapie półfinału (wrzesień 1994). Tytuł utworu („nagle”) sugeruje częstą zmienność materii dźwiękowej, która jest osiągnięta przez gwałtowne zmiany rytmiczne, dynamiczne i artykulacyjne. Forma polega na przeplataniu refrenu z epizodami, przy czym myśl refrenowa jest stopniowo skracana, a epizody wydłużane. W nich następują zmiany rodzaju ekspresji i motywy. Taki model formalny był często spotykany w późnych dziełach Lutosławskiego. *Subito* zapisane jest w konwencjonalnym metrum (częste zmiany) i przedstawia tradycyjny materiał wysokościowy oraz sposób gry.

Krótkie utwory skrzypcowe ciągle pojawiają się na warsztacie twórców obecnej doby. W najnowszej literaturze można spotkać przykłady, w których wyraźnie przewija się czynnik semantyczno-ilustracyjny, jak np. utwór Renaty Kunkel pt. *Anodos na skrzypce solo*. Grecka nazwa oznacza drogę w górę, według kompozytorki jest przedstawieniem rozwoju duchowego człowieka. Przebieg okazuje naprzemienne występowanie odcinków ekstatyczno-recytatywnych i motoryczno-dynamicznych, dwóch dopełniających się stanów energetyczno-wyrazowych. Innym przykładem jest żartobliwo-ilustracyjna miniatura, zatytułowana *Przędzie się nieć* Tadeusza Wieleckiego (ur. 1954) w całości oparta na glissandowo wznoszącej się frazie, naśladującej ujęte w tytule zjawisko.

W II połowie XX w. polska miniatura skrzypcowa zmienia swoje oblicze. Znika typ miniatury tanecznej, co było wynikiem przewyższania stylistyki neoklasycznej. Pojawiają się techniki awangardowe. Dominuje miniatura na skrzypce solo. Przyjmuje różne nazwy: zaczerpnięte z tradycji, z literatury lub nazwy charakterystyczne, ilustracyjne. Po zaniknięciu stylu neoklasycznego w miniaturach najsilniej przejawia się sonorystyka, erupcja kolorystyki, poszu-

kiwanie nowych sposobów gry. Te ostatnie powtarzają się w utworach różnych kompozytorów, lecz każdy z nich daje nowe rozwiązanie w swej kompozycji. Wkraczają tu też elementy aleatoryki, swobodnej atonalności i powroty do tradycyjnego języka. Mimo, iż miniatura skrzypcowa funkcjonowała na marginesie twórczości wielu kompozytorów, to w historycznym ciągu tworzy dość obszerny dorobek, wykazujący określone cechy i profile tego gatunku. W ogólnej klasyfikacji na przestrzeni dwóch stuleci dominują miniatury taneczne i liryczne. Utwory taneczne w dużym stopniu przyczyniły się do utrwalenia narodowego charakteru polskiej muzyki skrzypcowej. Reprezentują stylizacje tańców z mazurkiem na czele i w mniejszym zakresie tańce obce. Znaczący jest fakt, iż miniatura jako gatunek wykazuje ciągłość. Jest „nurtem” stale obecnym w muzyce rodzimej. Tym, co zwraca uwagę, to zjawisko nieobecności wielu utworów w repertuarze koncertowym, pomimo ich dostępności w druku. Dotyczy to zarówno miniatur romantycznych, jak i XX-wiecznych. Ale to już kwestia mechanizmów życia koncertowego. Biorąc pod uwagę całą literaturę w tym gatunku, to stanowi ona bardzo bogaty rozdział wiolinistyki. 🎻

W mojej muzycznej krainie (6)

Postanie z Nowego Świata: „Trylogia” amerykańska Dworzaka

Andrzej Osiński

Pobyt w Ameryce wywarł znaczący wpływ na język muzyczny Dworzaka, wobec którego mieszkańcy Nowego Świata żywnie zresztą pewne oczekiwania w przedmiocie określenia koncepcji ich własnej muzyki narodowej, rozwiniętej na bazie rodzimej twórczości ludowej. Wierni naiwnym, czeskim wyobrażeniom, zgodnie z którymi jedynymi, egzotycznymi mieszkańcami Stanów Zjednoczonych, byli północnoamerykańscy Indianie, przedstawiani na krajowej scenie oraz w tamtejszych dziełach literackich, jako reprezentanci narodu ujarzmionego siłą i walczącego o wolność, artysta przez jakiś czas usiłował uchwycić ten naturalny, „indiański” koloryt w dziełach kilkunastu młodych Amerykanów, którzy nadesłali na jego ręce własne kompozycje jesienią 1892 r., podczas konkursu ogłoszonego przez panią Thurber. Nastrój tych utworów, artysta przyrównywał niekiedy do literackiego ducha, jakim były przesyczone *Opowiadania kalifornijskie*, amerykańskiego zecera, dziennikarza i poszukiwacza złota, Breta Harte’a, które zawierały liczne reminiscencje dotyczące obrzędów,

zwyczajów i pieśni Indian, i które Dworzak poznał za sprawą czeskiego przekładu jeszcze w 1874 r.

Wątpliwym wydaje się jednak, by w trakcie trwającego ponad dwa lata pobytu na ziemi amerykańskiej, kompozytor miał kiedykolwiek okazję spotkać prawdziwych Indian, nie mówiąc już o zapoznaniu się z ich autentyczną muzyką. W czasie wakacji w Spillville, w lipcu 1893 r., to malownicze miasteczko czeskich emigrantów, odwiedzić miał ponoć wędrowny kramarz, sprzedający uzdrawiające zioła w towarzystwie dwóch Indian, tańczących i śpiewających w takt rytmu, wystukiwanego na bębenkach. Ten uporczywie powtarzany motyw, przeniknął później do *Kwintetu smyczkowego Es-dur* op. 97, nazywanego niekiedy „indiańskim” i stanowiącego bodaj najlepsze świadectwo doskonałego poczucia humoru jego pogodnego twórcy, który sam wielokrotnie określał siebie mianem „skromnego, czeskiego muzyka”.

Doskonale natomiast były Dworzakowi znane pieśni kościelne i songi amerykańskich Murzynów, z którymi zetknął się dzięki czarnoskóremu śpiewakowi

Harry’emu Tackerowi Burleighowi. „W czarnych melodiach Ameryki, znajduję wszystko, co jest niezbędne, aby stworzyć wielką i szacowną szkołę muzyki” – zadeklarował później w wywiadzie dla *New York Herald*. „Tak – podkreślił ponownie, kilka tygodni później – w moim przekonaniu, melodie murzyńskie stanowią doskonałą bazę do stworzenia nowej, narodowej szkoły kompozytorskiej (...) ponieważ korzenie amerykańskiej szkoły muzyki muszą sięgać własnego gruntu”. Wyrażając uznanie dla popularnych w społecznościach czarnych Amerykanów pieśni, Dworzak trafnie zauważał, iż klimat etniczny i kulturowy tego gigantycznych rozmiarów, wielonarodowego państwa, kształtuje także szereg innych nacji, z których każda wnosi coś wartościowego i niepowtarzalnego. „Zarodki najlepszej muzyki – podsumował – niewątpliwie leżą ukryte wśród wszystkich ludzkich plemion pomieszanych w tym kraju”.

„Amerykańska trylogia” mistrza, na którą składają się *IX Symfonia c-moll „Z Nowego Świata”* op. 95, *Kwartet smyczkowy F-dur „Amerykański”* op. 96 oraz *Kwintet smyczkowy Es-dur* op. 97, sta-

nowi w istocie owoc niezwykle głębokiej więzi, jaka łączyła Dworzaka z własną ojczyzną, i którą tu, oderwany na dłuższy czas od kraju, szczególnie intensywnie odczuwał, dając jej wyraz w dziełach uczuciowych i pełnych nostalgii, a przy tym absolutnie rodzimych. Indywidualny styl kompozytorski, jaki artysta przez wiele lat zdążył wypracować w ojczystym kraju, choć ulegający intensywnym podmiotom czy naturalnym zewnętrznym wpływom, pozostał w swej zasadniczej esencji absolutnie nie zmieniony, wiążąc doświadczenia muzyczne Starego i Nowego Świata w jedną, zachwycającą i w pełni osobistą syntezę. „Napisałem symfonię, która porwała całą Amerykę – powie później o *Dziwiątęj* – Jest to i zawsze będzie czeska muzyka”.

Symfonia e-moll „Z Nowego Świata” op. 95, wykonana po raz pierwszy w sobotę, 16 grudnia 1893 r. w Nowym Jorku, stanowi kwintesencję amerykańskiego okresu twórczości artysty, będąc w istocie doskonałym podsumowaniem XIX-wiecznych pryncypiów tej formy muzycznej. W ustaloną jeszcze przez Beethovena u progu tegoż stulecia, koncepcję, wlał bowiem Dworzak w pełni współczesną treść oraz żywą, pełną inwencji melodykę, unikając zarówno rewolucyjnej awangardowości jak i konserwatywnego konwencjonalizmu. *Symfonia e-moll* nie ma określonego programu, a u jej podstaw nie leżą jakiegokolwiek filozoficzne czy autobiograficzne dywagacje; daje ona wyłącznie wyraz szczerym i bezpośrednim wrażeniom, uczuciom oraz nastrojom, jakim podlegał jej twórca w trakcie pobytu na amerykańskiej ziemi – owym „Nowym Świecie” – który zrazu całkowicie zdumiał i oszołomił tego dalekiego przybysza z cichej, prowincjonalnej Pragi.

Kompozycja powstała w Nowym Jorku, gdzie wszystko oddziaływało jeszcze na artystę z olbrzymią siłą, a gorączkowy wir życia tej okazałej, wielonarodowej i wielorasowej metropolii, budził w nim przestrach i zdumienie, skłaniając raczej do wycofania się w zaciszną przystań rodzinnego spokoju. Na kształt wybuchowego, romantycznego *Adagio – Allegro molto*, wrażenia te mogły wywrzeć bezpośredni wpływ, pulsując rytmicznie na przemian falami ekspresyjnych napięć oraz lirycznych odprężeń. Wyraźnie dochodzą tu także do głosu wspomnienia z rodzinnego kraju, które odzwierciedla się w postaci melodyki, zapożyczonej z czeskich intonacji oraz rytmiki rodem ze słowiańskich tańców ludowych, które Dworzakowi w zachwycający sposób udało się zespolić z elementami rodzimej muzyki amerykańskiej, przy czym artysta nie cytuje tu oryginalnych fraz, lecz raczej komponuje dzieło, utrzymane w ich egzotycznym duchu.

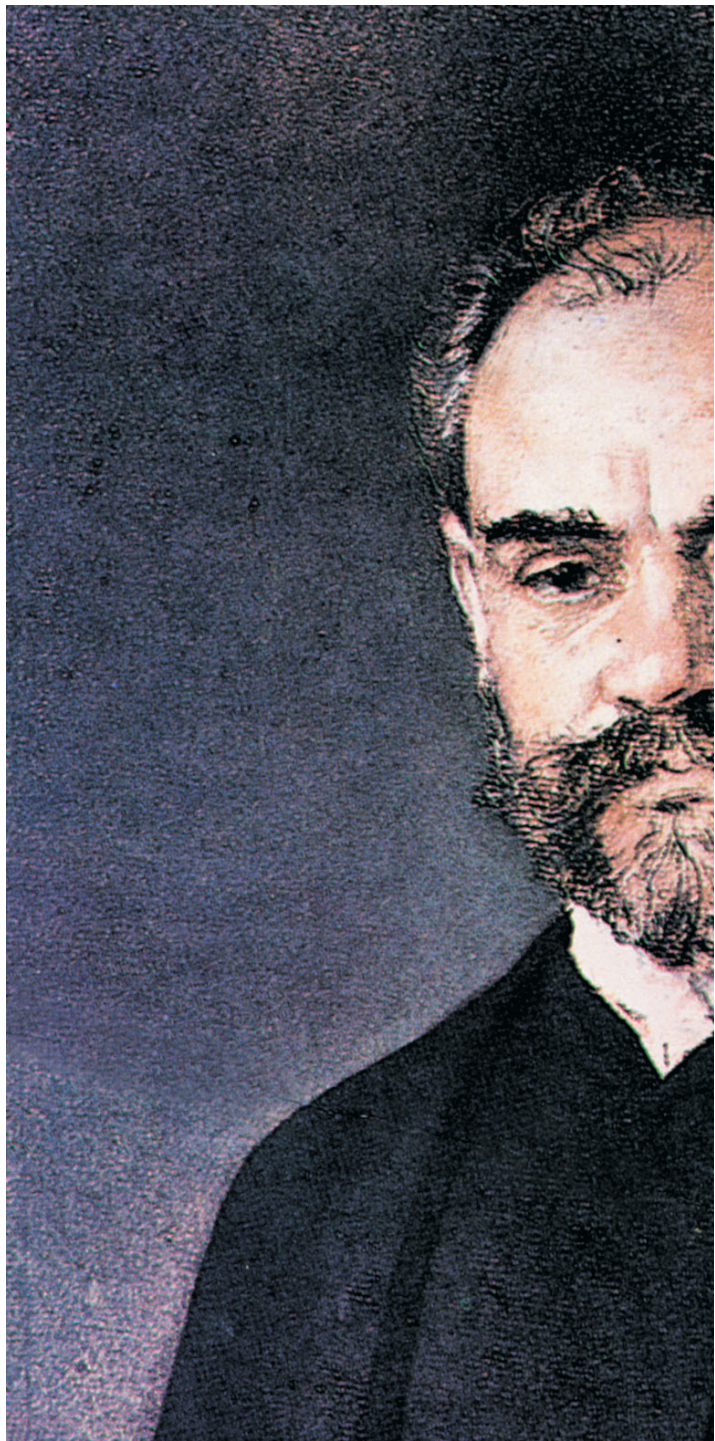
Srodkowe części utworu niosą ze sobą obraz innej Ameryki – szerokiej, bezkresnej i porośniętej nieskażoną przyrodą. Łagodna, melancholijna fraza zawdzięcza swój urok *Pieśni o Hajawacie*, poematowi pióra Henry’ego Wadswortha Longfellowa, który Dworzak doskonale znał z lektury czeskiego przekładu, i który, jeszcze w swojej ojczyźnie, planował przyoblec w szatę dźwiękową. Fragmenty tego literackiego dzieła, zatytułowane *Pogrzeb w lesie* oraz *Święto w lesie*, były niewątpliwym poetyckim pierwowzorem dalszych części symfonii, jednak trudno tu mówić o jakiegokolwiek ilustracyjności, a tym bardziej doszukiwać się konkretnych treści programowych. Sam Dworzak był jak najdalej od takiej interpretacji, pisząc o nowym opusie: „Sprawia mi ogromnie dużo radości i będzie się zasadniczo różnić od moich poprzednich symfonii. Ano, każdy kto ma nosa, musi wyczuć wpływ Ameryki. »Z Nowego Świata« – to znaczy wrażenia i pozdrowienia z Nowego Świata ... U nas w domu zaraz zrozumieją, co miałem na myśli”.

W czerwcu 1893 r., kompozytor wraz z całą rodziną wyruszył w daleką, liczącą blisko 2000 kilometrów podróż do Spillville, osady czeskich imigrantów, położonej w stanie Iowa, skąd pochodził Józef Kovarzik. Po miesiącach spędzonych w wielkomięskim ferworze, Dworzak znalazł się w istnej oazie ciszy i spokoju, z zapalem przemierzając rozległe liściaste lasy, olbrzymie tany zbóż, zielone łąki, pełne pasącego się bydła, kartofliska, polany i wartkie strumienie. Mógł tu do woli nasłuchać się śpiewu ukochanych ptaków, których głosy niejednokrotnie naśladował w swojej muzyce, nosząc się nawet z zamiarem napisania „ptasiej symfonii”.

Jeszcze kiedy gospodarował w Wysokiej, ulubionymi pta-

kami artyści były gołębie, które hodował z ogromnym zamiłowaniem i których stadko ustawicznie powiększał. Bardzo zresztą za nimi tęsknił podczas każdego dłuższego wyjazdu, a już rozłąka z „ukochanymi gołąbkami”, spowodowana ponad dwuletnim pobylem w Stanach Zjednoczonych, była dla Dworzaka wręcz nie do zniesienia.

Podczas pierwszego spaceru po okolicach Spillville, twórca usłyszał dźwięczny śpiew sierpotki – małego, czerwonego ptaszka z czarnymi skrzydłami – którego reminiscencje



pojawiły się już wkrótce w trzeciej części przepięknego *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 95, nazywanego powszechnie „Amerykańskim”. Często bywało tak, że energia twórcza Dworzaka nie znajdowała ujścia wyłącznie w jednym dziele, lecz kreowała całą serię kompozycji tego samego lub pokrewnego rodzaju, które pisał jedną po drugiej, niemal jednym tchem. Tak było i z nowym kwartetem na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, który powstał w zadziwiająco krótkim okresie 17 dni, dosłownie zaledwie autor *Symfonii*

„Z Nowego Świata” zdażył się zdomować w Spillville, strze-
pując z siebie pył i zmęczenie wywołane długą podróżą.
„Bogu dzięki. Jestem zadowolony. Poszło szybko” – napi-
sał na partyturze kompozycji, 25 czerwca 1893 r.

Kończąc swoje dzieła, Dworzak, często umieszczał tuż
przy końcowym podpisie owo sformułowanie „Dzięki Bogu”,
wyrażając tym samym wdzięczność wobec niebios „za tak
wielki dar, że dane mu było szczęśliwie zakończyć to dzieło”
oraz odzwierciedlając szczerą, płynącą prosto z serca po-



Antonín Dvořák
pastel: L. Michálek

bożność, która, jak relacjonuje Jan Zubaty „związana była z
jego gorącym umiłowaniem przyrody (...) oraz przekonaniem,
iż nad światem czuwa najwyższa siła, która potrafi wszystko
najlepiej urządzić.” „Niech się Pan nie dziwi, że jestem taki
pobożny – pisał kiedyś w liście do Józefa Hlavka – ale arty-
sta, który taki nie jest, nic nie osiągnie. Czyż nie wystarczy
jako przykład Beethoven, Bach, Rafael i wielu innych?”

Kwartet „Amerykański” należy bezsprzecznie do najlep-
szych utworów artysty, a jego bostońska premiera, jaka od-

była się 1 stycznia 1894 r., okazała się tak dużym sukcesem,
że już po roku, Dworzak z radością mógł zakomunikować
Józefowi Boleskiemu: „Bostoński Kwartet Kneisela już po raz
pięćdziesiąty grał *Kwartet F-dur*. Nieźle, prawda?”. Sam utwór
jest wyjątkowo zwarty i jednolity koncepcyjnie, operując w
ramach każdej ze składającej się nań czterech części: *Alle-
gro ma non troppo – Lento – Molto vivace – Vivace ma non
troppo* doskonałym wyważeniem proporcji, subtelnym wdzię-
kiem, tradycyjnie czeskim kolorytem i śpiewnością oraz nie-
mal murzyńską rytmiką, co początkowo przydało mu nawet
przydomek „Nigger”, która to nazwa uchodziła jednakże za
zbyt obraźliwą dla lokalnej społeczności murzyńskiej i zosta-
ła zmieniona na „Amerykański”.

Szczególny zachwyt słuchaczy niezmiennie budzi żywo-
towy finał, w którym Dworzakowi udało się skontrastować i
poprowadzić równoległe dwa odmienne tematy: jeden – kla-
syczny – zapożyczony z tradycji muzyki wiedeńskiej i łagod-
nych, melancholijnych fraz Brahmsa, oraz drugi – niosący
skojarzenia z atmosferą Dzikiego Zachodu, któremu oczywi-
ście towarzyszą czysto słowiańskie, czeskie reminiscencje,
odwołujące się do tak ukochanych przez artystę dumek.

Drugim dziełem kameralnym, skomponowanym podczas
wakacji w Spillville, był *Kwintet Es-dur* op. 97 na dwoje skrzy-
piec, dwie altówki i wiolonczelę. Mimo, iż nie powstawał on
tak spontanicznie, co wcześniejszy *Kwartet*, oba utwory mają
ze sobą bardzo wiele wspólnego, łącząc elementy stylizo-
wanej muzyki „indiańskiej” z typowymi cechami czeskiego
folkloru, jednak *Kwintet* jest nieco dłuższy i bardziej monu-
mentalny. W klimacie dzieła, znaczonego uporczywym, od-
wołującym się do rytmicznych uderzeń w bębnek, echem,
przez cały czas przewijają się pogodny i żartobliwy nastrój
rodem z beztroskich dziecięcych zabaw. Łagodna harmo-
nia i przejrzyste brzmienie sytuują i ten utwór w gronie naj-
znamienitszych przejawów twórczego geniuszu Dworzaka,
o którym inny wielki Czech, kompozytor i przyjaciel „milczą-
cych” wypraw, Leos Janacek powiedział: „Brać mi wprost z
serca swoje melodie”.

Shczęśliwe lato w Spillville szybko dobiegło końca; ku fini-
szowi zmierzał również pobyt kompozytora w Stanach Zjed-
noczonych. Jeszcze zdażył odwiedzić z rodziną entuzjastycz-
nie recenzowaną Wystawę Światową w Chicago, której jedną
z atrakcji był specjalnie przygotowany z myślą o Dworzaku
„czeski dzień”, wyznaczony na 12 sierpnia 1893 r.; odbył tak-
że zachwycającą wycieczkę wzdłuż brzegów rzeki Missisipi,
aż do wodospadu Minneahaha, o którym mówi *Pieśń o Haja-
wacie Longfellowa*, wreszcie ujrział na własne oczy niezmie-
rzone, ryczące masy Niagara, na widok których miał zawo-
łać: „Psiakrew, to będzie symfonia w h-moll!”

Następne lato, 1894 r., kompozytor definitywnie postano-
wił spędzić w ukochanej ojczyźnie. Do Nowego Świata po-
wrócił jeszcze na krótkie jesienne i zimowe miesiące 1894/5 r.,
pracując intensywnie nad kolejnymi muzycznymi perłami:
Suitą „Amerykańską” A-dur op. 98 oraz *Koncertem wiolon-
czelowym h-moll* op. 104. Jednak z każdym upływającym ty-
godniem coraz gorzej znosił rozłąkę z krajem, licząc w kalen-
darzu dni, jakie dzieliły go od przyjaciół, rodziny, dzieci, gołę-
bi oraz ukochanego ogrodu w Wysokiej. W kwietniu 1895 r.
kontrakt się zakończył i Dworzak z powrotem znalazł się w
Starym Świecie, w bliskich sercu Czechach, o których napi-
sał kiedyś w liście do Simrocka, wyjątkowo przejmującym i
pełnym emocji tonem, tak rzadkim u tego „czeskiego Molt-
kego”, jak żartobliwie go nazywano, porównując do mała-
mównego, pruskiego generała: „Miejmy nadzieję, że narody,
które mają i reprezentują sztukę, nie zginą, choćby były
jak najmniejsze (...) Artysta też ma ojczyznę, dla której musi
zachować mocną wiarę i gorące serce”.

Pięćdziesiąt lat po jego odejściu, Bohuslav Martinu, wy-
chowany na tej twórczości, jak tyle pokoleń Czechów, powie-
dział: „Dworzak był jednym z tych, którzy wskazali mi drogę
potrzebną artyście i kompozytorowi. Chyba dlatego, że tak
szczerze wyraził swoją narodowość, swoją czeskość, i że
było w tym coś, co ja sam chciałem wyrazić. Osobowość
Dworzaka to dla mnie jakaś rzadka życzliwość, humanitar-
ność i zdrowie (...) Muzyka powinna być zawsze radosna,
nawet gdy jest tragiczna. Szczęśliwy człowiek, który pozos-
tawia po sobie takie dziedzictwo”. 🎵

Palcem po płycie

Alexandre Tharaud Preludia Chopina



Fryderyk Chopin – Preludia Op. 28; Preludium cis-moll, Preludium As-dur; Frederic Mompou – Musica callad no. 15; Prelude No. 9; El Lago

Alexandre Tharaud, fortepian
 Harmonia Mundi HMC901982 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 58'07

Muzyka21
 płyta miesiąca

Alexandre Tharaud jest z całą pewnością artystą, na którego nagrania czeka się z zapartym tchem. Każda płyta tego francuskiego pianisty jest swoistym wydarzeniem artystycznym. Każde kolejne nagranie jest przemyślane, dopracowane i w jakiś sposób nowatorskie.

Tak jest i tym razem. To już druga płyta z utworami Chopina w dorobku artysty. Pierwsze były *Walce*, teraz przyszła pora na *Preludia*.

Tharaud uchodzi za pianistę specjalizującego się przede wszystkim w repertuarze francuskim. Nagrał do tej pory utwory Ravela, Rameau,

Chabriera. Wpływy francuskie słychać również na najnowszej płycie. Artysta gra lekko, stylowo, równocześnie jego interpretacja zawiera duży ładunek emocjonalny. Artysta mówi o swojej wizji cyklu chopinowskiego: „Lubię, gdy cykl preludiów wykonywany jest bez przerw. Chcę, by wszystkie preludia, nawet najspokojniejsze, wypełnione były wewnętrznym napięciem, pewną grozą i smutkiem”.

Tharaud, spytany, czy nie boi się porównań i konkurencji na rynku (jest już przecież tak wiele nagrań Chopina, dokonanych przez największych pianistów XX w.) odpowiedział, że nie zastanawia się nad tym, nagrywa, bo po prostu czuje taką potrzebę. I coś w tym jest. W grze Tharauda nie ma pozy, chęci przypodobania się krytykom, jest za to owa głęboka potrzeba dzielenia się muzyką. Wręcz namacalnie słychać przyjemność, jaką daje artyście gra na instrumencie i obcowanie ze sztuką. Muzyka wykonywana przez pianistę jest pełna przestrzeni i światła, a jego interpretacja bardzo nowatorska i świeża. Jest to pianistyka najwyższej próby. Niektórzy zarzucają artyście, że jego gra jest perfekcyjna, lecz zimna. Być może rzeczywiście, na niektórych wcześniejszych płytach pianisty do się wyczuć Preludium chłód, lecz nagraniem *Preludiów* Alexandre Tharaud udowodnił, że ma w sobie mnóstwo

ciepła i pasji, że jest otwarty na nowe wizje artystyczne.

Na płycie oprócz *Preludiów* Chopina znalazły się utwory Frederica Mompou, kompozytora katalońskiego. Tharaud uwielbia takie nietypowe zestawienia. Mompou urodził się w Barcelonie. Najbardziej znany jest jako twórca miniatur fortepianowych i gitarowych. Muzyczny świat Mompou wypełniony jest kolorem i obrazem. Jego utwory są delikatne, uymne, refleksyjne. Tharaud uważa, że obaj kompozytorzy mieli ze sobą bardzo wiele wspólnego. Ich osobowości, karie-

ry, ich niezwykle silna więź z fortepianem, ich dążenie do śpiewności i melodyjności, zbliżają ich do siebie. Na płycie znalazły się: *Musica Callada* nr 15, *Preludium* nr 9 i *El Lago*. Miniatury te doskonale pasują do cyklu Chopinowskiego i są bardzo stylowym zwieńczeniem płyty.

Myszę, że każdy miłośnik muzyki Chopina i dobrej pianistyki powinien zainteresować się *Preludiami* w interpretacji Alexandre'a Tharauda.

Agnieszka Marucha



fol. Marco Borggrave/HM



JAN SEBASTIAN BACH
 1685-1750

Das Wohltemperierte Klavier I
 Richard Egarr, klawesyn
 Harmonia Mundi HMU 907431.32 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 125'00", 2CD
 ★★★★★

„Do użytku i ku praktyce młodych muzyków, którzy pragną się

kształcić, jak i dla rozrywki tych, którzy w swych studiach uzyskali pewną biegłość” – głosi dedykacja Jana Sebastiana Bacha na rękopisie pierwszego woluminu *Das Wohltemperierte Klavier* z 1722 r. Dzieło, powstałe wzorem niepozornego, acz znamienitego, podręcznika *Klavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann* (1720), z myślą o utalentowanym synu z małżeństwa z Marią Barbarą, wzbudzało żywy odzew i nie kończące się spory od chwili publikacji. Przedmiot dyskusji koncentrował się zasadniczo wokół dwóch kwestii: primo – co rozumiał autor *Pasji Mateuszowej* pod terminem „wohltemperierte”, secundo – jaki instrument klawiszowy predestynowany został do wykonania tego zapisu?

„Muzyczna gramatyka” *Das Wohltemperierte Klavier*, stanowią-

ca koronę pianistycznej inwencji Bacha oraz ważny krok w jego praktyce nauczycielskiej, doczekała się szeregu opisów i skrupulatnych analiz, w natłoku których rzadko podkreślano jej duchowy i osobisty kontekst. Tymczasem ten, znaczący smutnym początkiem lat 1720., jakiego kompozytorowi, dotkniętemu przedwczesną śmiercią pierwszej żony oraz niełaską znakomitego protektora, księcia Leopolda von Anhalt-Cöthena, przyniosły szereg bolesnych przewartościowań, jest nie do przecenienia. Odrębny świat emocji, brzmiących tu czysto i szlachetnie, przez jakie twórcą przedziiera się w zadziwiającej podroży, wiodącej od klarownej prostoty pierwszego preludium po posępny i postrzępiony świat ostatniej fugi, zdumiewa szczerością i głębią przekazu. Zbieżność z *Wariacjami Gold-*

bergowskimi wydaje się oczywista, z tym, że peregrynacje po tych, ograniczone do jednej krainy, prowadzą wędrowca ku transcendentnej przemianie, podczas gdy ścieżki *Das Wohltemperierte Klavier*, wiodące przez różnorodne krajobrazy, nie zbliżają do celu i pozostawiają z przekonaniem o konieczności podjęcia ponownej pielgrzymki.

Richard Egarr, mierząc się z mistrzowskimi kreacjami Hantai'a, Moroneya i Koopmana, jak i fortepianowym „oeuvre” Goulda, Aszkenezego czy Hewitt, w starannie zredagowanym przez siebie „entrée” wyraża przekonanie, iż bachowska kolekcja z równym wdziękiem pozwala się grywać na klawesynie, co XIX-wiecznym, salonowym pianoforte, aczkolwiek nie „służą” jej sławowoczo rejestry, jakimi operują kla-

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

wikord i organy. Egarr, który rzetelną kopię nobliwego klawesynu Ruckersa z 1638 r., przestroił był w duchu XVIII-wiecznej „cantabile” (struny wprawiane są w ruch za pomocą delikatnych piórek, miast szarpane kawałkami plastiku), wierząc, iż tym samym sięga wiernie do „właściwej twórcy manieri uderzania w klawisze”, pragnie by „ta muzyka śpiewała i zachowała dystans od wszelkiej sztywności oraz pośpiechu”. W istocie, timbre wydaje się głębszy i bardziej nasycony, a niezachwiana powaga i pełne oddanie solisty dla tak rozległego materiału, nie ulegają wątpliwości. Linie melodyczną potrafi Egarr otoczyć ujmującą, powabną ornamentyką; prowadzi ją rozważnie, acz nie nazbyt poetycko, nie zawsze zachowując też właściwe poczucie rytmu i elastyczne tempa. Wystudiowanej staranności, choć wdzięcznej, brak przy tym pewnej szczyty żarliwości, jaką Jan Sebastian niewątpliwie wyrażał. „kiedy pod pretekstem braku nastroju do nauczania, zasiadał przy jednym ze swych wspaniałych instrumentów, zamieniając długie godziny w minuty”. Jednak szlachetna dystynkcja i rzeczywiście empatia, z jaką artysta traktuje bachowski monument, nie zasługują, by przejść obok tej interpretacji obojętnie.

Andrzej Osipiński



JAN SEBASTIAN BACH

Kantaty: Ich habe genug BWV 82a, Mein Herz Schwimmt in Blut BWV 199; Suita h-moll nr 2 BWV 1067

Johanne Zomer, sopran · Florilegium

Channel Classics CCS SA 23807 · w. 2007, n. 2007 · SACD, 78'24"

☆☆☆☆☆

Będąc wybitnym organistą, Jan Sebastian Bach, korzystał z każdej okazji, aby przypisać temu instrumentowi rolę znacznie poważniejszą, aniżeli akompaniament. W okresie od maja do listopada 1726 r., powstało aż sześć kantat na basso continuo i organy, pośród których wyróżnia się dostojna *Sinfonia* BWV 146. Ten potężnie brzmiący utwór, o zagęszczonej fakturze, z trudem mieścił się w ciasnych ramach, narzuconych okolicznościową kompozycją. Odwieczny motyw walki człowieka z przeciwnościami losu, przybrał tu intensywny, posępny koloryt, jaki

brytyjskie Florilegium, wydobywała z właściwą sobie szlachetnością, ujawniając wybitnie koncertowy rodowód dzieła. Pełniąc rolę swistej uwertury, *Sinfonia*, uroczystie wprowadza nas w obszar duchowych rozważań nad istotą śmierci, nieuchronnością przemijania, ludzką znikomością i ostatecznym wyzwoleniem.

Bodaj najpiękniejsze z bachowskich wyznań, głęboko subiektywna, liryczna kantata *Ich habe genug*, przetrwała w kilku znacznie różniących się od siebie wersjach, które autor *Sztuki fugi*, nieustannie rewidował. Przeznaczona na święto Ofiarowania Pańskiego została wykonana po raz pierwszy 2 lutego 1727 r. W nagraniu, zrealizowanym pod szyldem *Chanel Classics*, słyszymy stosunkowo rzadko rejestrowaną wersję z 1731 r. na sopran solo i flet, którą w minionej dekadzie rozślawiła eteryczna Nancy Argenta. Poetycki tekst nieznanego pióra, stanowi wyznaczenie znużonego życiem Symeona, który ujrawszy Jezusa w świątyni, poznaje, iż cel jego ziemskiej wędrówki został osiągnięty (*Dobranoc świecie. Ciesz się, że umrę – woła starzec*). Osobiste, poruszającej kontemplacji śmierci, towarzyszą idylliczne obrazy uspiętego Dzieciątka i autentyczna radość ze spotkania z Panem. Wina i odkupienie, grzech i przebaczenie, rozpacz i spełnienie – oto odwieczne dylematy, jakie wypełniają bolesną suplikację *Mein Herz schwimmt in Blut*, zaprezentowaną 12 sierpnia 1714 r. Intensywny, subiektywny styl utworu, wyznacza duchowiony tekst Georga Christiana Lehmsa, odwołujący się do ewangelicznej przypowieści o faryzeuszu i celniku. Na płycie umieszczono oryginalną, weimarską wersję tej kantaty, z obligatoryjną altówką i organami.

Holenderska śpiewaczka, Johanne Zomer, z ogromnym zaangażowaniem i kulturą stara się sprostać temu egzystencjalnemu universum. Szeroka skala ekspresji, dojrzałość, ciepło i głęboki timbre, jakimi promienie głoś artystki, sprawiają, iż ponadczasowe przesłanie Bacha brzmi tu nader łagodnie i przekonująco, aczkolwiek nie są to anielskie sfery, w jakich obraca się Argenta czy Bostridge. Pomiedzy dramatycznymi wyznaniem Zomer, łagodnie rozpuszciera się wielobarwna, elegancka *Suita koncertowa b-moll* BWV 1067; ożywiony dialog instrumentów, czarujący i pełen wdzięku, stworzony wprost dla profesjonalistów z Florilegium. Pełniąc funkcję stancy, subtelnie rozgraniczającej emocjonalne wyznania kantat, wnosi ona prawdziwe wytchnienie, pozwalające na większą intensywność muzycznego doznania.

Andrzej Osipiński



LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Kwartety smyczkowe op. 18

The Miró Quartet

Vanguard Classics ATM CD 1655 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 113'54", 2CD

☆☆☆☆☆

Słuchając 2-płytowego albumu *Beethoven String Quartets* op. 18, wydane go przez amerykańską firmę fonograficzną Vanguard Classics, uświadomiłem sobie czym dla marlarza jest wzrok, dla kucharza smak, a dla muzyka słuch. Muzyka jako najdoskonalsza forma przekazu uczuć, tutaj, w ostatnim kwartecie, staje się nośnikiem uczuć człowieka, który dowiaduje się, że traci coś dla siebie najcenniejszego – słuch. Graficzna forma tych sześciu dzieł, jaką pozostawił Beethoven – to martwa forma, która ożywa po dwustu latach, dzięki zetknięciu ze smyczkami muzyków.

The Miró Quartet to stosunkowo młody zespół zza oceanu, który porażając słuchaczy swoją niezwykłą wirtuozerią i dojrzałą interpretacją ujął audytorium całego świata. Świadczą o tym liczne nagrody i wyróżnienia, m.in. *Avery Fisher Career Grant* (2005), pierwsza nagroda na konkursie kwartetów smyczkowych w Banff (1998), nagrody w Neumburgu (2000) i w Cleveland (2005). Przyznam się Państwu szczerze, że po przesłuchaniu dwóch pierwszych kwartetów, nie znalazłem tam nic poza profesjonalnym odegraniem nut. Zawiedziony, zadałem sobie pytanie: za co te wszystkie nagrody? No cóż, pewnie znów ta amerykańska komercja. Jednak moja ocena zmieniła się wraz z przesłuchaniem trzeciego kwartetu, który już od samego początku tchnie niezwykłą aurą beethovenowskiego ducha roztaczającą się nad wszystkimi elementami wchodzącymi w skład dzieła. Bogactwo interpretacyjne, zaprezentowane przez amerykańskich muzyków odnajdą Państwo nie tylko w naturalnym prowadzeniu linii melodycznych, precyzyjnym rytmicznej czy przepięknej korespondencji motywicznej pomiędzy poszczególnymi instrumentami, ale przede wszystkim w niezwykłej ekspresji wynikającej z szybkich zmian nastroju i dynamiki, elementów tak charakterystycznych dla

Beethovena. Ponadto, niezwykła muzykalność i zgranie zespołu zaowocowało czystym pięknem, które dociera do najgłębszych pokładów duszy słuchacza, niezmiernie ją ubogacając. Jednak tym, co najbardziej zaskakuje jest interpretacja beethovenowskiej melancholii (2 płyta, 6 kwartet, ostatnia część), ale tego ja nie potrafię opisać słowami. To trzeba usłyszeć, w to trzeba się wstuchać samemu...

Rafał Grabiszewski



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symfonie nr 1 i 2

Polish Chamber Philharmonic Orchestra · Wojciech Rajski, dyrygent
Tacet S 157 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 56'56"

Muzyka21
płyta miesiąca

Trudno sobie wyobrazić ewolucję muzyki symfonicznej bez dzieł Ludwiga van Beethovena. Choć geniusz tego niezwykłego twórcy znalazł należne miejsce w historii muzyki europejskiej, to niestety, oprócz *III*, *V*, *VI* i najpopularniejszej *IX Symfonii*, bardzo rzadko można posłuchać pozostałych. Ich nowatorstwo może nie jest tak widoczne, jednak ze względu na sztukę kompozytorską i wartość artystyczną zasługują one na większe zainteresowanie nie tylko ze strony dyrygentów i orkiestr, ale również melomanów ceniących muzykę Beethovena. To właśnie tutaj, od pierwszych dwóch symfonii, rozpoczyna się ewolucja tego, co poprowadzi muzykę symfoniczną przez następne dwa stulecia. Dlatego warto jest poznać początkowe preludium do wielkiej rewolucji w dziedzinie traktowania orkiestry, formy, barwy i innych elementów dzieła muzycznego charakterystycznych dla symfoniki.

Pierwsza i druga symfonia są jeszcze silnie wpłcone w ramy klasycznej formy – bardzo dużo czerpią z symfonii „paryskich” i „londyńskich” Haydna oraz ostatnich symfonii Mozarta. To, stanowiący kontynuację wielkich wiedeńskich poprzedników Beethovena, czar klasycyzmu, który można najprościej podsumować słowami: „tam gdzie zakończył Mozart, tam rozpoczął Beethoven”.

Drody Czytelnicy, nie byłaby

to płyta miesiąca, gdyby zabrakło jej tego, co dla słuchacza stanowi istotę każdego wykonania – bardzo dobrej szaty dźwiękowej przyozdobionej stylową interpretacją. Niewątpliwie taką właśnie szatę orkiestrowego brzmienia prezentuje Orkiestra Filharmonii w Sopocie pod batutą i w mistrzowskiej interpretacji Wojciecha Rajskiego. Perfekcyjne wejścia, idealnie zrealizowana dynamika, dobrze wyeksponowane tematy, klarowność brzmienia, głębokie tutti, jak również muzyczalność przejawiająca się w partii poszczególnych instrumentów, to tylko niektóre atrybuty świadczące o wysokim poziomie sopockiej orkiestry oraz o wielkim kunszcie dyrygenta. Jednak największym osiągnięciem jest oddanie typowego dla Beethovena ducha i nastroju, którego nie jest w stanie wyrazić zapis nutowy, a jedynie wrażliwość wykonawcy.

Dodatkowym atutem nagrania, zrealizowanego przez niemiecką firmę fonograficzną Tacet, stał się system SACD, który nie tylko otwiera nowe możliwości brzmieniowe i interpretacyjne, ale przede wszystkim „przenosi” słuchacza w sam środek orkiestry, aby mógł jeszcze głębiej nasycić się tym niezwykłym wytworem beethovenowskiego geniuszu.

Gożąco polecam tę płytę! To prawdziwa rewelacja!

Rafał Grabiszewski



DIETRICH BUXTEHUDE
1637-1707

Vocal Music I

Emma Kirkby, soprano; John Holloway, Manfred Kraemer, skrzypce; Jaap ter Linden, viola da gamba; Lars Ulrik Mortensen, organy i klawesyn

Naxos 8.557251 · w. 2007, n. 1996 · DDD, 72'18"

Muzyka21
płyta miesiąca

Pierwotnie nagranie ukazało się staraniem firmy Dacapo. Śpieszę donieść, że melomani, którzy jeszcze nie posiadają tej płyty a cenią geniusz Buxtehudego i mistrzostwo wokalne Emmy Kirkby, mają teraz sposobność skorzystania ze wznowienia przygotowanego przez Naxosa.

Poza dwoma kompozycjami wszystkie pozostałe zgromadzone

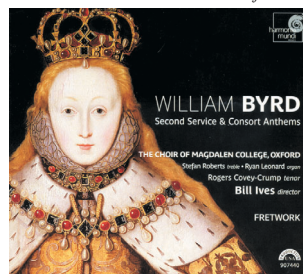
na płycie zachowały się w rękopisach należących do szwedzkiego dworu królewskiego. Dziś przechowuje się je w Uniwersyteckiej Bibliotece w Uppsali.

Buxtehude ceniony był i jest za swoją twórczość organową. Jego muzyka wokalna zawsze była w jej cieniu. Czy sprawiedliwie? Emma Kirkby i jej znakomici towarzysze potrafią udowodnić, że nie. Artyści już wcześniej często pracowali ze sobą, więc ich spojrzenie na wokalną muzykę Buxtehudego pełne jest zarówno doświadczenia jak i świeżości. Skrzypkowie John Holloway i Manfred Kraemer, biegli w swym dziele, zachwycają w partiach solowych i w duetach, a Jaap ter Linden (viola da gamba) oraz Lars Ulrik Mortensen (organy, klawesyn) realizują continuo doprawdy po mistrzowsku.

Emma Kirkby jest w tym nagraniu zjawiskowa. Tradycyjnie imponuje niezwykłą klarownością głosu, precyzją wokalną oraz subtelnością i radością muzykowania. Słychać to wyraźnie choćby w otwierającej płytę wielkanocnej arii *O fröhliche Stunden*, o *fröhliche Zeit*. Kończąca tę kompozycję *Alleluja*, to okrążony wspaniałymi ozdobnikami prawdziwy popis wokalny śpiewaczki. Przepięknie zabrzmiała też kompozycja *Gen Himmel zu dem Vater mein*, oparta na chorale Lutra na Wniebowstąpienie Chrystusa *Nun freut euch lieben Christen g'mein*. Dialog głosu i skrzypiec jest tu niezwykle efektowny. John Holloway i Manfred Kraemer w *Sicut Moses exaltavit serpentem*, opartej na Ewangelii na niedzielę św. Trójcy, odkrywają jej niemal teatralny wymiar, wzbogacając wykonanie o istic retoryczne zabiegi interpretacyjne.

Zachwycając się tą płytą, niecierpliwie czekam na wznowienie drugiej części cyklu, czego i Państwu życzę.

Robert Majewski



WILLIAM BYRD
1540-1623

Sacred Services & Consort Anthems

The Choir of Magdalen College, Oxford; Fretwork · Bill Ives, dyrygent Harmonia Mundi HMU 907440 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 71'05"

☆☆☆☆☆

W 1575 r., obdarzeni przez Elżbietę I wyjątkowym przywilejem

wydawania drukiem pieśni „w językach całego świata”, sędziwy Thomas Tallis i „Gentleman” królewskiej kaplicy dworskiej, William Byrd, podjęli zamiar promowania rodzimej muzyki świeckiej i sakralnej. Pierwsze wspólne przedsięwzięcie, *Cantiones sacrae*, unikalna kolekcja 34 motetów łacińskich, poniosło spektakularną klęskę, jednak niezrażony tym Byrd, po śmierci Tallisa samotnie kontynuował pracę nad cyklem, uzupełniając go w latach 1589-91 o dwa dalsze woluminy. Podążyły za nimi łacińskie msze wielogłosowe oraz misterne *Gradualia* (1605-7), katolickie impropria, stanowiące obecnie oprawę liturgii anglikańskiego kościoła reformowanego.

Śmierć królowej w 1603 r. i naznaczone nietolerancją lata panowania Jakuba I, rozwały nadzieje kompozytora na restaurację Kościoła Rzymsko-Katolickiego w Anglii; nie zrezygnował on jednak z twórczości sakralnej, która stanowiłażadki przejaw szczerzego uczucia, pełnej oddania wiary, pasji i zaufania. Niebywała produktywność autora *Missa in tempore paschali*, jakiej owocem są niezliczone kantaty, psalmy, miłosne lamentacje, hymny, miniaturowe solowe etc., możemy podziwiać w zachwycającej kombinacji opusów instrumentalnych z wokalnymi, przygotowanej wspólnymi siłami szacowanego óksfordzkiego Chóru Kolejnego św. Magdaleny pod dyrekcją Billa Ivesa, wyrafinowanej w tradycji „consortiae musicae” brytyjskiej formacji Fretwork oraz przekonującego Rogersa Covey-Crumpha, na co dzień członka legendarnej Hilliard Ensemble.

Uderza fakt, iż większość ze zgromadzonych na płycie utworów, chociażby podniosły hymn *Prevent us*, o *Lord*, przetrwała do naszych czasów nie w druku, co do którego dysponował Byrd niezaprzeczanym monopolem, a w enigmatycznych rękopisach i rozproszonych manuskryptach, o treści znacznie odbiegającej od pierwotnych koncepcji mistrza. Rodzi to oczywiste rozbieżności interpretacyjne, jak w przypadku słynnego *O Lord make thy servant, Elizabeth*, który słyszymy w monumentalnej wersji na chór i organy, podczas gdy Byrd zalecał wielbić Jej Wysokość „wyłącznie” sześcioma głosami. Niejasności płyną z wyraźnego rozgraniczenia na „cantoris” i „decani”, których obecność, uzasadniona rygorami liturgii anglikańskiej, wymaga stosowania w trakcie nabożeństwa kilku odrębnych ksiąg, w jakich te partie rozpisane są na poszczególne głosy. W konsekwencji pieśni takie, jak *Alas, when I look back*, subtelnie osnute wokół poetyckich strof Williama Hunnisa, przetrwały zarówno w kameralnej wersji na sopran z to-

warzyszeniem instrumentów („broken consort”), jak i potężny hymn kościelny na tenor, wielogłosowy chór i organy.

Angielska tradycja grupowego koncertowania („consort music”), która na przestrzeni XVI i XVII stulecia osiągnęła swoje apogeum, pozostawiła w twórczości Byrda bogatą spuściznę w postaci intymnych utworów na altówki, przeznaczonych do muzykowania w zaciśniętym ognisku (*Lord in thy wrath; Why do I use my paper, ink and pen*). Altówki tworzyły również obligatoryjną oprawę pieśni liturgicznych (*Have mercy upon me, o God*); ich pierwsze suplementarne wersje na organy pochodzą dopiero z lat 1630. (*Magnificat*). Sam Byrd był doskonałym organistą, jednym z najwybitniejszych na tle epoki; skromne reminiscencje tego artyzmu, wplecione wzięcznie pomiędzy uduchowione frazy chóru, możemy tu podziwiać pod zrecznym dotknięciem Ryana Leonarda. Zwłaszcza *Fantasia a-moll*, o której uczeń kompozytora, Thomas Marley, z emfazą donosił, iż „muzyk oddaje się tu przyjemnościom”, zachwyci nas melodyczną inwencją, lekким, tanecznym rytmem, wirtuozowskimi pasażami i cudowną spontanicznością. Natomiast altówkowe *In nomine*, jakie Fretwork nobliwie przewija pomiędzy urokliwymi wyznaniemidźwięcznego dyszkanu Stefana Robertsa, przypomni o uroczystej polifonii *Gloria tibi trinitas* Johna Tavernera, której instrumentalną mutację stanowi. Wyrwanie z liturgicznego kontekstu późnośredniowiecznej frazy, by umiała muzycznie „soirees” angielskiej socjety wczesnej doby Stuartów, uświadamia, iż muzyka sakralna i świecka elżbietańskiej Anglii nie były polami tak odrębnymi i spolarzowanymi, jakbyśmy chcieli przypuszczać.

Andrzej Osiński



LUIGI CHERUBINI
1760-1842

6 Sonat: F-dur, C-dur, B-dur, G-dur, D-dur, Es-dur

Andrea Bacchetti, fortepian
RCA 88697057742 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 75'35"

☆☆☆☆☆

Cherubini napisał swoje 6 *Sonata*

klawesynowych w młodości, gdy jeszcze nie zapowiadało jego późniejszej kariery twórcy operowego i wielkich dzieł religijnych. Włoski pianista, Andrea Bachetti, sprawił tym nagraniem ogromną radość wszystkim melomanom. Jego znakomite wykonanie tych prawdziwych perełek kompozytorskich na współczesnym fortepianie Fazioli zachwyci niewątpliwie wszystkich. Może realizacja ta nie jest zgodna z obecnymi tendencjami, ale przecież najważniejsza jest muzyka i jej wykonanie.

Wszystkie sonaty są dwuczęściowe, ich druga część zawsze jest rondo da capo ABA. Brak natomiast jest części wolnej.

Przepiękna gra pianisty powoduje, że pomimo takiej struktury utworów słuchacz nie odczuwa znużenia. Artysta wykonał wszystkie powtórzenia zmieniając za każdym razem ornamentację. Mamy dzięki temu nagranie kompletnych dzieł przykuwające uwagę słuchacza od pierwszego do ostatniego taktu.

Delikatna gra Bachettiego, wspaniały dźwięk i znakomity instrument dają nam piękny przykład muzyki w stylu Jana Christiana Bacha, Ignacego Pleyela czy też Mozio Clementiego.

Świetne nagranie, wybitna interpretacja, płyta godna polecenia wszystkim miłośnikom mało znaczącego, lub zapomnianego, repertuaru.

Stanisław Lubliński



**FRYDERYK CHOPIN
1810-1849**

4 Scherzi; 4 Impromptu; Canzone

Eugen Indjic, fortepian
Caliop CAL 9368 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 59'05"

☆☆☆☆☆

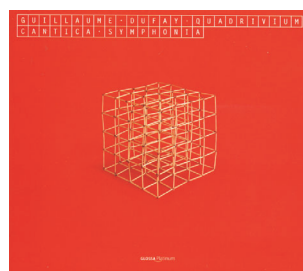
Eugen Indjic jest pianistą, który dużo uwagi poświęca muzyce Fryderyka Chopina (pamiętać należy o występie artysty na Konkursie Chopinowskim w 1970 r., w którym zdobył IV nagrodę). Nagrywa też płyty z muzyką naszego rodaka – w katalogu francuskiej wytwórni Calliope znaleźć można m.in. komplet mazurków oraz najnowszą produkcję, zawierającą *Scherza* i *Impromptus*.

Po włożeniu płyty do odtwarzacza i zapoznaniu się z pierwszymi minutami albumu, a tym bardziej po usłyszeniu całości, można stwierdzić, że jest to wyjątkowo udana

płyta – natychmiast mi przypadła do gustu. Indjic nie proponuje żadnych ekstrawagancji ani uduziwnień, jego gra pozbawiona jest kontrowersji, stawiając zamiast tego na naturalność, szacunek dla nutowego zapisu oraz szczerze przeżyte emocje. Jeśli uwzględnimy do tego wieloletnie doświadczenie, mistrzowska technika oraz obeznanie z chopinowskim stylem, otrzymamy niezwykle wartościową i przekonującą kreację. Pianista może wygrać wszystko z odpowiednim efektem, biegłość i wirtuozeria wzbudzają podziw. Porywa emocjonalna aura płyty: *Scherza* imponująco zwróciła formy, naturalnością i logiką przebiegu, siłą wyrazu, słychać w nich prawdziwy dramatyzm i zaangażowanie, co niezwykle intensywnie wciąga słuchacza i sprawia, że przy słuchaniu całej płyty czas mija wyjątkowo szybko. To już o czymś świadczy – nie chce się oderwać od słuchania, co więcej, wielką radość sprawiałyby możliwość dłuższego słuchania takiego recitalu (sam krążek zawiera jedynie 59 minut zapisu). Pięknie pokazane są odcinki wolne, liryczne, wyciszone, które zachwycają uczuciowością i jakością dźwięku. Również w 3 *Impromptus* można się delectować ich lżejszym, bardziej pogodnym charakterem, nie zapominając o wszystkich warsztatowych i muzycznych zaletach wykonania wspomnianych powyżej. Na pochwałę zasługuje bardzo dobra realizacja dźwiękowa. Nagrania dokonano w znakomitej akustycznie Sali Koncertowej Filharmonii Bydgoskiej. Wydobywany ze szlachetnego instrumentu dźwięk jest jasny, pełny, bogaty, wyrównany we wszystkich rejestrach, dobrze słyszalny; brak tu jest pogłosu oraz innych nieprzyjemnych efektów.

Przyznam się, że album ten jest dla mnie ważny, ponieważ po muzykę Chopina sięgnąłem po naprawdę długim czasie. Przemówiła do mnie z całą mocą, zachwyciła mnie na nowo, za co jestem artystyce bardzo wdzięczny. Czekając na kolejne płyty z jego recitalami, mam nadzieję, że wykreowana przez niego wizja przekona Państwa tak dobrze jak mnie.

Paweł Chmielowski



**GUILLAUME DUFAY
1397-1474**

**Quadrivium
Cantica Symphonia**

Glossa GCD P31901 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 77'49"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Poprzez wieki muzyka była sztuką kształtowaną w odniesieniu do obrazu całości świata i podlegającą interpretacji w aspektach całości kształtu myślenia o świecie. Już w starożytności postawiono ją w centrum dociekań intelektualnych. U Pitagorasa muzyka znalazła się w centrum rozważań kosmologicznych, Platon uważał ją za czynnik zespalający duszę świata w spójną całość, a Damon twierdził, że od stosowania konwencji stylistycznych w muzyce uzależniony jest społeczny i polityczny ład w państwie.

W średniowieczu muzyka weszła w skład quadrivium – czterech nauk wyzwolonych – obok arytmetyki, geometrii i astronomii. Tym samym została uznana za składnik kanonu wiedzy zajmującej się ustalaniem zasad i proporcji budowy świata. Ów system stanowił podstawę europejskiego systemu kształcenia przed prawie 1500 lat. Sobór trydencki postawił muzyce wymagania, „by nie dawała tylko próżnej przyjemności uszom, lecz by słowa były jasne i zrozumiałe dla wsłania, by serca słuchających skłaniały się do pożądania niebiańskich harmonii w kontemplacji radości błogostawionych”. Naturalnie taki stosunek do muzyki ma swoje podstawy w Biblii. Sam Bóg miał przecież urządzić dzieło stworzenia według miary, liczby i wagi. Muzyka brała udział w porządkowaniu wszechświata poprzez rytm natury, równowagę ciała i duszy człowieka, harmonię sfer niebieskich. Jak wiemy, średniowiecze wyżej ceniło teorię muzyki niż praktykę wykonawczą, a kompozycje z tej epoki bardzo często dają się zmierzyć i opisać z matematyczną precyzją. Już chorał gregoriański, będący śpiewem duszy, potrzebował teoretycznej nadbudowy, obejmującej kombinatoryczne zasady prowadzenia melodii, podziałów rytmicznych, czy obejmującej tajemnicę symboliki cyfr.

Motety Guillaume'a Dufaya, stanowiące przedmiot niniejszych rozważań, należą do najdoskonalszych kompozycji będących przykładem idealnej syntezy quadrivium – nauk matematycznych i piękna dźwięku. Przed wysłuchaniem nagrań warto zapoznać się z arcyciekawym dziesięciostrońkowym esejem Guido Magnano, zawartym w broszurze dodanej do wydawnictwa. Profesor matematyki z Uniwersytetu w Turynie wprowadza słuchacza w fascynujący świat zasad matematycznych, strojenia i architektury kompozycji Dufaya, stworzonych na urocz-

ność poświęcenia kopuły florenckiej katedry Santa Maria del Fiore, zbudowanej przez Filippo Brunelleschiego. Zadanie to przedstawiało znaczne trudności techniczne, bowiem wysokość od posadzki do jej klucza wynosiła 55 m. Trzeba więc było wymyślić sposób wzniesienia kopuły bez skomplikowanego i kosztownego systemu rusztowań. Brunelleschi zaprojektował kopułę żebrową, na wzór architektury bizantyjskiej, na powstałym wcześniej ośmioboku bębna, murywaną przy pomocy podwieszanych rusztowań o zmniejszającym wieńcu. Po latach, zarówno dokonanie Brunelleschiego jak i kompozycje Dufaya są świadectwem architektonicznego splendoru obu twórców i stanowią przykładą wspianej inżynierii.

Proporcje architektoniczne motetów Dufaya, ich olśniewająca konstrukcja odnalazły w interpretacji włoskiego zespołu Cantica Symphonia wyraz idealny, mieszczący się pomiędzy średniowieczną surowością i wolnością artystyczną, bez której nie powstają przecież dzieła wybitne. Artyści z matematyczną precyzją i niebiańskim uduchowieniem kształtują muzyczne przestrzenie i reagują na znaczenie słów. Zespół dysponuje nadzwyczaj jednorodnym brzmieniem i imponuje wrażliwością w kształtowaniu interpretacji, ośniewając głębię strukturalnego i dramatycznego potencjału muzyki Guillaume'a Dufaya.

Robert Majewski



**HUGUES DUFOURT
1943**

Les ciprès blanc; Surgis
Gérard Caussé, altówka · Orkiestra Filharmonii Luksemburskiej · Pierre-André Valade, dyrygent

Timpani IC1112 · w. 2007, n. 2004/6 · DDD, 61'01"

☆☆☆☆☆

Hugues Dufourt to jeden z najwybitniejszych żyjących francuskich symfonistów, ale w Polsce jest praktycznie niezany. Najnowsza płyta wydawnictwa Timpani, ściśle współpracującego z Filharmonią Luksemburską, tego stanu rzeczy na pewno nie zmieni, lecz docieklwym melomanom pozwoli na rozszerzenie horyzontów. Kompozycje tego oryginalnego twórcy wyróżniają się niezwykle bogatą harmonią, pięknem i znakomita orkiestracją.

RYAN MACEVVOY-MCCULLOUGH

Znakomity amerykański pianista debiutuje
na rynku fonograficznym nagraniem polskiej muzyki

Acte Préalable



AP0168

Miłosz Magin

Piano Works 2

Toccata, Chorale & Fugue • Piano Sonatas Nos.1 & 4

Petite Suite Polonaise • Sonatine • Tango



Ryan MacEvoy McCullough

for. © archiwum artysty
© prof. Gieki, Słubca, Veremj

Światowa premiera kolejnych utworów fortepianowych Miłosza Magina



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

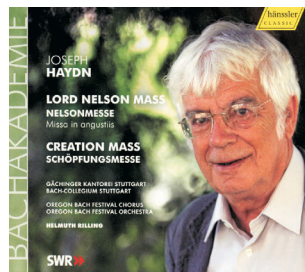
www.acteprealable.com

Pierwszy z prezentowanych tu utworów – *Les ciprès blanc* – powstał w 2004 r. i został napisany na altówkę i orkiestrę. Nagranie nastąpiło natychmiast po wykonaniu przez orkiestrę, która dzieło to zamówiła. Nie jest to koncert altówkowy – solista wyłania się z masy dźwiękowej orkiestry dopiero po dziewięciu minutach i nie prowadzi z nią żadnego dialogu. Orkiestra stanowi raczej to otaczające swoim dźwiękiem instrument solowy. Słuchając tego utworu odnosi się wrażenie, całkiem słuszne, że Dufourt jest wielbicielem muzyki Jeana Sibeliusa.

Drugi utwór na tej płycie, *Surgir*, pochodzi z 1984 r. i był pierwszym utworem orkiestrowym kompozytora. Nazwa – *Wyłonić się* – sugeruje to z czym się słuchacz zetknie – ponad sześciominutowy bardzo cichy wstęp przerzadza się w nieokreślną dzikość, nad którą króluje perkusja, ulubiona sekcja kompozytora.

Te dwa znakomite dzieła świetnie się uzupełniają na tej płycie tworząc piękną wizytówkę zarówno francuskiego kompozytora, jak i luksemburskiej Filharmonii. Gorąco polecam.

Stanisław Lubliński



**JÓZEF HAYDN
1770-1827**

Nelsonmesse; Schöpfungsmesse
Letizia Scherrer, sopran; Roxana Constantinescu, alt; Maximilian Schmitt, tenor; Michael Nagy, bas; Donna Brown, sopran; Lothar Odinius, tenor; Markus Eiche, bas · Göchinger Kantorei Stuttgart, Oregon Bach Festival Chorus; Bach-Collegium Stuttgart; Oregon Bach Festival Orchestra · Helmuth Rilling, dyrygent
Hänssler Classic CD 98.279 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 78'47"
☆☆☆☆

Zdarza się, że Helmuth Rilling schodzi z utartych ślaków. Najczęściej robi to, gdy sięgają po kompozycje nie będące dziełami Jana Sebastiana Bacha. Niniejsze nagranie nie potwierdza jednak tej tezy. Podejście do obu dzieł Haydna niemiecki dyrygent oparł na stosowanej już wcześniej zasadzie: nowoczesne instrumentarium i historyczne podejście. *Msza nelsońska* w jego interpretacji została pozbawiona pasji. Rilling jakby zapomniał o

geniezie powstania dzieła, zamieniając „czas udreki” na okres łagodnej irytacji. Siłą rzeczy, skupia się raczej na solistach niż na chórze. Na szczęście, w efekcie tego zabiegu interpretacyjnego mamy możliwość wysłuchania kilku pięknych fragmentów, jak choćby początek *Glorii*, kiedy to dyrygent powstrzymując nieco chór, pozwała pełnej wdzięku Letizii Scherrer (sopran) błyszczeć niczym ważkę w słońcu. Rilling swoje umiejętności w prowadzeniu chóru demonstruje w drugim nagraniu na płycie, w pogodnej *Schöpfungsmesse*, wykonywanej w innej obsadzie – zarówno solowej jak i zespołowej.

Na szczególną pochwałę zasługuje realizacja dźwięku. Inżynierowie wspaniale oddali dbałość Rillinga o bogactwo instrumentalnego szczegółu, przejawiającego się w dość ostrożnym podejściu do wykonywanych dzieł.

Choć nie jest to nagranie, które stawiam na równi z moimi ulubionymi wersjami *Nelsonmesse* i *Schöpfungsmesse* (np. Gardiner), z przyjemnością będę do niego wracał.

Robert Majewski



**GYÖRGY KURTÁG
1926**

Wszystkie dzieła chóralne
SWR Vokalensemble Stuttgart, Ensemble Modern · Marcus Creed, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.174 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 41'26"
☆☆☆☆

Trzy przedstawione na krążku kompozycje przeznaczone na zespół wokalny: *Ommaggio a Luigi Nono* op. 16, *Eight Choruses to Poems by Deszö Tandori* op. 23 na chór mieszany a cappella oraz *Songs of Despair and Sorrow* op. 18 – *Six Choruses* na chór mieszany a cappella z instrumentami stanowią całość twórczości wokalne współczesnego węgierskiego kompozytora. Są to przykłady kameralnej muzyki wokalne uprawianej przez Kurtága, a w zasadzie – patrząc na inne jego kompozycje – to przykłady muzyki instrumentalnej przeznaczonej na głosy. Kompozycje te są porównywalne i bardzo podobne w swojej zwięzłości, zagęszczeniu wszelkich ekspresji do jego utworów fortepianowych. I choć utwory na fortepian pozba-

wione są słów, tutaj może być to interpretowane jako pokazanie niezależności muzyki i tekstu.

Cała zawartość krążka to utwory po raz pierwszy nagrane i wydane. Wykonanie nie pozostawia nic do życzenia. Chór znakomicie daje sobie radę zarówno z interpretacją, jak i intonacją. Płyta warta zainteresowania zarówno dla tych, którym twórczość Kurtága jest bliska jak i dla tych, którzy interesują się współczesną muzyką chóralną. Dźwięk jest dobry, przestrzenny i czysty.

Angelika Przeździek



**PIERRE DE LA RUE
1452-1518**

Missa Incessament
Amarcord
Raum Klang RK ap 10105 · w. 2005, n. 2002/3 · DDD, 66'38"



Urodzony ok. roku 1452 i zmarły 20 listopada 1518 r. Pierre de la Rue vel Peter van der Straten (czyli jak byśmy to my powiedzieli Piotr Ulicznik) uznawany jest obecnie z podobnie jemu „odkrytymi” Alexandrem Agricola, Antoinem Brumelem, Loysetem Compère, Heinrichem Isaakiem, Jacobem Obrechtem oraz Gasparem van Weerbeke za jednego z największych kompozytorów pokolenia Josquina des Prez. Pochodził z Tournai, w obecnej Belgii. Przez większość życia był związany z habsbursko – burgundzkiem zespołem muzycznym Grande Chapelle, służąc Maksymilianowi I, Filipowi Pięknemu, Małgorzacie Austriackiej i arcyksiężni Karolowi, późniejszemu cesarzowi Karolowi V. Jego muzyka podróżowała wraz z Grande Chapelle po całej Europie, dotarła nawet do Anglii przy okazji niezaplanowanej „wizyty” w Dover spowodowanej katastrofą statku, na którym de la Rue podróżował po kanale La Manche.

Motet, chanson i msza były gatunkami, w których de la Rue, tak zresztą jak jemu współcześni celował, w których jednak odznaczył swój indywidualny rys. Był jednym z pierwszych piszących tak zwane mase parodiowane, w których jako „cantus firmus” używano istniejącej już kompozycji. Tak właśnie powstała msza *Incassament*, inspirowana bodajże najśłynniejszą „chanson” de la Rue, przesmętnej pięciogłosowej

skargi serca, wzywającego śmierci jako jedynego ukojenia. Przejmujący utwór znalazł recepcję nawet w kościele protestanckim, dokąd zawędrował w około 40 lat po śmierci de la Rue, otrzymując łaciński tekst *Sic Deus dilexit*. Motetem *Sic Deus* zespół „amarcord” rozpoczyna właśnie swoją płytę. Po nim słyszymy kolejne części mszy de la Rue, wplecione między gregoriański introit, gradual, piąty werslet *Alleluja*, offertorium i communio. W pięknej książeczce (piękne i starannie przygotowane książeczki są „znakiem wodnym” wydawnictwa Raum und Klang) znajdziemy oprócz obszernego i ciekawego omówienia programu również wszystkie teksty w kilku językach.

Lipski zespół wokalny Amarcord to obecnie jeden z najlepszych męskich zespołów na świecie. Założony w 1992 r. przez członków chóru śpiewającego chóru św. Tomasza, kształcony na kursach przez The King’s Singers and the Hilliard Ensemble, zwycięzca wielu konkursów, wykonuje bogaty repertuar pokrywający właściwie dzieła wszystkich epok, ze współczesną łącznie. Zespół założył też w Lipsku festiwal „a cappella”, promujący młode zespoły wokalne. Tu, w pięciogłosowej obsadzie której wymaga msza *Incassament* – Wolfram Latke i Dietrich Barth (tenory), Frank Ozimek (baryton) oraz Daniel Knauft i Holger Krause (basy) pokazują renesansową równowagę głosów, przy jednoczesnej ludzkiej ekspresji i świetnej współpracy w kształtowaniu agogiki i dynamiki (zjawiskowe decrescendo pod koniec drugiego *Kyrie* i w końcówce *Glorii*, których słucha się z niedowierzaniem, a po ponownym przesłuchaniu z szelmowskim podejrzeniem, że „pewnie zrobił to reżyser dźwięku” – więc słucha się tego raz po raz i wciąż się nie wierzy). Wszystko rozgrywa się w doskonałej akustyce, pieszczącej i chorał, i cudowną polifonię.

Jest to chyba jedno z tych nagrań, których można słuchać „incassament” – z rozkoszą uświadamiania sobie przenikania się warstw, znaczeń i wzajemnego oddziaływania na siebie tekstów *Incassament mon povre cueur lament* i tekstu liturgicznego. To, z jednej strony „uczłowieczenie” sacrum, z drugiej zaś dopowiedzenie, czy wręcz odpowiedź, która jest dla poezji msza czyni z utworu de la Rue nie tylko szandarowe dzieło Humanizmu, lecz też po prostu jeden z najgenialniejszych utworów muzycznych, jakie wyszły spod ręki człowieka. Amarcord daje nam natomiast po prostu luksus obcowania z kontemplacją, mi kojarzącej się z tą odczuwaną w Kaplicy Sykstyńskiej, i z radością odnajdywania u de la Rue tych wciąż nowych odcieni i detali, ni-

JAROSŁAW ADAMUS

znakomity skrzypek • rewelacyjne odkrycia • faszynujące nagrania

Michele Mascitti
Twórca francuskiej sonaty skrzypcowej nareszcie odkryty

Acte Préalable



AP0156

Michele Mascitti

1704 : un Napolitain à Paris

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

World Premiere Recording



Ensemble Baroques-Graffiti

Acte Préalable



AP0157

Michele Mascitti

1704 : un Napolitain à Paris

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

World Premiere Recording



Ensemble Baroques-Graffiti

Acte Préalable



AP0037

Johann Schobert

Sonates en quatuor op. 7 et op. 14



Jarosław Adamus • Lydie Bonneton • Dominique Manière • Evelyne Peudon



Johann Sebastian Bach

Sonatas for Violin and Harpsichord BWV 1014 - 1019

Jarosław Adamus, violin - Marek Toporowski, harpsichord



Acte Préalable



AP0115

Jean-Baptiste Senallié

Troisième Livre de Sonates à violon
seul avec la basse continue



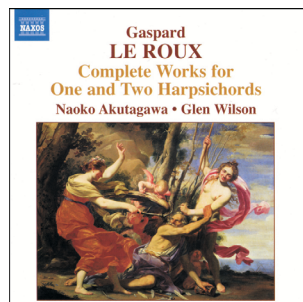
Ensemble Baroques-Graffiti



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

czym w drogim kamieniu oszlifowanym mistrzowską ręką. Absolutnie.

Maria Erdman



GASPARD LE ROUX 1660-1707

Dzieła klawesynowe

Naoko Akutagawa i Glen Wilson,
klawesyn

Naxos 8.557884 · w. 2006, n. 2005 ·
DDD, 77'28"

☆☆☆☆

Gaspard Le Roux jest jednym z mniej znanych – choć wcale nie jednym z mniejszych – siedemnastowiecznych francuskich klawesynistów. Wymienia się go zwykle jednym tchem z Jean-Henri Anglèbertem i Louistem Couperinem. Jednak, być może ze względu na niewielką ilość dzieł, jakie muzyk po sobie pozostawił (łącznie 47), rzadko sięgano po jego utwory.

Prawie każdy z utworów klawesynowych Le Roux ma drugą wersję: na dwa wysokie głosy i jeden niski, co ma według kompozytora dać efekt dwóch klawesynów. Te preludia są szczególnie wymagające dla interpretatora, zapis notowy pozostawia bowiem dużą dowolność – jest niepełny, składa się tylko z całych nut.

Naoko Akutagawa i jej były uczeń Glen Wilson w wykonaniu dla Naxosa używają nowych klawesynów. Wyraźnie słychać różnicę w brzmieniu z interpretacją Lisy Crawford i Mitzie Meyerson, które grały na antycznych klawesynach z Edynburga. U artystów z Naxos barwa instrumentu jest czystsza, ale też płytsza. Jest też niestety bardziej płaska. Przywodzi na myśl obraz nie klawesynu, ale harfy, na której Akutagawa i Wilson grają od lewej do prawej i na odwrót. Tyle, że dobry harfista, jak i dobry klawesynista (choćby jak Crawford i Meyerson) potrafią zejść w głąb.

Wciąż jednak jest to bardzo dobre wykonanie, menuety i sarabandy pętają się w uchu z lekkością i harmonią. Sarabanda na dwanaście kupletów prowadzi nas ku wiosnom hiszpańskim d'Angleberta (*Folies d'Espagne*). Okazuje się zresztą, że to Le Roux ma na tę konkurencyjną wiosnę odpowiedź. Lekka, jak sama wiosna, ale i tu można było wydobyc z niej więcej siły.

Joanna Kusiak



GIUSEPPE SAMMARTINI 1693-1750

Sonate per flauto e basso continuo
Maurice Steger, flet prosty, dyrygent; Margaret Köll, harfa; Mauro Valli, wiolonczela; Christian Beuse, fagot; Eduardo Egüez, teorba i gitara; Naoki Kitaya, organy
Harmonia Mundi HMC 905266 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 72'39"

Muzyka21
płyta miesiąca

Historyczne źródła nie rozpoczynają nas mnogością faktów z życia Giuseppe Sammartiniego, członka szacownej orkiestry przy mediolańskim teatrze Regio Ducał, którego Jan Joachim Quantz, peregrynujący po Europie anno domini 1726, nazywał „jedynym godnym uwagi muzykiem” w stolicy Lombardii i wybitnym instrumentalistą północnych Włoch. Faktem jest, iż kiedy dwa lata później, artysta przybył do Londynu, który przez dwie następne dekady stać się miał jego domem, poprzedzała go sława świetnego wirtuozu oraz twórcy urzekających sonat „a tre”, doskonale przyjętych przez pretensjonalne środowisko angielskiej arystokracji. Kunszt Sammartiniego, doceniony przez zamienionych muzycznych imigrantów w osobach Jerzego Fryderyka Haendla, Nicola Porpory oraz budzącego powszechną admirację Carlo Broschi-Farinello, zaświecił wkrótce pełnym blaskiem w kierowanej przez autora *Rinalda* renomowanej orkiestrze Teatru Królewskiego, jak i w serii koncertów w wytwornym Hickford's Room, gdzie mediolańczyk dał się poznać jako utalentowany oboista. Zaproszony do domu księcia Walii, w 1736 r. zyskuje prestiżowe stanowisko Music Master to Her Royal Highness, które pozwoliło mu na oddanie się krępowanej jedynie z rzadka obowiązkami pogodnej sztuce kompozytorskiej.

Trudno racjonalnie wytłumaczyć fakt, dlaczego autor kilkunastu koncertów, rozlicznych sonat triowych, solowych, uwertur i małownicznych „concerti grossi”, nie ustępujących w swej inwencji szlachetnym frazom Corelliego czy Geminianiego, od tylu lat pozostaje w ukryciu, budząc zainteresowanie jedynie wąskiej garstki archiwistów i zagorzałych pasjonatów Melpomeny. Ognista wyobraźnia, wirtuozowe

ria w konstruowaniu figur melodycznych oraz swobodne traktowanie dysonansów, sytuują sztukę Sammartiniego w grupie dzieł o zdecydowanie włoskiej proveniencji, a zamiłowanie do zmian chromatyki, harmoniczne mutacje i niebawymale poczucie ekspresji, pozwalają ją mieścić w jednym rzędzie z dokonaniem najpoważniejszych mistrzów dojrzałego baroku. Jednocześnie w tej frazie, wrażliwej i czulej na najdrobniejsze ewolucje stylistyczne pierwszej połowy XVIII w., pojawiają się oczywiste symptomy tancecznego „galant”, przejawiające się w skłonności do filigranowych motywów, delikatnej ornamentyki i wdzięcznej „cantabile”.

W latach zaskakujących przemian formalnych, pozycja flauto traverso i flauto dolce, instrumentów wnikliwie notujących wahania muzycznych nastrojów, nie miała sobie równych. W nowożytnym Anglii, od czasu panowania Henryka VIII, istniała silnie kultywowana tradycja koncertowania na flecie podłużnym. Sammartini, grywający podobnie na popularnym modelu, skonstruowanym przez paryską rodzinę Hotteterre, bez trudu wpiął się w ten nurt, kreując zachwycające opusy na obie wersje fletu, których specyfikę i możliwości techniczne, z racji pracy w znakomitej orkiestrze Haendla, znał i opanował do perfekcji.

Pomny rozkoszy subtelnych podnieć, jakich wszechstronny i elegancki Maurice Steger dostarczył słuchaczom, zmierzając się z majestatycznymi suitami hamburskiego maestro Telemanna, bez wahania sięgnąłem po kolejne nagranie sygnowane dłonią utalentowanego Szwajcara, primo, by przekonać się, czy jego zjawiskowa postać jest zjawiskiem ledwie precedensowym (dzięki Bogu, nie jest), secundo, by oddać się urzekającym dźwiękom mistrza Sammartiniego, tak starannie wyselekcjonowanym przez specjalistów z Harmonia Mundi. Steger, wraz z kameralnym zespołem wypróbowanych muzyków, których dyskretna, poruszająca i nie pozbawiona barokowego „bon gout” gra, zasługuje najmniej na odrębne omówienie, z nonszalanckim urokiem przywraca do życia zapomniany świat idei kompozytora, pozwalając przemówić tej sztuce językiem oryginalnym i nie zniekształconym przez naleciałości „galant”, w duchu którego salonowe XVIII stulecie zwykło było modyfikować wcześniej powstałe utwory. Aby osiągnąć ten szlachetny cel, wirtuozowskie sonaty mistrza Giuseppe zaprezentowano na kilku fletach, uwzględniając ich różnicowane stroje, podczas gdy skład basso continuo, poddany niezliczonym wariacjom, nigdy nie powtarza się w tej samej konfiguracji! Widoczny jest

tu wpływ koncertowej praktyki Sammartiniego, którego muzyczne „oeuvre” czy to w utworach, zachowanych drukiem (Amsterdam, 1736, Londyn, 1760), czy w mocno sfatygowanych rękopisach manuskryptu z Rochester, budzi szacunek dzięki elastyczności w doborze instrumentów akompaniujących i solowych. Jeśli chodzi o te ostatnie, sonaty, nie zawierając bynajmniej opcji na flet podłużny, w chwili śmierci ich autora zdecydowanie były właśnie na owo flauto dolce: szlachetne, czarujące i jakże beztensjonalne.

Andrzej Osiniński



GIACINTO SCELSI 1905-1988

Collection vol. 1: Maknongan na flet basowy, Kwartet nr 2; Riti: I funerali d'Achille na czterech perkusistach; Quatro illustrazioni sulle metamorfosi di Vishnu na fortepian; Riti: Il funerali di Carlo Magno na wiolonczeli i perkusji; Riti: Roberto Fabriciani, flet; Quartetto d'Archi di Torino; Solisti del MusicaTeatroEnsemble
Stradivarius STR 33801 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 53'31"

☆☆☆☆

Giacinto Scelsi urodził się 8 stycznia 1905 r. w La Spezia we Włoszech. Studiował kompozycję u Ottorino Respighiego, Alfredo Caselli, Giacinta Sallustia w Rzymie, Egona Koehlera w Genewie, od roku 1936 w Wiedniu zaczął zgłębiać tajniki dodekafonii u Waltera Kleina. Z roku 1930 pochodzi jedna z pierwszych znanych kompozycji Scelsiego – utwór *Rotative na trzy fortepiany, instrumenty dęte i perkusję*. W początkowym okresie działalności muzycznej zajmował się organizowaniem z Goffredem Petrassim koncertów muzyki współczesnej w Rzymie w 1934 r. Innymi znaczącymi dziełami Scelsiego z pierwszego etapu twórczości są: *Notturmo na orkiestrę* z 1931 r., *Rapsodia romantica na orkiestrę* z 1934 r., *Sinfonietta* z 1943 r., *Muzyka na orkiestrę smyczkową* z 1944 r. W tym czasie powstało też wiele muzyki kameralnej.

Po rozpoczętej w latach trzydziestych nauce dodekafonii kompozytor popadł w chorobę psychiczną, wiele lat musiał spędzić w



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

KONCERT • 11.04.2008 • godz. 19.30

dyrygent

Jacek Kaspszyk

solista

Barry Douglas

Beethoven

II Koncert fortepianowy

Mahler

VII Symfonia

Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkt Ticketportal (parter GCK)
www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

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

www.nospr.org.pl

szwajcarskich klinikach. Ozdrowiał w cudowny sposób, dzięki uporczywemu graniu na pianinie tego samego dźwięku w jednym ze szpitali. Do tego właśnie przeżycia odwołał się w cyklu utworów orkiestrowych pt. *Quatro Pezzi su una nota sola* (1959), w którym każdy utwór praktycznie w całości oparty jest na jednej wysokości; pierwszy na dźwięku f, drugi na dźwięku h, trzeci na dźwięku as, czwarty na dźwięku a. Bogactwo muzyki uzyskane jest przez zmiany barwy, dynamiki, rytmu, sposobów artykulacji. Interesującym minimalistycznym pod tym względem utworem jest też *Pwyll na flet solo* z roku 1954. Tytuł zaczerpnął Scelsi od imienia druida.

Uzupełnienie utworu *Pwyll* stanowi kompozycja *Quays* powstała w 1953 r., przeznaczona do wykonania na flet bądź flet altowy, dedykowana później Carine Levine. W latach czterdziestych odbył podróż do Azji, co zaowocowało fascynacją religią, filozofią i muzyką Wschodu.

Od momentu ozdrowienia całkowicie zmienił sposób tworzenia muzyki, od tej pory przestał pisać partytury. Dzieła zaczęły od tej pory powstawać na drodze improwizacji na fortepianie, ondiolinie, gitarze, instrumentach perkusyjnych. Improwizacje rejestrowane były na taśmach, a następnie spisywane przez osobistych asystentów Scelsiego. Taka oto metoda tworzenia muzyki odpowiadała idei „kompromizatora” – Scelsi nie uważał się za kompozytora, lecz za medium, które transcendentalnie otrzymuje muzykę. Jak sam ponadto twierdził, jego muzyka powstaje bez udziału myślenia – tak jak również poezja Scelsiego napisana i wydana w języku francuskim w latach 1949, 1954, 1962 w Paryżu. Przyczynę swej choroby psychicznej widział w tym, że w czasach, gdy studiował w Wiedniu dodekafonię, za dużo myślał.

Charakterystyczną cechą dojrzałej twórczości Scelsiego jest minimalizm oparty na uporczywym trzymaniu się tych samych wysokości i ich mikrotonowych rozwinień. Scelsi był przeciwnikiem racjonalnego, uporządkowanego pisania muzyki w duchu apollinijskim, cechującego się racjonalnym podejściem twórców, a stanowiącego istotę praktycznie całej muzycznej kultury europejskiej. Dla Scelsiego niezmierną rolę odrywał w ogóle sam pojedynczy dźwięk.

Do innych ważnych kompozycji Scelsiego zaliczane są: *La Naissance de Verbe* do tekstu własnego (1948) – kompozytor zastosował tu kanon w 47 głosach i 12 różnych tonacjach – ciekawym utworem jest też *Uaxactum* z 1961 r., gdzie użyte zostały fale Martenota. Scelsi działający również jako pisarz muzyczny był w latach 1943-1946 współredaktorem pisma *La Suisse Contemporaine*.

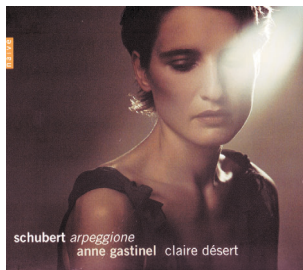
Do interesujących kompozycji z późniejszego okresu zaliczamy: *Kya na klarnet i 7 instrumentów* (1959), *Hurqualia na orkiestrę i instrumenty amplifikowane* (1960), *Khoom na sopran i zespół* (1962), *Nomos na dwie orkiestry i organy* (1963), *Chukrum na orkiestrę smyczkową* (1963), *Anahit na skrzypce i 18 instrumentów* (1965), *Anagamin na 11 instrumentów smyczkowych* (1965), *Konx-om-pax na chór, orkiestrę i organy* (1969), *Ogoludoglou na głos i perkusję* (1969), *Arc-en-ciel na dwoje skrzypiec* (1973), *Pfhat na chór i orkiestrę* (1974), *Kshara na dwa kontrabasy* (1975), *Maknongan na bas lub instrument basowy* (1975). Scelsi stworzył też liczne utwory na instrumenty solowe, tytułował je zazwyczaj po prostu *Tre Pezzi*.

Scelsi posiadał tytuł książe – Conte Scelsi di Ayala Valva. Twierdził, że po raz pierwszy urodził się w 2637 r. p.n.e. Fascynował się numerologią. Przewidział co do dnia datę swojej śmierci. 9 sierpnia 1988 r., wyszedł z domu w słoneczny dzień w Rzymie i zmarł w wyniku udaru mózgu. Nigdy nie pozwalał się fotografować, podpisywał się jedynie swym kolistym symbolem. Inspirował twórców europejskich, m.in. Ligetiego. Przez całe niemal życie uważany za dziwaka; był mało znany, stał się sławny dopiero w latach osiemdziesiątych.

I oto pojawia się na rynku fonograficznym ciekawa płyta nagrana w 100. rocznicę urodzin Scelsiego, a wydana rok przed 20. rocznicą jego śmierci. Jest to bardzo ciekawa antologia, zawierająca mniej znane, kameralne dzieła. Sądząc po tytule albumu, jest to dopiero pierwsza część większej całości. Co ciekawe, jest to pierwsza płyta włoska poświęcona temu kompozytorowi. Nagrania pochodzą z festiwalu muzyki Scelsiego, jaki odbył się w 2005 r. w Rzymie dzięki pomocy Fundacji Isabelli Scelsi, dziedziczki spuścizny kompozytora.

Bardzo dobre nagrania wprowadzają słuchacza w tajemniczy świat wielkiego włoskiego ekscentryka.

Stanisław Lubliński



**FRANCISZEK SCHUBERT
1787-1828**
Sonata arpeggione D 821; Sonatina op. 137 nr 1 D 384; Transkrypcje pieśni na wiolonczelę i fortepian

Anne Gastinel, wiolonczela; Claire Désert, fortepian
Naive V 5021 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 63'12"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Zachwycając się przejrzystą i uduchowioną grą Anne Gastinel, francuski pisarz, Didier van Cauwelaert, w subtelnych frazach, jakich nie powstydziliby się autor *Czasu odnalezionego*, rozpytywa się nad unikalną techniką i wrażliwością artystki, obdarzonej „darem ujawniania współczesnych przeżyć, pulsujących za zasłoną partytury”. Rzeczywiście, wraz z utalentowaną Claire Désert, Gastinel prezentuje spektakl, w którym „dźwięki instrumentu splatają się z przepływającymi frazami fortepianu, płacząc i wspierając się wzajemnie we wspólnej wspinałce ku światłu”.

Wiolonczeliści uwielbiają Schuberta za elegijne, zapadające w pamięć melodie, także za *Kwintet smyczkowy D 956*, jednak twórca *Pstrąga* nie napisał ani jednego utworu na wiolonczelę solo. Artystka wyraża żal z tego powodu w formie czarującego listu do kompozytora, oferując – w hołdzie dla jego sztuki – doskonałe transkrypcje wdzięcznej, mokratowskiej w treści sonatynie, melancholijnej sonacie na arpeggione oraz garść osobistych wyznań, zaczerpniętych z obszernej spuścizny lirycznego wiedeńskiego mistrza. Liryka Schuberta, przewidziana w głównej mierze na tenor, wiarygodnie przemawia głosem wiolonczeli, operującej w zbliżonych rejestrach i epatującej pokrewną barwą. Brak przejmujących słuchacza słów, Gastinel kompensuje bez trudu elastycznością, intrygującymi zmianami tonacji i godną podziwu ekspresją.

Artystka od lat pozostaje wierna temu samemu instrumentowi, zbudowanemu w mediolańskiej pracowni Carlo Giuseppe Testore u schyłku XVII stulecia. Być może to tłumaczy niecodzienne wrażenie, jakie odniosłem słuchając przepięknej smutkiem *Sonaty a-moll*, nigdy zresztą na arpeggione nie grywanej, mając poczucie, iż w istocie docierają do mnie szlachetne ustępy Saint-Colombe’a czy Marina Marais, rozbrzmiewające gdzieś w zacisznych krużgankach prowansalskiego klasztoru. Muzyka płynie tu w jednym nurcie szlachetnych emocji, lekko, naturalnie i bez wysiłku. Mistrzowska fraza nie jest przy tym ekspresyjna, lecz niebawale dyskretna, nie narzucając się słuchaczowi i pozostawiając go jeszcze przez długie chwile w stanie absolutnego, niczym niezmałowanego skupienia. I kości, ze zdumieniem odkryłem ów cichy, kontemplacyjny klimat, promieniujący z płócien genialnych mistrzów francuskiego baroku: George’a

de la Tour i Philippe’a de la Champaigne. Później to wrażenie ustępuje (niestety!), i wraz z pozostałym programem mój duch przenosi się w ciche, kawiamiane ogródki naddunajskiej stolicy, w czasie kiedy dostojnym krokiem spacerował po niej Brahms, a dobroliwy cesarz Franciszek Józef łaskawie salutował tłumom. Jednakże piękno i cicha słodycz tego nagrania falują dalej bez zakłóceń, ginąc w przestrzeni, niczym pożółkłe, listopadowe liście.

Anne Gastinel wzięła mnie szturmem i nawet nie wiem, kiedy odstałem w kącie ulubioną wersję Wispelweya i Giacomettiego, którą uznałem teraz za nazbyt szorstką. „Dzięki jej sztuce – ocenia ten fenomen Cauwelaert – kompozytorzy przemawiają do nas bezpośrednio”, a ja nie widzę powodu, aby się z taką opinią nie zgodzić.

Andrzej Osiński



**JEAN SIBELIUS
1865-1957**

transkrypcje fortepianowe: Pelleas i Melizanda, Król Krystian II, Uczta Baltazara, Valse triste, Suita Karelia, Finlandia

Henri Sigfridsson, fortepian
Hänssler Classic CD 98.261 · w. 2007, n. 2006/7 · DDD, 76'14"
☆☆☆☆☆

Kompozycje fortepianowe Sibeliusa to jeszcze – przynajmniej w Polsce – „terra incognita”. Bierzcie się tu zapewne ze słusznego przeświadczenia, iż osobisty styl fińskiego kompozytora związany jest nierozdzielnie z niepowtarzalnym brzmieniem orkiestry. Słuchając stworzonych przez Sibeliusa fortepianowych transkrypcji swoich najpopularniejszych utworów, tu wykonywanych mistrzowską ręką Henriego Sigfridssona, można z satysfakcją przyznać, że kompozycje w swoich nowych strojach brzmią niemal równie dobrze, co ich orkiestrowe pierwowzory.

Naturalnie, bogactwa brzmienia orkiestry nie da się w pełni przenieść na fortepian. Po stronie minusów postawiłbym początek *Finlandii*, z której uciekło gdzieś złowieszcze pohukiwanie blachy i crescendo kotłów. Poza tym fragment *Pelleasa i Melizandy – Mélisanda at the Spinning Wheel* – w oryginale z wirującymi smyczkami i lamentującym obojem, gubi coś ze swej atmosfery; a *Intermezzo* ze suity *Ka-*

relia traci na uroku, głównie za sprawą nazbyt pospiesznego tempa. Pozostała część nagrania można zapisać po stronie plusów, ze wskazaniem na *Entr'acte* z *Pelleasa* i *Melizandy*, który wspaniale blyszczy pod palcami Sigfridssona, podobnie jak *Musette* z *Króla Krystiana II*. Na szczególne uznanie zasługuje też *Walc triste*, który – choć nosi wyraźne cechy stylu Sigfridssona (a może właśnie dlatego) – jest tak cudownie taneczny.

To niezwykle frapujące nagranie. Myślę, że ucieszy każdego miłośnika twórczości Jana Sibeliusa, a szczególnie tych z Państwa, którzy dobrze znają orkiestrowe oryginały.

Robert Majewski



DYMITR SZOSTAKOWICZ 1906-1975

Kwintet fortepianowy g-moll op. 57; Kwartet smyczkowy nr 12 Des-dur op. 133

Bruno Canino, fortepian; Amati Quartett (Willi Zimmerman, 1. skrzypce; Katarzyna Nawrotek, 2. skrzypce; Nicolas Corti, altówka; Claudius Herrmann wiolonczela)
 Divox CDX-20504 · w. 2007, n. 1999/2000 · DDD, 57'48"

☆☆☆☆☆

Muzyka kameralna Dymitra Szostakowicza stanowi ogromnie ważną część jego twórczości, mimo że ustępuje popularnością znanym dziełom symfonicznym tego autora. Spoglądając na jej całość można spostrzec, że kompozytor poświęcał się jej przez całe życie; zwłaszcza w jego jesieni zyskała szczególną wagę. Niezwykle bogata i zróżnicowana, należy do szczytowych osiągnięć muzyki XX w.

Na płycie wytwórni Divox, którą mam przyjemność zaprezentować, znalazły się dwie kompozycje, pochodzące z różnych okresów życia Rosjanina. Powstały w 1940 r. *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 57 słusznie zalicza się do najwybitniejszych pozycji jego kameralistyk dzięki zwartej, logicznej 5-częściowej formie, przystępnemu językowi, w jakim został zapisany oraz bogactwu emocji natychmiast przemawiających do wyobraźni słuchacza. Natomiast *XII Kwartet smyczkowy Des-dur* op. 133 pochodzi już z ostatnich lat twórczości kompo-

zytora; napisany w 1968 r., jest utworem bardzo reprezentatywnym dla owego okresu. Nie mogłoby być w zasadzie bardziej wymownych różnic między zawartymi na albumie opusami, nie tylko ze względu na cezurę czasową, ale przede wszystkim stylistyczną. Późne dzieło nie jest muzyką łatwą w odbiorze, jest surowe, nieprzystępne, a bardzo rozszerzoną tonalnością i obecnością techniki dwunastotonowej, z licznymi nowoczesnymi pomysłami fakturalnymi, brzmieniowymi i artykulacyjnymi.

Te dwa tak odmienne od siebie dzieła wykonał włoski pianista Bruno Canino oraz Amati Quartett. Fakt, że przekonali mnie swoją wizją od początku do końca, zasługuje na duże uznanie, zważywszy na wspomniane wyżej stylistyczne odrębności. *Kwintet* w ich ujęciu jawi się jako dzieło nastrojowe, utrzymane w duchu postromantycznym, przepętnie melancholia, przejmujące i wzruszające – to niezwykle piękna kompozycja. Współpraca między muzykami układa się idealnie: instrumenty wzajemnie się uzupełniają w szlachetnej równowadze, ani fortepian nie dominuje nad smyczkami, ani te nie zagłuszają pianisty, często prezentującego twórczość kompozytorów dwudziestowiecznych i współczesnych – może tu tkwi sekret tak udanej kreacji i wzajemnego porozumienia? Strona techniczna nagrania wzbudza uznanie, nie można jej nie zarzucić. Dźwięk jest pełny, wyraźny, dobrze słyszalny, nasycony; już w pierwszym wejściu w otwierającym *Kwintet Preludium* można to docenić. Miłośnicy brzmienia muzyki kameralnej, zwłaszcza tej nowszej, nie będą zawiedzeni, słuchając *XII Kwartetu*. Artyści pokazują tutaj, na co ich stać, pokonując liczne trudności i pułapki, jakimi najeżone są dzieła Szostakowicza; wzorowo ogarniają formę, pięknie budują nastrój, skutecznie prezentują bogactwo myśli oraz pomysłów wyrazowych i artykulacyjnych, zgromadzonych w tej niezwyklej muzyce.

To wartościowy album, przemawiający zaangażowaną kreacją artystów w arcydziełach kameralistyki wielkiego kompozytora. Płyta w sam raz nie tylko dla wielbicieli jego muzyki.

Paweł Chmielowski

GEORG PHILIPPE TELEMANN 1681-1767

Suity i Koncerty na flet prosty i orkiestrę

Maurice Steger, flet · Akademie für Alte Musik Berlin
 Harmonia Mundi HMC 901917 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 69'46"



Niemiecka muzyka pierwszej połowy XVIII w. stanowi przedziwny konglomerat lokalnej inwencji melodycznej, skojarzonej z wdzięcznymi francuskimi gawotami a la Jean Baptiste Lully, oraz włoską gracją weneckiego *concerto*. Eleganckie uwertury i taneczne suity, których najznamienszym orędownikiem był hamburski maestro Jerzy Filip Telemann, są oczywistą wizytówką tego artystycznego melanzu, pulsując żywą rytmiką, zachwycając precyzją detalu, zniewalając urokliwą melodią.

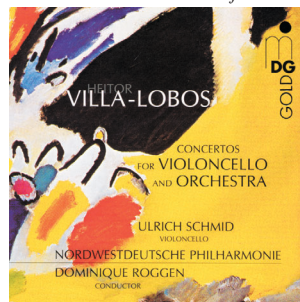
Na płycie, jaką uraczyła nas Harmonia Mundi, znalazły się reprezentatywne dla autora *Tafelmusik* utwory, mieszczące się w przedziale lat 1710-25; wszystkie wirtuozerkie, estetycznie wysublimowane, tryskające energią i „last but not least”, nie przeznaczone do amatorskiego muzykowania. Wykonanie dzieł tej klasy leżało w gestii specjalnych orkiestr miejskich i dworskich (*Kapellen*), jakimi skromny kapelmistrz ze śląskich Żar, przez lata kierował, mozołnie pokonując szczeble kariery, która przez rezydencje w Eisenach i Frankfurcie nad Menem, zaprowadziła go w 1721 r. na pozycję dyrektora muzycznego Miasta Hamburga i kantora tamtejszego Johanneum.

W *Suitie a-moll na flet, smyczki i basso continuo*, która powstała około 1710 r., reminiscencje koncertu włoskiego i francuskiej suity orkiestrowej splatają się z czysto niemiecką polifonią i solidnością frazy, tworząc pole dla zachwycających eksperymentów, jak w subtelnej „aria da capo”, gdzie prostemu fletowi narzucono rolę operowej divy. Młodsze o dziesięć lat, czteroczęściowe *Concerto C-Dur*, uformowane w niezmiernie cenionym przez kompozytora duchu galant, jest równie synkretyczne, a pod względem koncepcji wyraźnie odwołuje się do „sonata da chiesa”. Słynna hamburska *Ebb und Flut Ouverture*, dzieło spełnionej dojrzałości, w misternej, koronkowej strukturze łączy stymulację zewnętrznych stylów z osobistym wkładem mistrza, skrząc się i mieniając szeroką paletą barw, które płyną tu wartko z biegiem Renu, opadają z pluskiem morskich fal, odurzają splendorem hanzeatyckiego potentata. *Uwertura*, utwór okolicznościowy, skomponowany na okazję stulecia Admiralicji Hamburgskiej, i zaprezentowany 6 kwietnia

1723 r. podczas uroczystego bankietu, nie była sensu stricto dziełem koncertowym, lecz przypisano jej funkcję ledwie ilustracyjną. Ten majestatyczny obraz morza, zaludnionego rozmaitymi personifikacjami i alegoriami bóstw, które czuwają nad pomyślnością, bezpieczeństwem i mocą wolnego grodu; jego przyływów i odpływów, pulsujących w odwiecznym rytmie natury, towarzyszył – „*signum temporis*” – rozpasanej konsumpcji, i jako taki nie mógł być ani zbyt natrętny, ani nadmiernie wysublimowany.

Ten istic kameleonowy program, Maurice Steger, utalentowany Szwajcar, współpracujący z cenionymi ansablami pokroju Akademii für Alte Musik, odtwarza ze zwinnością akrobata, na którego widok zdumiona publika szeroko otwiera oczy. Elastyczne tempa, nienaganna fraza, szacunek dla detalu, oraz czystość i klarowność dźwięku, jakimi flet enchantuje promienie pod jego dotykem, są emblematami stegerowskiego stylu: perlistego, radosnego i pełnego blasku, wybuchającego strumieniami srebrzystej energii, to rozleniwionego łagodnymi szeptami morskiej bryzy. Berliński akademicy, świętujący w tych dniach 25-lecie pracy twórczej, w repertuarze, sygnalnym sprawną ręką Telemanna, autentycznie pławią się w swoim żywiole, a ich perfekcyjna intonacja, połączona z prawdziwym oddaniem dla przepastnej spuścizny autora *Kwartetów Paryskich*, kreują idealny sztafż dla ekwilibrystycznych popisów flecisty. Nic dziwnego, iż rodzinne miasto mistrza, Magdeburg, uhonorowało ich wyczyny prestiżową Telemann-Preis, przyznawaną w dowód uznania za propagowanie i przywracanie blasku tej szlachetnej, acz wciąż niedocenionej, muzyce.

Andrzej Osiniński



HEITOR VILLA-LOBOS 1887-1959

Koncerty wiolonczelowe nr 1 i 2 Ulrich Schmid, wiolonczela · Nordwestdeutsche Philharmonie · Dominique Roggen, dyrygent
 MDG 321 0339-2 · w. 2006, n. 1989 · 42'49"

☆☆☆☆☆ (interpretacja)
 ☆☆ (dźwięk)

Pominąwszy znaną kompozycję *Bachianas brasileiras*, twórczość Heitora Villi-Lobosa nie należy do

szczególnie rozpropagowanych. Jest to o tyle zaskakujące, że brzylijski kompozytor pozostawił po sobie zachwycająco dojrzałe dzieła, a ich nagrania nie należą do trudno dostępnych.

Prezentowane na tym dysku dwie kompozycje na wiolonczelę solo i orkiestrę ujawniają gruntowną znajomość kompozytora techniki gry na wiolonczeli, świadczą o jego wyjątkowych umiejętnościach tworzenia barwnych orkiestracji, są przykładem bogatej inwencji oraz ucieleśniają potęgę rytmu w twórczości Villi-Lobosa.

Grande Concerto op. 50, napisany w roku 1915, pozostaje pod wyraźnym wpływem francuskiego impresjonizmu. Jego cechą charakterystyczną jest rapsodyczny charakter i powierzchnie znaczącej roli instrumentom dętym blaszanym, głównie trąbkom. *Concerto nr 2*, to dzieło późniejsze (1953), i jak się wydaje, dojrzałsze. Ta czteroczęściowa kompozycja przybrała kształt precyzyjnie skonstruowanej formy sonatowej. Należy dodać, że druga część, *Molto andante Cantabile*, przypomina słynną *Bachianas brasileiras*.

Wykonanie – od strony muzycznej – może się podobać. Solista Ulrich Schmid gra pięknym dźwiękiem. Jego wirtuozeria i śpiewność oddają prawdziwego, latynoskiego ducha tych kompozycji. Wiolonczeliście dzielnie sekunduje orkiestra Nordwestdeutsche Philharmonie pod dyktando Dominique’a Roggena. Roggen stworzył interpretację pełną pasji, a co ważniejsze, prowadzi zespół prezentując pełne zrozumienie z solistą. Niestety, realizacja nagrania jest fatalna. Dźwięk jest rozlany, a orkiestra często zagłusza solistę. Oto kolejny przykład jak brakorobstwo dźwiękowe może popsuć nawet najciekawszą interpretację.

Robert Majewski



ANTONIO VIVALDI
1678-1741

Concerto a quattro
Chiara Banchini, skrypcy, dyrygent
Ensemble 415
Zig Zag Territoires ZZT070902 · w.
2007, n. 2007 · DDD, 56'25"

Muzyka21
płyta miesiąca

„Niesłychana werwa Vivaldiego opiera się na kolorystyce, niespodziankach i spektakularnych efektach

wirtuozowskich” – mówi inicjator tego prominentnego nagrania, Chiara Banchini – „co, w przeciwieństwie do Corelliego, pozostawia wykonawcy ogromną przestrzeń, w jakiej skazy jest on wyłącznie na własny instykt”. Banchini, założyciel i dyrygent renomowanego Ensemble 415, którego członkami są utalentowani uczniowie jej prestiżowej klasy skrzypiec, prowadzonej przy bazylejskiej Schola Cantorum („Czerpię ogromną radość z rejestrowania nagrań z moimi byłymi uczniami – wyznaje – i dzielenia z nimi partii solowych”), i wzorowanej na prześlutowanej Ospedale della Pietà, latami unikała rozwiczonych utworów „il prete rosso”, intuicyjnie zagłębiając się w partyturach mało popularnych reprezentantów włoskiego baroku. „Jego muzyka jest tak dobrze znana, – tłumaczyła swą wstrzemięźliwość wobec Vivaldiego – że na nieszczęście prowadzi to do wielu fatalnych nagrań”.

Wręczystości jedynie skromny ułamek z obszernej, liczącej ponad 800 opusów, spuścizny weneckiego „virtuosissimo del violino”, można określić mianem obecnego w zbiorowej świadomości, co tylko w znikomym stopniu uzasadnione jest jej stosunkowo nierównym poziomem. Odpowiedź na ów paradoks zdaje się tkwić w nieszablonej spontaniczności tej arcytrudnej sztuki, jej hipnotyzującej wirtuozerii, nieodpartej potrzebie improwizacji i eksperymentach dźwiękowych, które nakazywały traktowanie inwencji autora *Judyty triumfującej* w kategoriach nie w pełni odrębnego języka muzycznego, lecz jako przejaw czczego egotyizmu. Tymczasem, jak zauważa artystka: „Vivaldi oferuje wykonawcom szerokie pole emocji”, co pozwala na „zażywanie autentycznej rozkoszy z wykonywania jego muzyki”.

Na płycie, jaką niszowe Zig Zag Territoires, przygotowało celem uczczenia dziesiątej rocznicy istnienia wytwórni, czarująca orkiestra Chiara Banchini, z pełną gracji elegancją prowadzi nas po estetycznych meandrach nowatorskich „concertos a quattro principali”, zaczerpniętych to z rewolucyjnego *L'estro armonico* (1711), to z innych rękopisów, znaczących odeszcie od nobliwego „concerto grosso” na rzecz dyskursu dwuznacznego, fantazyjnego i na poły teatralnego. Cztery utwory, pochodzące z przełomowego opusu 3, są elementem struktury niezwykle przemyślanej, ukształtowanej na wzór tryptyku, w którym koncertom na czworo skrzypiec przeciwstawiono, jako swoiste „pendant” – dzieła na dwoje bądź jeden instrument. Kreatywny język tych wyznań, przejawiający się w silnych kontrastach rytmu, zadziwiającej dynamice, sonorystycznych efektach i improwizacyjnych

partiach solowych o rozległej proweniencji (sonata, capriccio, fantazja, recytatywy etc.), zaskakuje daleko posuniętą indywidualizacją poszczególnych części. Podczas gdy RV 549, utrzymany nieomal w romantycznym stylu brillant, zdaje się być reminiscencją weneckiego obficie confetti; kontrastowo skromny RV 550 oferuje klimat pełen skromnego wyrzeczenia, wręcz surowości, obsesyjnie przeplatanej poruszającym, tanecznym „furioso”. Za delikatnym i utrzymanym w ulotnym wdzięku menueta RV 567, postępuje RV 580, który kojarzy z gruntu odmienne cnoty swych poprzedników, operując partią skrzypiec niewiarygodnie trudną, i – swego czasu – uznaną za nie do przyjęcia.

Concerto a quattro RV 533, powstałe najprawdopodobniej w okresie pobytu Vivaldiego w Mantui (1715-20), zdumiewa niezliczonymi trylami i pasażami, jakie czynią zeń dzieło wręcz karykaturalne, acz udatnie mieszczące się w teatralnej konwencji buffo. Natomiast wyrafinowane *Concerto a tre* RV 551, skomponowane około roku 1730 i przeznaczone dla utalentowanych dziewcząt z weneckiego Ospedale della Pietà, dzięki bogactwu kontrastów i złożonej palecie barw, jawi się jako wyrafinowany dyskurs sceniczny, wymagający od biorących w nim udział solistów tyleż niebywałej techniki, co rzeczywistej pasji. Eteryczny ansambl Chiara Banchini z łatwością zapewnia jedno i drugie, a źródeł sukcesu tego nagrania, tak korzystnie wyróżniającego się z powodzi innych, upatrywać bez wątplenia należy w unikalnym podejściu jego protagonistki: „Nigdy nie przygotowuję się do nagrania Vivaldiego z taką starannością, z jaką podchodzę na przykład do dzieł Jana Sebastiana Bacha. Wolę zaufać duchowi jego muzyki i próbuję pozostać spontaniczna, szczerą, impulsywną oraz przygotowaną na zaskoczenie”.

Andrzej Osipiński



FRANZ XAVER SCHNYDER
VON WARTENSEE
1786-1868

Uwertura c-moll, Symfonia nr 3 B-dur „Militärsinfonie”
Württembergische Philharmonie Reutlingen · Christopher Fifield, dyrygent

Sterling CDS 1073-2 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 53'22"
☆☆☆☆

Oto kolejna płyta dowodząca, że warto przypominać zapomnianych twórców. Szwajcarski kompozytor Franz Xaver Schnyder von Wartensee od dawna czekał na odkrycie. Wprawdzie nagrana na prezentowanym albumie *III Symfonia* nie jest dziełem całkowiec zapomnianym, to jednak trudno by znaleźć współczesnego melomana, który by na jej temat cokolwiek wiedział. Ten napisany pod koniec pierwszej połowy XIX w. utwór miał swoją premierę 18 stycznia 1850 r. Poza tym ostatnią część tej symfonii wykonano jeszcze w 1851 r. Od tego momentu aż do 1939 r. nie ma żadnych informacji o jej wykonaniach. W 1963 r. dzieło to nagrano w ramach antologii poświęconej muzyce szwajcarskiej. Słuchając tej znakomitej kompozycji aż trudno uwierzyć, że tak małe zainteresowanie dotychczas wzbudzała u dyrygentów. Bardzo dobrzy muzycy z Württemberga pod dyktando Christophera Fifielda potrafili oddać cały urok tej zapomnianej muzyki, wyeksponować fragmenty wartościowe, zatuszować niewielkie potknięcia kompozytora. W sumie prezentują nam dzieło bardzo dobre, warte częstego goszczenia na estradach. Uzupełnieniem nagrania jest piękna, dziesięciominutowa *Uwertura* pochodząca z 1818 r.

Ciekawostką jest niewątpliwie, że płyta powstała dzięki finansowej pomocy Fundacji Czesława Marka znajdującej się przy Centralnej Bibliotece w Zurychu.

Polecam ten odkrywczy album.

Stanisław Lubliński

Różne



ANGEL DANCES
Die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker
utwory Piazzolli, Carissimiego, Pärtä, Verdiego, ect.
EMI Classics 3 57030 2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 73'58"
☆☆☆☆

Dwunastu wiolonczelistów ze znakomitej orkiestry Berlińskich Filharmoników postanowiło nagrać płytę z kompozycjami w aranżacji

na ten niezwykły zespół. Powstała płyta trudna w ocenie, bo przedstawia ona materiał klasyczno-rozrywkowy. Na pewno rozrywkowe jest podejście samych muzyków, zwłaszcza w tangach Piazzolli. Jak we wstępie napisali sami wykonawcy, największą dla nich radością jest mieszanie różnych gatunków, przekazywanie znanej muzyki w innym ubraniu. Na płytę wybrali twórczość, która ma sakralne korzenie lub tylko odwołuje się do religijności, ale na pewno nie pozostawia słuchaczy obojętnymi. Zdecydowanie można się z tym zgodzić, bo jak tu nie zostać porwanym przez gospel w utworze *Let us praise him*, po czym uspokoić się przy kompozycji Carissimiego. Choć połączenie tych dwóch utworów może być nieco szokujące to na pewno daje zamierzony przez wykonawców efekt. Na zakończenie dostajemy zaś quasi-jazzową, quasi-filmową miniaturę Markusa Stockhausena z solo kompozytora na trąbce i saksohornie.

Niewątpliwie to, co może zachwycić to bezbłędna intonacja, niezwykłe umiejętności techniczne i cudowne zgranie instrumentalistów. Ale nadal nierozwiązane pozostaje pytanie: słuchać podczas towarzyskich wieczorków czy w skupieniu delectować się muzyką i wykonawstwem, jak to zwykle w zwyczaju melomanów? Ten problem każdy chyba musi rozwiązać sam, ja preferować będę to pierwsze rozwiązanie.

Dźwięk jest bardzo dobry, jasny i wyraźny.

Angelika Przędzięk



L. van Beethoven – Trio fortepianowe nr 3 i 5; J. N. Hummel – Trio fortepianowe nr 4 op. 65

Andreas Steier, piano forte; Daniel Sepec, skrzypce; Jean-Guihen Queyras, wiolonczela

Harmonia Mundi HMC 901955 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 70' 19"

Muzyka21
płyta miesiąca

Istnieją formacje, których członkowie w składzie przez lata nie zmienionym, czerpią podniety z muzykowania w gronie wypróbowanym i intymnym; są też soliści, których żądne wrażeń natury skazują na podążanie wzniosłą ścieżką indywidualizmu, z rzadka jedynie

zrzucając na rzecz wspólnych artystycznych przedsięwzięć. Pianista Andreas Staier, skrzypce Daniel Sepec i wiolonczelista Jean-Guihen Queyras, należą do tej właśnie grupy kameralistów, a ich godne podziwu osiągnięcia etablowały, by rzecz językiem mannowskich Budenbrooków, tę sztukę do poziomu, na którym trudno zaiste o jakąkolwiek interpretacyjną wpadkę. *L'esprit* tej trójki, wdzięczny tył w jej osobistych dokonaniach, co w działaniu zespołowym, wznosił się na wyżyny maestrii w udanej kompilacji fortepianowych trios autora *Patetycznej z zakurzoną*, acz po mieszczańsku solidną kompozycją Jana Nepomuka Hummla. Około roku 1795, kiedy pierwsze opusy młodzieńczego Beethovena zdumiewały burzową ekspresją statecznych wiedeńczyków, młodszy o osiem lat, Hummel, „l'enfant prodige” i salonowy ulubieniec, zaspokajał gusta wysublimowanej stołecznej socjety, zwycięsko konkurując z popędliwym mistrzem z Bonn. Dziś, gdy ten ostatni niepodzielnie króluje na romantycznym parnaisie, konfekcyjna spuszczona Hummla, wdzięcznie, acz teatralnie powielająca promienną maniérę XVIII-wiecznych klasyków, popadła w smutne lekceważenie.

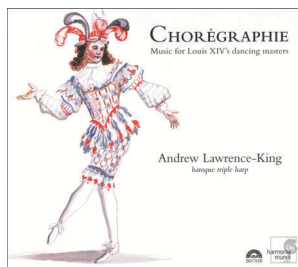
Opus 1 stanowi znaczącą cezurę w życiu autora *Pastoralnej*. Okres pogodnej i rozwichrzzonej młodości odchodził w przeszłość, ustępując wiekowi męskiemu, w którym przemoc, brutalność i niepoohamowana furia, skojarzone z rzadkim poczuciem liryzmu, transcendentną poetycznością i urzekającą prostoliniowością, zrewolucjonizują oblicze Melpomeny w stopniu dotychczas niewyobrażalnym. Cykl, który grywany był na dworze protektora i beneficjenta, księcia Karola Lichnowskiego, jesienią roku 1793, zyskując zasłużony aplauz oraz pochlebną recenzję samego Haydna, w sposób znaczący wyłamuje się z salonowej patny swych poprzedników. Pełne kontrastów *Trio c-moll*, trzecie z kolei, w którym żywiołowa rubasność ustępuje chimerycznym i posepnym humorom mistrza, było załączkiem tyłu idei, znajdujących reminiscencje w opusach nieraz o dekady odległych, że sceptyczny autor *Stworzenia świata* odradzał jego publikację!

Słynne *Geistertrio* op. 70/1, to obraz spełnionej dojrzałości, znaczonej namiętną miłością do wrażliwej i kručzej Marii Erdödy, nieszcześnie w poślubionej węgierskiej pryncesy, spotkanej pewnego wieczoru 1808 r. w świetnym domu barona van Swieten. „To trio otwiera świat człowiekowi nie znany” – tak mistrz poetyckiej grozy, E. T. A. Hoffmann eksycytował się elektryzującym motywem przewodnim, zaczerpniętym z operowych skrawków *Makbeta*, jakie autor *Fidelii* naszkicował do za-

rzuczonego z czasem libretta pióra Heinricha von Collina. Pełne szepcótów, oniryczne murmurando *Largo assai*, będące reminiscencją odrealnionego pejzażu z wiedzmiami, pulsujące posepnym mollowym rytmem, przerywanym pogodną, durową tonacją, na sposób, w jaki nierzeczywista, zamglona sceneria ustępuje promieniom wschodzącego słońca. Na te swych rewolucyjnych „counterparts”, łagodna, biedmeierowska konwersacja Hummla, opublikowana w przełomowej dla niemieckiego porządku chwili, anno domini 1815, słusznie uchodzić może za anachronizm, wszelako jej liryczna i nostalgiczna barwa, oraz inwencja, z jaką ów dumny adwersarz bońskiego mistrza traktuje temat, zasługują na uwzględnienie.

Staier, Sepec i Queyras z prawdziwie wiosenną świeżością oddają się temu urozmaiconemu, naddunajskiemu menu, zachowując bezpretensjonalną lekkość i wdzięk wykwinnych „soireés” księcia Karola Lichnowskiego. Dzielnie tym samym konkurują z dystygowanym Beaux Arts Trio, jakie beethovenowskie *trios* rejestrowało dwukrotnie, i którego doskonała konduita, mieszczańska solidność oraz nieodparta tęsknota za XIX-wieczną *Gemütlichkeit*, nie mają sobie równych.

Andrzej Osiński



CHORÉGRAPHIE Musique for Louis XIV's dancing masters

Andrew Lawrence-King, harfa
Harmonia Mundi HMU 907335 · w. 2007, n. 2004 · DDD, 72' 57"

Muzyka21
płyta miesiąca

Majestatyczne i pełne splendoru panowanie Ludwika XIV, promiennego Apollina, rozjaśniającego mroki nocy; przewodnika muz, patrona praw, sztuk, poezji oraz muzyki, upływało w rytm eleganckich „pas de bourre”, „contretemps de gavotte”, „temps de courante” i nazbyt niepokornej „passacaille”. Od chwili, kiedy w urzekającym *Le Ballet de la Nuit* (1653), 15-letni Delfin przywdział kostium Wschodzącego Słońca, tronując na świetnym rydwaniu alegoriom podległych mu godzin, dni, miesięcy i pór roku, konwencjonalne „appartements”, w jakich przebieg zaangażowana była plejada znamienitych rodów, odby-

wały się na wersalskim dworze najmiej trzy razy w tygodniu. „Po kolacji każdy tańczył passepieds, menuety i courantes” – relacjonuje Marie de Rabutin-Chantal, markiza de Sévigné, a bawiać w stolicy, Elżbieta Charlotta, księżna nadreńskiego Palatynatu wspomina: „O szóstej dworskie towarzystwo zbiera się w rozległym salonie. Z pobliskiej sali dochodzą już dźwięki skrzypiec, przgrywającym do tańca”. Bukoliczne arie Jana Baptysty Lully, subtelne figury Pierre'a Beauchamps, mistrza „bon goût”, choreografa i partnera monarchy do „danse a deux”; bezpretensjonalna galanteria, sygnowana dlonią André Campry i wyrafinowana ornamentyka Jean-Henri D'Angleberta – rozbrzmiewały w alejkach i salach prześwietnej rezydencji, kamieniejąc w gestach rzeźbiarskich wizerunków, wypięmających rozległe ogrody André Le Nôtre'a.

„Maître de musique”, Jean-Baptiste Lully, w którego sztuce lubowały się tyleż służące, co księżniczki krwi, formom tanecznym nadał kształt, sięgający do źródeł wielorakich, już to zakorzenionych w plebejskich balladach, uszlachetnionych w oryginalne „airs de ballet”, już to w hiszpańskiej „chaconne”, niebywale modne od czasu dokonania sukcesji tamtejszego tronu, tudzież w szeregach lirycznych oper i heroiczych „tragédies en musique”, jakie wyszły spod jego pióra. Pastoralne motywy, towarzyszące miłosnej tragedii Rolanda, Alceste czy Armidy, pogębiały elegijny nastrój przedstawienia, podkreślając odwieczny dramat niespełnionych uczuć i niesprzyjającej fortuny.

Morganatyczne małżeństwo Ludwika XIV z Françoise d'Aubigné (Madame de Maintenon), połączone z serią nieudanych wypraw wojennych, wprowadziło na początku lat 1680. czytelną cezurę w tanecznym continuum, a szlachetna twórczość Lully'ego całkowicie wypadła z łask. Wersalski dwór pogrzyżył się w dewocyjnej pobożności, przerwanej w 1697 r. ślubem królewskiego wnuka z uroczą Marią Adelajdą Savoie, „poruszającą się ołsniewająco”, oraz – o czym donosi nieoceniony Saint-Simon – „prawdziwie lekką niczym nimfa”. Powabne „fêtes” powróciły na pałacowe salony; przyświecał im duch nieżyjącego już twórcy Perseusza oraz jego następców: Campry, d'Angleberta i Feuilleta. Ten ostatni zastąpił jako autor *Recueils de danses*, kolekcji transkrybowanej na instrumenty z popularnego repertuaru baletowego i operowego, publikowanej periodycznie, począwszy od roku 1700, i kontynuowanej po śmierci autora (1710) jeszcze przez lat czterdziecie przez jego ucznia, Jacques'a Dezaissa. Instrukcje Feuilleta, uzupełnione tanecznymi zwrotami, w ukła-

dzie mistrza Królewskiej Akademii Muzycznej, Louisa Pécourta, jakie złożyły się na operującą prostą symboliką, pierwszą z cyklu Chorégraphie, stanowią w historii medium pozycję nie do przecenienia. Ten wszechstronny katalog pozycji tanecznych, baletowych i teatralnych („la danse haute”), promujący najświeższe podniety epoki, rozpisany został na harfę – „arpa tripla”, rozpowszechniona za lat Louis-Dieudonné na równi z klawesynem – lutnię, teorbą, instrumenty klawiszowe oraz gitarę.

Doświadczony terminowaniem w znamiennym orkiestrze legendarnego Jordi Savalla, Andrew Lawrence-King, u którego „starożytna sztuka improwizacji odżyła w prawdziwie wielkim stylu”, przywraca promienny blask wdzięcznej kompilacji Feuilleta, nasycając interpretację „czarującym, filigranowym pięknem, wykreowanym spokojną, urzekającą wirtuozerią i nader rzadką wrażliwością”. Łagodne vibrato harfy, rozbrzmiewającej bogactwem barw i zachwycającej szeroką skalą dynamiki: od zwiewnie szepczącego, srebrzystego arpeggio, po ciężkie, obfite akordy, dobywające się z głębin ludzkiego ducha, tchnie barokową pełnią wzniosłych płócien Poussina i Voueta, „radując ucho i znacząc rytm tak dokładnie, że duch nasz i stopy niezauważalnie zdają się poruszać, ogarnięte pragnieniem tańca”.

Andrzej Osipiński



D. Szostakowicz – Koncert skrzypcowy nr 1 a-moll op. 77; L. Janacek – Koncert skrzypcowy Baiba Skride, skrzypce · Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin · Marek Janowski, dyrygent
 Sony 82876731462 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 52'39"
 ☆☆☆☆☆

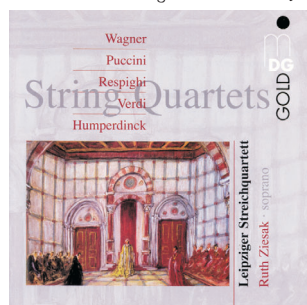
Urodzona w muzycznej rodzinie w 1981 r. w Rydze Baiba Skride studiowała w Konserwatorium w Rostoku u Petru Munteanu. Uważana jest za jedną z najbardziej obiecujących skrzypaczek młodego pokolenia. Jej międzynarodowa kariera zapoczątkowana została odebraniem pierwszej nagrody w Queen Elizabeth Competition siedem lat temu. Często występuje ze swoją siostrą Laumą Skride. Jesienią 2004 r. ukazały się jej dwa debiutanckie

nagrania wydane przez Sony Classics: z koncertami Mozarta, Schuberta i Michała Haydna oraz utworami solowymi Ysaye'a, Bartóka i Bacha. Skride gra na skrzypcach Stradivariususa z 1725 r.

Koncert Szostakowicza zagrany jest przez skrzypaczkę z nie lada dojrzałością, w części pierwszej z dużą dawką skupienia, bardzo dobrym dźwiękiem. I choć w drugiej części zabrakło wykonawczyni pewności siebie w bardzo trudnej technicznie partii, to kolejne części dopełniły bardzo dobrego wykonania. Słuchać znakomite prowadzenie monachijskiej orkiestry przez Mikko Francka. Związłemu, zaledwie 11-minutowemu koncertowi Janaczka, chwilami brakuje spójności, ale są to tylko krótkie chwile, po których artystka wspólnie grając z orkiestrą pokazuje kolejne nastroje zawarte w tej kompozycji.

Dźwięk dobry, choć nieco matowy i płaski jak na nagranie live w koncercie Szostakowicza. Zdecydowanie lepszy w drugim utworze na płycie.

Angelika Przeździeń



G. Puccini – Crisantemi; O. Respighi – Il Tramonto; R. Wagner – Alblumblatt; E. Humperdinck – Kwartet smyczkowy C-dur; G. Verdi – Kwartet smyczkowy e-moll
 Ruth Ziesak, sopran; Leipziger Streichquartett
 MDG 307 1495-2 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 61'12"
 ☆☆☆☆☆

Oto bardzo ciekawa płyta zatytułowana *String Quartets*. Myśl przewodnią albumu to dzieła na kwartet smyczkowy kompozytorów, których najważniejszymi dokonaniem, może poza Respighim, były dzieła operowe. Tak naprawdę na płycie znajdują się tylko dwa kwartety smyczkowe – Engelberta Humperdincka i Giuseppe Verdiego. Pozostałe utwory to drobne dziełka na ten zespół napisane, w tym jeden wraz z towarzyszeniem sopranu (*Il Tramonto* Respighiego). Tylko utwory Respighiego i Verdiego są znane, z pozostałych jeszcze utwór Pucciniego od czasu do czasu pojawia się w salach koncertowych lub na nagraniach.

Otwierający album utwór Pucciniego został napisany w 1890 r. z

okazji śmierci księcia Amadeusza Sabaudzkiego, brata króla Włoch. Wtedy jeszcze prawie nieznanymi kompozytorem stworzył miniaturę. Niektóre jej tematy zostały wykorzystane kilka lat później w *Manon Lescaut*, dziele, które zapoczątkowało błyskotliwą karierę kompozytora.

Drugim utworem jest popularny poemat *Il Tramonto* Respighiego, znany z wielu innych nagrań.

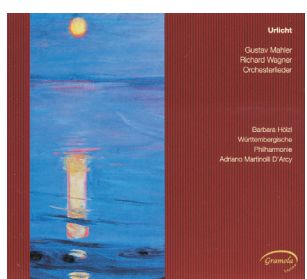
Ryszard Wagner znany jest dzięki swoim operom. Czasem muzycy sięgają po jego pieśni, jeśli jednak chodzi o dzieła na kwartet smyczkowy, jest to chyba pierwsze nagranie. *Alblumblatt* został napisany dla żony w czasach, gdy kompozytor zajmował się komponowaniem *Parsifala*.

Również z tamtego okresu pochodzi zupełnie nieznanymi kwartet Humperdincka. Jest to dzieło postromantyczne, napisane najprawdopodobniej gdy jego twórca asystował Wagnerowi w czasach, gdy powstawał *Parsifal*.

Dziełem wieńczącym album jest kwartet Verdiego, napisany w czasach, gdy kompozytor przebywał w Neapolu i przygotowywał wystawienie *Aidy*. Chwilowy nadmiar wolnego czasu spowodował, że ten znakomity twórca operowy zmierzył się z tym rodzajem muzyki. Do końca życia autor pozwalał grać ten utwór tylko niewielkiej grupie zaprzyjaźnionych wykonawców.

Istniejący od ponad dwudziestu lat Lipski Kwartet Smyczkowy znakomicie radzi sobie z tymi miniaturami, interpretując je tak, jakby to były dzieła najwyższych lotów. Dodatkowym argumentem przemawiającym na korzyść tego nagrania jest niebiański głos Ruth Ziesak w utworze Respighiego. Bardzo ciekawy album.

Stanisław Lubliński



ULRICH
G. Mahler – Rückert-Lieder; R. Wagner – Wessendonck-Lieder
 Barbara Hözl, mezzosopran · Württembergische Philharmonie · Adriano Martiniolli d'Arcy, dyrygent
 Gramola 98788 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 62'09"
 ☆☆☆☆☆

Barbara Hözl, współczesna niemiecka śpiewaczka studiowała między innymi u Helmuta Banzhafy w Konserwatorium w Monachium, a następnie w Wiedniu. Jest laureatką wielu międzynarodowych konkur-

sów wokalnych na świecie, między innymi International Robert Schumann Song Competition w Zwickau. Jej znakiem rozpoznawczym jest ciemny timbre głosu z bogatym i miękkim dolnym rejestrem. Wielokrotnie występowała na największych scenach operowych i w salach koncertowych nie tylko w Europie. Ma także na swoim koncie wiele nagrań płytowych, telewizyjnych i radiowych.

Przedstawiany krążek zawiera pieśni z towarzyszeniem orkiestry dwóch wybitnych kompozytorów tego gatunku: Gustawa Mahlera *Rückert-Lieder* i *Des Knaben Wunderhorn* oraz Ryszarda Wagnera *Lieder nach Texten von Mathilde Wesendonck*. Jej wykonania są bardzo poprawne, choć chwilami mało przekonujące, tak jakby śpiewaczka interpretowała tekst wbrew jego przekazowi. Zdecydowanie bliższe oryginałowi są te pieśni o pogodnym charakterze. Gdy pojawia się smutek, żal i cała paleta tych nastrojów, łyżki napływają do oczu słuchaczy. Nie wielkie niedociągnięcia interpretacyjne rekompensuje jednak jej głos, bogaty w całą paletę barw, które prezentuje w tych utworach.

Dźwięk jest czysty, jasny i przestrzenny.

Angelika Przeździeń



N. Rota – La Strada; K. Weill – Symfonia nr 2
 Orchestre Métropolitain du Grand Montréal · Yannick Nézet-Séguin, dyrygent
 Atma Classique ALCD2 1036 · w. 2006, n. 2002/4 · DDD, 59'55"
 ☆☆☆☆☆

Z dużym zaciekawieniem sięgnęłam po tę płytę. Najbardziej interesował mnie repertuar mało znany, rzadko nagrywany i wydawany. Dla mnie było to pierwsze spotkanie z *Symphonią* Weilla, ale i z *Suitą* Roty (choć sama muzyka z filmu nie była mi obca). Dostosowana tu do wymogów symfonicznej partytury, muzyka włoskiego kompozytora znakomicie daje sobie radę poza obrazem. Niezwykle obraz Federico Felliniego z 1954 r. wszedł już na stałe do klasyki filmu, zdobywając uznanie krytyków i widzów. Słuchając tej niezwykle ilustracyjnej i jakże pięknej muzyki od razu stają przed oczami obrazy z filmu, postacie Gelsomini i Zampano. W wykonaniu Ka-

nadyczyków i niezwykle utalentowanego młodego dyrygenta tchnie żywiołowością, ale i ogromnym liryzmem.

Druga Symfonia Weilla skomponowana w 1933 r. jest jedynym dojrzałym symfonicznym dziełem kompozytora (pierwszą symfonię skomponował mając zaledwie 21 lat). W utworze tym można doszukać się pewnych skojarzeń z twórczością symfoniczną Mahlera i Szostakowicza. Charakteryzują ją mistyczna atmosfera i używanie przez kompozytora tak lubianych przez niego rytmów marszowych oraz specyficznej ironii wypowiedzi.

Dźwięk jest bardzo dobry, z wyważoną akustyką i głośnością.

Angelika Przeździek



GEISTLICHE GESÄNGE

działa: H. Distlera, M. Regera, F. Mendelssohna, J. Rheinbergera, S. Barbera, G. Raphaela, J. Brahmsa, A. Schoenberga

Dresdner Kreuzchor · Roderich Kreile, dyrygent

Berlin Classics 0017992BC · w. 2006, n. 2006 · DDD, 73'52"

☆☆☆

Płyta zawiera utwory sakralne od Johanna Brahmsa po Samuela Barbera. Zebrane na krążku motywy skomponowane na przestrzeni dwóch wieków ukazują w pewien

sposób historię tego gatunku. Znajdziemy tu – poza wymienionymi twórcami – także kompozycje Hugo Distlera, Maxa Regera, Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego, Jozefa Rheinbergera, Güntera Raphaela i Arnolda Schönberga. Nie jest to łatwy materiał dla wykonawców, zważywszy na historię zespołu, który zajmuje się głównie śpiewami średniowiecznymi.

Zespół składa się ze 140 chłopców w wieku od 9 do 19 lat. Myślę, że jest to główny powód, dlaczego młodzi śpiewacy niezbyt dobrze radzą sobie z tym repertuarem. Ich interpretacjom brakuje głębi, ekspresji i chwilami czystości intonacji. Nawet jeden z najbardziej znanych utworów, *Agnus Dei* Barbera tutaj został wręcz wykrzykany, bez należytą mu uwagi i wyciszenia. Warto jednak zainteresować się tym krążkiem ze względu właśnie na wybór repertuaru, bowiem nieczęsto się zdarza taki materiał zebrany na jednej płycie.

Dźwięk jest dość dobry, choć chwilami dość płaski, brak mu przestrzeni tak potrzebnej przy muzyce choralnej.

Angelika Przeździek



REVERIE

utwory: Davidova, De Falli, Elgara, Fauré, Liu, Lloyda Webbera,

Piazzolli, Schuberta, Schumann, Sibeliusa, Czajkowskiego, Villi-Lobosa

Jain Wang, skrzypce; Göran Söllscher, gitara
 Deutsche Grammophon 477 6401 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 64'30"



Reverie to album zawierający opracowania zarówno bardzo znanych utworów, jak i rzadko słyszanych miniatur od baroku do XX w. Współpraca między wiolonczelistą Jianem Wangiem a gitarzystą Göranem Söllscherem jest szczęśliwą, udaną kombinacją instrumentalnych i muzycznych osobowości.

Nazwa płyty – *Reverie* (zamyślenie, zaduma, marzenie) sugeruje melancholię. Jednak dobór utworów jest bardzo przemyślany i chociaż rzeczywistość wprowadza słuchacza w łagodny, spokojny nastrój, to daleko mu do zanudzenia samymi rzewliwymi melodiami. Wybór jest ciekawy, dostarczający bogactwa i różnorodności, jest to porządek pełen smaku wzbogacony przez delikatne, zmysłowe aranżacje.

Gdy Jian oferował wybór swojego ulubionego repertuaru, myślał o tradycyjnej obsadzie na wiolonczelę i fortepian. Zdecydował się na gitarę, ponieważ ma niezmiernie intymne brzmienie. Wiele miesięcy poświęcił, by zaadaptować swoją technikę do brzmienia gitary. Szukali najbardziej optymalnego rozwiązania. Wanga cechuje piękna powściągliwość, Söllschera – naturalna ekspresja. Söllscher dokonał aranżacji ponad połowy prezentowanych utworów. Obaj podkreślają, że znaleźli radość z grania razem.

Ciekawie brzmią rozpoznawane przez wszystkich „hity”: *Marzenie* Schumanna i zamykający płytę przebój Lloyda Webbera z musicalu *Koty – Memory* (szczególnie upodobanego przez Wangę). Znajdujemy nastrojowe, rozmarzone niemal utwory, jak na przykład *Après un reve* op. 7 nr 1 Faurégo, gdzie w pięknie prowadzonej linii melodycznej Jian urzeka śpiewnością i emocjonalnością, a gitara przyjmuje rolę dyskretnego, nie narzucającego się, ale czytelnego akompaniamentu. Podobny klimat ma chociażby *Bachianas brasileiras* nr 5: *Aria (Cantilena)* Villi-Lobosa (zaaranżowanego na taki właśnie skład przez samego kompozytora). Pogodny nastrój wprowadzają kompozycje Barsantiego (*Busk ye, busk ye, my bonny bride*), Elgara (*Salut d'amour* op. 12), a burzliwie wręcz brzmi *Die Biene* op. 9 ze zbioru *12 Bagatel* op. 13. Zaskakujące i niezwykle ciekawe wydaje się być *Pastorale* Rong Fa Liua, gdzie i w materiale skalowym i w zastosowaniu charakterystycznej techniki gitarowej (tu duże uznanie dla Söllschera) słychać dalekowschodnie proveniencje. Kulminację mistrzostwa, niesłyszane zrozumiemia i wyjątkowego zgrania muzyków znajdujemy w dwóch utworach Piazzolli (*Milonga del Angel* oraz *Cafe 1930*). Tu częściej niż w pozostałym materiale słyszemy cudowne sola gitarowe, a zupełnie zachwycające jest płynne zamienianie roli wiodącej poszczególnych instrumentów i ich współpraca.

Album *Reverie* to wspaniała współpraca mistrzów wiolonczeli i gitary, porywająca uwagę słuchaczy. Nagranie nie przynosi rozczarowań. Serdecznie zachęcam do zapoznania się z nim.

Emilia Dudkiewicz

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Accent 5	Arts Music 5	Da Capo 2	Hyperion 5	Naxos 2	Ricercar 2
Acte Préalable 1	Atma Classique 5	Dagored 3	IFO 3	New World 3	Rondeau 5
Aeolus 5	Avie Records 5	Decca 4	Iris 2	O+ Music 2	Satirino 2
Aeon 2	Bayer Records 5	DG 4	K617 2	Ocora 2	Sketch 2
Alia Vox 2	Bel Air 2	ECM 4	Kammerton 5	Olive Music 5	Solal 5
Alpha 2	Berliner Philh. 2	Ed Rz 3	Kontrapunkt 3	Opus Arte / BBC 2	Soli Deo Gloria 2
Ambroisie 2	Bis 5	Enja 3	Label Bleu 2	Orfeo 5	Symphonia 2
Ambronay 2	Calliope 2	Eloquencia 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	Ginnell 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 2	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

Acte Préalable

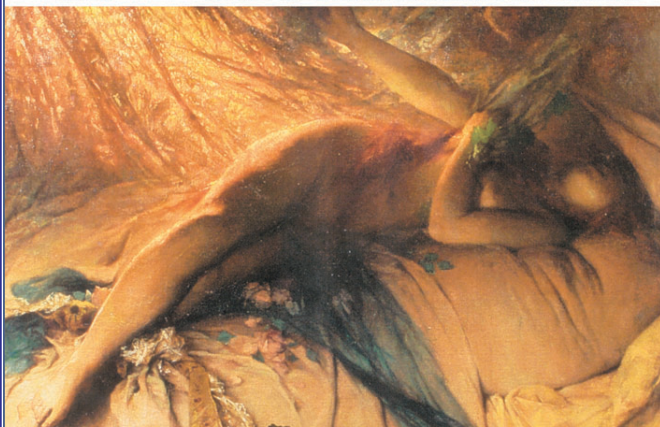


AP0163

Henryk Melcer

Piano concertos

No. 1 in E minor & No. 2 in C minor



Joanna Ławrynowicz • Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej • Ruben Silva

Konkurs płytowy

Henryk Melcer Koncerty fortepianowe

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 30 IV 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 czerwcu 2008 r.

1. Proszę podać lata w których Henryk Melcer napisał swoje dwa koncerty fortepianowe?
2. Jakie dwie opery napisał Henryk Melcer

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Paul McCreech – Universal Music Polska

lista laureatów:

Tadeusz Barański, Warszawa; Janina Dzik, Kraków; Andrzej Filipiak, Warszawa; Stefan Grabowski, Sopot; Małgorzata Hryniewicka, Szczecin; Natalia Lubowiecka, Warszawa; Maria Ogrocka, Poznań; Jarosław Popławski, Kraków; Anna Tracz, Katowice; Stefan Zych, Wrocław

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

pismo tradycja folkowe muzyka i okolic Gadki z Chatki

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl

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



Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczególności: www.eis.com.pl

Konkurs płytowy Yundi Li Universal Music Polska



Każdy, kto w terminie do 30 IV 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 czerwcu 2008 r.

1. W którym roku Yundi Li został laureatem Konkursu Chopinowskiego?
2. W którym roku i w jakim mieście urodził się Yundi Li?

Yundi Li/Henryk Melcer
Universal Music Polska/Acte Préalable

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do 30 IV 2008 r.

ALEXANDRE THARAUD



harmonia mundi



CHOPIN préludes

„Jest muzykiem pełnym werwy ale też wrażliwym i stylowym. Gra jakby z samego środka muzyki i zawsze od serca.” GRAMOPHONE

HMC901982

dotychczasowe nagrania



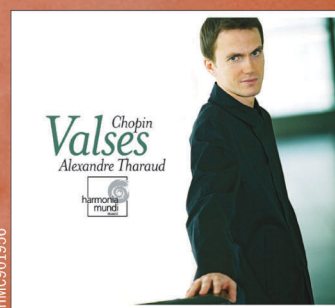
HMC901956

COUPERIN "Tic, Toc, Choc"



HMC901956

SCHUBERT Arpeggione Sonata



HMC901956

CHOPIN The Complete Valse



HMC901956

BACH Italian Concertos



HMC901956

RAMEAU Nouvelle Suites



HMC901956

RAVEL Integral works for piano

YUNDI LI

BERLINER PHILHARMONIKER • SEIJI OZAWA

Nowy album z Koncertami fortepianowymi Prokofiewa i Ravela



YUNDI LI

PROKOFIEV | Piano Concerto No. 2

RAVEL | Piano Concerto in G major

BERLINER PHILHARMONIKER
SEIJI OZAWA



477 6593

www.universalmusic.pl • www2.deutschegrammophon.com/special/?ID=yundili-prokofiev • www.yundi-li.com

© Mathias Bohrer / DG
proj. graf.: Studio Jeremi