

\* 2 x *Łucja z Lammermoor* • Chopin w Albanii • W hołdzie dla Jana Pawła II \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 5 (94)  
maj 2008  
ROK IX  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej



Hubert Rutkowski  
debiutuje muzyką Fontany

Teresa Stratas  
kanadyjska Diva

Anne Sophie von Otter  
pieśni szwedzkie

EMERSON STRING  
QUARTET

i fugi Jana Sebastiana Bacha



# EMERSON STRING QUARTET • BACH: FUGI



## BACH FUGUES



EMERSON STRING QUARTET



477 7458

[www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl) • [www.deutschegrammophon.com/emerson-bach](http://www.deutschegrammophon.com/emerson-bach) • [www.emersonquartet.com](http://www.emersonquartet.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



**FONOGRAFICZNE WYDARZENIE ROKU!**



lider polskiej fonografii i mecenas artystów  
wybitne dokonania • promocja talentów

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

## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Lublin • Katowice • Bytom • Koszalin • Słupsk • Wiedeń • Tirana
- 8 **V Konkurs na Projekt Nagraniowy Zapomniana muzyka polska rozstrzygnięty**
- 17 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Bal maskowy • Walkiria • Cyrulik sewilski • Antony Minghella*

## CZŁOWIEK

- 21 **Emerson gra fugi Bacha**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 23 **Mutter & Karajan – doskonała symbioza**  
*Magdalena Todynek*
- 25 **Julian Fontana na dobry początek**  
*z pianistą Hubertem Rutkowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
- 27 **Szwedzkie melodie orkiestrowe - Anne Sofie von Otter**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 28 **Fiesta americana – Gustavo Dudamel**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 30 **Teresa Stratas – kanadyjska Diva**  
*Kazik Jędrzejczak*
- 32 **Johannes Brahms (2)**  
**Ein Deutsches Requiem i związek kompozytora z Wrocławiem**  
*Tomasz Tadeusz Brzozowski*

## DZIEŁO

- 33 **W mojej muzycznej krainie (7)**  
**Claude Debussy: La mer**  
*Andrzej Osiński*

## MYŚLI

- 36 **Camera obscura**  
**W odpowiedzi Filharmonii Narodowej**  
*Redakcja*

## KOLEKCJA MELOMANA

- 38 **Palcem po płycie – Ósma Pendereckiego**  
*Andrzej Osiński*
- 39 **Recenzje**
- 54 **Konkurs płytowy: „Emerson String Quartet – Universal Music Polska”**
- 54 **Konkurs płytowy: „Jasnogórska Muzyka Dawna vol. 25 – 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 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

### 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](http://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](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc

• 2 x Łucja z Lammermoor • Chopin w Albani • W hołdzie dla Jana Pawła II •



fot. na okładce

Emerson String Quartet  
fot. Mitch Jankins/DG

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](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl)

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

**D**opiero co inaugurowaliśmy Rok Polski w Izraelu operą Pucciniego, dopiero co przebrzmiały echa Festiwalu Beethovenowskiego w Warszawie i oto niespodzianka – w 65. rocznicę powstania w Getcie warszawskim Izraelska Orkiestra Filharmoniczna pod dyrekcją Zubina Mehty wykonała *III i V Symfonię* Beethovena. A przecież chociażby takie książki jak Isachara Fatera *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym* i Mariana Fuksa *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego* powinny dać organizatorom wiele wskazówek, jak uczcić te dramatyczne wydarzenia sprzed lat muzyką inną niż niemiecką.

**Wbrew powszechnie panującym poglądom, uważamy, że na kulturę nie brakuje pieniędzy. W pierwszych dniach kwietnia ogłoszono 383 wnioski o przyznanie dotacji na promocję kultury i sztuki, które rozpatrzone pozytywnie.**

**Poniżej podajemy zestawienie tych dotacji na wydarzenia muzyczne, których wartość wyniosła co najmniej 100 000 zł. Cała lista jest dostępna na stronie MKiD. Niektórzy zaradni promotorzy kultury potrafili, jak w roku poprzednim, skonsumować dotację zanim została przyznana. ®**

|  |  |           |
|--|--|-----------|
| Akademia Muzyczna w Warszawie                      | Koncertowe wykonanie oratorium <i>Pauls</i> F. Mendelssohna we współpracy z Hochschule für Musik z Monachium | 120 000   |
| Bearton  | Nagranie <i>Koncertu skrzypcowego</i> M. Karłowicza  | 100 000   |
| Bielskie Centrum Kultury                           | XIII Festiwal Kompozytorów Polskich pod patronatem H. M. Góreckiego  | 120 000   |
| Capella Cracoviensis                               | XXXIII Międzynarodowy „Festiwal Muzyka w Starym Krakowie”  | 300 000   |
| Centrum Paderewskiego                              | Muzyka u Paderewskiego   | 250 000   |
| Centrum Sztuki Impart                              | 44 Wrocławski Festiwal Jazzowy „Jazz nad Odrą”   | 100 000   |
| Centrum Sztuki Impart                              | 5 Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova”   | 100 000   |
| DUX  | Nagranie mszy Stanisława Moniuszki   | 120 000   |
| Filharmonia Rzeszowska                             | 47 Muzyczny Festiwal w Łącăucie  | 150 000   |
| Filharmonia Łódzka                                 | Festiwal „Premia Artur Rubinstein 2008”  | 100 000   |
| Filharmonia Narodowa                               | Czołowe orkiestry europejskie na estradzie FN  | 100 000   |
| Filharmonia Pomorska                               | 46 Festiwal „Muzyka krajów Europy Środkowej i Wschodniej”  | 300 000   |
| Fundacja Jazz Art.                                 | XIV Międzynarodowy Plenerowy Festiwal Jazz Na Starówce   | 100 000   |
| Fundacja „Muzyka Cerkiewna w Hajnówce”             | XXVII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka 2008 w Białymstoku                                | 200 000   |
| Fundacja Concert Spirituel                         | XVI Międzynarodowa Letnia Akademia Muzyki Dawnej – Wilanów 2008  | 100 000   |
| Fundacja Concerto Avenna                           | Realizacja cyklu koncertów w 2008 r.   | 150 000   |
| Fundacja Jazzarium                                 | Warsaw Summer Jazz Days 2008   | 100 000   |
| Fundacja Probaltica                                | XV Festiwal Muzyki Sztuki Krajów Bałtyckich Probaltica 2008  | 200 000   |
| Fundacja na Rzecz Promocji Młodych Wiolonczelistów | Przygotowanie i przeprowadzenie VII Międzynarodowego Konkursu im. W. Lutosławskiego 2008/9                   | 350 000   |
| Fundacja Sinfonia Varsovia                         | VIII Festiwal Sinfonia Varsovia swojemu miastu   | 120 000   |
| Impresariat Artystyczny                            | Europejski Festiwal im. Jana Kiepury   | 100 000   |
| Wydawnictwo Casa Grande                            |  |           |
| Miejskie Centrum Kultury w Tychach                 | XII Międzynarodowy Festiwal „Śląska Jesień Gitarowa” i Konkurs Gitarowy im. J. E. Jurkowskiego               | 150 000   |
| NOSPR  | Festiwal Górecki-Penderecki  | 150 000   |
| Narodowe Centrum Kultury                           | Festiwal zacczarowanej piosenki im. Marka Grechuty   | 203 000   |
| Opera NOVA w Bydgoszczy                            | XV Festiwal Operowy  | 250 000   |
| Opera Wrocławska                                   | Letni Festiwal Operowy na Wodzie 2008 – Otello Verdiego  | 600 000   |
| Ośrodek „Gaude Mater”                              | XVIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej Gaude Mater   | 300 000   |
| Polskie Stowarzyszenie Jazzowe                     | Jazz Jamboree  | 100 000   |
| Stowarzyszenie Muzyka Centrum                      | Festiwal Audio Art   | 100 000   |
| Stowarzyszenie im. Beethovena                      | 12 Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena   | 1 500 000 |
| Stowarzyszenie im. Beethovena                      | Festiwal Krzysztofa Pendereckiego  | 150 000   |
| Stowarzyszenie Instytut Sztuki                     | Międzynarodowy Konkurs Współczesnej Muzyki Kameralnej  | 170 000   |
| Stowarzyszenie Instytut Sztuki                     | Studencki Festiwal Piosenki w Krakowie   | 270 000   |
| Stowarzyszenie Muzyki Polskiej                     | Festiwal Muzyki Polskiej 2008/10   | 300 000   |
| Stowarzyszenie im. A. Tansmana                     | VII Międzynarodowy Festiwal  | 150 000   |
| Towarzystwo Sztuki Perkusyjnej                     | IX Międzynarodowy Festiwal Crossdrumming 2008  | 120 000   |
| Urząd Miasta Łodzi                                 | Festiwal Dialogu Czterech Kultur   | 350 000   |
| Filharmonia Olsztyńska                             | Nagranie i wydanie na płytach CD dzieł F. Nowowiejskiego   | 100 000   |
| Warszawska Opera Kameralna                         | 18 Festiwal Mozartowski w Warszawie  | 350 000   |
| Zespół Pieśni i Tńca Śląsk                         | Święto Śląska  | 100 000   |
| Związek Kompozytorów Polskich                      | 51 Warszawska Jesień   | 1 500 000 |
| Związek Kompozytorów Polskich                      | Promocja Polskiej Muzyki Współczesnej  | 400 000   |

# Reflektorem po scenach

oper • festiwale • filharmonie

## 12 Wielkanocny Festiwal Beethovenowski – Warszawa, 9-22 marca. To

wielkie przedsięwzięcie po raz czwarte miało za swoją główną siedzibę Stolicę, choć wydarzenia ściśle z nim związane miały miejsce również w Łodzi, Krakowie, Gdańsku i Białymstoku.

Tegoroczny Festiwal odbywał się pod hasłem *Beethoven i Jego Wiedeń*. „Dla muzyki Wiedeń jest miastem szczególnym, które wywarło ogromny wpływ na wielu kompozytorów” – powiedziała dyrektor festiwalu Elżbieta Penderecka. „Chcemy by zabrzmiała muzyka wiedeńczyków: Haydna, Mozarta i Beethovena, jak również twórców o ponad 100 lat późniejszych, także związanych z tym miastem: Schoenberga i Berga”.

Elżbieta Penderecka jest wybitnym znawcą muzyki, i tak jak w poprzednich edycjach przygotowała prawdziwą ucztę duchową nie tylko dla fanów muzyki poważnej, ale również dla miłośników muzyki etnicznej. Dzięki swoim kontaktom i możliwościom Elżbieta Penderecka zaprosiła na Festiwal artystów i zespoły z całego świata. Mogliśmy wysłuchać występującej po raz pierwszy w Polsce Lahti Symphony Orchestra, Orkiestry Kameralnej-Kijowscy Soliści, Münchennner Kammerorchester.

Każdy znalazł coś dla siebie: znawcy kameralistyki mogli podziwiać takie zespoły jak: Shanghai Quartet, Leipziger Streichquartett, Dimension Trio, Petersen Quartett. Dla szerokiej publiczności przygotowano spektakularne koncerty oratoryjno-symfoniczne.

Wystąpili soliści i zespoły kameralne z Polski, Niemiec, Chin, Rosji i innych zakątków świata. Rudolf Buchbinder, Rene Pape, Viviane Hagner, Grigori Zhylin, Trevor Pinnock, Michael Collins, Gidon Kremer, Marek Janowski, Dimension Trio, Shanghai Quartet, Leipziger Streichquartett, Hiliard Ensemble to tylko niektóre z festiwalowych gwiazd. Wszystkich nie sposób wymienić.

Przedstawić było tak dużo, że nie możliwe było uczestniczyć w każdym z nich. Festiwalowe koncerty zostały doskonale zaplanowane, a ich program był niezwykle interesujący. Z braku miejsca opisuję tylko niektóre wydarzenia Festiwalu, choć wszystkie koncerty były niezwykle atrakcyjne i zasługiwały na szczególną uwagę.

Festiwal rozpoczął się 9 marca uroczystym wykonaniem *Missa solemnis* Ludwiga van Beethovena w Filharmo-

nii Narodowej. Wystąpiły gwiazdy: Amanda Mace – sopran, Lioba Braun – mezzosopran, Jorma Silvasti – tenor i Rene Pape – bas. Orkiestrą Sinfonietta Cracovia dyrygował Kazimierz Kord, a Chór Filharmonii Narodowej przygotował Henryk Wojnarowski.

12 marca w Fabryce Trzciny odbył się koncert pod nazwą *Soul of the East: East Meet West* przygotowany we współpracy Abu Dhabi Music and Arts. Fabryka Trzciny jest miejscem spotkania tradycji i awangardy. Koncert doskonale wpisał się w multikulturową atmosferę tego miejsca. 45-letni Naseer Shamma jest uznanym na całym świecie kompozytorem, instrumentalistą, innowatorem. Zmodernizował tradycyjną, sześciostronową lutnię oud. Shamma wraz z towarzyszeniem założonego przez siebie zespołu Al-Oyoun wykonał własne kompozycje nawiązujące do korzeni i tradycji muzyki arabskiej.

17 marca w Filharmonii Narodowej miał miejsce koncert organizowany pod patronatem Ambasadora Republiki Włoskiej i Republiki Francuskiej. Wykonano operę *Lodoiska* Luigię Cherubiniego. Było to pierwsze od 200 lat oryginalne wykonanie tego utworu w Polsce. W tym ogromnym przedsięwzięciu udział wzięli m.in.: Polska Orkiestra Radiowa, Chór Polskiego Radia w Krakowie, Małgorzata Pańko, Sofia Soloviy, Tadeusz Szlenkier, Lionel Lhote, Wojciech Gierlach i Remigiusz Łukomski.

19 marca odbył się koncert z okazji 25-lecia Shanghai Quartet. Kwartet ten przez lata zyskał sobie opinię jednego z najwybitniejszych zespołów kameralnych na świecie. Elegancją w łączeniu delikatnej muzyki Wschodu z repertuarem zachodnim przyniosła zespołowi międzynarodową sławę. Artyści z towarzyszeniem klawirzysty Michaela Lethieca i pianistki Ragny Schirmer wykonali dzieła kameralne Brahmsa: *Kwintet fortepianowy f-moll* op. 34 i *Kwintet klarnetowy h-moll* op. 115.

Innym wyróżniającym się wydarzeniem Festiwalu był koncert kameralny z okazji 100-lecia urodzin Oliviera Messiaena 20 marca w Filharmonii Narodowej. Brytyjski klawirzysta Michael Collins wraz z towarzyszeniem Dimension Trio w składzie: Richard Hyung-Ki Joo – fortepian, Rafał Zambrzycki-Payne – skrzypce, Thomas Carrol – wiolonczela, wykonał słynny i dość rzadko wykonywany w Polsce *Kwintet na koniec czasu*. Zabrzmiały również *Kontrasty* Bartóka oraz *Trio B-dur* op. 11 Beethovena. Trio Dimension powstało

w 2001 r. i od tego czasu cieszy się bardzo dużym uznaniem w świecie muzycznym. Artyści byli doskonale zgrani, a ich wykonanie utworów Beethovena i Bartóka, nowatorskie, wysmakowane i bardzo dojrzałe. Publiczność w skupieniu wysłuchała doskonałej interpretacji przejmującego kwartetu Messiaena i nagrodziła muzyków długą owacją.

Ostatni koncert festiwalowy odbył się 21 marca w Filharmonii Narodowej. Wykonanie *Ein deutsches Requiem* Brahmsa oraz *Cantus in memoriam Benjamin Britten* Arvo Pärta było zwieńczeniem Festiwalu.

*Ein deutsches Requiem* to jedno z najbardziej niezwykłych dzieł Brahmsa, składające się z VII części. Jest to swiste żałobne misterium, oddanie hołdu zmarłym. Orkiestrą Sinfonia Varsovia i Chórem der Bamberger Symfoniker dyrygował Rolf Beck. Partie solowe wykonali wybitni artyści: gwiazda zeszłorocznego Festiwalu w Salzburgu Anette Dasch (sopran) oraz Markus Eiche (baryton). Śpiewacy doskonale oddali wzniosły i uroczysty charakter utworu. Zgromadzeni na sali słuchacze gromkimi brawami uhonorowali artystów dziękując im za wspaniały wieczór.

Festiwal Beethovenowski już na dobre wpisał się w życie muzyczne Warszawy. Oby więcej było tego typu imprez w całej Polsce, bo to prawdziwe święto dla ludzi ceniących dobrą sztukę. To niezwykle, że w tak krótkim czasie można było uczestniczyć w tak wielu wspaniałych i fascynujących wydarzeniach muzycznych.

Z niecierpliwością będę czekać na następny, przyszłoroczny Festiwal Beethovenowski.

*Agnieszka Marucha*

Od Redakcji: Do tej beczki miodu musimy jednak wrzucić naszą łyżkę dziegiu. Po pierwsze impreza taka, jak Festiwal jest znakomitym miejscem dla zaprezentowania polskiego dorobku. Niestety, nikt nie wpadł na pomysł przypomnienia 10-letniego pobytu Lessla w Wiedniu i jego związków z Haydnem, ani Deszczyńskiego, wielkiego promotora trzech wiedeńskich geniuszy na Litwie, ani Kleczyńskiego, który żył i umarł w Wiedniu wtedy kiedy Beethoven, ani Feliksa Janiewiczza, który znał się z Haydnem i Mozartem. Nie pomyślano również, by przy okazji prezentowania Schoenberga i Berga przypomnieć Kofflera, pierwszego polskiego dodekafonisty,

być może ucznia Schoenberga, lub Rathausa, który na początku XX w. żył i uczył się w Wiedniu i niewątpliwie musiał być w tych samych miejscach co Schoenberg. Jednocześnie znaleziono miejsce dla Sibeliusa, Kokkonena czy Aho, choć ich związek z klasykami wiedeńskimi i Wiedniem wydają się wątpliwe. Poza tym całkiem niedawno Festiwal prezentował już muzykę północy.

Po drugie, co stało na przeszkodzie,

by zorganizować w ramach Festiwalu koncert specjalny naszym dwu laureatom niezwykle prestiżowej nagrody Midem Classical Awards – Beacie Bilińskiej i Patrycji Piekutowskiej? Ministerstwo Kultury funduje artystkom płytę, to samo Ministerstwo wspiera ogromną dotacją Festiwal, a jednocześnie nikt nie wpadł na pomysł by pochwalić się przed światem naszymi znakomitymi artystkami. Czy można wyobrazić sobie lepszą okazję?

G. Donizetti – *Lucja z Lammermoor*  
Joanna Woś (Lucja), Piotr Beczala (Edgar)  
fot. B. Okotowicz



## Lucja z Lammermoor w Operze Narodowej (20 marca 2008).

Mam nieodparte wrażenie, że Michał Znaniecki, reżyser najnowszej inscenizacji tego dzieła dał się uwieść możliwościom technicznym sceny Teatru Wielkiego-Opery Narodowej. Uruchoił sceniczne wyciągi, mamy więc zmieniającą się w trakcie aktu scenografię, świetlne projekcje, potężny księżyc przestaniający cały świat w chwili miłosnej przysięgi kochanków, potęgę błysku światła, kiedy Lucja wchodzi do komnaty brata. Do tego należy jeszcze dodać Lucję i Alicję schodzące do sceny w ogrodzie z wysokiego muru. Nieco gorzej ma w tej scenie Edgar, który ma do pokonania drogę w górę i z powrotem. Nawet efektownie to wyglądało! Ale jeszcze bardziej efektownie wypadło postawienie na „głowie” (akcja rozgrywa się na suficie, z którego sterczy pionowo żyrandol) komnaty zamku, w której zniewolona Lucja podpisuje kontrakt ślubny, co w prostej linii prowadzi do finałowej tragedii. Domyślam się, że tak widział reżyser świat Lucji postawiony na głowie, a czy nie bardziej przekonująco wyglądałby, gdyby legł w gruzach. Tyle o nowym, nieco przewrotnym i przeladowanym, a czasami zbyt dosłownym, spojrzeniu reżysera na tę operę!

Poza tym cała rozbudowana inscenizacja zrealizowana została z rozmachem godnym Opery Narodowej, ale jednak tradycyjnymi środkami. Akcja

prowadzona jest dość czytelnie i dynamicznie, na szczęście bez martwych punktów, o co w operach epoki belcanta wyjątkowo łatwo. Uznanie budzi wyrazisty, a zarazem konsekwentny sposób prowadzenia akcji i bohaterów dramatu. Tutaj położono akcent na słabą osobowość Lorda Ashtona, brata Lucji, który zdradza wobec niej kazirodcze uczucia, i który w imię własnych interesów pcha siostrę w ramiona niekochanego człowieka. Cała inscenizacja rozebrana została w efektownej, monumentalnej scenografii. Równie efektownie wypadły stylizowane dworskie kostiumy (autorstwa Franci Squarciapino) oraz prowadzenie światła dobrze podkreślającego klimat każdej ze scen, szczególnie tych z mrocznym nastrojem średnio-wiecznego zamczyska.

Bohaterem wieczoru był Piotr Beczala, najbardziej dziś wzięty na świecie polski tenor, który po sukcesach na najważniejszych operowych scenach świata (Metropolitan Opera w Nowym Jorku, londyńska Covent Garden, monachijska Bayerische Staatsoper) wystąpił na rodzimej scenie w partii Edgara, czym zdominował całe przedstawienie. Stworzył znakomitą kreację wokalnie-aktorską zachwycając świetnie brzmiącym głosem o bogatej barwie i aktorskim talentem. Ujął również naturalną swobodą i elegancją prowadzenia frazy. Ta kreacja miała właściwą dramaturgię, napięcie emocjonalne. Ostatni akt w jego wykonaniu był praw-



# RUBINSTEIN PIANO FESTIVAL

ŁÓDŹ, 10-18 X 2008

Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. Artura Rubinsteina w Łodzi  
„Rubinstein Piano Festival”

Organizator:

Międzynarodowa Fundacja Muzyczna im. A. Rubinsteina w Łodzi  
90-007 Łódź, ul. Piłkowska 112

tel. 042 632 79 39, fax 042 632 94 58, e-mail: fundacja@arturrubinstein.pl

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

fot. Ewa Rubinstein

Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. Artura Rubinsteina odbędzie się w Łodzi w dniach 10-18 X 2008 r. Honorowy patronat nad nim objęła Para Prezydencka, Państwo Lech i Maria Kaczyńscy. Dyrektorem festiwalu jest Wojciech Grochowalski, a organizatorem Międzynarodowa Fundacja Muzyczna im. Artura Rubinsteina w Łodzi.

Najważniejsze imprezy festiwalu odbywać się będą w Filharmonii Łódzkiej im. A. Rubinsteina. Podczas festiwalu wystąpi pięciu pianistów o światowej sławie, dwie orkiestry symfoniczne oraz trzech młodych i wybitnie talentowanych i nagradzanych już na międzynarodowych konkursach pianistów.

Na razie udział w festiwalu potwierdzili: Emanuel Ax (wystąpi 14 X 2008), Aleksander Gavrylyuk (10 X 2008), Kirill Gerstein (17 X 2008), Aleksander Korsantia (13 X 2008 oraz 18 X 2008).

Informacje o festiwalu na bieżąco będą uzupełniane na stronie internetowej fundacji.

Najbliższą artystyczną zapowiedzią festiwalu w Polsce będzie w dniach od 15 do 20 maja mini-tournée młodego pianisty Denisa Zhdanova po dużych miastach południowej Polski.



Wydawnictwo Muzyczne

*Acte Préalable*



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

Na tegoroczną, piątą już edycję Konkursu Nagraniowego *Zapomniana muzyka polska* nadesłano wiele ciekawych i wartościowych projektów. Niestety, kilka z nich musieliśmy wykluczyć, gdyż nie spełniały postawionych warunków: proponowany repertuar stworzyli kompozytorzy żyjący, lub zmarli po 1938 r., artyści posiadali już nagrania komercyjne w swoim dorobku, albo też proponowali nagrania utworów kameralnych pozostawiając nam dobór osób towarzyszących.

Z radością zauważamy, że nasz konkurs staje się znanym poza Polską i po raz kolejny dotarło do nas kilka zgłoszeń od cudzoziemców nie mieszkających w Polsce.

**Nagrodę Grand Prix V Konkursu na Projekt Nagraniowy  
*Zapomniana muzyka polska* otrzymuje projekt brazylijskiego  
pianisty Artura Cimirro zatytułowany  
*Dzieła fortepianowe Karola Tausiga.***

Wszystkim, którzy brali udział w naszym Konkursie dziękujemy. Wszystkich zainteresowanych zapraszamy do wzięcia udziału w kolejnej jego edycji. Termin nadsyłania projektów upływa 28 lutego 2009 r. Szczegóły będą podane w osobnym ogłoszeniu.



**A**rtur Cimirro urodził się w Brazylii w 1982 r. Początkowo uczył się gry na gitarze, ale ostatecznie poświęcił się grze na fortepianie. W latach 2003-2004 uczył się u Leandra Moenezesa Fabera, Uczestniczył w klasach mistrzowskich takich artystów, jak Liana Embovika-Rivkin, Silvana Libardo, Mauricy Martin, Gilberto Tinetti (uczeń Alfreda Cortota i Friedricha Wührera), Dario Ntaca.

Podczas swojego pierwszego recitalu (Brazylia, listopad 2003 r.) Artur Cimirro wykonał wyjątkowo wirtuozowski repertuar: Franciszka Liszta *Après une lecture de Dante* i *Sonatę h-moll*, Maurycego Ravela *Gaspard de la nuit*, Igora Strawińskiego *3 Fragmenty z Pietruszki*, Heitora Villi-Lobosa *Rudepoema* i własną kompozycję *Valsa no 1*.

Artysta interesuje się rozległym repertuarem, od parafraz Liszta po monumentalne dzieła Sorabjiego, od barokowej twórczości Buxtehudego po dzieła żyjących kompozytorów takich jak Allan Crossman i Samuel Peruzollo Vieira. Pośród wykonywanych przez niego dzieł znajduje się wiele utworów kompozytorów polskich.

Artur Cimirro opracował partytury wirtuozowskich parafraz Gyorgy'ego Cziffry na temat *Zemsty nietoperza* i *Barona cygańskiego* opierając się tylko na nagraniach. Przygotowuje obecnie pierwsze wydanie i wykonanie monumentalnego, wirtuozowskiego, trwającego ponad 5 godzin dzieła Khaikosru Sorabjiego *Opus Archimagicum – Sonata V*.



dziwym majstersztykiem. Można powiedzieć przybył i zwyciężył!

Joannę Woś – odtwórczynię partii tytułowej – widziałem i słyszałem, w tej roli, już kilka razy, zawsze budziła uznanie dla swojej sztuki. A jednak mam wrażenie, że w niedzielny wieczór przeszła samą siebie. Było w tej kreacji kreślone subtelną linią aktorstwo w ani jednym momencie nie przerysowane, ale przede wszystkim był piękny śpiew. Zachwyt budziła swoboda prowadzenia frazy i atakowania tych najwyższych dźwięków oraz operowania dynamiką. Jej głos nie traci nic ze swej urody i nośności ani w niskim ani najwyższym rejestrze. Do tego należy dodać koloraturę wirtuozeryjną przejawiającą się w pewności i precyzji prowadzenia ozdobników i pasaży.

Partię lorda Ashтона, trawionego rodowymi ambicjami i strachem o swoją pozycję brata Łucji śpiewał Marcin Bronikowski. Zaprezentował nie tylko wycucie belcantowego stylu i znakomitą ekspresję, ale również świetnie brzmiący, w każdym rejestrze, głos o pięknej barwie. Swobodą prowadzenia frazy i wyrazistością gry aktorskiej przekazał, w pełnym wymiarze, emocje niesione muzyką. Wszystko to razem pozwoliło mu stworzyć kreację, o której trudno będzie zapomnieć.

Równie wiele dobrego można powiedzieć o Rafale Siwku, który z partii Raimonda Bidebenta stworzył pełnowymiarową postać, oraz o Rafale Bartmińskim w partii Normana i Katarzynie Suskiej – Alicji. Na osobne słowa uznania zasłużył sobie tym razem znakomicie, pod każdym względem, chór przygotowany przez Bogdaną Gołę.

Amerykański dyrygent Will Crutchfield jest ostatnio dość częstym gościem w Operze Narodowej, co jak miemam wychodzi na dobre nam, widzom, i orkiestrze, która uskrzydłona jego artystyczną osobowością gra z pełnym zaangażowaniem i dużą precyzją (wpadkę w pierwszej scenie pominę taktownym milczeniem). Tak też było podczas tej premiery prowadzonej przez niego z ogromnym wyczuciem w stosunku do śpiewaków, co pozwoliło im na bardzo naturalne i swobodne prowadzenie głosu. Interpretacja muzyczna jest pełna wewnętrznej dynamiki i narastającego w muzyce dramatyzmu, chociaż chwilami przydałoby się wyeksponowanie typowych dla belcanta długich fraz. Dyrygent panuje nad każdą sceną i prowadzi całość pewną ręką eksponując całe belcantowe piękno tej opery. Zachwyca precyzją znanego sekstetu *Chi mi frena in tal momento* z finału II aktu, gdzie udało się odpowiednio wyważyć proporcje brzmienia między poszczególnymi solistami, chórem i orkiestrą. Podobnie jest w scenie obłędu w słynnym fragmencie duetu nieszczęśliwej Łucji z fletem. Jego partia jest grana na scenie, a nie w kanale. Gra orkiestry w wielu miejscach ujmuje dynamiczną subtelnoscią i klarownością brzmienia.

Adam Czopek

## Narodowy Koncert Wielkanocny w Filharmonii Lubelskiej.

Wieczory, podczas których w filharmoniach rozbrzmiewa wyłącznie muzyka polskich kompozytorów, nie są niestety w naszym kraju zjawiskiem popularnym. Warto zatem zwrócić uwagę na koncert, który odbył się 30 marca w Filharmonii Lubelskiej. Na jego program złożyła się muzyka polska, określona nawet dumnie brzmiącym przymiotnikiem – narodowa, a więc kompozycje Karola Kurpińskiego, Stanisława Moniuszki, Władysława Żeleńskiego oraz Mieczysława Karłowicza.

Pierwszą odsłonę wieczoru wypełniła muzyka Kurpińskiego. Filharmonicy lubelscy pod batutą Adama Klocka rozpoczęli koncert uwerturą do opery *Dwie chatki*. Zabrzmiała ona doprawdy interesująco – dyrygent doskonale poprowadził muzyków poprzez wachlarz nastrojów zapisanych w nutach: od sielskości aż do tajemniczości, nawiązującej nieco do dźwięków uwertury do *Cyrulika Sewilskiego* Rossiniego. Muszę przyznać, że muzykę do *Dwóch chatek* słyszałam po raz pierwszy i szczerze pożałowałam, że zachowała się tylko uwertura.

Dopełnieniem obrazu muzycznej sylwetki Kurpińskiego był *Koncert klarnetowy* z pochodzącym z Wrocławia Janem Jakubem Bokunem jako solistą. Podano go jako wśmieniony deser – z gracją, eleganckim dźwiękiem i urzekającym piano. Publiczność, usatysfakcjonowana wykonaniem, nie chciała szybko rozstać się z Bokunem. Musiał, czy też raczej miał on przywilej wykonania utworu na bis. Wybrał *Zmienną geometrię* współczesnego czeskiego kompozytora kryjącego się pod pseudonimem Peter Graham. W ten sposób ramy koncertu z polską muzyką narodową zostały poszerzone o krąg kompozycji czeskich. Trochę szkoda, niemniej jednak trzeba docenić, że wychodząc poza muzykę polską, zostaliśmy przy muzyce słowiańskiej.

Druga część koncertu przyniosła trzy tenorowe arie w wykonaniu solisty łódzkiego TW – Krzysztofa Bednarka: arię Stefana ze *Strasznego dworu* i dumkę Jontka z *Halki* Moniuszki oraz arię tytułowego Janka z opery Żeleńskiego. Wszystkie trzy propozycje, za sprawą silnego głosu artysty i jego wyrazistej dykcji, zabrzmiały potężnie i czytelnie. Pozostaje jedynie żałować, że jego występ trwał tak krótko.

Wieczór z muzyką polską został uwieńczony poematem symfonicznym *Epizod na maskaradzie* op. 14 Karłowicza – utworem dokończonym i wprowadzonym na estradę przez Grzegorza Fitelberga. Bogata paleta barw i różnorod-



41<sup>th</sup>  
international  
guitar competition  
michele pittaluga  
premio città di alessandria  
from 22 to 27  
september 2008

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

Deadline  
31 August 2008

8<sup>th</sup>  
international  
michele pittaluga  
composition  
competition  
for classical guitar  
for guitar duo or trio  
11 June 2008

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

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

MEMBER OF WORLD FEDERATION  
OF INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS

ność odcieni wyrazowych wymykała się momentami spod kontroli dyrygenta i orkiestry, nie przeszkodziło to jednak w sposób znaczący w przyjemności obcowania z pięknem muzyki.

Koncert narodowy w Filharmonii Lubelskiej można zaliczyć do udanych. Czy wypada więc prosić o więcej koncertów wyłącznie z muzyką polską w polskich salach koncertowych? Śmiem twierdzić, że nie tylko wypada, ale wręcz trzeba się tego stanowczo domagać! Co niniejszym czynię.

Anna Munia

**M**arzec w NOSPR. W piątek, 28 marca, NOSPR wykonał kolejny koncert z cyklu *Brahms w interpretacji Jerzego Semkowa*. Wieczór ten rozpoczął się *II Koncertem fortepianowym B-dur* op. 83, w którym jako



# Acte Préalable

## Warszawskie Towarzystwo Muzyczne

zapraszają

na wyjątkowy koncert w wykonaniu pianistki

## Valentyny Seferinowej

poświęcony

## Zygmuntowi Noskowskiemu

ul. Morskie Oko 2 · Warszawa · 30 maja (piątek) · godz. 18



lider polskiej fonografii i mecenas artystów  
wybitne dokonania • promocja talentów

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

solista wystąpił Peter Donohoe. Interpretacja angielskiego pianisty dała bardzo ambiwalentne odczucia. Jakkolwiek jego gra była dość ciekawa, pełna wirtuozerii i wspaniałej techniki, oparta na silnym przekazie emocjonalnym, tak nie niosła żadnego przekazu ponad techniką. Liryzm Brahmsa został zabity siłą i szybkością uderzenia, a zamiast ładnego brzmienia fortepianu, melomani mogli usłyszeć pianistę niemal wyzywającego się na fortepianie, bez dbałości o jakość wydawanego dźwięku. W nielicznych miejscach taka gra się sprawdziła, lecz w większości koncertu po prostu odrzucała swoją brutalnością i brakiem nawet najmniejszej dozy romantyzmu. Jednakże publiczności wykonanie to bardzo przypadło do gustu, która oklaskując pianistę bardzo gromkimi brawami zachęciła go do zagrania na bis *Intermezza A-dur* op. 118 nr 2, którym to solista zrehabilitował się za swoje niezbyt udane wykonanie *II Koncertu fortepianowego*.

Drugą część wieczoru wypełniła *II Symfonia D-dur* op. 73. Tutaj Jerzy Semkow zaprezentował zupełnie inny świat muzyczny niż w pierwszej części. Już od rozpoczynającego *Allegro non troppo* słyhać było bardzo przyjemne, miękkie brzmienie. Trzecia część za to ujmowała filigranowością masy dźwiękowej, a orkiestra doskonale bawiła się materiałem zawartym w partyturze, dając pełną wdzięku i życia interpretację *Allegretto Grazioso*. Pod batutą Jerze-

go Semkowa *Symfonia* ta okazała się wielkim popisem romantycznego liryzmu, pełnym kontrastów barwowych. Intrygujące piana przenikały się w niej z bardzo masywnymi fragmentami forte, a różnorodność artykulacji sprawiała, że podczas słuchania *II Symfoni* nie dało się nudzić, a salę opuszczało się mocno wzruszonym.

Jacek Krzakała

**T**adeusz Szeligowski wrócił na **afisz!** Polska twórczość operowa nie cieszy się powodzeniem na rodzimych scenach. Wobec tego i na świecie nie jest znana. Obecny dyrektor Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, Janusz Pietkiewicz zapowiedział, że postara się o większą równowagę między polskim i światowym repertuarem. Może jeszcze niezbyt intensywnie to czyni, lecz powoli polskie pozycje trafiają do gmachu na placu Teatralnym. Ostatnią jest wystawienie siedmiu scen z opery *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego. Pomysłodawcą przedsięwzięcia był Ryszard Cieśla, dziekan wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina i jednocześnie baryton z Operą Narodową związany. Projekt w swej istocie był niezwykle, bowiem został przygotowany przy współudziale studentów Akademii Muzycznej, Teatralnej i Sztuk Pięknych.

Tadeusz Szeligowski skomponował

operę: *Krakatuk*, *Teodor Gentelman* oraz czteroaktową *Bunt żaków*. Ostatnia z wymienionych miała swoją prapremierę we Wrocławiu (1951) i ta realizacja została także pokazana w Krakowie. Drugiej realizacji podjęto się w Poznaniu (1952) i pokazano w Moskwie, a trzecią w Dreźnie (1952). Ostatnią realizacją może poszczycić się Teatr Wielki w Warszawie (1967). Po długiej przerwie obszerne fragmenty dzieła powróciły na Salę Emila Młynarskiego. Zostały zgrabnie połączone w 7 scen, granych bez przerwy, w zasadzie odpowiadającym ośmiu odstonom opery.

Akcja ujęta w libretto przez Romana Brandstaettera toczy się w Krakowie, bowiem bunt żaków miał rzeczywiście miejsce za czasów panowania Zygmunta Augusta w 1549 r. Rozpoczyna się tradycyjnymi zabawami żakowskimi w wigilię dnia św. Grzegorza. Atmosfera zabawy znika, gdy do winiarni przybędą Kurzelowita z Łysakowskim w poszukiwaniu zbiegłego Łachmanka. Wybucho bójka, w której zginie jeden z żaków. Żacy narzekają na swój los, opłacanie za prawo do nauki i służbę na rzecz syna krakowskiego burmistrza. Jednak u nikogo nie znajdują zrozumienia ani sprawiedliwości, wobec tego postanawiają udać się ze skargą do króla. Sprawę pogarsza fakt fałszywych świadectw odnoszących się do zabójstwa w winiarni oraz podszepty dworaków. Zygmunt August mimo, że żądania żaków uważa za słuszne, nie chcąc zrażać do siebie

możnowładców wydaje niesprawiedliwy wyrok. W akcji pojawiają się również marginesowo potraktowane wątki miłose i oraz nieco bardziej komiczne.

Za pulpitem dyrygenckim pierwszą scenę prowadziła Marta Kluczyńska, a drugą Kazimierz Dąbrowski, oboje są studentami klasy dyrygentury symfoniczno-operowej. W omawianej produkcji pełnili funkcję asystentów dyrygenta. On zaś, Łukasz Borowicz, po nich przejął batutę i pięknie dyrygował do końca spektaklu. Z wielką dozą profesjonalizmu kierował Zespołem Kameralnym Polskiej Orkiestry Radiowej oraz z ogromnym wyczuciem możliwości współpracował z solistami i chórem (Uniwersytet im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego). W warstwie muzycznej, z należytym kolorytem dla epoki, eksponował mało znane formy dawnych tańców, styl XIII-wiecznej muzyki i kontrastujące z nim rytmy znacznie późniejsze, utrzymane w duchu późnego romantyzmu. Wśród solistów tenor z Reprezentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego, Andrzej Wiśniewski znakomicie zaśpiewał partię bakałarza, Jana Konopnego. W nieco mniejszym blasku partię króla Zygmunta Augusta wokalnie przedstawił bas Piotr Chwedorowicz, będący solistą Warszawskiej Opery Kameralnej.

Bunt żaków jest operą wymagającą dużej obsady solistów, bowiem występuje w niej 10 tenorów, 9 barytonów, 4 basy i tylko 3 głosy żeńskie. Niestety panie nie pokazały poprawnych emisji swoich głosów. Dla przykładu sopran Ewa Głazewska, studentka (klasa prof. Urszuli Trawińskiej-Moroz) IV roku wydziału instrumentalno-pedagogicznego Akademii Muzycznej w Białymstoku całkowicie rozczarowała piskliwie krzykliwym wysokim rejestrem. W tym wykonaniu jako Anna Kurzelowita swą interpretację roli uzasadniła na zasadzie czym głośniejsz tym lepiej. Studenci wydziału wokalnego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, pobierający edukację od I roku (Andrzej Gręziak do V roku (np. Maciej Nerkowski), nie popisali się takimi umiejętnościami wokalnymi, które warto zapamiętać. Studiują u kilku pedagogów, a nad ich przygotowaniem czuwał prof. Ryszard Karczykowski.

Scenografię, głównie składającą się z kilku stołów o białych blatach i jednego ekranu przygotowała Paulina Czernek (ASP). Reżyserię, polegającą na przemieszczaniu stołów w różne konfiguracje i przy poboczach sceny, na nieruchomym ustawieniu chóru oraz solistów niebiorących udziału w akcji, opracował Adam Biernacki (ASP). Zobaczyłem drugi z trzech zaplanowanych spektakli. Ciesząc się z powrotu na scenę obszernych fragmentów ciekawego dzieła Szeligowskiego, zasmuciłem się niezbyt interesującym „żakowskim narybkiem”, który chciałoby się podziwiać.

Wilfried Górný

## Dyrekcja Polskiej Orkiestry SINFONIA IUVENTUS

ogłasza przesłuchania dla młodych muzyków  
(do 30 roku życia), posiadających obywatelstwo polskie,  
do następujących sekcji:

**skrzypce  
altówka  
wiolonczela  
kontrabas  
fagot  
waltornia  
trąbka**

**Termin przesłuchań:**  
23-25 czerwca 2008 r.

**Miejsce przesłuchań:**  
Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku

Wszystkie informacje znajdują się na stronie  
[www.sinfoniaiuentus.pl](http://www.sinfoniaiuentus.pl)

### Łucja z *Lammermoor* 26 marca 2008 r. w Operze Śląskiej w Bytomiu.

Choć premiera zakończyła się sporym sukcesem to jej początek nie nastrojał zbyt optymistycznie. W pierwszej scenie chór i orkiestra rzadko zgadzały się w tempach, a jednym i drugim zdarzały się nieczystości intonacyjne i brak zgrania. Na dodatek reżyser – Bert Bijnen – nie bardzo miał pomysł na rozegranie tej sceny; jak Norman (Łukasz Gaj) przechodził w prawą kulisę to chór truchcikiem biegł w przeciwną stronę – po co? Nie potrafię wytłumaczyć. Zresztą sceny zbiorowe nie są najmocniejszą stroną reżyserii tej inscenizacji utrzymanej w czarno-białej tonacji. Sporo w działaniu reżysera jest niekonsekwencji: – „Jaka ona blada” – śpiewa chór stojąc tyłem do ukazującej się Łucji, w finale śpiewają o tym, że Łucja umiera, a ta od początku leży martwa na scenie przykryta czerwonym płaszczem-calunem, który jest jedynym odstępstwem od czarno-białej konwencji. A jednak po pierwszej scenie dałem się wciągnąć w wir scenicznych wydarzeń. Chór i orkiestra wyrównały przejrzystość brzmienia, a reżyseria przestała mi przeszkadzać (a to już dużo!), podobnie jak przypominające strych scenografia autorstwa Marca Thurowa, zbudowana z luźno ułożonych w różnych kierunkach belek. Jej najważniejszym elementem była podświetlana rama przypominająca rusztowanie oraz długi podest,

na którym działy się rzeczy najistotniejsze dla rozwoju czytelnie prowadzonej akcji.

Bohaterką wieczoru była bez wątpienia Karina Skrzyszewska-Głuch w partii tytułowej Łucji, która po niezbyt pewnie (tremą i nadmierną, zupełnie niepotrzebną, gestykulacją) zaśpiewanej pierwszej arii *Regnava nel silenzio*, której zabrakło lirycznej płynności, kolejnej sceny śpiewała z podziwu godną swobodą i lekkością. Młoda śpiewaczka dość precyzyjnie, a zarazem subtelnie, kreśliła obraz zakochanej dziewczyny, którą miłość doprowadziła do tragicznego finału. Płynne legato, precyzyjny koloraturowych pasaży szła w parze z dobrze wyważoną dynamiką i subtelnie brzmiącymi pianami. Jej kreacja budowana właściwą dramaturgią oraz ekspresją miała odpowiednio napięcie emocjonalne i siłę wyrazu. Odbierało się ją jako autentycznie prawdziwą. Koloratura nie była w jej przypadku czystym popisem technicznej sprawności, ale służyła pogłębieniu – i dopełnieniu – dramatu głównej bohaterki. Najpełniej tego dowiodła w wielkiej scenie obłędu *Il dolce suono*, sprawiając, że widownia wręcz zamarła w wrażeniu. Gdyby jeszcze miejscami udało się jej ograniczyć w kilku momentach „entuzjastyczny dynamizm wokalny” to można by mówić o pełni szczęścia. Mam wrażenie, że o sukcesach tej młodej artystki jeszcze nie raz usłyszymy.

Dzielnie dotrzymywał jej kroku, ob-



G. Donizetti – *Lucja z Lammermoor*  
Karina Straszewska-Gluh (Lucja)

darzony mocnym, o wyrównanym brzmieniu, barytonem Mariusz Godewski w partii jej okrutnego brata. Stworzył przekonujący obraz twardego, a jednak chwilami pełnego wątpliwości i wyrzutów sumienia, Lorda Ashtona. Jego interpretacja sprawiła, że była to postać pełna pasji i determinacji w zmierzaniu do upragnionego celu. Dramatycznego duetu Łucji z Ashtonem w II akcie słuchało się z prawdziwą przyjemnością.

Do pełnego sukcesu premierowego przedstawienia zabrakło, niestety, dobrego wykonawcy roli nieszczęśliwego Edgara. To co zaprezentował w tej partii Sergey Drobyshevsky zupełnie mi nie odpowiadało. Jego matowy, pozbawiony większego blasku głos o niedużym wolumenie z trudem radził sobie z wymogami tej partii, szczególnie w górze skali. W całej kreacji zabrakło umiejętności budowania dramatycznego napięcia oraz swobody i naturalnej elegancji w prowadzeniu belcantowej frazy. Na dodatek raził dziwny sposób emisji głosu.

Tadeusz Serafin przy dyrygenckim pulpicie prowadził orkiestrę z precyzją i wyczerpną proporcji brzmienia wobec głosów śpiewaków. Budował też konsekwentnie narastający w muzyce dramat. Szkoda tylko, że niezbyt spójnie brzmiący na początku słynny sekstet *Chi mi frena in tal momento* z II aktu, gdzie kunsztownie splatają się wściekłość Edgara, ból i rezygnacja Łucji, skrucha Ashtona, przerażenie Rajmunda i Artura oraz współczucie Alicji, położył się cieniem na całości i dynamice tej sceny.

Premierze towarzyszyła wystawa poświęcona Marcelinie Sembrich-Kochańskiej. Złożyło się na nią kilkadziesiąt interesujących zdjęć artystki i jej scenicznych partnerów. Wystawę zorganizowano z okazji obchodów 150-lecia urodzin tej wielkiej polskiej śpiewaczki, która przez wiele lat uchodziła za jedną z najlepszych na świecie wykonawczyń partii tytułowej Łucji w operze Donizettiego. Debiutowała tą partią w większości teatrów, z którymi podejmowała współpracę: Drezno, Londyn, Nowy Jork, Warszawa, Petersburg, Paryż, Praga.

Adam Czopek

**Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. Dzięki Ambasadzie USA w programie kolejnego koncertu (14 III) pojawiło się troje amerykańskich artystów. Występ ich zgromadził tłumy wiedzionych nieomylnym wyczuciem melomanów, wielu nie dostało biletów, ale też to, co pokazali ci artyści przeszło wszelkie oczekiwania. Na czele wykonawców stanął David Handel, dyrygent fantastyczny: miękki, delikatny i rozluźniony w skromnych ruchach, ale niesłychanie precyzyjny i sugestywny, znakomity muzyk. W ciągu czterodniowych prób przygotował program jakże różny od obiegowego symfonicznego repertuaru: Gershwina *Porgy and Bess* (obszerną wersję estradową opery) oraz suitę orkiestrową z Bernsteina *West Side Story*. Pod ręką Davida Handla orkiestra grała tak, jakby wszystkie zwiariowane „podziały” tej muzyki były jej chlebem powszednim. Nie poznaliśmy blachy (piękne solówki rogu Henryka Zajączkowskiego, w smyczkach – wiolonczeli Poli Kapczyńskiej), zresztą wszystkie grupy orkiestry dały popis nieprzeczuwanych możliwości wyzwolonych sztuką i wolą dyrygenta.

Bohaterami wieczoru byli murzyńscy soliści w *Porgy and Bess*: sopran Charlae Olaker (w partiach Bess, Sereny, Marii i Klary), oraz baryton Lawrence’a Craiga (w partiach Porgy’ego, Life’a, Jake’a). Piękne głosy, swoboda sceniczna, bogactwo środków artystycznych – pozwoliły im niezwykle sugestywnie przedstawić dramat murzyńskich bohaterów opery. Sekundował im świetnie chór Opery Nova w Bydgoszczy, przygotowany przez Henryka Wierzchonia. David Handel kapitalnie akompaniował solistom i w ogóle rewe-

lacyjnie prowadził cały ten 120-osobowy tłum szczerze wypełniający estradę, zaś muzycy i chórzyscy nie tylko z polotem wykonywali swe partie, ale nadto, pod magiczną batutą dyrygenta, zyskali ton spontaniczności, jakiego trudno by na naszej (i nie tylko naszej) estradzie oczekiwać; i przy całej owej swobodzie tłum ten grał i śpiewał z nadzwyczajną precyzją i ekspresją. Soliści dostali naprawdę doskonałą oprawę i mogli rozwinąć wszystkie walory swej wielkiej sztuki, podziw budził także ich utaneczony ruch sceniczny wirtuozowsko rozgrywany na maleńkim skrawku estrady – między skrzypcami a pulpitem dyrygenta. Podkreślić tu trzeba, że odbiór opery Gershwina przez publiczność ograniczyłby się tylko do warstwy muzyczno-wizualnej, gdyby nie świetne wprowadzenie do jej dramatycznej treści przez Andrzeja Zborowskiego, który wie wszystko o wszystkich operach – no może nie wszystkich owych 35 tysiącach, jakie dotąd napisano...

*Porgy and Bess* była i nadal pozostaje zjawiskiem od swego prawykonania w 1935 r. w Nowym Jorku – dla Europy odkryta dzięki tournée murzyńskiego zespołu The Everyman Opera w latach zaraz powojennych. Podobną popularność zdobył musical Bernsteina *West Side Story*, ze szczególnie ekspozowaną stroną choreograficzną. Ekscytująca muzyka do owych tańców, instrumentowana przez musicalowych speców, wykonywana jest często w postaci suit, taką też, jeszcze w Koszalinie niewykonywaną, usłyszeliśmy w drugiej części koncertu: bardzo trudną i tyleż efektowną. I tu orkiestra świetnie zdała egzamin, zwłaszcza że dominowały w

tej wersji fragmenty o cienkiej, kolorystycznie wyrafinowanej fakturze – David Handel uczynił ją łatwą i frapującą. Nad amerykańskim programem rozpięto amerykańską flagę w muzycznej postaci: marsza Philipa Sousy *Pod gwiazdzystym sztandarem*, traktowanego w Ameryce jak drugi hymn narodowy. Orkiestra, a zwłaszcza obydwie pikoliny Urszuli Grąbczewskiej i Joanny Antolak, grała świetnie i z wdziękiem wprowadziła publiczność w muzyczny świat tego niezwykłego koncertu. Koncertu przyjętego entuzjastycznie.

Trzeci koncert marcowy (28 III) przedstawił publiczności typową triadę programową: uwertura-koncert-symfonia, ale zawartość tej triady typową nie była. Owszem, uwertura *Coriolan* Beethovena otwierała już setki, jeśli nie tysiące, koncertów, ale *Koncert fletowy e-moll* Saveria Mercadante’go, włoskiego kompozytora XIX w., na pewno do repertuarowego kanonu nie należy, zaś *III Symfonia* Grażyny Bacewicz to bardzo rzadki koncertowy rarytas. Na podium dyrygenta stanął tym razem Piotr Wajrak, a przed nim partytura..., nie, partytury nie było, uwerturę prowadził z pamięci. Wykonanie poprawne, acz pozbawione emocjonalnego napięcia tak nierozłącznie związanego z muzyczną rekapitulacją tragicznych losów rzymskiego patrycjusza; rekapitulacją genialną, nasyconą emocjami oraz uczuciami o wielkim natężeniu i rozpiętości. Słuchaliśmy uporządkowanych według partytury dźwięków, uczuciowa, dramatyczna warstwa dzieła pozostała nietknięta.

Nastrój sali ożywiły pierwsze już frazy fletu Łukasza Długosza – i aż do końca słuchaliśmy gry pięknej, fascynują-

cej, nobilitującej dość konwencjonalną kompozycję Mercadantego, choć w partii fletowej efektowną i wymagającą. Pamiętamy występ solisty sprzed trzech lat, grał wówczas wspaniale *Koncert fletowy* Iberta, dziś muzyk pokazał w Mercadantem nie tylko brawurową wirtuozerię, ale ogromne bogactwo zniuansowanej kolorystyki (także w wykonanym na bis błyskotliwym *Flamenco* Krzysztofa Zgrai); prawdziwy artystyczny majstersztyk. Soliście dobrze sekundowała orkiestra pod czujną ręką dyrygenta.

Wydarzeniem programowym była symfonia Bacewiczówny: zjawisko w polskiej muzyce niezwykle nie tylko ze względu na to, że jest dziełem kompozytorki, ale przede wszystkim dlatego, że jest właściwie pierwszą nowatorską manifestacją takiego artystycznego formatu w muzyce polskiej. Manifestacją absolutnie niezależną od obowiązującego wówczas (rok 1952) folkloryzmu, a przy tym tak bardzo oryginalną: formalnie nawiązuje do nurtu neoklasycyzmu, ale w swej materii wyrazowej jest projekcją temperamentu i emocji wysoce indywidualnych, muzyką bardzo wyrazistą, pełną urzekającej gry kontrastów. I, co charakterystyczne, cała ta dynamiczna, nasycona ruchem akcja rozgrywa się w fakturze „cienkiej”, koronkowej, w której tutti orkiestrowe oszczędnie rozkładają napięcia i kontrasty. Dzieło przy tym, ze względu na przejrzystą strukturę, jest bardzo trudne, wymaga absolutnego zgrania – aż do osiągnięcia wykonawczej swobody w niesłychanie kapryśnym przebiegu.

Czterodniowy cykl prób był tu zbyt krótki, aby dyrygent i orkiestra mogli ten cel osiągnąć. Emocje artystyczne ustąpiły miejsca emocjom orkiestry, usiłującej być w porządku wobec wymogów dzieła, a nade wszystko być razem; na ogół z dobrym skutkiem, ale nic więcej; nietknięte pozostały strony brzmieniowa, artykulacyjna i wyrazowa kompozycji. Wymagania dzieła zdawały się przerastać dyrygencką sztukę Piotra Wajraka, wystarczyło jej jednak na pozawczną lekturę dzieła.

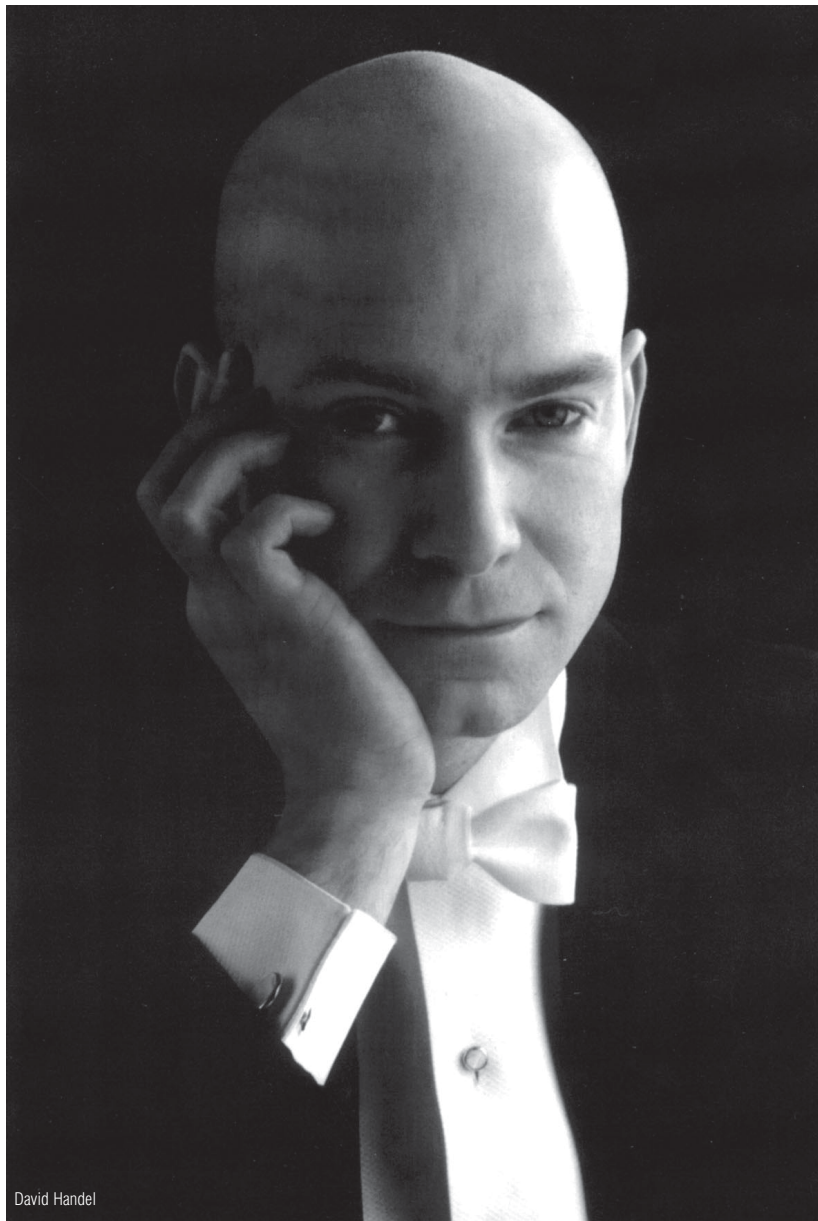
W kwietniu 2006 r. filharmonia poświęciła wieczór Katarzynie i Natanowi Dondalskim; Natan, od września 2004 r. koncertmistrz koszalińskiej orkiestry, grał wówczas po raz pierwszy w Polsce *Koncert skrzypcowy* Hubaya, zaś jego siostra, skrzypaczka i sopranistka – po raz pierwszy przedstawiła nam swój niezwykle kunszt wokalny (Verdi, Gounod, Walter). O jej występie pisałem: „To niesłychanie giętki i swobodny w najwyższych rejestrach głos, głos ciepły w barwie i może nieco nadto rozwibrowany, ale służący śpiewaczce nadzwyczaj muzycznej. Nie można powiedzieć, że „odgrywane” akompaniamenty (to aluzja do dyrygenta) pozwalały jej rozwijać skrzydła, ale był to występ piękny, prawdziwa uczta dla miłośników śpiewu”.

Tym razem (4 IV) występ był rewelacyjny. Artystka w ciągu minionych dwu lat doprowadziła swą sztukę do perfekcji, „zgubiła” owo vibrato, dysponuje

pięknym, wyrównanym we wszystkich rejestrach sopranem o olbrzymiej, unikalnej skali: do trzykreślnego „b”!, co się jeszcze w historii wokalistyki nie zdarzyło. Najważniejsze jednak, że tym fenomenalnym warunkom towarzyszą niezwykle kultura, muzykalność – i nieoganna dykcja, a wszystkie owe walory w sztuce wokalne łączą się nadzwyczaj rzadko.

Program wieczoru zawierał utwory świetnie eksponujące koloraturowo-liczny typ głosu artystki, a więc arie:

ny repertuar. Wprowadzie uwertura do *Cyrulika sewińskiego* była nieco nerwowa, nie płynęła gładko jak to u Rossiniego, ale dalej wszystko szło bardzo dobrze, zaś walc *Wiedeńska krew* Straussa był prawdziwym dyrygenckim majstersztykiem – a jest rzeczą dla dyrygenta wcale nie łatwą. Jego specyficzny, bardzo skuteczny sposób dyrygowania pasował tu jak ulał, trudno by jednak wyobrazić sobie tak prowadzonych Beethovena, Brahmsa czy Brucknera, ale to już inna historia.



David Handel

Rozyny z *Cyrulika sewińskiego*, Lauretty z *Gianni Schicchi* Pucciniego, Adeli z *Zemsty nietoperza* Straussa, świetną *Serenadę* – wokalizę S. J. Waltera (męża artystki), *Przetańczyć całą noc* z *My Fair Lady*, oraz piosenki z repertuaru Marilyn Monroe – każdy z tych utworów był interpretacyjnym klejnocikiem błyszczącym temperamentem, wokalną brawurą i urodą ciepłego sopranu solistki.

Sekundował jej znakomicie Tomasz Tokarczyk, dyrygent bardzo doświadczonej, znający doskonale wykonywa-

Wieczór Katarzynie Dondalskiej był niewątpliwie artystycznym wydarzeniem w wokalnym nurcie repertuaru filharmonii, wydarzeniem tym bardziej dla koszalinian cennym, że jego bohaterka jest córką wieloletniego koncertmistrza koszalińskiej orkiestry. W dodatku przy pulpicie koncertmistrza towarzyszył jej brat, zaś w grupie skrzypiec grała młodsza siostra. Wspaniała muzyczna rodzina.

Kazimierz Rozbicki



Wykonanie mszy Leszka Kułakowskiego  
Missa Miseri Cordis

## W hołdzie dla Jana Pawła II – Prawykonanie mszy Leszka Kułakowskiego – *Missa Miseri Cordis*.

Każda rocznica śmierci Jana Pawła II (a było ich już przecież trzy) upamiętniana jest w całej Polsce jakimś wydarzeniem artystycznym, najczęściej koncertem z gatunku muzyki oratoryjnej, przy współudziale wielkich zespołów wykonawczych – orkiestr symfonicznych, połączonych chórów oraz solistów. W tej mnogości koncertów zauważamy pewne niepokojące zjawisko, które daje się scharakteryzować jako umasowienie tych imprez, dopasowywanie repertuaru do szerokiego, a więc mało wyrobionego odbiorcy, tworzenie „oratoriów” w stylistyce piosenkarskiej oraz powierzanie ich wykonania gwiazdom muzyki pop, jakkolwiek śpiewających na tle klasycznej obsady instrumentalnej. W zalewie tej byle jakości, w procesie permanentnego redukcjonowania walorów muzycznych sprowadzonych do produkcji serii piosenek iikliwych, sentymentalnych ballad nie wolno pominąć milczeniem wydarzeń o wysokich i trwałych wartościach artystycznych, nadających tej ważnej dla każdego Polaka rocznicy odpowiadającą jej rangę. Nie ulega wątpliwości, że prawykonanie mszy Leszka Kułakowskiego *Missa Miseri Cordis* (*Msza Ubogiego Serca dla Jana Pawła II*) na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, jakie miało miejsce w Słupsku 2 kwietnia 2008 r. wpisuje się w kategorię koncertów, które z wielu względów stają się niezapomniane, po wielokroć powtarzane, aby ostatecznie kreowane dzieło na zawsze zostało wpisane w kanon współczesnej muzyki polskiej.

Każda duża forma muzyczna ma zwykle jakąś swoją historię, powody, które zachęcają kompozytora do podjęcia się wysiłku twórczego, silny bodziec natury osobistej skłaniający do poszukiwań inspiracji ideowych i estetycznych oraz technik warsztatowych łączących te wszystkie elementy w jedną harmonijną całość. Jeśli by zatem włączyć w proces powstawania dzieła teoretyczną zasadę dialogu, w której kompozytor chce coś odbiorcy zakomunikować, skłonić go nie tylko do emocjonalnego przeżycia kreowanej sztuki, ale również naprowadzić na pogłębione rozumienie jej w wielu płaszczyznach – muzyki jako formy, utworu jako zadania do odczytania ukrytych sensów, to taką funkcję spełnić może *Missa Miseri Cordis*. Jak sugerują materiały informacyjne do wspomnianego dzieła, intencją autora („*intentio auctoris*”) było przeniesienie wszystkich osobistych przeżyć związanych z odejściem Ojca Świętego, teologiczno-filozoficzną kontemplacją tego faktu na dialogicznie pojmowany sens samego utworu („*intentio operis*”) znajdującego pełne odzwierciedlenie w intencji odbiorcy („*intentio lectoris*”). Dzieła Leszka Kułakowskiego należy słuchać z należną uwagą, dopiero wówczas można zrozumieć i przeżyć zawarte w nim treści.

Utworu nie można zaliczyć do gatunku mszy żałobnej (requiem, missa funebre), chociaż jego początek (przewaga rejestrów niskich) zapowiada, nie można było chyba zaaranżować inaczej, nastrój powagi, smutku i przygnębienia. Jest w tej muzyce jednakże coś z postawy życiowej adresata dedykacji, Jana Pawła II, w której odzywają się słowa „nie lękajcie się, w śmierci po-

czątek nowego życia”. I jakby na potwierdzenie tych słów część *Sanctus* utrzymana jest w rytmie i lekkiej melodyce walca, który pomimo, iż temat główny zainicjowany jest w g-moll wprowadza nastrój odprężenia i pogody.

W muzyce wokalnie-instrumentalnej, w tym więc również w wielkich formach oratoryjnych, kompozytorzy dbają przede wszystkim o dwie ważne zasady, zgodność warstwy słownej z muzyczną oraz integralność dzieła. O ile pierwsza zasada zmusza kompozytora do wiernego, zgodnie z intencją poetycką umuzycznienia tekstu, druga zasada podyktowana jest troską o dzieło jako całość, rozwinięcie jego idei przewodniej, zbudowanie dramaturgii narracji ze szczególnym uwypukleniem kulminacji, będącej zarówno oczekiwaniem odbiorcy, jak i przynoszącym uspokojenie, rozładowanie kumulujących się w całym przebiegu utworu napięć. W analizowanym utworze zauważamy ściśle przestrzeganie obu tych zasad. Przeważającą część tekstu (do *Sanctus* włącznie) stanowi napisana przez Ryszarda Hetnarowicza poetycka impresja, rozwinięcie liturgii mszy według jej poszczególnych części. Właściwością tego tekstu jest daleko idące indywidualne traktowanie słów liturgii. I tak w *Glorii* odnajdujemy nie tylko słowa hymnu pochwalnego, ale również, co raczej niespotykane w tej części, wyrazy zwykłego ludzkiego zwątpienia – np. „Czemu świat bezbronny opuszczasz w biedzie?”. Fragmenty te zgodnie z ich sensem są umuzycznione w odpowiadającym im tempie i dynamice. Muzyka dobrze więc uwypukla intencje zawarte w bogatej poetyce tekstu. Ciekawe są tu zastosowania

technik dialogowych, przejmowanie tekstu przez poszczególne głosy chóralne i solowe. Także rytmizowaną melorecytację w *Kyrie* i *Credo* potraktować należy jako zastosowanie interesującej i zaskakującej techniki. W przebiegu całego utworu przekonujemy się o wyraźnej staranności kompozytora o oddanie sensu słów poprzez różnorodne zasady organizacji materiału dźwiękowego, takie jak np. agogika czy dynamika. Tu i ówdzie spotykamy indywidualne, często zaskakujące traktowanie tych zasad, tak jak np. tuż przed samym finałem mszy słowa „obdarz nas pokojem” należy według partytury wykonywać *fortissimo*, aby skończyć w *piano* jako kontrast. Gdyby przełożyć ten sposób traktowania tekstu na jego rozumienie, a więc swoistą hermeneutykę na czoło wysuwa się jakiś niepokój płynący z modlitwy, ekspresja, silna wola i pragnienie demonstracji zawartych w nim prawd, a szczególnie ukrytych w kategorii pokój.

I wreszcie integralność utworu. Msza zbudowana jest ze stałych części mszy – „*Ordinarium missae*”. Muzyka podąża za wymową liturgicznego porządku. Poszczególne segmenty dzieła mają odpowiednie znaczenie w przebiegu narracji. Faktura, tempo, zagęszczenie układów wertykalnych harmonizuje z logiką układów horyzontalnych. Integralność formy zachowana jest zarówno na poziomie całego utworu, jak i poszczególnych jej części. Struktura motywiczno-tematyczna wydaje się, co zdecydowanie słuszne, opierać na oszczędnych środkach konstrukcyjnych, konsekwentnym przeprowadzeniem tematów w poszczególnych głosach zgodnie ze sztuką kontrapunktu, przy zastosowaniu zręcznego, nienującego przesadnym zdobieniem, fugata.

Koncentrując uwagę na walorach brzmieniowych utworu, a więc elemen-

Wykonanie mszy Leszka Kułakowskiego  
*Missa Miseri Cordis*



tach szczególnie eksponowanych podczas wykonania utworu, dających interpretatorom pole do stworzenia własnej, indywidualnej kreacji zauważyć należy, co jest tu szczególnie cenne, bogatą kolorystykę dzieła, umiejętne stosowanie możliwości poszczególnych instrumentów i głosów, jakie ma się do dyspozycji w dużej obsadzie. Kompozytor, jak i dyrygent kierujący wykonaniem nie zmarnowali tego potencjału, z prawdziwym mistrzostwem poszczególne grupy instrumentów wykonywały swoje solowe fragmenty, co było nietatwe, albowiem pokonywały wysokie rejestry, starannie dopasowując nie tylko barwę, ale wykazując dbałość o takie elementy jak frazowanie, dynamikę czy artykulację.

Słowa pochwały za sprostanie wymogom artystycznym mszy Leszka

Kułakowskiego *Missa Miseri Cordis* należą się wszystkim wykonawcom: Polskiej Filharmonii „Sinfonia Baltica” pod dyrekcją Bohdana Jarmołowicza (jednocześnie dyrygent całego utworu), solistom: Magdalenie Gruszczyńskiej-Wojtczak – sopran, Wiesławie Maliszewskiej – alt, Piotrowi Kusiewiczowi – tenor, Piotrowi Lempie – bas, chórom: „*luventus Cantans*” z Akademii Pomorskiej (dyr. Beata Wróblewska), Chórowi Państwowej Szkoły Muzycznej II st ze Słupska (dyr. Liliana Zdolińska), Chórowi „*Kakofonia*” z Kartuz (dyr. Małgorzata Kuchtyk), „*Synthagma*” męskiemu chórowi z Białego Boru, Wrocławia i Przemyśla (dyr. Roman Drozd).

Jarostaw Chaciński

**D**on Pasquale Donizettiego w **Musikverein w Wiedniu**. 9 marca 2008 r. wraz z przyjaciółmi z Klubu Wiedeńskiego wybraliśmy się na koncertową wersję *Don Pasquale* do wiedeńskiego Musikverein. Początkowo głównym powodem wyboru tego właśnie koncertu był Riccardo Muti, jeden z najważniejszych dyrygentów naszych czasów, długoletni dyrektor La Scali, występujący na co dzień z najlepszymi orkiestrami świata, między innymi z Filharmonikami Wiedeńskimi i Berlińskimi, Orkiestrą Filadelfijską czy Orkiestrą Philharmonia z Londynu. Tym razem maestro dyrygował Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, która powstała w roku 2004 i jest złożona z bardzo młodych ludzi, grających wcześniej w szkolnych orkiestrach, których Riccardo Muti osobiście wybierał. Jako soliści wystąpili: w roli Don Pasquale Nicola Alaimo, Mario Cassi jako Doktor Malatesta, partię Ernesta śpiewał Juan Francisco Gatell, Gabriele Spina jako Ein Nota i Sandra Pastrana, która zastąpiła niedysponowaną Laurę Giordano jako Norina. Wydawało się, że

takie zestawienie tej klasy dyrygenta z entuzjazmem, ale też i brakiem doświadczenia młodych muzyków może przynieść zaskakujące efekty. Tak też się stało. Na początku orkiestra grała trochę za głośno zagłuszając nieznacznie soliści, ale Muti, jak przystało na wielkiego dyrygenta, natychmiast to skorygował i zaczął się popis mistrza. Można by rzec prawdziwa lekcja dla młodych dyrygentów. Muti dbał dostojnie o każdy szczegół przedstawienia przekazując żywiołowo, ale i bardzo precyzyjnie wskazówki orkiestrze, solistom i chórowi. Zauważyłem, że nie tylko ja nie mogłem oderwać oczu od dyrygenta, który miał władzę absolutną nad całym przedstawieniem. Jego dyrygowanie było precyzyjne, przemyślane, profesjonalne, ale i bardzo typowe dla Mutiego. Wyglądało to czasem zabawnie jak podśpiewywał i podskakiwał, ale to też miało swoje uzasadnienie, aby ten kontakt z muzykami był jeszcze bliższy. Samo ustawienie orkiestry było trochę nietypowe. Instrumenty dęte drewniane w ostatnim rzędzie, blaszane w ostatnim rzędzie po

prawej, basy daleko z lewej strony i smyczki wypełniające cały środek. Przeczytałem kiedyś o nim zdanie, że „przeleciał przez partyturę w zawrotnym tempie” i trochę prawdy w tym jest. Soliści mieli czasami trochę problemów, żeby za nim nadążyć. Nie mniej jednak ogólne wrażenie było wspaniałe. Młodzi śpiewacy na bardzo przyzwoitym poziomie – szczególnie Nicola Alaimo, który oprócz znakomitego, bardzo już dojrzałego, głosu pisywał się świetną grą aktorską, chociaż była to tylko wersja koncertowa opery. Również Sandra Pastrana bardzo dobrze wywiązała się z niespodziewanego zastępstwa, a także Juan Francisco Gatell, którego lekki, liryczny głos tenorowy porównuje się często do Juana Diego Flóreza. Solistom i orkiestrze towarzyszył chór Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Publiczność, która w komplecie wypełniła złotą salę Musikverein nagrodziła artystów długotrwałą owacją.

Mariusz Trojanowski



Joanna Ławrynowicz

rządkowując bez reszty swe niemałe możliwości techniczne intencjom muzycznym kompozytora. Idealne proporcje zachowane pomiędzy czystym wirtuozostwem a fragmentami o głębszym wyrazie dały piękny efekt, wysoko oceniony przez słuchaczy.

Udany występ solistek nie byłby pełny bez wielkiego kunsztu dyrygenckiego, jaki zademonstrował Mirosław Błaszczyk. Godne uznania było nie tylko znakomite przygotowanie przez niego zespołu, ale perfekcja i całkowite panowanie nad orkiestrą, co w znaczącym stopniu przyczyniło się do sukcesu całego wieczoru.

Koncert to już kolejne przedsięwzięcie w historii współpracy pomiędzy towarzystwami chopinowskimi w Polsce i Albanii, mającej swój początek w roku 1995. Jej efektem, oprócz siedmiu edy-

**M**uzyka Chopina w Tiranie. 20 marca br. w Tiranie (Albania), w sali Teatru, Opery i Baletu, miał miejsce uroczysty koncert chopinowski z udziałem Orkiestry Symfonicznej Radia i Telewizji Albańskiej pod batutą Mirosława Błaszczyka oraz pianistek – Rinko Kobayashi, Rudiny Ciko i Joanny Ławrynowicz. Koncert stanowił inaugurację VII Festiwalu Chopinowskiego w Albanii, który tym razem odbywał się pod hasłem *Chopin – talentem świata obywatel*.

Organizatorem tego znaczącego wydarzenia w życiu muzycznym Albanii było Towarzystwo im. Fryderyka Chopina w Tiranie we współpracy z Radiem i Telewizją Albańską, Ambasadą Polską, a przede wszystkim z Towarzystwem im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

Zgodnie z ideą festiwalu na scenie pojawili się artyści różnych narodowości (z Polski, Japonii i Albanii), ale połączeni uniwersalizmem muzyki geniusza z Żelazowej Woli.

Program koncertu zawierał utwory Fryderyka Chopina na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Jako pierwsza wystąpiła Rinko Kobayashi, która wykonała *Koncert fortepianowy e-moll op. 11* w sposób niezwykle błyskotliwy prezentując w każdym calu grę perfekcyjną, zaś w partiach lirycznych utworu wydobywała nastrój o głęboko romantycznym zabarwieniu.

Drugim utworem wspomnianego wyżej koncertu było *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur op. 22*. Albańska pianistka Rudina Csiko, wykonawczyni partii solowej, zagrała to dzieło zgodnie z wymogami stylu brillante: z dużym wigorem i rozmachem.

Trzecią solistką wieczoru była Joanna Ławrynowicz. *Koncert fortepianowy f-moll op. 21* w jej wykonaniu okazał się pod każdym względem znakomity. Artystka z naturalną swobodą pokonywała najtrudniejsze fragmenty dzieła, podpo-

Rinko Kobayashi



Rudina Csiko

cji festiwalu chopinowskiego, były m.in. występy polskich pianistów w Albanii i albańskich w Polsce, lekcje mistrzowskie w Akademii Muzycznej w Tiranie prowadzone przez profesorów warszawskiej Akademii Muzycznej, przetłumaczenie na albański książki Antoniego i Alberta Grudzińskich *Kult Chopina w Polsce*, I Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina i – rzecz szczególnie warta uwagi – wystawienie w jednym z najładniejszych parków w Tiranie popiersia Chopina. Był to dar Fundacji i Towarzystwa im. Fryderyka Chopina dla stolicy Albanii. Odstąpienia pomnika dokonał Prezydent RP – Aleksander Kwaśniewski podczas oficjalnej wizyty w Albanii, w roku 2003.

A.G.



# The Metropolitan Opera

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**Bal maskowy Verdiego.** Widziałam 2 z 6 przedstawień *Balu maskowego* wystawionego w tym sezonie (12 XII premiera sezonu i 1 I) oraz słyszałam transmisję 5 I, a była to wznowiona autorska produkcja Piero Faggioniego z 1990 r.

Przede wszystkim stojąca owacja dla wspaniałej Ulryki, 38-letniej Stephanie Blythe. Blythe urodziła się w Mongaup Valley w stanie Nowy Jork, małym miasteczku w Catskills, gdzie jej ojciec występował jako muzyk. Pierwszą operą, jaką zobaczyła na żywo była *Cyganeria*. Miała wtedy 16 lat i była to wycieczka na matinée do MET zorganizowana dla całej klasy przez nauczyciela muzyki z jej szkoły średniej. Kolejną operę na żywo zobaczyła dopiero po 4 latach, ale w tzw. międzyczasie obejrzała wiele spektakli na video. „Moją pierwszą Toską była Hildegard Behrens. Zapierało to dech w piersiach – wspaniała”. Głos trenowała w the Crane School of Music in Potsdam, NY. Po wygraniu The MET National Council Auditions, dalej studiowała w ramach programu MET Young Artists Development. Zachwycała wszystkich nie tylko doskonałym głosem, ale umiejętnościami dramatycznymi. Stephanie Blythe jest „dużą kobietą” i zdecydowanie odmawia jakichkolwiek dyskusji na ten temat. „Moja kariera jest taka, jaką jest dzięki temu jak śpiewam i kim jestem na scenie. Kropka. Nie chcę o tym mówić. To moja sprawa.” – mówi prasie. Blythe mieszka w Greentown, w domu z ogrodem, który dzieli ze swym mężem Davidem Smithem Larsenem, byłym profesjonalnym zapaśnikiem, a obecnie aktorem. Lubi Nowy Jork, ale w małych dawkach. Zbyt szybkie tempo mężczy ją. „W głębi serca jestem dziewczyną ze wsi. Gdy chcemy być w Nowym Jorku, wynajmujemy na ten czas mieszkanie”.

„Wielbię ziemię, po której stąpa Stephanie Blythe”, mówił prasie Peter Gelb. I tak oprócz rewelacyjnej Ulryki, którą

miałam okazję 2 razy zobaczyć i usłyszeć podczas sobotniej transmisji, miała już w poniedziałek zaśpiewać Frikę w wagnerowskiej *Walkirii*, a w planach na najbliższy sezon jest partia Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka.

Stephanie Blythe jest doskonałą wokalnie i dramatycznie bez względu na rolę, styl muzyczny i jego wymogi techniczne. Jej Ulryka była wspaniała pięknym głosem, jego mocą, stylową frazą, równie silnym dołem jak górą i perfekcyjną techniką. Nie ma też „oszukiwania” w jej występach, ani w sferze wokalne ani w artystyczno-dramatycznej prezentacji postaci. Blythe to jeden z najbardziej wszechstronnych głosów. W MET zaśpiewała już 19 ról w ponad 125 przedstawieniach i nie raz miałam okazję opisywać Państwu z ogromnym entuzjazmem jej występy.

Premiera *Balu* nie wypadła zachwycająco i na poziomie oczekiwanym tak w MET jak i z obsadą, która w tym sezonie wykonywała tę operę Verdiego. Rozkręcali się jednak wszyscy powoli i 1 I oraz podczas transmisji było naprawdę czym naszczyć uszy.

Salvatore Licitra (Gustavo) podczas premiery był lekko niedysponowany. Zaśpiewał jednak, ale co zrozumiałe, nie był w żadnej mierze Gustavem naszych marzeń i najczęściej zmagał się z górnymi tonami. Renato (Dmitri Hvorostvsky) zbyt wyraźnie oszczędzał siły i głos na *Eri tu*, które wypadło nieźle, ale nie rzucało na kolana. Amelia, Michele Crider (ciemnoskóry sopran z Illinois, debiut w MET w 1997 r. jako Cio-Cio San, a później Leonora w *Trubadurze*, Amelia i Aida) zaprezentowała silny głos, dobrą stylową frazę, pewną i dźwięczną górę, ale dość silne vibrato. Pierwsza aria Oskara (Ofelia Sala, sopran z Walerencji, debiut w MET) też mnie rozczarowała – ostro przenikliwy, zbyt słaby i z vibrato głos. Dyrygent, Gianandrea Noseda, też nie miał dobrego wieczoru. Za ostrą dynamiką, zbyt mało płynności, nieco zagłuszał solistów, i dało

się słyszeć okazjonalny brak synchronizacji z solistami i chórem, który akurat był naprawdę wspaniały.

Transmisja radiowa 5 I była jednocześnie ostatnim przedstawieniem *Balu* w tym sezonie i wypadła zupełnie dobrze. Tym razem wszyscy zabrzmiali bez porównania lepiej. Noseda wyrównał tempa, dynamikę i synchronizację, a całość nareszcie popłynęła w stylowych verdiowskich frazach.

Licitra zaprezentował ładną barwę, dźwięczność, silny, niewymuszony dźwięk w wysokich tonach. Co prawda nie było zbyt wiele niuansu czy detali i rzadko śpiewał poniżej pełnego głosu w forte, ale można było podziwiać samo piękno głosu. Tylko tuż przed samą kończącą operę arią dało się słyszeć lekkie napięcie w nieco już zmęczonym głosie.

Hvorostovsky nie najlepiej sprawdził się w roli Renato. Znowu wyraźnie słyszalne było branie głośnych oddechów. Śpiewał co prawda już od początku opery pełnym głosem, ale jakoś mnie nie zachwycał często dobywanym z głębi gardła i jakby ciemno przytłumionym w dźwięczności głosem, choć prowadzenie frazy było godne podziwu.

Lepiej wypadł też Oskar, ale ogólnie było to dość przeciętne wykonanie. Ładna góra, ale to tyle.

Największą jednak „transformację głosu” przeszła Amelia. Nadal był lekko ostry w górze, ale silny, pewny i niewymuszony siłowo. Barwa – jak zawsze jest kwestią gustu, ale to dobra verdiowska śpiewaczka i dramatycznie i wokalnie. Świetnie wypadła jej aria *Morro, ma prima in grazia* – zdecydowanie zasłużyła na brawa.

Najlepiej jednak w tym sezonie zabrzmiali wszyscy 1 I. Niby nic nie było doskonałe, ale ogólna energia i zaangażowanie wynagrodziło nam wszelakie uchybienia.

Stojąca owacja od widowni dla wszystkich solistów, no i oczywiście huragan barw i okrzyków dla doskonałej Stephanie Blythe – Ulryki.



R. Wagner – *Walkiria*  
Stephanie Blythe  
fot. MET/Marty Sohl/4.1.2008

**W**alkiria Wagnera. 6 spektakli *Walkirii* w bieżącym sezonie poprowadził 77-letni Maestro Lorin Maazel, który po 45 latach nieobecności powrócił do MET.

Widziałam 3 przedstawienia (7 I premiera sezonu, 28 I i 6 II) oraz słyszałam transmisję radiową 2 II. Usłyszałam więc 2 Zygliny i dwie Fricki jak to wcześniej zaplanowano.

Premiera sezonu okazała się wielce rozczarowująca, przynajmniej dla mnie. Rozbestwiona zawsze doskonałymi muzycznie spektaklami *Walkirii* dyrygowanymi przez Jamesa Levine'a, próbowałam bezstronnie i jak najbardziej uczciwie ocenić interpretację Maazela, ale nie było dobrze. Tempa zdawały się bardzo wolne, momentami wręcz rozwlekło pogrzebowe (np. konfrontacja Zygmunta z Brunhildą), ale bardziej zawinił tu brak właściwej dynamiki, który zdawał się rozciągać frazy w nieskończoność. Zabrakło witalności i energii. Muzyka nie była też partnerem śpiewaków i istniała zbyt w tle bez intensywności i bez wyrazistości komentarza tak ważnego u Wagnera. Zbyt płytko i pospiesznie zabrzmiało muzyczne preludium do aktu II, bez głębi dynamicznych kontrastów, a włączony do niego motyw rajdu *Walkirii* rozwarstwiał się na osobne brzmienia sekcji instrumentów. Nieco lepiej zabrzmiała orkiestra w dialogu Wotan/Brunhilda, bo tu Maazel dobrze wykreował detal, niuans i intymność wręcz atmosfery rozmowy ojca z córką. Ale i tu też było jak na mój gust zbyt rozlewnie; trochę wyraźnie słyszalnych nieprecyzji w dętych i rwąca się dramatyczna faktura płynności orkiestry. Sam rajd *Walkirii* miał już niezłe tempo, ale po chwili zabrzmiał za ciężko, szczególnie w ostatniej jego części. Było więc głośno, ale na jednym poziomie dynamicznym i bez koniecznej tu sprężystości.

Wokalnie też było w większości przypadków rozczarowująco. Zyglynda/Adrienne Pieczonka, której głos tak podziwiałam w jej debiucie i jak dotąd jedynym występie w MET w 2004 r. w partii Lisy w *Damie Pikowej*, okazała się niedobrym wyborem do tej wagnerowskiej roli. To pięknie, dźwięczno-młodzięczo brzmiący liryczny sopran, ale partia Zygliny okazała się zbyt wymagająca. Zabrakło drama-

tycznej intensywności, emocjonalnej energii. W tej roli akurat wolę pełniejszy, bardziej przestrzennie „zaokrąglony” głos. Nie obyło się też bez lekkich kłopotów w górze i w prowadzeniu dłuższych linii melodycznych czy fraz, lekkiej niestabilności i napięć, a zbyt mało skoncentrowana siła głosu nie zawsze z sukcesem przebijala się przez i tak przecież wyciszoną orkiestrę. Ogólnie: za mały i za „cienki” głos do tej roli.

Rozczarował mnie też Clifton Forbis/ Zygmunt (debiut w MET w 1996 r.). W akcie I słyszałam głównie lekko niestabilny, a momentami wręcz rozchwiany, nosowo-beczący, mroczno-ciemny głos. Nie do końca nad nim panował i wyraźnie też były słyszalne różnice brzmień pomiędzy środkiem i bardzo atrakcyjną górą. Co mnie ujęło w jego występie tego wieczoru – to interpretacja. Był to bardziej liryczny niż bohatersko-dramatyczny Zygmunt. Zaimponowała mi też jego pojemność płuc w znakomitym i długo wytrzymałym

R. Wagner – *Walkiria*  
Adrienne Pieczonka i Clifton Forbis  
fot. MET/Marty Sohl/4.1.2008



wołaniu do ojca „Walse”. Zresztą w miarę upływu czasu, głos brzmiał coraz bardziej atrakcyjnie.

Lisa Gasteen/Brunhilda (australijski sopran, debiut w MET w 1997 r. – *Aida*, potem *Zyglynda*) w wojennym okrzyku była po prostu zła. Rozwibrowana, wręcz rozchwiana, sucho bezdźwięczna, siłowa góra, bez intensywności, wykonana wymuszonym, szalenie nieprzyjemnym krzykliwie nieprecyzyjnym głosem. W dalszej części spektaklu miała swoje momenty. Zaprezentowała wtedy głównie przyjemnie ciemną, choć zbyt wpadającą w mezzo barwę. Dopiero w ostatnim akcie, w scenie pożegnania z ojcem usłyszeliśmy dobry głos Brunhildy, ale było to sporo za późno.

Hunding/Mikhail Petrenko, rosyjski bas (debiut w MET w 2002 r. w *Wojnie i Pokoju* jako służący Bolkońskiego, a potem *Pistola* w *Falstaffie*) był zbyt deklamacyjny, a głos nie okazał się wystarczająco głęboko złowrogi.

Znakomicie natomiast zabrzmiały w harmonii bardzo dobre głosy 8 Walkirii, wśród których jako Grimgerde wystąpiła Edyta Kulczak i debiutowały: Kelly Cae Hogan (Gerhilde) i Laura Vlasak Nolen (Waltraute).

61-letni James Morris/Wotan opuścił próbę generalną z powodu choroby, ale podczas pierwszego spektaklu *Walkirii* nie sprawił nam zawodu. Forma wokalna okazała się znakomita, niemal tak doskonała jak podczas jego najlepszych lat. Zaimponował mocą, pięknem modulowania barw w rozmowie z Brunhildą. Głos był stabilny i dźwięczny, a charyzma w akcie ostatnim prawdziwie godna wagnerowskiego Ojca/boga.

Bohaterką wokalną wieczoru była jednak Stephanie Blythe, rewelacyjna wokalnie i dramatycznie Fricka. Była to pierwsza jej wagnerowska rola w MET. Wspaniały, silny, dźwięczny głos, swoboda w jego operowaniu, wyrazistość w przekazie tekstu. Zdominowała, i słusznie, scenę konfron-

Wokalnie – królował Wotan/James Morris, który był w jeszcze lepszej formie wokalne niż podczas premiery sezonu. Gasteen/Brunhilda nadal brzmiała jak mezzo silujące się z rolą sopranu; Zygmunt/Forbis tym razem miał znacznie równiejszy głos, bardziej stabilny i pod kontrolą. Lepiej zabrzmiał też Hunding/Petrenko. To zbyt wysoki głos do tej roli, ale tym razem był wystarczająco złowrogi. Druga Fricka tego sezonu Michelle De Young, amerykański mezzosopran (debiut w MET w 1994 r.) wypadła dobrze, ale nie tak imponująco w mocy i stabilności jak Blythe. Deborah Voigt/Zyglinda zaprezentowała znacznie lepszy głos niż Pieczonka. Straciła już co prawda kremowo-płynną srebrzystość barwy i bywała metaliczno-ziarnista. To inny, nowy, ciemniejszy w barwie głos, który stracił na atrakcyjności brzmienia i ogólnej jakości wokalne. Jest nadal silny, ale bywa lekko-drząco rozchwiany.

Transmisja radiowa 6 II od strony muzycznej była całkiem dobra.

Forbis dość powoli rozgrzewał głos, ale w sumie wypadł zadawalająco; Voigt znów była momentami zbyt ostra. Kończący akt I duet rodzeństwa był efektowny w ekspresji dramatycznej, choć nie piękny wokalnie. Tym razem lepiej też słyszałam różnicę w barwie i głębi pomiędzy Hundingiem a Zygmuntem; Gasteen/Brunhilda nadal była skrzekliwie rozchwiana, Fricka – dobra dramatycznie i interpretacyjnie; znów świetnie i w harmonii zabrzmiały Walkirie, a Wotan – nadal królował wokalnie.

Ostatni widziany przeze mnie spektakl 6II był jednocześnie ostatnim spektaklem sezonu *Walkirii*. W zasadzie różnił się od transmisji tylko detalami. Jedyne James Morris miał na samym końcu spektaklu niewielki wypadek. Po zapaleniu ognia dla Brunhildy schodził z góry ku dołowi sceny. Potknął się, niemal upadł, ale tylko gwałtownie usiadł na jednym z występów skalnych i szybko wstał.

Ogólnie: tę serię spektakli *Walkirii* zapamiętam głównie jako triumf dwóch głosów: Stephanie Blythe/Fricka i James Morris/Wotan.



tacji z Wotanem, ale zdarzył się jej drobny wypadek. Dość szybko, w gniewie poruszając się po scenicznych skalnych, niewysokich występach, potknęła się. Nie upadła, ale musiała obiema rękami wesprzeć się o „ziemię” sceny, by odzyskać równowagę. Co oczywiście w przypadku tak doskonałej artystki, nie przestała śpiewać. Huragan braw powitał ją przed kurtyną i tak naprawdę to można było ten spektakl przemianować z *Walkirii* na *Fricka*.

28 I usłyszałam jakby innego dyrygenta. Ten spektakl żył muzycznie, a z perspektywy czasu, premiera sezonu była jakby próbą generalną. Znacznie więcej dramatycznej intensywności i zróżnicowań dynamicznych: więcej energii, lepsze tempo, większa była też zwartość muzyczno-dramatyczna w posuwaniu naprzód akcji, no i większa swoboda w płynności fraz. Tym razem muzyka była partnerem i uczestnikiem dramatu.

R. Wagner – *Walkiria*  
Lisa Gasteen  
fot. MET/Marty Sohl/4.1.2008



**Cyrulik sewilski Rossiniego.** 10 przedstawień niezwykle popularnego *Cyruka sewilskiego* Rossiniego było wznowieniem atrakcyjnej produkcji z listopada 2006 r. z passarelle okalającym orkiestrę i zbliżającym śpiewaków do widowni. Trudno jednak okazało się powtórzyć sukces wokalny, a to z powodu doboru śpiewaków. Kto bowiem może współcześnie wytrzymać konkurencję z Juanem Diego Florezem, (Almaviva), Dianą Damrau (Rosina). Peterem Mattei (Figaro) czy Samuelem Rameyem, (Dr. Bartolo)? Widziałam 2 spektakle (22 I i 7 II) oraz słyszałam transmisję radiową 26 I (premiera sezonu 12 I – ostatni spektakl 29 II).

Sporo rozczarowań i niespełnionych oczekiwań. Po pierwsze dwa debiuty: Elina Garanca (Rosina), litewski mezzosopran reklamowany w prasie i promowany przez firmy nagraniowe oraz José Manuel Zapata (Almaviva), hiszpański tenor – wedle promocyjnych zapowiedzi – specjalista od ról Rossiniego.

We wszystkich widzianych i słyszanych przeze mnie występach tego sezonu Garanca nie zachwycała mnie wokalnie. Jak sama mówiła prasie, nie uważa się za śpiewiaczkę rossiniowską, a rola Rosiny w 10 przedstawieniach w MET była jej pożegnaniem z tą partią. Trudna technicznie partia z koloraturowymi przebiegami po skali, jak sama przyznała, sprawiała jej zawsze wiele kłopotów i wymagała dodatkowych przygotowań i pracy. Garanca marzy o rolach verdiowskich jak np. Amneris, ale głos, który usłyszałam w MET podczas jej debiutu doprawdy w żaden sposób obecnie nie kwalifikuje się do tego zadania.

Jest to ładny w barwie, dobry głos i spory talent, ale brak mu doszlifowania technicznego (np. tryle i oddech), 22 I *Una voce poco fa* było momentami niezgodne z tempami dyrygenta, który starał się do niej dopasować. Trochę też na mój gust góra była zbyt przenikliwo-szklista, a koloraturowe pasáže były bardziej ostrożnie wypracowane niż wdzięcznie lekkie. Dobra natomiast była w recitativach, aktorsko – swobodna na scenie, ale zbyt absorbująca uwagę w komicznej nadpobudliwości ruchu. Za dużo biegania i wirowania. Najlepiej wokalnie wypadła lekcja śpiewu Rosiny, bo tu zdecydowanie usłyszeliśmy doprawdy dobry, ładny w barwie głos. Lepiej zabrzmiała w transmisji i 7 II, ale nie zrobiła furory, a i pochwały krytyków nowojorskich były umiarkowane.

Zapata/Almaviva też nie wywołał specjalnego entuzjazmu swym debiutem. Był co prawda lekko niedysponowany podczas premiery, ale i późniejsze spektakle nie do końca zachwycały. W *Eco ridente* usłyszeliśmy dobry głos z ładnym modulowaniem barwy, ale niezbyt dopracowanymi trylami. To ciemniejszy od Floreza głos i znacznie mniej giętki w przebiegach po skali. Brakowało mu wdzięcznego humoru tak w wykonaniu wokalnym jak i w ru-

chu scenicznym. Po pierwszym akcie głos się nieco bardziej „otworzył” i zabrzmiał znacznie bardziej atrakcyjnie. Wielka aria Almavivy, do której wykonania przyzwyczaili nas już w MET Florez była niezła wokalnie. Ładna barwa, ładne messe di voce. Nieco szwankował dół, ale przebiegi tym razem były precyzyjne. Ogólnie: wyszedł z tej próby zwycięsko.

ście wywarło *Largo factotum*, które było muzycznie, wokalnie i stylowo bez zarzutu. Był bardzo „włosko śpiewny”, ale i komiczny. To swobodnie płynny głos ze świetną artykulacją.

Dr. Bartolo/Bruno Pratico (22 i 26 I) włoski bas (debiut w MET w 1994 r.) też zrobił na mnie doskonale wrażenie wokalnie i dramatycznie. Znakomity w detalu, szybkiej paplaninie słów i ogólnie jakby skrojony na miarę zapotrzebowań Rossiniego. Bywały co prawdy niekiedy drobne rozbieżności między jego tempami a orkiestrą, ale chyba zawinił tu fakt śpiewania na passarelle, czyli tyłem do dyrygenta.

Don Basilio (Peter Rose), brytyjski bas (debiut w MET w 1996 r.) to nieco zbyt słaby, zbyt wysoki, pozbawiony głębi i dźwięczności głos, który jak mógł nadrobił aktorsko w *La calunia*.

Na wiele braw zasłużyła Jennifer Check/Berta za wdzięcznie i świetnie wokalnie zaśpiewaną arię, ale serca widowni prawdziwie podbili czworonożni uczestnicy spektaklu. Nowością w tym sezonie był udział maleńkiego piecuszka Chiuaua, którego wynosi w ramionach na spacerek Dr. Bartolo w akcie I. Malutka, niema – czyli nie szcękająca rola suzuki Lisette bardzo spodobała się widowni. Po postawieniu jej na deskach sceny, otrzepała się należycie po karesach Dr. Bartolo, którego okrąglą, znaczych rozmiarów sylwetka stanowiła doskonale kontrast do jej drobniutkich rozmiarów i wdzięcznego truchciuka na długiej smyczy podczas spacerku ze środka sceny za kuliszy.

Powrócił też znany już nam z poprzednich spektakli osiołek, a w zasadzie burro, Gabrielle, o bardzo miłym pogodnym pyszczku i spokojno ciepłym w zachowaniu, który pojawił się przy wozie Figaro i później w trakcie zmian scen.

Najwięcej braw należało się jednak francuskiemu dyrygentowi Fredericowi Chaslin (debiut w MET w *Trubadurze* w 2002 r). Wspaniale zagrany, bez galopady i niepotrzebnych przyspieszeń Rossini. Znakomita dynamika, lekkość z niuansami, detalem i płynnością. Jedno z lepszych wykonań Rossiniego w MET jakie ostatnio słyszałam.

Spektakl 7 II mogłabym z łatwością nazwać „wieczór weteranów i młodych”. Planowanego, ale chorego owego wieczoru Maurizio Muraro zastąpił bowiem Paul Plishka/Dr. Bartolo, a partię Don Basilio zaśpiewał Ruggiero Ramondi, włoski bas, znany chyba wszystkim wielbicielom opery. Debiutował w MET w 1970 r. i zaśpiewał tu ponad 100 spektakli. Oczywiście nie jest to głos, który tak dobrze pamiętamy sprzed wielu lat i słycać wiek artysty, ale jego *La calunia* to popis kultury wokalne, muzycznej, stylu i technicznego panowania nad głosem. Owacyjna brawa od publiczności, która prawdziwie doceniła występy obu znakomitych śpiewaków. Co ciekawe, „weterani” przycmili efekt młodych i nie do końca doszkalonych technicznie głosów Rosiny i Almavivy.



G. Rossini – *Cyrulik sewilski*  
Franco Vassallo  
fot. MET/Marty Sobel/10.1.2008

Figaro/Franco Vassallo, włoski baryton (debiut w MET w 2005 r. też jako Figaro) zabrał natomiast zasłużony huragan braw. Wielkie wrażenie oczywi-

**Z**marł Anthony Minghella. Miało to miejsce 18 marca, we wtorek rano, w Londynie. Miał 54 lata, a bezpośrednim powodem śmierci były komplikacje po zabiegu chirurgicznym, który przeszedł tydzień wcześniej w związku z rakiem migdałków.

„Anthony był przeciwieństwem historycznie reagującego reżysera”, wspominał go Peter Gelb. „Był spokojny i inteligentny i przekonujący, bez względu na to czy rozmawiał z członkiem zarządu MET czy z pracownikiem technicznym”.

Minghella był wykształconym pianistą, ale przed produkcją *Madama Butterfly* w MET był właściwie neofitą w świecie opery. „Wszyscy mieli powody do nieufności, ponieważ wiadomo było, że jego kontakty w świecie opery były bardzo ograniczone”, wspominał dalej Peter Gelb. „Ale nadał ton już podczas pierwszej próby. Powiedział ludzimu bio-

racym udział w produkcji, że chce by przeczytali mu tekst zanim zaśpiewają choć jedną nutę. Przesłanie było czytelne – nie byli tylko śpiewakami operowymi; byli również aktorami”.

Anthony Minghella urodził się 6 stycznia 1954 r. na wyspie Wight blisko wybrzeży Wielkiej Brytanii. Jego rodzice byli imigrantami z Włoch i prowadzili własną fabrykę lodów.

Jako reżyser wstąpił się takimi filmami jak m.in. *Breaking and Entering* (2006), *The Talented Mr. Ripley* (1999) i *Cold Mountain* (2003).

Produkcja *Madama Butterfly* przygotowana dla MET w 2006 r. przyniosła mu rozgłos w świecie opery. MET zamówiła też u niego napisanie libretta do nowej muzyki Osvaldo Golijova, która wedle planu miała być wystawiona w sezonie 2011/12.

Ostatnio Anthony Minghella ukończył pracę nad *The No 1 Ladies Detec-*

*tive Agency*, adaptacją powieści Alexandera McCalla Smitha, sfilmowanej w Bostwie dla HBO i BBC, jako pilota nowej serii filmowej.

Pracował jako pisarz i reżyser dla teatru i telewizji. Największą jego fascynacją był Samuel Beckett, a debiutem filmowym było *Truly Madly Deeply* – produkcja dla telewizji, którą pokazano w teatrze w 1990 r., po czym nastąpiły serie innych adaptacji powieści dla filmu. W 1997 r. jego *The English Patient* zdobył w sumie 9 Oskarów włączając w to Oscara za najlepszy film i dla reżysera.

Pozostawił żonę, Carolyn Choa, którą Nowy Jork dobrze pamięta z projektu choreografii do *Madama Butterfly* dla MET, syna Maxa, córkę Hannah, rodziców: Eddiego i Glorię, oraz brata Dominica i trzy siostry: Gioę, Loretę i Edanę. 📧

## Emerson gra fugi Bacha

### Arkadiusz Jędrasik



Emerson String Quartet  
fot. Mitch Jankins/DG

#### Muzycy o nagraniu

O swoim nowym albumie mówi skrzypek Eugene Drucker: „To dla nas wielki przywilej grać Bacha, który przecież nie skomponował kwartetów smyczkowych. Nauczylismy się dużo nagrywając i prezentując na koncertach

*Sztukę fugi*, podejmujemy więc teraz kolejne wyzwanie: dostosować naszą grę do muzyki napisanej z myślą o klawiaturze. Idee Bacha w tych fugach są tak czyste, że sięgają daleko poza charakterystyczne cechy instrumentu na który zostały skomponowane. Jedną z korzyści tego wykonania *Klawesynu*

**C**zterech Amerykanów tworzących Emerson String Quartet to artyści, którzy w muzyce kameralnej osiągnęli szczyty muzycznego kunsztu. W swojej przeszło trzydziestoletniej działalności nagrali wiele ciekawych płyt. W maju ukaże się ich kolejny album bachowski: po *Sztuce fugi* nadszedł czas na fugi z DWK. To o nich pisaliśmy na naszych łamach: „Emerson String Quartet jest jednym z najwybitniejszych kwartetów smyczkowych naszych czasów. Ich osobowość artystyczna, wszechstronność i łatwość, z jaką poruszają się w muzyce różnych epok oszałamia, a koncerty i nagrania olśniewają niezrównaną wirtuozerią i zachwycają koncepcjami interpretacyjnymi”.

*dobrze temperowanego* jest to, że oddzielone instrumenty pozwalają słuchaczowi łatwiej usłyszeć różne głosy a także sposób w jaki temat główny przeplata się z drugim motywem. Jako, że wszyscy gramy ten sam materiał tematyczny, musieliśmy spróbować, jak nigdy do tej pory, dojść do zgodności

stylu i podejścia do dzieła. Jeśli eksploracja dwudziestu czterech tonacji durowych i molowych była centralnym pojęciem koncepcji Bacha, to zarówno Mozart, jak i Förster, transponowali niektóre z tych dzieł, aby uzyskać więcej rezonansu w instrumentach smyczkowych. Transpozycje te przyczyniają się, także do tego, że fugi są łatwiejsze jeśli chodzi o niektóre intonacje, zupełnie obce instrumentom smyczkowym. Tak przy okazji, część znajdująca się dokładnie nad basem obniża się ze względu na zasięg partii altowej, wymaga to także pewnego dostrojenia. W pierwszym, jak i w drugim przypadku rozwiązania Förstera sprawiają, że partytura staje się bardziej idiomatyczna dla smyczków; kiedy jednak odkryliśmy inne rozbieżności – harmonii i rytmów, które Förster czasami zmieniał bez wyraźnego powodu – czuliśmy się zobowiązani pozostać wierni oryginałowi Bacha”.

## Fuga

Muzyka jest sztuką, która bardziej niż jakakolwiek inna, odwołuje się do siebie samej. Nie dziwi więc fakt, kiedy dowiadujemy się, że najstarsze reguły określające kompozycję dotyczą imitacji linii melodycznej; rozwinięty w Średniowieczu „punctus contra punctum” („nuta przeciwko nucie”), czy też kontrapunkt. *Rondellus* i *caccia* były pierwszymi formami imitacji muzycznej. Od końca XV w. ta metoda kompozycyjna została nazwana „fuga” (słowo łacińskie, które znaczy „ucieczka”). Wiek później, w okresie Baroku, słowo fuga staje się ogólnym terminem dla każdego dzieła opartego o kontrapunkt imitacyjny.

W typowej fudze istnieje temat główny, grany na samym początku. Ta idea muzyczna zostaje następnie sukcesywnie przejmowana przez wszystkie pozostałe głosy, i podczas gdy fuga odkrywa dużo innych możliwości proponowanych przez temat, rozwija się bardzo rozbudowana sieć powtórzeń.

## U Bacha

Fugi Jana Sebastiana Bacha są bez wątpienia największymi przykładami tego gatunku. Komponował je w trakcie całej swojej kariery, są wszechobecne w jego muzyce instrumentalnej i wokalne. W 1722 r. Bach zebrał preludia i fugi na klawesyn w dwudziestu czterech tonacjach systemu dur-moll. Zbiór ten zatytułował *Das Wohltemperierte Klavier* (*Klawesyn dobrze temperowany*); dwadzieścia dwa lata później pojawił się drugi zbiór dwudziestu czterech preludiów i fug. Te dwa zbiory, nazywane często w krajach anglosaskich „48”, stanowią jedne z najbardziej znaczących dzieł tego kompozytora. Terminem „dobrze temperowany” Bach określał system strojenia, który umożliwiał dokładne brzmienie dzieł we wszystkich tonacjach. Klawesyn, w którym jeden klawisz odpowiada dwóm dźwiękom, wymaga rzeczywiście pew-

nych kompromisów w strojeniu. Instrumenty smyczkowe, w których możliwe są niezliczone modyfikacje brzmienia umożliwiają uzyskanie czystej intonacji.

## Z *Das Wohltemperierte Klavier*

Fugi ze zbioru DWK Bacha świadczą o niewyczerpanej różnorodności. Ponadto forma melodyczna każdego tematu fugi różni się znacznie od pozostałych. W wielu fugach ze zbioru DWK głównemu tematowi towarzyszy druga idea muzyczna, drugi motyw, który przeżywa się przez całe dzieło. Jedną z najważniejszych cech, które musi spełniać ten drugi motyw jest to, aby zachował swój sens muzyczny pojawiając się powyżej, czy też poniżej tematu głównego fugi (kontrapunkt odwrócony).

Zgodnie z estetyką barokową wymagają jednolitego wzniesienia, jedno wrażenie przewija się przez całe dzieło, każda fuga ma swój odrębny ładunek ekspresji. Niektóre fugi, takie jak BWV 876, BWV 878 i BWV 892 zostały rozmyślnie napisane w „stile antico” imitującym polifonię wokalaną mszy renesansowej. Natomiast BWV 865 ma charakter wyraźnie instrumentalny, zaś BWV 850 przypomina bezgraniczną radość sztuki orkiestrowej w stylu uwertury na sposób francuski.

I w końcu potraktowanie języka muzycznego Bacha w *Klawesynie dobrze temperowanej* jest nadzwyczajne. Fugi przechodzą od przejrzystości diatonicznej w BWV 846 i BWV 862 do złożonego chromatyzmu w BWV 857 i BWV 859. Chromatyzm osiąga swoje apogeum w fudze BWV 869, udręczony temat używa dwunastu nut gamy chromatycznej a cała fuga została opisana przez Philippa Spitta, wielkiego biografą Bacha, jako „korona cierniowa”.

## Znalezienie skarbu

Przez ponad pięćdziesiąt lat po śmierci kompozytora, jego muzyka popadła praktycznie w zapomnienie. *Klawesyn dobrze temperowany* został opublikowany dopiero w 1801 r. Jednak w okresie, gdy muzyka Bacha była nieznaną szerokiej publiczności, niewielka grupa pasjonatów podtrzymywała ją przy życiu organizując prywatne wykonania i rozpowszechniając kopie. Jednym z ważniejszych członków tego kręgu był w Wiedniu baron van Swieten. Ten wysoki urzędnik był także wyrafinowanym miłośnikiem muzyki, zgromadził piękną kolekcję kopii manuskryptów dzieł Haendla i rodziny Bachów. Mozart opuścił służbę u arcybiskupa Colloredo w Salzburgu wiosną 1782 r.; w tym okresie poznał van Swietena, który pokazał z dumą młodemu kompozytorowi swoją kolekcję dzieł Bacha i Haendla. Mozarta urzekła muzyka, którą odkrył i zagłębiał się w niej przy najmniejszej okazji. W liście napisanym w kwietniu 1782 r., opowiada o swoich zajęciach: „W każdą niedzielę w południe chodzę do barona van Swietena [sic] – gra się tam tylko Haendla [sic] i

Bacha. Mam już kolekcję fug Bachów – zarówno Sebastiana, Emanuela jak i Friedemanna”.

## W rękach trzech

*Klawesyn dobrze temperowany* Bacha jest jednym z dzieł z kolekcji van Swietena, które najbardziej poruszyły Mozarta. Dokonał transkrypcji na kwartet smyczkowy pięciu fug na cztery głosy pochodzących z drugiego zbioru, zachowując tonacje wszystkich fug, z wyłączeniem jedynie fugi BWV 877. Aranżacje te, nie opublikowane za życia Mozarta, były jednak zapewne grane prywatnie u van Swietena. Wzbudziło to u Mozarta chęć skomponowania swoich własnych fug i wkrótce skomponował ich wiele. Kulminacją to potężna *Fuga c-moll na dwa fortepiany*, KV 426 (grudzień 1783). To zatopienie się w fugach Bacha wzbogaciło jego kompozycję w wymiarze ogólnym. Ostatni takt *Kwartetu smyczkowego* KV 387 pochodzącego z tego okresu, jest mistrzowską fugą odlaną w formie do sonaty i takie działanie w sposób najbardziej ujmujący pojawia się ponownie w finale *Symfonii „Jupiter”*, KV 551 (1788).

Emanuel Aloes Förster (1748-1823) był także kompozytorem mieszkającym w Wiedniu, którego również zafascynował *Klawesyn dobrze temperowany* Bacha. Förster osiedlił się w Wiedniu w krótkim czasie po Mozarcie, którego znał dobrze, tak samo zresztą jak Haydna. Förster był płodnym autorem muzyki kameralnej, zostawił ponad pięćdziesiąt kwartetów i kwintetów. Napisał także traktat pedagogiczny o kompozycji, dla jego potrzeb skomponował pewną ilość fug jako przykłady. Biorąc pod uwagę jego podwójne zainteresowanie muzyką kameralną jak i fugami, było zupełnie logiczne, że Förster dokonał transkrypcji na smyczki *Klawesynu dobrze temperowanego* Bacha. Te transkrypcje są przede wszystkim przeznaczone dla tria i kwartetu, odpowiadając fugom na trzy i cztery głosy. Są jednak także dwa kwintety dla fug na pięć głosów i duet dla jedynej fugi na dwa głosy.

Transkrypcje na kwartet *Klawesynu dobrze temperowanego* na nowej płycie Emerson String Quartet to przedsięwzięcie, którego zasadność udowodnili nie tylko Mozart i Förster, ale także Beethoven, który dokonał aranżacji fugi na pięć głosów BWV 867 – wszyscy oni wpisują się w ducha samego Bacha: mistrz z Lipska dokonał transkrypcji wielu swoich własnych dzieł, jak również dzieł innych kompozytorów. Kompozycje Bacha wyrażają idee muzyczne wykraczające znacznie poza instrumenty, na które zostały początkowo pomyślane. Możliwość usłyszenia tych fug na cztery lub pięć głosów pozwala nam odkryć jeden z największych zabytków muzyki tonalnej w zupełnie nowym świetle. ☼

# Mutter & Karajan Doskonała symbioza

Magdalena Todynek

**5 kwietnia 2008 r. wypada setna rocznica urodzin jednego z najwybitniejszych dyrygentów XX w. jakim jest Herbert von Karajan. Z tego powodu Deutsche Grammophon, z którą artysta był związany, przygotowała dla jego fanów nie lada gratkę – kolekcję jego nagrań, ułożonych w tematyczne zestawy. Szczególnie szczęśliwi powinni być fani niemieckiej skrzypaczki Anne-Sophie Mutter, która jest najbardziej kojarzona właśnie z Karajanem. Na pięciopłytkowym zestawie znajdują się wszystkie koncerty skrzypcowe nagrane przez duet Karajan-Mutter.**

Dyrygent od samego początku był dla skrzypaczki muzycznym ojcem chrzestnym i doradcą w najważniejszym dla niej momencie – kształtowaniu się osobowości muzycznej. Po raz pierwszy usłyszał ją na Festiwalu w Lucernie w 1976 r., na którym wystąpiła wraz z bratem Christophem. Zaprosił ją na przesłuchanie, podczas którego wysłuchał całej *Chaconne* Bacha i dwóch części koncertu Mozarta. Będąc pod wrażeniem jej ogromnych zdolności, zaangażował ją do wykonania *Koncertu G-dur* Mozarta z towarzyszeniem Berlińskich Filharmoników na salzburskim Festiwalu w 1977 r. Był to pierwszy z 47 publicznych koncertów jakie duet Mutter-Karajan wspólnie zagrał. Byłoby ich zapewne o wiele więcej, gdyby nie śmierć Maestro w 1989 r. W lutym 1978 r. w połączeniu z trzema dalszymi występami w Berlinie, koncert został nagrany wraz z *Koncertem A-dur*, a 14-letnia skrzypaczka została wybrana pierwszą solistką Karajana zarówno na scenie, jak i w studiu.

Anne-Sophie Mutter urodziła się 29 czerwca 1963 r. Lekcje fortepianu zaczęła pobierać w wieku lat 5. Jednak to skrzypce miały się okazać instrumentem jej życia i to właśnie w tym kierunku otrzymała niezwykle przemyślane i konsekwentne wykształcenie. Jej pierwszym nauczycielem była Erna Honigberger, uczennica Carla Flescha – wielkiego węgierskiego pedagoga, który

Anne-Sophie Mutter i Herbert von Karajan  
fot. Siegfried Lauterwasser/DG



wykształcił analityczny system nauczania, oparty na jego własnym wiedeńskim i franko-belgijskim treningu. Kiedy Honigberger zmarł w 1973 r., Anne-Sophie kontynuowała naukę u innego ucznia Flescha – Henryka Szerynga, który, gdy zorientował się z jak wybitną jednostką ma do czynienia, potraktował to wyzwanie niezwykle poważnie. „Z nim zaczęłam studiować strukturę orkiestrowych partytur”, powiedziała kiedyś w wywiadzie. „Złym przyzwyczajeniem jest czytanie jedynie wyciągu fortepianowego”. Wiedząc, że Anne-Sophie potrzebuje bardziej regularnych lekcji, Szeryng wysłał ją do jeszcze innej uczennicy Flescha, Aidy Stucki (urodzonej w 1921 r.), dającej kursy mistrzowskie w Winterthur Hochschule für Musik, na granicy ze Szwajcarią. Była ona rewelacyjną skrzypaczką, solistką i liderką kwartetu Stefi Meyer, przed tym jak została jedną z ostatnich uczennic Flescha. Wyszła za mąż za florenckiego skrzypka Giuseppe Piracciniego,

grała w drugich skrzypcach w ich wspólnym kwartecie, a także rozwijała solową karierę. Była uznaną interpretatorką muzyki Mozarta i Schoecka. „Nigdy tak naprawdę nie zdawałam sobie sprawy, że jestem czegoś uczona”, opowiada Mutter, „Stucki każdego traktowała jako osobną jednostkę, indywidualność. Pomagała dryfować we właściwym kierunku.” Madam Stucki-Piraccini w 1995 r. przeszła na emeryturę, ale nadal dumna jest ze swoich uczniów, wśród których Mutter zajmuje miejsce specjalne.

Z tak doskonałymi podstawami technicznymi, jakie artystka dostała od Honigberbera, Szerynga i Stucki oraz jej naturalnymi zdolnościami, Mutter była w stanie przetrwać presję bycia protegowaną jednych z najznakomitszych dyrygentów na świecie. „Co roku mieliśmy ustalany dokładny plan”, opowiada, „zawsze pod koniec sezonu wiedziałam, że w następnej kolejności będziemy nagrywać na przykład *Koncert*

potrójny Beethovena, a potem Brahmsa, Mendelssohna i Brucha. Zawsze dokładnie wiedziałam nad czym mam pracować. Dzięki temu nigdy jako młoda dziewczyna nie musiałam myśleć nad braniem udziału w jakiś konkursach. To było bardzo bezpieczne doświadczenie". Karajan pomógł jej nawet pozyskać Stradivariusa, kiedy wiedziała, że jej Gagliano już nie wystarcza.

Artystka mimo wszystko nie czuła się w żaden sposób osaczona przez wielkiego dyrygenta. „Na początku mojej kariery miał on ogromny wpływ na moje interpretacje, ale od samego początku miałam prawo do swoich przemysłów i

kiem. „On nigdy nie próbował narzucać swojej interpretacji” powiedziała kiedyś skrzypaczka. „Był bardzo skoncentrowany na pomocy przy wydobyciu głębi utworu, aby móc zrozumieć własny stosunek do niego”. W koncercie Brucha pozwolił jej na swoją własną koncepcję, podobnie jak Sir Edward Elgar pozwolił zrobić to samo Menuhinowi w swoim własnym koncercie w 1932 r. Karajan zwykł zresztą mawiać, że Mutter jest „największym muzycznym geniuszem od czasów młodego Menuhina”. Większość nagrań została zrealizowana przed wykonaniem koncertowym. Natomiast *Koncert A-dur* Mozar-

tegoż samego kompozytora, został nagrany zaraz przed dwoma koncertami Mutter i Antonio Meneses z Karajanem. Ze wspólnego repertuaru Mutter i Karajana, *Koncert E-dur* Bacha i koncert Czajkowskiego nie zostały nigdy nagrane, chociaż drugi z koncertów, podczas których wykonano koncert Czajkowskiego z Wiedeńskimi Filharmonikami, został zakwalifikowany do publikacji. To była ich ostatnia współpraca, a plany zarejestrowania koncertu Berga nigdy nie zostały zrealizowane.

Pięciopłytyowy zestaw z koncertami Mozarta, Beethovena, Mendelssohna,



Herbert von Karajan  
 fot. Siegfried Lauterwasser/DG

pomysłów. Po kilku latach, kiedy miałam już za sobą doświadczenia z innymi muzykami, powiedział mi, że właściwie już go nie potrzebuję i że mogę sama decydować o swojej karierze. On zdawał sobie sprawę z ryzyka naszej współpracy”. Dziesięć lat później, w innym wywiadzie powiedziała, że Karajan o skrzypcach wiedział wszystko i nic. „Takie sprawy jak palcowanie i smyczkowanie go nie interesowały. Rezultat był taki, że jego pomysły frazowania odnosiły się bardziej do śpiewaka niż do skrzypka”.

Nagrania pokazują, że Karajan i Mutter traktowali się z wielkim szacun-

kiem i koncert Mendelssohna nigdy nie zostały wykonane na żywo. Wielkim wyjątkiem był *Koncert potrójny* Beethovena, w którym Mutter towarzyszyło dwoje bardzo zdolnych solistów: Mark Zeltser i Yo-Yo Ma. Przed nagraniem koncertu w Berlinie, przez rok zagrali ze sobą pięć koncertów w Salzburgu, Lucernie, Londynie i Paryżu. Nie dziwne więc, że produkt końcowy brzmi jednocześnie bardzo spontanicznie i jak muzyka kameralna. Koncert solowy Brahmsa został wykonany raz w Salzburgu, miesiąc przed berlińską sesją nagraniową i został zrealizowany podczas jednego dnia. *Koncert podwójny*

Brahmsa ukazał się w kwietniu tego roku nakładem Deutsche Grammophon. Co ciekawe, po raz pierwszy dołączony będzie także wspomniany już koncert Czajkowskiego, *Koncert potrójny* Beethovena oraz *Koncert podwójny* Brahmsa. A wszystko to z towarzyszeniem Berlińskich Filharmoników. Jestem przekonana, że fani zarówno pięknej skrzypaczki jak i genialnego dyrygenta będą zachwyceni. Polecam. Więcej informacji na temat jubileuszowego wydania nagrań Herberta von Karajana można uzyskać na stronie <http://www.deutschegrammophon.com/herbertvonkarajan> 📄



# Julian Fontana na dobry początek

## z pianistą Hubertem Rutkowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

### **Kiedy postanowił pan zostać pianistą?**

Bardzo ważną osobą, która pierwsza odkryła we mnie zdolności pianistyczne, była pani Joanna Makijonko, mój pedagog w Państwowej Szkole Muzycznej I st. im. Moniuszki w Ciechanowie. To dzięki jej wielkiemu zaangażowaniu i fachowości zdobyłem III nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym im. Ludwika Stefańskiego w Płocku w 1994 r. Ten sukces był pierwszym znakiem, że może w przyszłości zostaną koncertującym pianistą. Za sugestią pani Makijonko zdecydowałem się na kontynuację mojego kształcenia muzycznego w Państwowej Szkole Muzycznej II st. im. Józefa Elsnera w Warszawie. Decyzja ta była wyborem zawodu pianisty. Zdobyłem solidne podstawy rzemiosła pianistycznego w klasie fortepianu prof. Anny Jastrzębskiej-Quinn podczas 9 lat fascynującej i owocnej współpracy uwieńczonej dyplomem z wyróżnieniem Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie.

### **Jaka była pana droga rozwoju artystycznego i sukcesy na tym polu?**

Droga mojego rozwoju artystycznego jest bardzo ciekawa. Ta droga nigdy nie ma końca i to właśnie jest fascynującym w dziedzinie, którą się zajmuję. Jest to również droga, która wymaga wielkiego poświęcenia, a przede wszystkim pasji. Z wielkim sentymentem wspominam moje lata nauki w PSM im. Elsnera w klasie prof. A. Jastrzębskiej-Quinn. Był to etap młodzieńczego pędu i wielkiej muzycznej spontaniczności, którą odkryłem w grze na fortepianie. Wtedy po raz pierwszy zauważyłem, że może być ona również kreatywnym aktem twórczym. Wówczas zdobyłem III nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w Wilnie (1999), I nagrodę na Ogólnopolskich Przesłuchaniach Szkół Muzycznych II st. w Warszawie (2000), oraz Nagrodę Główną IV Festiwalu Młodych Pianistów w Siedlcach (2000). Studia w Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie, również w klasie prof. A. Jastrzębskiej-Quinn były 5-letnim etapem stopniowego dojrzewania do świadomości emocjonalnej, muzycznej i warsztatowej. Studia w Akademii Muzycznej nie były okresem konkursowych laurów. Była to faza pierwszych świadomych prób poznania siebie i samoobserwacji, etap samodzielnych poszukiwań, jak również był to proces formowania mojej artystycznej osobowości.

Wielkie znaczenie miały dla mnie rozmowy i spotkania w gronie moich przyjaciół pianistów, kursy mistrzowskie w Polsce oraz za granicą, m.in. we Włoszech, Japonii i Niemczech. Niesamowicie ceniłem wtedy sobie wymianę doświadczeń z innymi pianistami, które niejednokrotnie stymulowały mnie do nowych poszukiwań. Po studiach w Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie w 2005 r., zdałem do podplomowej klasy mistrzowskiej prof. Jewgenija Koroliowa w Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu, gdzie obecnie studiuje. Praca z tym wybitnym pedagogiem i artystą otwiera przede mną nowy świat pianistycznej sztuki wykonawczej. Kontakt ze spadkobiercą najlepszych tradycji wielkiej szkoły rosyjskiej szalenie stymuluje mnie do pokonywania perkusyjnej natury fortepianu, to nieustająca nauka śpiewania dźwiękami tego instrumentu oraz sztuka kształtowania frazy. Podczas studiów w Hamburgu zdobyłem wyróżnienie *Medalla per Unanimitat* na 52. Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Marii Canals w Barcelonie, II nagrodę na XV Konkursie „Elise Meyer” w Hamburgu (2006), nagrodę główną na Konkursie Chopinowskim w Hanowerze oraz Grand Prix Konkursu nagraniowego „Zapomniana muzyka polska” organizowanego i fundowanego przez Jana A. Jarnickiego i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable (2007). Obecnie jestem również słuchaczem Studium Doktoranckiego Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie, gdzie pracuję pod kierunkiem prof. Alicji Pałety-Bugaj. Współpraca z Panią Profesor jest niezwykle inspirująca szczególnie w sferze słuchowej wyobraźni muzycznej i aktywności w poszukiwaniu oryginalnych rozwiązań interpretacyjnych.

**Został pan laureatem Konkursu nagraniowego „Zapomniana muzyka polska” organizowanego i fundowanego przez Jana A. Jarnickiego i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable. Skąd się pan dowiedział o tym konkursie?**

Informację o konkursie otrzymałem z Biura Promocji Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie.

**Owocem nagrody jest album z muzyką Juliana Fontany. Skąd ten pomysł?**

Do zainteresowania się postacią Juliana Fontany przyczyniła się przede wszystkim prof. Irena Poniatowska, wybitny chopinolog.


**Jak było z dotarciem do materiałów nutowych?**

Dzięki stronie internetowej miesięcznika *Muzyka21* dotarłem do strony internetowej o Julianie Fontanie autorstwa prawnika kompozytora, Williama Rodrigueza. Na stronie dostępna była część materiałów nutowych. Rozpocząłem poszukiwania dalszych utworów i okazało się, że biblioteki głównych europejskich ośrodków muzycznych posiadają w swych zbiorach brakującą większość partytur.

**Muzyka Fontany to absolutna nowość w świadomości melomanów i muzyków, jaki znalazł pan klucz do jej interpretacji?**

Nie wiem, czy udało mi się znaleźć klucz do interpretacji muzyki Fontany. Myślę, że to kwestia nadal otwarta i ciągle prowokująca do pytań i wątpliwości. W moim odczuciu, aby właściwie oddać ducha Fontany należy spróbować utożsamiać się z jego losami i trudnym życiem. Muzykę Fontany przenika smutek, żal i tragizm. To muzyka przeznaczona dla wrażliwego odbiorcy, który nie szuka taniego efektu. Radość i szczęście w muzyce Fontany występują

Acte Préalable



APO 160


CHOPIN'S DISCIPLES (V)

**Julian Fontana**

A la Mazurka in G major - Caprice Op. 1 No. 1 - La Havanne Op. 10 - 12 Réveries Op. 8  
3 Mazurkas Op. 21 - Elégie Op. 7 - Souvenirs de l'Île de Cuba Op. 12 - Ballade Op. 17  
Première Fantaisie Brillante sur les motifs de *Sonnambula* de Bellini Op. 14

1

world premiere recording



Hubert Rutkowski

rzadko i zawsze są przyćmione nutą żalości.

**Pierwsze nagranie to zawsze dla wykonawcy wielkie obciążenie, bo może zapomnianej i absolutnie nieznannej muzyce bardzo pomóc lub ją całkowicie pogrzebać. Jak pan zmierzył się z takim problemem?**

Oczywiście ma pan rację. Praca nad muzyką Fontany w moim przypadku przebiegała dokładnie tak samo, jak bym pracował nad muzyką Beethovena, Bacha, czy Chopina. Jeden element udało mi się rozwinąć bardziej, a mianowicie nowe podejście do tekstu muzycznego. Otóż uważam, że wskazówki kompozytora są tylko oznaczeniem kierunku właściwego wykonania. Ten kierunek daję jednak bardzo duże pole do popisu dla wykonawcy. Muzyka Fontany sprowokowała mnie do wielu eksperymentów w przekraczaniu ustalonych kanonów interpretacyjnych, szczególnie w aspekcie czasu muzycznego i sposobów budowania napięcia. Niemalym wyzwaniem była dla mnie interpretacja *Dwóch Fantazji op. 12 pt. „Wspomnienia z wyspy Kuba”*. Tutaj próbowałem odpowiedzieć sobie na pytania, jak kształtować powtarzające się frazy i krótkie motywy, jak oddać ducha *Nocy tropików* i *Wschodu słońca*. Ta muzyka sama się nie broni i wymaga od wykonawcy du-

żej inwencji. Zachęcam do posłuchania i refleksji.

**Po zapoznaniu się z pana płytą fascynuje w niej ładny dźwięk, piękne legato i rubato, znakomite wycucie stylu Fontany, utwory ładnie napisane z pomysłem, oczywiście słychać wpływ przyjaciela Chopina. Jak dziś odbiera pan swoje nagranie? Jak dojrzejają interpretacje utworów na koncertach?**

Dziękuję za miłe słowa. W chwili obecnej wiele utworów zagrałbym inaczej niż na nagraniu i to też staram się robić na koncertach. Wiele inspiracji i pomysłów przychodzi z czasem, a nawet podczas koncertów, spontanicznie, w czasie rzeczywistym.

**Promuje pan ten album koncertami „W cieniu Chopina”. Muzyka Fontany i Chopina to dwa różne światy. Czy takie zestawienie nie jest dla Fontany krzywdzące?**

Jak pisał Fontana do Ludwika Jędrzejewiczowej, iż „do wysokości na jakiej kochany Fryderyk sam stoi, (...) najznakomitsze wieku świetności zbliżyć się nie zdołają”. Dlatego też myślę, że w ogóle jakakolwiek próba porównywania Fontany do Chopina jest niepotrzebna i bezcelowa. Scenariusz spektaklu słowno-muzycznego *Julian Fontana, w cieniu Chopina* ma na celu przede wszystkim przedstawienie wzajemnych relacji Chopina i Fontany.

**Jak publiczność odbiera muzykę Fontany na koncertach?**

Spotkałem się z różnymi reakcjami, w większości jednak publiczność bardzo ciepło odbiera muzykę Fontany, zwłaszcza podczas spektakli słowno-muzycznych *Julian Fontana, w cieniu Chopina* z recytacjami korespondencji Chopina do Fontany. Wielkim powodzeniem cieszy się wirtuozowska *Fantazja na tematy hiszpańskie i amerykańskie „Hawana”*.

**Na koncercie w Akademii Muzycznej w Warszawie był praprawnuk kompozytora – Bill Rodriguez. Jak rodzina odbiera i promuje muzykę swojego przodka?**

Pan Rodriguez jest bardzo szczęśliwy, że twórczość jego prapradziadka została ocalona od zapomnienia, dzięki Konkursowi Jana A. Jarnickiego i Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable. Pan Rodriguez planuje zaprosić mnie i Magdalenę Oliferko – muzykologa i autorkę scenariusza

spektaklu, na cykl koncertów do Jack-sonville na Florydzie w USA.

**Jaki jest rezonans tej pana debiutanckiej płyty, która była bez wątpienia zeszłorocznym wydarzeniem płytowym na polskim i światowym rynku?**

Cieszę się, gdyż płyta otrzymuje bardzo dobre recenzje w Polsce i za granicą. Dotychczas płytę zrecenzował młodziśnik „Muzyka21”, „Ruch Muzyczny”, „Nasz Dziennik” oraz niemiecki „PianoNEWS”. Bardzo pozytywne głosy krytyki otrzymałem z USA, m.in., od Gregora Benko, znanego dziennikarza i twórcy słynnej International Piano Archives at Maryland (IPAM).

**Jakie są pana dalsze działania promujące muzykę Juliana Fontany?**

W planach mam dalsze koncerty z Fontaną na Kubie i Cyprze dokąd udaję się pod koniec kwietnia, a także we Francji i USA.

**Jest pan pianistą, koncertującym artystą. Gra pan utwory z żelaznego repertuaru, a także odkrywa coś zupełnie nowego – Fontanę. Jak pan myśli, dlaczego tak niewielu artystów odkrywa zapomnianą muzykę?**

Myślę, że to wynika przede wszystkim ze stereotypowego myślenia odrzucającego muzykę nieznaną i uznawanie jej za z góry nie wartą zainteresowania. Wynika to również z lenistwa, braku odwagi i chęci podjęcia jakiegokolwiek wysiłku w tym kierunku.

**A dlaczego według pana kuleje promocja muzyki polskiej w świecie?**

Dlatego, że niewielu polskich artystów podejmuje próby popularyzowania polskiej muzyki, włączając do programów koncertów głównie Chopina, Szymanowskiego, itd. Na szczęście coraz więcej obcokrajowców sięga już po muzykę polską, co widzimy obserwując artystów zagranicznych nagrywających dla Acte Préalable i nie tylko.

**Album z muzyką Juliana Fontany to pana debiut na rynku fonograficznym. Czy nagrania pomagają w karierze?**

Aby nagranie w jakikolwiek sposób zaistniało, trzeba włożyć bardzo dużo pracy czysto menadżerskiej. W dzisiejszych czasach często trzeba być swoim menadżerem, czego też trzeba się nauczyć. Samo zrealizowanie nagrania i doskonalenie warsztatu pianistycznego to za mało.

**Planuje pan kolejne nagrania? Czyba nie wszystkie utwory Fontany zostały nagrane...**

Tak, obecnie planuję nagranie płyty z utworami Teodora Leszetyckiego. Drugą płytę z utworami Fontany będę również nagrywał, ale w terminie późniejszym.

**Jakie są pana najbliższe plany?**

Moje najbliższe plany to koncerty z Fontaną w Hawanie na Kubie oraz nagranie płyty z utworami Teodora Leszetyckiego.

**Jakie marzenia?**

Szczęśliwa rodzina, satysfakcjonująca i pasjonująca praca. Spełnienie w zawodzie pianisty i pedagoga.

**Dziękuję za rozmowę.** ☺



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

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

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

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

# Szwedzkie melodie orkiestrowe Anne Sofie von Otter

Arkadiusz Jędrasik

Anne Sofie von Otter nagrywa już od ponad 25 lat. Jej dyskografia jest przebogata. Niewielu artystów mogłoby, tak jak ona, śpiewać zarówno utwory z repertuaru zespołu ABBA, jak też dzieła Wagnera, Dowlanda, czy Elvise Costello. Dla niej jednak każdy występ jest wynikiem świadomego wyboru i niezwykłego zaangażowania. Anne Sofie von Otter poszukuje nieustannie nowych wyzwań w swoim repertuarze, to jest inicjatorką nagrania albumu ze szwedzkimi pieśniami: „Chciałam coś zrobić dla współczesnej muzyki

szwedzkiej. Po ciężkiej pracy włożonej w przygotowanie i stworzenie *Pieśni Lidii* Hansa Geforsa zapytałam Andersa Hillborga czy nie zechciałby skomponować jakiegoś utworu”. W tej antologii znajdują się dwa nowe cykle żyjących kompozytorów, zostały one uzupełnione o cykl Laci Boldemanna, mniej znanego autora z połowy XX w.

Nie ma drugiego szwedzkiego kompozytora, którego życie byłoby tak dramatyczne jak życie Laci Boldemanna. Artysta urodził się w Helsinkach, dorastał w Niemczech, do Szwecji przeniósł się w 1939 r. Wojna zmusza go do służby w armii niemieckiej, zostaje wysłany do Rosji, potem do Polski i do Włoch, zanim zdezerteruje i przyłączy się do partyzantów włoskich. Zostaje schwytany i na dwa lata osadzony w amerykańskim obozie jenieckim. W 1947 r. wraca do Szwecji, gdzie w latach pięćdziesiątych zarabia na życie pracując w lesie, mierzy drewno. Jako kompozytor Boldemann poświęca większą część swojej kariery komponując utwory sceniczne i melodie dla dzieci.

*Cztery Epitafia* Boldemanna na mezzosopran i orkiestrę smyczkową, nazwane przez kompozytora „kantatą”, pochodzą z 1952 r. Jest to muzyka do wierszy Edgara Lee Mastersa z tomiku *Spoil River Anthology* (1915), do dwustu czterdziestu czterech epitafiów skierowanych do obywateli fikcyjnego miasta w Illinois, napisanych w pierwszej osobie. „Uważam, że te melodie są niewiarygodnie wzruszające, mówi Anne Sofie von Otter. Pierwsza z nich jest naprawdę piękna, zarówno jeśli chodzi o tekst, jak i o muzykę. Pociąga mnie w nich także ich prostota; melodie te mają pewien taki smaczek ludowy”.

Te cztery epitafia przedstawiają cztery różne wizje miłości i śmierci. W pierwszym wierszu, z akompaniamentem niemalże wagnerowskim, Sarah Brown błaga swojego zasmuconego kochanka, aby ten poprosił jej męża o wyrażenie zgody na ten związek: „Poprzez ciało zdobyłam duszę, poprzez duszę spokój”. W drugiej, marszowej melodii Olii McGee mści się w śmierci swego męża, który tak ją upokorzył. Kantata Boldemanna jest nieco nowocześniejsza niż jego kompozycje wokalne z lat sześćdziesiątych, zwłaszcza trzecia melodia, w której Mabel Osborne uskarża się, że kwiaty na jej grobie wędną, ponieważ nie mają wody. Jest to metafora jej życia bez miłości. W końcu, przy spokojnej muzyce William i Emily wyśpiewują swoje szczęście, szczęście, że mogą odejść razem.

Hans Gefors skomponował *Pieśni Lidii* dla Anne Sofie von Otter w latach 1994-1996 odpowiadając na zamówienie Królewskiej Orkiestry Filharmonicznej w

Sztokholmie. Opery, które napisał wcześniej, a które poruszały kwestie oszustwa, śmierci i ciemnej strony istoty ludzkiej spotkały się z dużym sukcesem, były to na przykład *Christina* (1986) i *Park*. Tutaj jednak zdecydował się na skomponowanie pieśni miłosnych, które poruszałby tematy „nostalgii, niewinności, przyjemności, żądzy, zazdrości, śmieszności, porzucenia, wspomnień tych miłych i tych bolesnych”, inspirację znalazł w *Niebla-hych igraszkach* (*Den allvarsama leken*) Hjalmara Söderberga.

Powieść Söderberga ukazała się w 1912 r. i jest to bez wątpienia największa historia miłosna w literaturze szwedzkiej. Jest to tekst złożony zawierający bezpośrednie odniesienia do niektórych dzieł literackich, poetyckich i muzycznych. Historia zaczynająca się na końcu XIX w. jest bardzo prosta. Arvid i Lydia zakochują się w sobie, ale ostatecznie zawierają związki małżeńskie z innymi osobami. Spotykają się znowu po dziesięciu latach w operze. Arvid jest krytykiem muzycznym. Nawigują romans. Lidia rozwodzi się, ale ostatecznie porzuca Arvida i odchodzi z innym mężczyzną. Arvid opuszcza kraj.

Cykl melodii Geforsa składa się z siedmiu sekcji w jasnym układzie. Tylko jeden raz kompozytor sięga bezpośrednio po tekst Söderberga, zwracając się zresztą do poezji cytowanej, czy też wspomianej w powieści – do wierszów Heine’a, Bjørnstjerne Bjørnsona, Jeansa Petera Jacobsona.

Podczas pierwszego spotkania z Anne Sofie von Otter, Gefors wysłuchał nagrań z jej albumu *Sapek Low: Songs*

by Kurt Weill i paleta jej ekspresywności zrobiła na nim ogromne wrażenie. „Zafascynowało mnie to, że ta sama śpiewaczka może wykonywać zarówno utwory barokowe, jak i kabaretowe, utwory romantyzmu w swoim apogeum, piosenki popularne i wszystko to z taką samą zmysłowością i zaangażowaniem. Skłoniło mnie to do tego, aby mierzyć wysoko. Kiedy pokazał jej końcową wersję dzieła zauważył, że „wydawała się być bardzo zaskoczona jego rozpiętością – ten półgodzinny cykl, w którym śpiewaczka śpiewa praktycznie cały czas jest wyjątkowy, ale artystka zabrała się do tej partytury z pełną determinacją, aby ją opanować”. Anne Sofie von Otter jest tego samego zdania i dodaje tylko, że doceniła w dziele „jego olbrzymią ekspresywność i różnice charakteru poszczególnych taktów”. Choć muzyka ta posiada zwykle swój środek toniczny to jednak długość tego cyklu, rytmiczna złożoność piątego taktu, *Stinks*, sprawiają, że jest niesamowicie trudna.

Anders Hillborg jest bez wątpienia

najbardziej znany ze swoich dzieł orkiestrowych, wśród nich między innymi kompozycja *Eleven Gates* (2003), napisana na zamówienie Los Angeles Philharmonic i Esa-Pekka Salonen, znany jest także ze swojego wkładu do repertuaru chóralnego, jak również ze współpracy ze znaną piosenkarką popową Evą Dahlgren. W 2003 r. Hillborg skomponował... *lontano in sonno...* dla Anne Sofie von Otter i Orkiestry Symfonicznej w Goteborgu muzykę do tekstów Petrarki, który w poezji wyraża swoją obsesyjną i bezpowrotną miłość. W melodiach tych, napisanych do sonetów 250 i 301, w których poeta wyraża swoje uczucia przed i po śmierci swojej ukochanej Laury w 1348, Hillborg łączy linię wokalną z fantazyjnymi układami instrumentalnymi. Śpiewaczka tłumaczy to tak: „część wokalna postrzegana wyłącznie instrumentalnie jest bardzo trudna dla wykonawcy. Anders poprosił mnie, abym dopasowała głos do instrumentów”.

Dźwięk zwarty, ale jasny, bez vibra-

to, sinusoidalny, akordy strunowe i harmonijek, wszystko to sprawia wrażenie ogromnego syntezatora, typowego dla kompozycji orkiestrowych Hillborga, jak również rozległa akustyka katedry. Lamentacja rozciąga się poczynając od powolnego i statycznego wstępu, z melodią głosu zbliżonego do chorału gregoriańskiego – Hillborg naśladuje tutaj średniowieczną mistyczkę Hildegardę de Bingen. Muzyka zmierza do sekcji z wieloma ozdobnikami w której poeta przypomina słowa Laury – „Nie pamiętasz ostatniego wieczoru?” – podczas gdy Hillborg wprowadza solo skrzypiec, które przypomina lirę korbową z *Leiermann* Schuberta. ... *lontano in sonno...* kończy się tak jak się zaczęło – w rozpacz.

Radość i twórczość: dla wielu artystów muzyki poważnej te dwa słowa są niekompatybilne. Dla Anne Sofie von Otter, czy to śpiewającej Mahlera, czy Monteverdiego, Haendla czy Abbę lub pieśni szwedzkie jest to podstawowy warunek każdej nowej płyty i każdego koncertu. 🎵

## Fiesta americana Gustavo Dudamela

Arkadiusz Jędrasik

**N**ajbardziej rozchwytywany ostatnio wenezuelski dyrygent i szef Filharmoników z Los Angeles Gustavo Dudamel wydaje kolejny atrakcyjny album. Tym razem przyświeca mu nuta patriotyczna. Nadszedł czas na muzykę latynoamerykańską. W jego osiągnięciach pojawia się też akcent polski, a mianowicie w Caracas, stolicy Wenezueli w ramach Penderecki Festival, z racji obchodów 75. urodzin Krzysztofa Pendereckiego Gustavo Dudamel z Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar wykona *Siedem Bram Jerozolimy* polskiego kompozytora. Ale wróćmy do jego najnowszego albumu *Fiesta*. Z tą samą orkiestrą w Caracas kilka swoich dzieł poprowadzi sam maestro Krzysztof Penderecki. Ale to temat na inny tekst. Sam Dudamel sporo koncertuje, miał nawet zaszczyt poprowadzenia urodzinowego koncertu dla papieża Benedykta XVI.

Gustavo Dudamel  
fot. Mathias Bothor/DG

### Taniec i rytm

Nagranie antologii utworów latynoamerykańskich po albumach z dwoma symfoniami Beethovena i *Piątej Symfonii* Mahlera nie jest chyba niczym dziwnym, gdyż wpisuje się w dobrze pojętą promocję młodego dyrygenta i jego osiągnięć. Sam dyrygent mówi o swojej nowej płycie, że od wenezuelskiego kompozytora Inocente Carreño Beethoven dzieli w rzeczywistości zaledwie jeden krok (taneczny). Sam kompozytor Inocente Carreño dodaje: „Mój ojciec grał w zespole salsy, więc zacząłem tańczyć będąc jeszcze małym

dzieckiem. Nauka tańca stanowi część naszej kultury – my mamy muzykę we krwi. Muzyka Ameryki Łacińskiej składa się z rytmu i tańca. Staraliśmy się, aby ten wymiar znalazł się w muzyce, którą gramy. Taniec jest obecny też u Mahlera – drugi rytm jego *Piątej Symfonii* jest mocno przepelniony energią – czy też pierwszy bądź ostatni rytm *Siódmej Symfonii* Beethovena – poczujecie to”.

### Patriota

Gustavo Dudamel zapytany o program nowej płyty mówi: „Kiedy na koncercie prezentujemy symfonię Beetho-

vena lub Mahlera, w pierwszej części gramy na przykład, jedną kompozycję Castellanosa i jedną Ginastery. Według nas, związek jest bardzo ścisły ponieważ muzyka, to przede wszystkim energia i rytm. Mahler i Beethoven są ważni, ale równie ważna jest możliwość zaprezentowania naszej muzyki. W tym nagraniu zdecydowaliśmy się pokazać piękno muzyki latynoamerykańskiej poprzez wybór utworów różnych kompozytorów. Stworzyliśmy w ten sposób niejako mozaikę z tego, co najlepsze. To tak jak święto, fiesta”. Można się tu pokusić o refleksję, iż szkoda, że polskim artystom występującym za granicą

brakuje takiej siły perswazji i mocy, by promować swoją rodzimą kulturę muzyczną. A szkoda.

Dudamel oparł swój wybór na utworach czterech kompozytorów wenezuelskich, dwóch meksykańskich i jednego kompozytora argentyńskiego. Ognista *Mamba* Leonarda Bernsteina, hołd złożony obfitości latynoskiej przez Amerykanina z północy, stanowi doskonałą formatek programu albumu.

## Muzyka wenezuelska

Prezentując w 2004 r. *Fuga con Pajarillo* (1990) Aldemaro Romera, Dudamel przypieczętował swój los odnosząc zwycięstwo w Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Gustawa Mahlera dyrygując Bamberg Symphony Orchestra, miał wtedy 23 lata. „Jego radosna identyfikacja z dziełem pozwoliła mu wydobyć z orkiestry jeden z najlepszych rezultatów całego weekendu, zauważył Eric Valliere, dziennikarz *Andante*. „Należało przywieźć utwór ze swojego własnego kraju, wyjaśnia Dudamel. Ta kompozycja jest trudna do zaprezentowania, ale piękna. Aldemaro Romera spotkałem przed pięcioma laty na jakimś przyjęciu – był zachwycony, kiedy dowiedział się, że na konkurs wybrałem właśnie jego utwór”.

„*Pajarillo* jest typowym tańcem wenezuelskim, bez wąpienia, podobnie jak *loropo*, jest to najśłynniejszy taniec. Jest jak walc, ale akcent położony jest tu na takt słaby – tak więc nie jest to „raz dwa trzy, raz dwa trzy” lecz „raz dwa trzy, raz dwa trzy. Nie jest to wygodny taniec!”. Romero zapisał się w historii jak twórca *Onda Nueva* (*Nowej fall*), nowej formy muzycznej wywodzącej się z brazylijskiej bossa novy i wenezuelskiej *loropo*; jego dzieło to ręczna synteza form ludowych, pieśni ludowych i tradycyjnych technik symfonicznych. „Utwór jest *pajarillo* z połączeniem złożonej fugi, wyjaśnia Dudamel. *Pajarillo*, który przenika zarówno melodię jak i rytm, sprawia wrażenie improwizacji i tworzy kontrast z typową formą fugową. Dzięki temu utwór ten jest tak fascynujący”.

Dla Inocente Carreño tańce ludowe odgrywają nie mniej ważną rolę. Jego *Margariteña* (1954) jest jednym z jego dzieł najbardziej zainspirowanych tradycyjnymi melodiami wenezuelskimi, odznaczających się jednak koncepcją bardziej europejską. Tytuł został zaczerpnięty jednocześnie z ludowej piosenki *Margarita es una lagrima* (*Margarita jest łzą*) i z typowo wenezuelskiej rapsodycznej formy *Margariteña*. „Carreño był trębaczem, uświadomiamy to sobie słysząc wszystkie partie solowe rogu w *Margariteña*, komentuje Dudamel. Jest także dyrygentem, dyrygowałem dla niego i z nim. W utworze tym czujemy plażę, czujemy też powietrze i morze. Utwór jest pełen życia, a jednocześnie nostalgiczny – jedna z piosenek, która pojawia się w utworze to piosenka dziecięca, jest to melodia, którą nucimy przy zabawie”.

Podobnie jak Carreño, Evencio Castellanos był także uczniem Vincenta Emilio Sojo (1887-1974), muzykologa, pedagoga i kompozytora wenezuelskiego, który zebrał i badał tradycyjną muzykę wenezuelską – czerpiąc z niej inspirację w komponowaniu swoich wielu utworów muzyki kościelnej. Vincente Emilio Sojo założył także w 1930 r. Wenezuelską Orkiestrę Symfoniczną. Utwór *Santa Cruz de Pacairigua* skomponowany w 1954 r., odsyła nas do małego kościółka niedaleko Caracas, słynnego ze szczególnie hucznych obchodów uroczystości związanych ze świętem Podwyższenia Krzyża Świętego, które odbywają się tam co roku. „To jest święto religijne podczas którego diabeł walczy, aby zagarnąć Święty Krzyż i trzeba mu w tym przeszkodzić, opowiada Dudamel. W dziele Castellanos słyszymy jednocześnie uroczystości obchodzone przez bogaczy a także wiejskie święto biedaków, kulminacja tych obchodów to picie, taniec i radości wszelkiego rodzaju. Mieliśmy niewiarygodne szczęście, że w orkiestrze nagrywającej te utwory był syn Castellanos (także dyrygent), który zajął się częścią niebiańską, a także przyniósł na próby manuskrypty swego ojca!”

*Mediodía en el Llano* Antonio Estéveza jest ewokacją symfoniczną o charakterze bardziej elegijnym Los Llanos, rozległych, trawiastych równin położonych wysoko stepów wenezuelskich. W epoce kolonialnej równiny te były opalone przez ogromne stada zwierząt, które zostały sprowadzone przez *llanero*, wenezuelskich odpowiedników amerykańskich kowbojów. Początkowo *Mediodía* tworzyła centralny rytm *Suity Llanero* (1948), ale kompozytor odrzucił później tempa krańcowe, mówiąc o ocalonym dziele: „Jeśli nawet wydaje mi się to najbardziej jałową częścią suity, to jednak ta część jest najbardziej wenezuelska”. Dudamel widzi to tak: „Jest to jedno z młodzieńczych dzieł Estéveza. Utwór ten, w którym dostrzegamy wpływy Debussy'ego jest wolny, z pięknymi melodiami otoczonymi różnokolorowymi aureolami, wywołuje wyjątkowe wrażenie. Utwór ten to hołd złożony Los Llanos, ojczystej ziemi kompozytora”.

## Muzyka sąsiadów

Na wpływ muzycznej kultury wenezuelskiej duży wpływ miała także kultura państw sąsiadujących z Wenezuelą. Jest więc zupełnie oczywiste, że w antologii Dudamela znalazły się także dzieła spoza granic Wenezueli. *Danzón nr 2* (1994) Arturo Márqueza jest tak słynny, że nazwano go „drugim hymnem narodowym” Meksyku. W swoich *Danzones* Márquez zainspirował się muzyką Kubę i meksykańskiego regionu Veracruz. „Młodzi ludzie marzą tutaj o tym, żeby zagrać *Danzón*, uwielbiają je – wyjaśnia Dudamel – To dlatego zapewne, że Márquez jest młodym kompozytorem i że utwór ten to taniec latynoamerykański, typowy dla naszych czasów.”

*Sensemayá* (1983), utwór meksykańskiego kompozytora Silvestre Revueltasa, to taniec o charakterze bardziej archaicznym, którego korzenie znajdują się w prymitywizmie. Inspiracją był tekst afro-kubańskiego poety Nicolása Guilléna, *Pieśń do zabicia węża*. Według Dudamela „to rodzaj *Święta wiosny* wychowany na mitologicznych tańcach Majów i Azteków”.

Suita *Estancia* (1941) argentyńskiego kompozytora Alberto Ginastery to także legenda choreograficzna – tym razem zainspirowana starożytnymi mitami Indian Guarani – opowiadająca o życiu pasterzy i rolników w regionie Pamperów i odwołuje się do elementów ludowych i kreolskich. „To jedno z najśłynniejszych dzieł Ginastery, a także ulubione naszej orkiestry”, mówi Dudamel.

## Motywacja

„Ta muzyka [latynoamerykańska], to nasza tożsamość. W Wenezueli jest wiele orkiestr prezentujących wysoki poziom. Jest w nich coś bardzo ważnego, coś co obecnie zanika we współczesnym świecie, a co słyszymy kiedy gra Orkiestra Simóna Bolívara: miłość do muzyki. Oni uwielbiają grać. Muzyka zmieniła nasze życie – jest naszym życiem. Na każdym koncercie dajemy z siebie wszystko. I to właśnie można usłyszeć na tym nagraniu” puentuje swój wybór Gustavo Dudamel. Warto zatem spróbować tej amerykańskiej potrawy muzycznej. 🎧

Gustavo Dudamel i Wenezuelska Orkiestra Symfoniczna  
 fot. Mathias Bothor/DG



# Teresa Stratas kanadyjska Diva

Kazik Jedrzejczak



Teresa Stratas w *Pajacach*  
fot. archiwum MET

**J**edna z najwybitniejszych współczesnych śpiewaczek operowych, enigmatyczna, obdarzona niezwykłym talentem aktorskim i wokalnym, Teresa Stratas, obchodzi w maju br. 70. rocznicę urodzin. Jej ciemny, naturalny sopran liryczny typu lirico spinto posiada tęczową barwę i siłę strumienia laserowego. Określana często przez media jako śpiewająca aktorka, jej role cechuje ogromna ekspresja, psychologiczna wrażliwość i bogata paleta środków aktorskich. Występowała na najważniejszych scenach operowych świata, między innymi Metropolitan Opera w Nowym Jorku, San Francisco, w mediolańskiej La Scali, w teatrze Bolshoi w Moskwie, w wiedeńskiej Staatsoper, w bawarskiej operze w Monachium, Berlinie i w Canadian Opera Company w Toronto. W repertuarze posiada ponad 50 partii operowych, wśród nich była Zerlina w *Don Giovannim*, Despina w *Così fan tutte*, rola Cherubina i Zuzanny w *Weselu Figara*, tytułowa partia w operze *Madama Butterfly*, Micaëla w *Carmen*, Liza w *Pikowej Damie*, Marzenka w operze Smetany *Sprzedana naręczona*, Liu w *Turandot*, trzy sopranowe partie w operze Pucciniego *Tryptyk*, Desdemona w *Otello Verdiego*, Madame Lidoine w *Dialogach karmelitanek* i Jenny Smith w operze Kurta Weilla *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*.

Teresa Stratas (właściwe nazwisko Anastasia Stratakis) urodziła się 26 maja 1938 r. w Toronto w ubogiej rodzinie greckich emigrantów z wyspy Kreta. Rodzice prowadzili małą restaurację zwaną *Victoria Lunch*. W dzieciństwie często chorowała, między innymi na gruźlicę. Powikłania te dały o sobie znać w późniejszych trudnościach z techniką oddychania. W wieku 12 lat zaczęła lekcje śpiewu. Od najmłodszych lat zadziwiała gości pięknym głosem. Najczęściej śpiewała i tańczyła dla nich greckie, patriotyczne i ludowe pieśni. Pewnego dnia, niewypłacalny klient, zamiast gotówką za obiad zapłacił dwoma biletami na objazdowe przedstawienie nowojorskiej Metropolitan Opera na gościnnych występach w Toronto. Według relacji artystki w dokumentalnym filmie *StrataSphere* było to przedstawienie *Cyganerii* z Renatą Tebaldi w roli Mimi. Ten pierwszy operowy spektakl zmienił życie młodej Stratas. Postanowiła za wszelką cenę zostać śpiewaczką operową. W 1954 r. została przyjęta do Konserwatorium Muzycznego uniwersytetu torontońskiego. Nie знаła wtedy ani jednej arii operowej. Na egzaminie wstępnym osłupiałemu dyrektorowi szkoły operowej zaśpiewała popularną piosenkę *Smoke Bets In Your Eyes*. Studiowała tam w latach 1954-58

pod kierunkiem Ireny Jessner. Ta znakomita sopranistka, urodzona w Wiedniu i mająca za sobą imponującą karierę śpiewaczą, między innymi 264 przedstawienia w MET, była jedyną nauczycielką przyszłej gwiazdy operowej. Jako pedagog odegrała zasadniczą rolę w ukształtowaniu głosu i kariery artystycznej młodej studentki. Jessner dała Stratas solidne podstawy techniki wokalne oraz interpretacji artystycznej. Wprowadziła ją w świat historii muzyki, sztuki i literatury. Była jej najbardziej surowym krytykiem i zarazem oddaną wielbicielek.

W 1958 r. Stratas debiutuje w Toronto w Canadian Opera Company w roli Mimi, zaangażowana przez ówczesnego dyrektora naczelnego i dyrygenta Hermana Geigera-Torela. Rok później, 21-letnia adeptka sztuki wokalne zdobywa pierwszą nagrodę w dorocznym konkursie zorganizowanym przez Metropolitan Opera. Umożliwia to jej pierwszy występ na nowojorskiej scenie w niewielkiej partii Poussette w operze *Manon Massneta*. Wkrótce Metropolitan Opera stanie się jej drugim domem. Zaśpiewała tam ponad 391 przedstawień. Po 35 przedstawieniach w mniejszych rolach na nowojorskiej scenie, w 1961 r. zadziwiła świat operowy w partii Liu w *Turandot* zastępując niedyspo-

nowaną Lucine Amare. Jej partnerami byli Birgit Nilsson i znakomity włoski tenor Franco Corelli. Ten sukces otworzył jej drzwi do występów na najlepszych scenach operowych świata, między innymi debiut w Covent Garden w 1961 r., w La Scali w 1962 r.

W 1974 r. wystąpiła w tytułowej roli *Salome* Straussa dla niemieckiej telewizji. Nad stroną muzyczną nagrania czuwał legendarny dyrygent Karl Böhm, znakomicie prowadzący Wiedeńskich Filharmoników. Reżyseria przedstawienia Gotz Friedricha realistycznie oddała klimat nastrojów i emocji. Stratas zachwyliła tutaj stroną wokalną i aktorską. Jej *Salome* przechodzi transformacje od niewinnego, dziewczęcego charakteru rozpieszczonego dziecka do postaci dojrzałej kobiety odurzonej rozbudzoną seksualną namiętnością. W końcowej scenie tańca siedmiu welonów śpiewaczka wydaje się obłąkaną i szaloną z niespełnionej miłości.

Kolejnym, milowym sukcesem artystycznym Stratas, było premierowe przedstawienie w 1979 r. trzyaktowej opery Albana Berga *Lulu* na scenie Opery Paryskiej pod batutą Pierre'a Bouleza. Rekonstrukcji III aktu dokonał na podstawie szkiców zostawionych przez Berga austriacki kompozytor Friedrich Cerha. Partia *Lulu* wymaga nie-

zwykłej biegłości w technice wokalne, wysokich dźwięków i skomplikowanych pasaży, a dodatkowo emocjonalnej intensywności i fizycznej wytrzymałości do końca wyczerpującego spektaklu. Według legendarnego dyrektora MET, Sir Rudolfa Binga, była to życiowa rola Stratas. Nagranie studyjne *Lulu* przyniosło kanadyjskiej śpiewaczce zasłużoną nagrodę Grammy za najlepszy album operowy oraz nagrodę Grammy za najlepszy album muzyki klasycznej. W tym samym roku, występuje w roli Jenny Smith w premierowym przedstawieniu opery Kurta Weilla do libretta Bertolda Brechta *Rozkwit i upadek miasta Mahagony* na deskach MET. Podczas prób poznaje wdowę po kompozytorze, Lotte Leyna, legendarną odtwórczynią bohaterek oper Weilla. Przyjaźń ta prowadzi do nagrań niepublikowanych poprzednio pieśni w dwóch sensorycznych albumach *Nieznany Kurt Weill (The Unknown Kurt Weill)* i *Stratas śpiewa Weilla (Stratas sings Weill)*.

W wyniku współpracy ze znanym reżyserem Franco Zeffirelli powstają dwie adaptacje filmowe: w 1982 r. opera *Pajace (Pagliacci)* Ruggero Leoncavallo ze Stratas w roli niewiernej Neddy i Plácido Domingo w tragicznej partii Canio. Ta sama obsada występuje w plenerowej wersji *Traviaty* Verdiego w 1983 r. Na początku lat 80-tych, Stratas przerwała karierę na kilka lat, wyjeżdżając do Indii. Pracowała tam w Kalkucie, w Kaligahat Home, prowadzonym przez Matkę Teresę opiekując się umierającymi żebrakami, bezdomnymi i dziećmi. Po dziewięciu latach nieobecności, pojawiła się ponownie na scenie MET, aby 26 września 1989 r. zainaugurować nowy sezon operowy. Zaśpiewała trzy sopranowe role w operze Pucciniego *Tryptyk*: partię Giorgetty w *Paszczu* (Il Tabarro), Angelici w *Siostrze Angelice* oraz Lauretty w *Gianim Schichi*. W 1991 r. stworzyła sensoryjną postać Marie Antoinette w premierze światowej opery Johna Corigliano zatytułowanej *Duchy Wersalu (The Ghosts of Versailles)*. W 1994 r. otwiera sezon operowy MET galowym koncertem, w którym śpiewała partię Neddy w *Pajacach* obok Luciano Pavarottiego oraz Giorgette w *Paszczu* Pucciniego, mając za partnera Plácido Domingo w partii Luigiego. Ostatnim przedstawieniem na nowojorskiej scenie jest rola Jenny w transmitowanym przez radio 9 grudnia 1995 r. przedstawieniu Weilla *Rozkwit i upadek miasta Mahagony*. Krytyk muzyczny określił ten występ Stratas jako niezapomniany żywy teatr. W 1996 r., na kilka dni przed premierą, odwołała występ w partii Marzenki w operze *Sprzedana naręczona* Smetany. Wcześniej przeszła operację strun głosowych. Nie wróciła nigdy do poprzedniej świetności wokalne, za co winiła chirurga i żądała odszkodowania.

Kanadyjska sopranistka wystąpiła z dużym sukcesem w kilku operetkach, w tym w tytułowej roli *Perichola* Offenbacha oraz w *Paganinim* i *Carewiczu* Franza Lehara. To ostatnie przedstawienie nagrano w 1973 r. dla telewizji zachodniomieckiej. Jest to wzruszająca opowieść o miłości między następcą tronu carskiego i podrzędną tancerką Sonią, według nieco zmienionego libretta z dramatu Gabrieli Żapolskiej. Stratas zagrała partię Sonii, a rolę Carewicza reżyser powierzył polskiemu tenorowi, Wiesławowi Ochmanowi.

Warto poświęcić nieco czasu nad psychologiczną stroną kariery artystki i jej licznych walk, jak sama określa, z nękającymi ją demonami. W filmie dokumentalnym *Strata Spehre* wspomina tragiczne dzieciństwo, w którym dominował ojciec, Emanuel Stratas, o osobowości depresyjno-maniakalnej. Z upływem czasu, ta tragiczna charakterystyka udzieliła się też Stratas. Była skłonna odwołać w ostatniej chwili najbardziej odpowiedzialne przedstawienie. Do legendy przeszła opowieść operowa, kiedy w 1963 r., po przerwie w *Eugeniuszu Onieginie* w moskiewskim Bolshoi, odmówiła kontynuowania przedstawienia, gdyż według niej publiczność nie dała jej należytego aplauzu. Nie wiedziała, że tradycyjnie rosyjska widownia reaguje entuzjastycznie dopiero po zakończeniu spektaklu. Innym przykładem frustracji dyrektorów teatralnych było nagłe odwołanie udziału w nowojorskim przedstawieniu *Otella* w roku 1974, transmitowanym dla wielomilionowej widowni. W ostatniej chwili, z dużym sukcesem, zastąpiła ją wtedy debiutująca w MET nowozelandzka sopranistka Kiri Te Kanawa. W 1980 r. odwołała następną transmisję telewizyjną sensorycznego przedstawienia *Lulu*. Zastąpiła ją amerykańska sopranistka Julia Milgenes-Johnson, znana później z filmowej wersji *Carmen*.

Irene Jessner, jedyna nauczycielka Stratas, próbowała bronić decyzji artystki. Według niej, odwoływane przedstawienia nie są wynikiem kaprysu primadonny, lecz rezultatem emocjonalnego stresu. Każde przedstawienie musi być zaśpiewane na najwyższym poziomie. Pod tym względem Stratas jest niezwykle samokrytyczna i wymagająca absolutnej perfekcji. W autobiograficznej książce reżyser Franco Zeffirelli wspomina kłopoty ze śpiewaczką, która przed ukończeniem filmowania *Traviaty* zniknęła z planu. Po kilku dniach poszukiwań, znaleziono ją w Londynie. Będąc u szczytu kariery artystycznej, odwołała wszystkie przedstawienia operowe, aby pracować w hospicjum dla umierających w Indiach. Na początku lat 90., powtórzy to raz jeszcze, aby wyjechać do Rumunii i tam opiekować się dziećmi, sierotami chorymi na AIDS. Według wypowiedzi artystki, jako istota ludzka ma prawo do przeżycia wielu doświadczeń życiowych poza żelaznym rygiem kariery operowej. W 1994 r., podczas wręczania doktoratu honoris causa Uniwersytetu w Toronto, zakończyła swoje przemówienie do absolwentów stwierdzeniem: „Bogactwo naszych życiowych przeżyć



to połączenie bolesnych i radosnych momentów. Prawdę mówiąc, najlepiej uczymy się na naszych upadkach i cierpieniach”.

Stratas posiada liczne tytuły i odznaczenia, między innymi najwyższe odznaczenie kanadyjskie Order of Canada (1972), honorowe doktoraty z Uniwersytetu w Toronto (1994), York University (2000), nagrodę Gubernatora Kanady za całokształt działalności artystycznej (2000) oraz marmurową gwiazdę wbudowaną na chodniku w Toronto Canada's Walk of Fame (2001). W 2003 r. od redakcji magazynu *Opera Canada* otrzymała nagrodę Operowe Rubiny (Canada Rubies).

Od czasu ostatniego przedstawienia prowadzi życie samotnika. Unika wywiadów i światła reflektorów. Kilka lat temu odmówiła przyjęcia następnej nagrody ufundowanej przez Narodową Bibliotekę w Ottawie. Częściowo mieszka w Nowym Jorku, w apartamentowym budynku Ansonia, kilka miesięcy w roku spędza na Florydzie. Unika przyjaciół, często zmienia telefony. Liczna dyskografia i filmy pozostają niemymi świadkami talentu i osiągnięć tej niezwyklej kanadyjskiej śpiewaczki. 📀

Johannes Brahms (2)

# Ein Deutsches Requiem i związek kompozytora z Wrocławiem

Tomasz Tadeusz Brzozowski

## Związki Brahmsa z Polską i Wrocławiem

W 1880 r. Brahms, po krótkim pobycie w Krefeld, do którego został zaproszony prawdopodobnie przez Richarda Bartha, zdążył, aby spotkać się z Joachimem. Współ mieli udać się m.in. do Krakowa. Wydaje się, że wizyta Brahmsa w Krakowie nie stanowiła w życiu kompozytora jakiegoś doniojszego wydarzenia. Zupełnie inaczej sprawa wyglądała z perspektywy odbiorców kultury miasta Krakowa. Znana jest treść anonsu z grudnia 1879 r., zamieszczonego w krakowskim „Czasie”, gdzie występ Brahmsa z Joachimem okrzyknięto „sensacją nie lada”. Również ówczesne afisze, informujące o koncercie, którego data, przy zasadniczej zmianie programu, została przesunięta na 5 lutego, nie pozostawiają żadnych wątpliwości, że dla Krakowian, było to wydarzenie wyjątkowe, bowiem sława artystów dotarła również tutaj i nie wymagała szczególnej rekomendacji. Na wiele tygodni przed koncertem bilety były już wykupione. Koncert zawierał parafrazę *Tańców węgierskich* i *Sonatę diabelską* Tartinięgo. Zagrano też *Chiacconę* Bacha, *Adagio* Spohra i *Sonatę* Beethovena. Krytykę muzyczną zachwycała bardziej gra Joachima, w którego cieniu pozostał Brahms. Wiemy o tym z anonimowego sprawozdania z koncertu zamieszczonego w „Czasie” z 7 lutego 1880 r. Autorstwo tekstu przypisuje się historykowi sztuki Stanisławowi Tomkowiczowi<sup>1</sup>. Koncentrując swą uwagę głównie na wirtuozerskiej grze Joachima, poddał on krytyce pomysł włączenia do programu koncertu *Nokturnu* Chopina, określając go „nierozważnym”<sup>2</sup>. Tak czy inaczej, sława Joachima przyćmiła osobę Brahmsa, którego pobyt jak i występ przeszły bez większego echa.

Choć koncert Joachima i Brahmsa w Krakowie odbył się w 1880 r., dla niemieckiego kompozytora z punktu widzenia jego związków z Wrocławiem ważniejszy okazał się rok 1879. W marcu tegoż roku Uniwersytet Wrocławski wyróżnił Brahmsa doktoratem honorowym *artis musicae severioris in Germania nunc princeps*. Gdyby nie przyjaciel kompozytora – Bernhard Scholz, kontakt Brahmsa z Wrocławiem zawarłby się jedynie w jednej pocztówce z podziękowaniem, którą kompozytor, w swej prostocie i skromności, przesłał na ręce władz uczelni. Jeśli by sięgnąć wstecz, to do czasu kiedy dyrygentem

Wrocławskiego Stowarzyszenia Orkiestralnego został Bernhard Scholz, muzyka Brahmsa nie była w mieście rozpozszechniona. Właśnie Scholz, późniejszy przyjaciel niemieckiego kompozytora, przybliżył mieszkańcom Wrocławia jego dzieła, jak i postać samego muzyka. Zachowały się informacje wskazujące, że melomani wrocławscy mogli wysłuchać takich utworów kameralnych Brahmsa jak: pieśń *O pięknej Magdalenie*, op. 33, *I Kwartet fortepianowy g-moll* op. 25, *Sekstet G-dur* op. 36, *Sekstet B-dur* op. 18 na smyczki. Pierwszy odnotowany występ Brahmsa we Wrocławiu odbył się 29 grudnia 1874 r. Kompozytor wystąpił tu w roli pianisty oraz dyrygenta. Zagrano *I Koncert fortepianowy d-moll* op. 15 oraz *Tańce węgierskie* w opracowaniu na orkiestrę. Koncert, który miał miejsce w ówczesnej sali Spingera, został zrelacjonowany na łamach „Schlesische Zeitung” przez Maxa Kalbecka<sup>3</sup>. *Koncert d-moll* został bardzo dobrze przyjęty przez wrocławską publiczność, choć należy pamiętać, że jego prawykonanie miało miejsce na wiele lat wcześniej, bo w 1859 r. w Hanowerze.

Brahms lubił przybywać do Wrocławia. Miasto to było jego stałym punktem na trasach koncertowych, tym bardziej, że mógł tu liczyć na przychylność, a także spotkać propagatora swej muzyki i przyjaciela – Bernharda Scholza. Bywał tu w latach 1874/ 1875, w roku 1876, rok później w 1877, w 1878 oraz dwa razy w 1881. W programie wiosennego koncertu z 1876 r. na powrót pojawił się *Koncert fortepianowy d-moll*, postanowiono tak, aby uczynić zadość życzeniom entuzjastów talentu kompozytora. Oprócz tego były utwory solowe Schuberta *Adagio* oraz *Marsz C-dur*, Paganiniego *Etiuda*, opracowaną przez Schumanną, na bis wykonano *Taniec węgierski Des-dur*. W koncercie kameralnym zaś, który miał miejsce 23 marca, zaledwie dwa dni później – wykonano m. in. *Sonatę c-moll* op. 111 Ludwiga van Beethovena oraz *Kwartet fortepianowy c-moll* op. 60. Również rok później, w 1878 r., 22 października, w wyremontowanej już Sali Spingera, będącej częścią zabudowań Wrocławskiego Domu Koncertowego, przy dzisiejszej ulicy Piłsudskiego – Brahms pierwszym koncertem abonamentowym rozpoczął nowy sezon. Tym razem mistrz dyrygował, a zagrano *Rapsodię* op. 53 do tekstu *Podróży zimowej w góry Harzu* Goethego oraz jego własną kompozycję – *II Symfonię D-dur* op. 73<sup>4</sup>.

Podczas częstych wizyt we Wrocławiu Brahms spotykał się z różnymi ludźmi. Miał tu swoich oddanych wielbicieli, ale jego pobyty były tak organizowane, aby mógł korzystać z pobytu zwiedzając miasto, odwiedzając znajomych. Towarzyska strona jego wizyt zaowocowała również znajomością z najznamienitszymi mieszkańcami ówczesnego Wrocławia, do których należeli m.in. Leopold Henschel, Alfred Dove, znany filozof Wilhelm Ditthey, Ludwig Brentano, chemik – Karl Löwig. Być może te oraz inne kontakty z ludźmi nauki i pracownikami Uniwersytetu Wrocławskiego walczyły przyczyniły się do wystąpienia z propozycją nadania Brahmsowi honorowego doktoratu. Tak więc Rada Wydziału Filozoficznego, za zasługi na polu artystycznym przedłożyła wniosek o nadanie tytułu *doctora honoris causa* z datą 18 lutego 1879 r. Dokument podpisał 24 profesorów, z Dithemem na czele. Tytuł przyznano 14 marca 1879 r., zaś dokument opatrzone słowami: „Johanni Brahms Holsato artis musicae severioris in Germania nunc princeps”. Co najciekawsze, doktorat okazał się uznaniem za mistrzostwo sztuki kontrapunktu, nie zaś muzyki symfonicznej, czego bardziej należałoby się spodziewać. Sam Brahms raczej nie przywiązywał zbyt wiele wagi do tego szczegółu i decyzję Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego przyjął z właściwą sobie pokorą oraz skromnością. Potwierdza to przesłana kartka pocztowa, w której wyraził swoje podziękowanie za to wyróżnienie. W sprawę jednak włączył się Scholz sugerując, że dobrze by było, gdyby kompozytor jednak zechciał jakoś wyraźniej tę wdzięczność zaakcentować, choćby przez napisanie jakiegos utworu muzycznego. Tak też się stało. Brahms skomponował nazywaną przez siebie *Uwerturę janczarską* (do partytury włączył bowiem talerz, trianglek oraz bęben), która otrzymała tytuł *Akademische Fest-Ouverture*. *Uwertura Akademicka* op. 80, często odgrywana we Wrocławiu, to utwór tryskający specyficznie Brahmsowskim humorem, zawiera nawiązania do czterech pieśni: *Wir hatten gebauet*, *Der Landesvater*, *Was kommt dort von der Höh* i najbardziej rozpoznawalnej pieśni studenckiej *Gaudeamus igitur*. Prawykonanie tego utworu miało miejsce we Wrocławiu 4 stycznia 1881 r., podczas galowego koncertu. Utwór wybrzmiewał obok kompozycji Bacha, Haendla, Beethovena oraz innej Brahmsowskiej uwertury, mianowicie *Uwertury Tragicznej* op. 81. Kiedy wy-



dawnictwo opublikowało partyturę, Brahms, jeden z reprezentacyjnych egzemplarzy, opatrzywszy uprzednio własnoręczną dedykacją, podarował Uniwersytetowi Wrocławskiemu. Zachowały się dość liczne ślady tych wydarzeń, szczególnie w formie ówczesnych recenzji, zamieszczonych głównie w różnych numerach „Schlesische Zeitung”, choćby wspomnianego już krytyka, późniejszego biografa Brahmsa – Maxa Kalbecka, Emila Bohna czy Ernsta Flügel.

30 marca 1886 r., Brahms jako pianista oraz dyrygent wykonał *IV Koncert fortepianowy G-dur* op. 58 Beethovena, a także dyrygował podczas wykonania chyba najdoskonalszej swojej kompozycji – *IV Symfonii e-moll* op. 98. Fakt ten był zarazem ostatnim wydarzeniem z udziałem Brahmsa we Wrocławiu. Recenzje po tym koncercie były dość powściągliwe, szczególnie ta, napisana przez Bohna. Zupełnie inaczej ocenił wymieniony już Flügel, za to publiczność była zachwycona. Ostatni koncert Brahmsa we Wrocławiu, okazał się dla kompozytora w pełni udanym.

Brahms zmarł 3 kwietnia 1897 r. w Wiedniu, pamięć po kompozytorze śródowisko artystyczne Wrocławia uczciło pierwszym koncertem abonentowym, rozpoczynającym nowy sezon. Było to 13 października 1897 r. Program, oprócz utworu Bacha, obejmował *Vier ernste Gesänge* op. 121 oraz

*Ein Deutsches Requiem* op. 45. Koncert odbył się pod batutą Rafała Maszkowskiego. Dość dodać, że muzyka Brahmsa bardzo często gości w salach koncertowych dzisiejszego Wrocławia. Odwiedzając Wrocławską Filharmonię oraz przysłuchując się koncertom organizowanym z różnych okazji, warto Brahmsa zapamiętać nie tylko jako wybitnego tudzież sławnego muzyka i kompozytora, ale także jako wielkiego przyjaciela Uniwersytetu Wrocławskiego i miasta Wrocławia. 🎵

<sup>1</sup> L. Erhardt, op. cit., s. 217.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>3</sup> M. Zduniak, *Brahms we Wrocławiu*, Wrocław 2004, s. 12.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 18.

### Ważniejsza literatura poświęcona Brahmsowi

#### Literatura źródłowa:

Staraniem Deutsche Brahms-Gesellschaft, zał. w 1906 r. *Briefwechsel* – 16 tomów korespondencji Brahmsa, Berlin 1907-1922; Czterotomowa biografia autorstwa Maxa Kalbecka: *Johannes Brahms*, Berlin 1904-1914; Klara Schumann, *Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896*, Leipzig 1927; M. von Bülow, *Hans von Bülow, Briefe und Schriften*, Leipzig 1895 – 1908; A. Moser, *Briefe an und von Joachim*, Berlin 1911-1913.

#### Opracowania obcojęzyczne:

K. Bayer, *Johannes Brahms: Klavierkonzert in D-moll Op. 15*, Frankfurt a. M. 1895; F. Brand, *Das Wessen der Kammermusik von Brahms*, Berlin 1937; H. Breitkopf, *Brahms*, Leipzig 1933; P. Dedel, *Johannes Brahms: a guide to his autograph in facsimile*, Ann Arbor 1978; H. Deiters, *Johannes Brahms*, Leipzig 1880; A. von Ehrmann, *Johannes Brahms Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933; R. Fellinger, *Klaenge um Brahms*, Berlin 1933; H. Gal, *Johannes Brahms Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt a. M. 1961; F. Grasberger, *Johannes Brahms. Variationen um sein Wessen*, Wien 1952; E. Evans, *Historical, Descriptive and Analytical Account of the Entire Works of Johannes Brahms*, t. IV, London 1912-1935; W. Niemann, *J. Brahms*, Berlin 1969 (wyd. I z 1920 r.); R. Specht, *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters*, Hellerau 1928; K. Geiringer, *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Brno 1934 (wyd. w języku angielskim ukazało się w Londynie w 1963 r.); A. Orel, *Johannes Brahms Ein Meister und sein Werk*, Olsen 1948; W. Siegmund-Schulze, *Johannes Brahms, Leipzig 1966*; M. Musgrave, *The Music of Brahms*, London 1985.

#### W języku polskim:

T. Bronowicz, *Koncerty Brahmsa*, Kraków 1955 PWM; L. Erhardt, *Brahms*, Kraków 1984 (wyd. I z 1969 r.); P. Holmes, *Brahms*, Kraków 1998; M. Zduniak, *Brahms we Wrocławiu*, Wrocław 2004.

## W mojej muzycznej krainie (7)

# Claude Debussy: *La mer*

## Andrzej Osiński

„Pracuję nad trzema szkicami symfonicznymi (...) całość zaś nazwę *La mer*” – pisał Claude Debussy w liście do Andre Messagera, dyrektora muzycznego l’Opera-Comique, autora lekkich, uroczych operetek, utrzymanych w dobrym guście – „Pewnie Pan nie wie, że przewidziano dla mnie piękną karierę marynarza, i tylko zmienne koleje życia sprawiły, że porzucim ten zamiar. Ciągłe jednak wszystko, co związane z morzem budzi we mnie najżywsze uczucia. Powie Pan pewnie, że wzgórz Burgundii nie omywają fale oceanu, i że bliżej mi tu do pejzażyisty pracującego w studio. Mam jednak mnóstwo wspomnień, a to moim zdaniem więcej warte niż zetknięcie z prawdziwymi widokami, które zbytnio osłabiają nasze pomysły”.

Miłośnikiem impresjonizmu, których nazwę, zjadliwy paryski krytyk Louis Leroy ukuł w 1874 r. od morską pejzażu Claude’a Moneta, zatytułowanego *Impresja, wschód słońca*, zaznaczając, iż „są impresjonistami, gdyż nie reprodukują krajobrazu, ale utrwalają

impresję, jaką wywołuje w widzu”, słowa Debussy’ego – uważanego za sztandarowego przedstawiciela tego kierunku w muzyce – pozwalają na zrozumienie niezwykle indywidualnego i pełnego meandrow procesów twórczych kompozytora.

Bezkompromisowy i niepokorny Debussy, od najwcześniejszych lat wymykał się wszelkim konwencjom i jawnie występował przeciwko zastalym formom muzycznym, przyprowadzając o zakłopotanie swych pedantycznych nauczycieli: Alberta Lavignaca, Antoine’a Marmoneta oraz Emila Duranda. Ten ostatni kreślił niemiłosiernie prace impulsywnego ucznia, nazywając go „beznadziejnie roztargnionym” i „roztrzępłym”, konkludując jednocześnie półgłosem: „to wszystko oczywiście nie jest wcale prawdziwe, ale za to bardzo pomysłowe”.

Zbuntowany młodzieniec odkrywał dzieła współczesnych poetów: Paula Verlaine’a, Charlesa Baudelaire’a i Stephane Mallarmégo, które przez długi czas pozostawały w ukryciu, szokując treścią statecznych, paryskich miesz-

czan. „Verlaine, Mallarmé, Laforgue przynosili nam nową ekspresję, nowe brzmienia – wspominał przyjaciel Debussy’ego, Paul Dukas – „Rzucali oni na swoje słowa światła, jakich dotąd jeszcze nie widziano; stosowali sposoby nie znane ich poprzednikom-poetom; wydobywali z tworzywa słów efekty o takiej subtelności czy też sile, których istnienia nawet się przed nimi nie domyślano; przede wszystkim pojmowali oni wiersze i prozę jak muzykę, i jak muzycy również zestawiali obrazy z ich odpowiednikami dźwiękowymi”. I to właśnie literaci, ze swoimi postulatami całkowitej swobody w traktowaniu formy oraz prawem do jej przekształcania zgodnie z wewnętrzną potrzebą, w decydującym stopniu wpłynęli na kształtowanie się estetycznego światopoglądu i osobistej sztuki kompozytora.

Pośród teorii, z jakimi się w tych latach Debussy spotykał, szczególnie jedna, głosząca, iż artysta winien oczyścić w pełni swoje wnętrze, tak by móc się przemienić w naczynie, przyjmujące zewnętrzne bodźce i odczucia, od-

ciśnęła na psychice twórcy niezatarte piętno. Pragnienie bycia niczym lustro, odbijające wszechświat i odzwierciedlające najdrobniejsze nawet poruszenia natury, obejmujące przy tym najgłębsze uczucia, nastroje i wrażenia, które im towarzyszą, doprowadziło do powstania nowego świata dźwięków, przeciwstawiających się w swej strukturze dominującej wówczas estetyce wagnerowskiej. „Chciałbym wyrazić powolne i bolesne powstawanie istot i rzeczy w naturze, – pisał autor *Images* – ich dynamiczny rozwój, zakończony wybuchem radości, płynącej z poczucia odrodzonych sił, zdolnych do nowego życia. A wszystko to rzecz jasna bez programu, jako że mam w głębokiej wzgardzie muzykę, która musi trzymać się literackiego elaboraciku ...”.

Motywy przewodnie, dramatyzm, gęsta atmosfera literacka i filozoficzna, romantyczne uniesienia, patos oraz skomplikowana chromatyka, którym ulegać zaczęła w tych latach, odmienna z gruntu rzecz, muzyka francuska, ustąpiły w twórczości Debussy'ego niestychnanej prostocie wyrazu, klarowności, przejrzystości konstrukcji i naturalności. Melodia, rozbita na krótkie, urywane impresje, poddana zostaje harmonii i rytmowi, kształtującym teraz cały utwór, a barwne, subtelne dźwięki, migocące niczym plamy na obrazach Moneta lub Renoira, mnożą się, nakładają na siebie i wzajemnie przenikają. Cała struktura łśni i faluje, zachowując zadziwiającą spójność i płynność, dysponując przy okazji czymś nieuchwytnym i niewypowiedzianym, czymś, co przekracza bezpośrednio, naturalistyczny obraz przyrody i przenika do głębin ludzkiego ducha, poruszając ukryte w nim tajemnice.

Program artysty, czczącego i wielbionego całą naturę, bez jakichkolwiek ograniczeń i selekcjonowania na motywy mniej bądź bardziej szlachetne, skierowany został nie tylko przeciwko estetyce neoromantycznej, ale i wszelkiemu realizmowi w sztuce: „Nasi symfonicy – mówił – nie zwracają należytej uwagi na piękno pór roku. Studiują przyrodę w dziełach, w których przybiera ona nieprzyjemną sztuczną postać – skały są z masy papierowej, a liście z pomalowanej gazy”.

Wyrazem odejścia od bezrefleksyjnego odzwierciedlenia przyrody w stronę nastrojowego oddania jej piękna były *esquisses symphoniques* (*szkice symfoniczne*), zatytułowane *Morze*, których premierowe wykonanie 15 października 1905 r. spotkało się z brakiem zrozumienia zarówno ze strony publiczności jak i krytyków, na próżno doszukujących się podobieństwa z wcześniejszymi pracami artysty. „Wydaje mi się, że Debussy raczej chciał odczuwać, niżeli rzeczywiście głęboko odczuwał – pisał jeden z nich, Pierre Lalo – Po raz pierwszy słuchając malowniczego dzieła Debussy'go mam wrażenie, że znajduję się wobec reprodukcji natury, a nie wobec niej samej; reprodukcji cudownie wyrafinowanej, wyszukanej, zręcznej i pomysłowej, ale jednakże repro-

dukcji... Nie słyszę, nie widzę, nie czuję morza”.

Artyście zarzucano, iż inspirował się on raczej wspomnieniami i dziełami sztuki, takimi jak wystylizowany drzeworyt japońskiego malarza Hokusai, który – zgodnie z sugestią samego kompozytora – znalazł się na okładce partytury, a nie faktycznymi obrazami morza. W istocie odbiorcy tego dzieła byli równie bezradni, co wobec wcześniejszych utworów Debussy'ego, a przyczyną nieporozumień była oryginalność twórcy, który unikał pozostania wiernym jednemu, ustalonemu językowi wyrazu i głosił „nieodpartą konieczność odradzenia się” z każdym kolejnym utworem.

Tak jak dla Moneta, wędrującego bez znużenia ze sztalugami po surowym wybrzeżu północnej Francji, pełnej jasnego światła, niespokojnych fal, burzliwego wiatru oraz stale zmieniającej się pogody, tak i dla Debussy'ego, morze stanowiło nieustanne źródło fascynacji, roztaczając przed nim „wszelkie odcienie swoich uroków”. Nie raz wałęsał się przez całe dni po piaszczystych wydmach i zawieszonych nad wodą klifach, ubolewając, iż „ludzie nie potrafią dostatecznie uszanować morza”, a przecież „jedynie natura potrafi przywrócić nam siły”. Swoje siły odzyskiwał w Bichain, do którego podróżował wraz z żoną, Lily, i gdzie ostatecznie skrytykował się artystyczny zamiysł „szkiców symfonicznych” o morzu.

Letnie upalne miesiące, spędzone w 1903 r. z Lily, ustąpiły w następnych latach dłuższemu eskapadom z nową towarzyszką życia – Emmą Bardac, która obdarzyła go upragnionym potomkiem – córeczką, pieszczołliwie nazywaną Chou-Chou. W lipcu 1904 r. para wyruszyła na wyspę Jersey oraz do położonego na południowym wybrzeżu Anglii, Eastburne, gdzie Debussy narzekał na „zbyt wiele przeciągów i za dużo muzyki”. Osobista wolta, problemy uczuciowe i dramatyczne wydarzenia, jakie ich skutkiem nastąpiły (rozbiecie wieloletniego małżeństwa Emmy, próba samobójcza, podjęta przez zrozcaczoną Lily), nie znalazły żadnego śladu w marynistycznej fantazji artysty, którego zewnętrzny spokój i determinacja w tym okresie zdumiewały nawet najbliższych przyjaciół. Henri Malherbe napisał kilka lat później, że Debussy „ma coś z maga, który zbłądził omyłkowo w nasze czasy (...) zasklepił się w swej śmiertelnej cielesnej powłoce, królestwie rządzonym prawami najczystszych emocji...”.

„Bywały morza o piękności tak rzadkiej, że na ich widok radość moja rosła jeszcze od niespodzianki.” – relacjonuje z zachwytem narrator, odwiedzający na kartach *W cieniu zakwitających dziewcząt* Marcela Prousta, nadmorski kurort Balbec – „Mocą jakiego przywileju, raczej ten ranek niż inny, uchylone okno odsłaniało moim zachwyconym oczom nimfę Glaukonome, której leniwa i miękko oddychająca uroda miała przejrzystość mglistego szmaragdu, pozwalającego oku oglądać przepływ ważkich elementów, które

go barwiły? Niby owe boginie, które rzeźbiarz wyłania z bloku nie racząc go ociosać, pozwalała z omdłym uśmiechem igrać słońcu w niewidzialnej mgłę, będącej jedynie pustą przestrzenią dookoła jej przejrzystej powierzchni, bardziej przez to zgęszczonej i przejmującej. Tak, w swoim jedynym kolorze, morze zapraszało nas na przejazd po owych pospolicznych i ziemnych drogach, skąd (...) mieliśmy widzieć przez cały dzień, i nigdy go nie dosięgając, chłód jego miękkiego pulsowania”.

Debussy, przeżywający na otoczonej falami Jersey płomienny romans z Emmą, doświadcza morze w jego kolejnych, następujących po sobie, chwilowych odstonach, nie mniej głęboko niż literacki bohater Prousta, i równie intensywnie, co Monet, ustawicznie wędrujący po okolicach Varengeville, Pourville i Etretat, gdzie, w słońce czy mróz, z uporem powraca do tych samych motywów skał i nadmorskich klifów.

Kolejne części *Morza* są ewokacją wrażeń najsubtelniejszych i najdelikatniejszych, którym słuchacz ulega bez zastrzeżeń i oporu, pozwalając się łagodnie prowadzić muzycznej frazie, aż do całkowitego poddania się sugestywnemu przepływowi. W pierwszej części, opatrzonej nagłówkiem *De l'aube a midi sur la mer* (*Od świtu do południa na morzu*) słyszymy drobne fale rozleniwionego nocą morza, ponad którym powoli unosi się słońce. Senny obraz stopniowo rozjaśnia się światłem, by już w następnej odstonie, zatytułowanej *Jeu de vagues* (*Gra fal*), dać wyraz zachwycającemu widokowi przyrody, której głosy zdają się nas z wszystkich stron przenikać. Kulminacja następuje w trzeciej odstonie *Dialogue du vent et de la mer* (*Rozmowa wiatru z morzem*), która jest konwersacją dwóch równoprawnych żywiołów, prowadzoną raz gwałtownie i dramatycznie, to znów zamierającą w długich interwałach ciszy, przerywanej tylko pluskiem fal.

Przez cały czas poddajemy się czarownemu klimatowi morza, które jest jednocześnie namiętne i subtelne, burzliwe i wyrafinowane, i którego fale – oddajmy ponownie głos Proustowi – „wycięte ze szlifowanego, miejscami przejrzystego szmaragdu, ze spokojną gwałtownością i lwim zmarszczeniem dawały się przewalać wielkim płaszczynom, na których słońce kładło swój uśmiech bez twarzy”.

Debussy (Vinteuil) i Monet (Elstir) przewijają się na kartach wielotomowej powieści Prousta, w której ulotne słowo literackie miesza się z dawno minionymi obrazami, nieuchwytnymi dźwiękami i zapachami; subtelnymi reminiscencjami *belle époque*, w której każda z tych nieobecnych już postaci stworzyła odrębny, niepowtarzalny wszechświat. I choć świat ten, niczym spieniona fala, przeminął wraz z ich odejściem, to przecież nadal trwa w nas samych, tak jak trwa i faluje samo morze: „Bo żadne z owych mórz nie trwało dłużej niż jeden dzień. Nazajutrz było już inne, czasem podobne do tamtego. Ale nie było nigdy dwa razy jednakie”... 📖

# 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 artystów  
wybitne dokonania • promocja talentów

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

Camera obscura

# W odpowiedzi Filharmonii Narodowej

Redakcja

## Wprowadzenie

Oto fragment tekstu „od redakcji” z kwietniowego numeru **Muzyka21**: „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«”.

Czy w tym tekście jest coś niezwykłego? Przecież w Polsce bardzo często się zdarza, że człowiek jest „sędzią we własnej sprawie”. Nagminnym jest także nieudolne, słamazarne, niezgodne z przeznaczeniem, wykorzystywanie publicznych pieniędzy.

A jednak ten niewinny fragment wywołał, zgodnie z polskim przysłowiem „uderz w stół, a nożyce się odezwią”, przysłowiową burzę w szklance wody. Czy ustosunkowano się merytorycznie do naszych zarzutów mogą Państwo ocenić sami.

Poniżej zamieszczamy listy, jakie otrzymaliśmy od Filharmonii Narodowej oraz naszą odpowiedź.

## Przystawka – zapowiedź

Szanowni Państwo

W odpowiedzi na materiał zamieszczony w rubryce „od redakcji” w **Muzyka21** nr 4 (93) z kwietnia 2008 r. chciałbym sprostować zawarte w nim nieprawdziwe informacje. Sprostowanie przesyłam w załączeniu.

Byłbym zobowiązany, gdyby zwrócili Państwo uwagę na fakt, że wydawcą płyt jest firma Naxos, słynąca ze znakomitej międzynarodowej dystrybucji. Wydaje się, że na tym właśnie nam wszystkim zależy najbardziej: na promocji polskiej twórczości w świecie. Myślę, że mogliby Państwo zapoznać się z raportami sprzedaży firmy Naxos, z których wynika m.in., że do roku 2007 firma ta sprzedała w świecie ponad 650.000 płyt z muzyką polską nagranych przez Antoniego Wita oraz zespoły Filharmonii Narodowej i NOSPR.

Serdecznie pozdrawiam,

Jerzy Noworol  
Kierownik Działu Promocji  
Filharmonia Narodowa

## Danie główne – sprostowanie

Warszawa, 15 kwietnia 2008

Szanowni Państwo

Zwracam się z uprzejmą prośbą o zamieszczenie sprostowania informacji zamieszczonych w rubryce „od redakcji” w **Muzyka21** nr 4 (93) z kwietnia br.

Nieprawdą jest, jakoby Dyrektor Filharmonii Narodowej

Antoni Wit był przewodniczącym Komitetu Organizacyjnego Obchodów Roku Szymanowskiego, był on jego członkiem. Nieprawdą jest, iż uczestniczył w jego obradach – uniemożliwił mu to napięty harmonogram prób i koncertów. Nieprawdą jest również, iż ów Komitet sam przyznawał ministerialne dotacje na projekty realizowane w związku z Rokiem Szymanowskiego – Komitet był jedynie ciałem opiniodawczym dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Płyta z nagraniem *II i III Symfonii* Karola Szymanowskiego nie jest pierwszą płytą z serii nagrań wszystkich dzieł symfonicznych i oratoryjnych kompozytora, których dokonywały zespoły Filharmonii Narodowej pod batutą Antoniego Wita w ciągu całego roku 2007 (do stycznia 2008). Już pod koniec maja 2007 r. ukazała się płyta z nagraniem obu koncertów skrzypcowych (solista: Ilya Kaler) oraz *Nokturnu i Tarantelli*, (nagranie zostało umieszczone w grudniu 10 najlepszych płyt świata w lipcu 2007 r. przez prestiżowy brytyjski miesięcznik Gramophone). Jeszcze w tym roku ukazą się pozostałe 3 płyty.

Dotacja ministerialna (w wysokości 90.000 zł) pokryta zaledwie 17% kosztów wydania czterech płyt z serii. Ministerstwo wcześniej dotowało także nagrania dzieł K. Pendereckiego – *Pasji wg św. Łukasza* oraz *Polskiego Requiem* (nota bene obie płyty nominowane zostały do nagrody Grammy – w 2004 i 2005 r.).

Proszę uprzejmie o zamieszczenie niniejszego sprostowania na łamach pisma, w miejscu nie mniej eksponowanym niż to, w którym ukazały się nieprawdziwe informacje o naszych nagraniach.

Z poważaniem,

Jerzy Noworol  
Kierownik Działu Promocji  
Filharmonii Narodowej

## Deser – sukces

Szanowni Państwo,

W ślad za sprostowaniem, które 15 kwietnia przesłał do Państwa p. Jerzy Noworol – Kierownik Działu Promocji Filharmonii Narodowej, pozwalam sobie przekazać Państwu radosną dla Filharmonii informację, że płyta z nagraniem *II i III Symfonii* Karola Szymanowskiego, o której wspominali Państwo w swoim tekście – została wyróżniona przez brytyjski miesięcznik płytowy Gramophone nagrodą Editor's Choice. (podobnie jak pierwsza płyta z serii nagrań dzieł Szymanowskiego).

Oto link do odpowiedniej strony: <http://www.gramophone.co.uk/edschoice.asp>

Pozdrawiam serdecznie,

Ludmiła Plitta  
Dział Promocji  
Filharmonii Narodowej

## Odpowiedź

Rzeczywiście, niedokładnie przeczytaliśmy notatkę o Komitecie Organizacyjnym Obchodów Roku Karola Szy-

manowskiego i niesłusznie przyznaliśmy Panu Dyrektorowi Antoniemu Witowi tytuł jego przewodniczącego. Dlatego, za tę jedyną nieprawdziwą informację zawartą w naszym tekście przepraszamy. Natomiast informacja o przyznaniu dotacji samemu sobie, była skrótem myślowym łatwym do rozszyfrowania. Tych, którzy do tego szyfru klucza nie znaleźli, przepraszamy.

Wiemy, że komitet miał rolę doradczą, ale chyba nie po to go Minister powołał, by z jego rady nie korzystać, w szczególności, że zasiadały w nim same wyjątkowo kompetentne osoby. Niestety nie byliśmy wtajemniczeni w zasady funkcjonowania tego ciała doradczego będącego, sądząc po otrzymanym sprostowaniu, organizacją fasadową. Dlaczego pan Antoni Wit należał do komitetu skoro nie mógł uczestniczyć w jego obradach?

Naszym celem było zwrócenie uwagi naszych czytelników na coś, co jest w Polsce regułą: beneficjenci publicznych dotacji są w ten, czy inny sposób związani z tymi, którzy te dotacje przyznają.

Jeśli Filharmonia Narodowa, czy też inne podobne instytucje, zaczęły korzystać tylko i wyłącznie z prywatnych dotacji lub z przez siebie zarobionych pieniędzy, skierujemy nasz wzrok w inną stronę. Póki jednak choć jedna złotówka z naszych podatków zostanie tam przekazana, naszym prawem, a nawet obowiązkiem jest informowanie o zaobserwowanych anomaliiach w tej części życia publicznego, które dotyczą muzyki poważnej i kultury wysokiej.

Co stało na przeszkodzie, by przygotować się z odpowiednim wyprzedzeniem do Roku Szymanowskiego, tak by nagrania mu poświęcone pojawiły się w odpowiednim momencie? Niewątpliwie, opóźnienie to ludzka rzecz, powinno jednak być wyjątkiem, nie regułą. Wspomniany przez nas album został nagrany w kwietniu 2007 r., a ukazał się po 10 miesiącach, kiedy rok Szymanowskiego był już tylko wspomnieniem. Zawsze się radujemy, gdy pojawia się nowe nagranie muzyki polskiej, ale przecież Komitet miał czcić rocznicę w 2007 r., i na tę rocznicę powołuje się to nagranie. Niewątpliwie można inaugurować Stadion Narodowy w roku 2013 i będzie wiele lat służyć społeczeństwu, ale czy przyda się na Euro 2012?

Podczas ostatniego tournée po Anglii i Irlandii w lutym i marcu br. Filharmonia Narodowa nie włączyła do swojego repertuaru muzyki polskiej, którą ponoć tak bardzo promuje, w szczególności tej z najnowszych, nagradzanych w Anglii płyt Szymanowskiego (podczas 14 koncertów wykonano w sumie 42 dzieła, w tym dwa polskie: raz *Małą suitę* Lutosławskiego i dwa razy *II Symfonię* Pendereckiego). Oto zaangażowanie Filharmonii Narodowej w promocję muzyki polskiej. Wcześniejsze tournée od tej normy nie odbiegały.

Wydanie omawianej płyty w firmie Naxos to znakomity pomysł. Nikt nie neguje jej fenomenalnej dystrybucji, świetnych osiągnięć, wybitnych nagrań, rewelacyjnej promocji również muzyki polskiej. Kto w Polsce, poza *Muzyka21*, pisze tak dużo i tak dobrze o tej wytwórni, o jej realizacjach? Ale tego tematu w ogóle nie poruszaliśmy. Chodziło nam o polskie bałaganiarstwo zleceńodawców, a nie o niezwykle sprawną działalność światowego lidera fonografii, któremu należą się same słowa uznania.

Uważny czytelnik naszego miesięcznika wie, jak bardzo cenimy to wydawnictwo i jej szefa, Klausa Heymana, a także ich produkcje zdobywające bardzo często na naszych łamach tytuł płyty miesiąca. Każdy czytelnik *Muzyka21* mógł się zorientować, że zarówno nagrania, jak i koncerty pana Antoniego Wita wielokrotnie spotykały się z ogromnym uznaniem naszych recenzentów. Wie też, że wspomniane płyty Szymanowskiego były płytami miesiąca w styczniowym numerze br. jedynego polskiego miesięcznika o muzyce poważnej, jakim jest *Muzyka21*. Musiało to jednak umknąć uwadze w Dziale Promocji Filharmonii Narodowej, która na swojej stronie internetowej nie chwali się tymi osiągnięciami. A przecież wnikliwie jest tam czytane nasze pismo sądząc po nadesłanych pismach.

Filharmonia Narodowa dostaje ogromne dotacje od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na promowanie polskiej muzyki. Dlaczego w takim razie w książecz-

kach płyt wyprodukowanych dzięki wsparciu wszystkich Polaków nie ma komentarza w języku polskim? Czy język polski jest czymś wstydliwym, niepotrzebnym dla 50 milionów Polaków żyjących na całym świecie? Hiszpanie sponsorując płyty w firmie Naxos zawsze dbają o obecność tekstu w ich języku, choć nie jest on powszechnie używany w tym wydawnictwie. Dlaczego Filharmonia Narodowa na ostatnich płytach figuruje jako „Warsaw Philharmonic Orchestra”?

Raporty ze sprzedaży firmy Naxos są ogólnie znane i nasuwają tylko jedną refleksję: skoro jest tak dobrze, to dlaczego jest tak źle? Jeśli sprzedaż jednego tytułu przekracza 20 000 egzemplarzy to gdzie są dochody z tego tytułu? Dlaczego w ogóle dotuje się produkcje masowe, z którymi może konkurować chyba tylko Rubik?

Przeciętny polski artysta stara się o dotację z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na realizowanie czegoś wyjątkowego, niszowego, niekomercyjnego. Jednocześnie jeden z większych beneficjentów tych dotacji, Filharmonia Narodowa szczyty się sprzedają na poziomie najpopularniejszych artystów muzyków rozrywkowych. Po co dotować coś, co przy prawidłowej gospodarce powinno przynosić zyski?

Przypomnijmy, że firma EMI Classics ma w swoim katalogu znakomite nagrania Szymanowskiego pod dyrekcją Simone'a Rattle'a (4 płyty za 47 zł) powstałe bez wsparcia Ministerstwa wraz z podległymi mu komitetami. Może więc Ministerstwo i podległe mu ciała doradcze dokładniej zacząć oceniać wnioski o dotacje?

Czy naprawdę trzeba promować coś, co promocji nie potrzebuje? Mało kto pewnie pamięta w Ministerstwie o dotacji, dzięki której WOSPR pod dyrekcją Karola Stryji nagrał wszystkie dzieła symfoniczne Szymanowskiego wydane w firmie Klaus Heymana. Na pewno jednak wszyscy mają w pamięci znakomite nagrania dzieł Szymanowskiego przez Filharmonię Narodową pod dyrekcją Kazimierza Korda wydane w 1997 r. z okazji 60. rocznicy śmierci kompozytora, których wznowienie kosztowałoby mniej więcej 9 000 zł czyli 10% ministerialnej dotacji wynoszącej 90 000 zł. Można przypuszczać, że jedyne, co interesuje urzędników ministerialnych to podpis wnioskodawcy, a nie to o co wnioskuje. Inaczej jak można wytłumaczyć fakt przyznania w tym samym czasie dotacji na nagranie dzieł Szymanowskiego zarówno pod Witem wydanych w Naxos jak i pod Kordem wydanych w Polskim Radiu? Czyżby Ministerstwo Kultury przy pomocy trzech dyrygentów, dwu orkiestr i trzech wydawnictw chciało przetestować, za pieniądze podatnika, wszystkie możliwe permutacje tego układu? Aż strach pomyśleć co przyniesie nam rok chopinowski. O innych, pojedynczych dotacjach na nagrywanie Szymanowskiego przez innych artystów i firmy z braku miejsca wspominać nie będziemy.

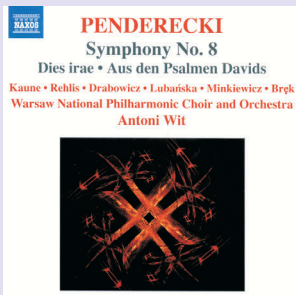
Na pewno rolą Ministerstwa Kultury nie jest ściganie się w rankingach sprzedaży, lecz pomoc potrzebującym. Ale nawet, jeśli stanowisko Ministerstwa w tej sprawie jest odmienne, powinno przynajmniej rzetelnie sprawdzać, w jaki sposób pieniądze podatnika są wydawane.

Przy rozdzielaniu państwowych subwencji decydecji powinni zachować wyjątkową ostrożność, aby żadne pojętrzenia nie mogły się zrodzić w najbardziej nawet pokretnym umyśle. Zadnych koligacji, znajomości, zależności, zbiegów okoliczności. Takich na przykład jak ten, że Filharmonia Narodowa najpierw zamówiła u nas reklamę do numeru majowego, a następnie zrezygnowała z niej przysyłając w zamian swoją korespondencję. Takie zbiegi okoliczności prowadzą wprost do sytuacji rodem z Barei: zdjęcia niezadowolonych melomanów, krytyków i innych oponentów powieszono przy wejściu z napisem „tych nie wpuszczamy na nasze koncerty”.

Na koniec pragniemy poinformować, że w tym numerze płyta z *VIII Symfonią* Krzysztofa Pendereckiego nagrana przez Chór i Orkiestrę Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Antoniego Wita i wydana przez Naxos zdobyła tytuł „płyty miesiąca”. 🎵

# Palcem po płycie

## Ósma Pendereckiego



### KRZYSZTOF PENDERECKI 1933

**Symfonia nr 8; Dies Irae; Psalmi Dawidowe**

Michaela Kaune, sopran; Agnieszka Rechlis, mezzosopran; Wojtek Drabowicz, baryton; Anna Lubańska, mezzosopran; Ryszard Minkiewicz, tenor; Jarosław Bręk, bas-baryton · Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej · Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.570450 · w. 2008, n. 2006 · DDD, 72'45"



W twórczości Krzysztofa Pendereckiego symfonia zajmuje miejsce centralne, ewoluując od radykalizmu i sonoryzmu przełomu lat 1960. i 1970., poprzez neoromantyczną stylizację wagnerowskiego *sacrum* i profetycznych brucknerowskich misteriów w następnej dekadzie, po wyrafinowany pluralizm heroicznych kompozycji wokalnych (*Siedem bram Jerozolimy*, *Pasja św. Łukasza*, *Te Deum*, etc.) zwiastujących nowe millenium ludzkości. Ósma symfonia *Lieder der Vergänglichkeit* (*Pieśni o przemijaniu*) z 2005 r., której premierę mamy okazję podziwiać, stanowi cykl dwunastu pieśni na sopran, mezzosopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę, osnutych na kunsztownej frazie znamienitych liryków niemieckiego romantyzmu i symbolizmu. Uniwersalne strofy Goethego, Hessego, Eichendorffa, Rilkego i von Arnima odrywają się od życia na powierzchni przenikając w świat refleksji nad kondycją człowieczego ducha, utrudzoną podróżą przez życie, rodzeniem się i umieraniem zjawisk.

Johann Joseph von Görres pisał: „Muzyka, która przecież ma zna-

czenie również z uwagi na siebie samą, dopiero wtedy osiąga szczyty, kiedy połączy się z nią poezja jako jej dusza; kiedy ciemny ton otrzymuje słowo i artykułuje się w nim, i kiedy słowo wtapia się z kolei w ton, i w nim teraz paraduje dumnie i bogato i metalicznym brzmieniem dochodzi do poruszonych zmysłów”. Nocna elegia do słów Eichendorffa, adoratora mistycznego piękna przyrody, panteisty i fantasty, stanowi tajemną introdukcję w świat znaczonej bólem i nieuchronnym przemijaniem (Rilke), niespełnionymi aspiracjami (Goethe), izolacją i utratą bliskich (Hesse), znużeniem, śmiercią i rozpadem. Dramat nieubłaganego rostrum spowija autor *Polskiego Requiem* w tony szlachetne i czyste, o skali harmonicznej rozległej od subtelnej diatoniki po okrutny dysonans; zongluje awangardową konwencją wcześniejszych utworów, ekspresyjną i szarpającą nerwy, zderzając ją z kantyleną mahlerowskich *Rückert Lieder*, kolorystyką orkiestrowych kreacji Ryszarda Straussa, pozaczasową wielkością *Hymnów do nocy* Diepenbrocka. Fascynacja urzekającą i transcendentną *Pieśnią o Ziemi* wydaje się oczywista i jeśli w kosmicznym dziele autora *Cudownego rogu pacholecia* zwycięża wiara w piękno i niezniszczalność ludzkiego ducha,

tak i u Pendereckiego przeważa aspekt dionizyjski. W pieśni do słów Achima von Arnim (notabene współtwórca *Cudownego rogu*) wieńczącej cykl, mistrz daje wyraz szczeremu zachwytowi „zielenią-cym się drzewem życia”, w którym tkwią nieśmiertelność, nieprzemijalność i wieczność.

*Dies Irae* na sopran, tenor, baryton i chór mieszany, ukończone w 1967 r., pozwala na poruszającą peregrynację w czasie, wiodącą ery spektakularnych eksperymentów dźwiękowych, w zakłętę rewiry groźnych form o intensywnej ekspresji, w pasażu o proweniencji surrealistycznej, do rekwizytorni upiornych harmonii Tadeusza Brzozowskiego, beznamiętnego spectrum *Medalionów*, żalobnego moralitetu Różewicza. Trzydziestoletnie oratorium do słów zaczerpniętych m.in. z poezji Broniewskiego, dramatów Ajschylosa (*Eumenidy*), *Morskiego cmentarza* Paula Valéry'ego, Psalmu 116 i listów św. Pawła do Koryntian towarzyszyło odsłonięciu pomnika ofiar obozu zagłady Auschwitz-Birkenau. Jeszcze wcześniejsze są metafizyczne *Psalmi Dawidowe* (1958), należące do tych kompozycji, które w Europie uderzonej hekatombą i zniszczeniami II wojny, otwarły przed twórcą *Dia-błów z Loudun* bezkresne muzyczne horyzonty. W ascetycznym fina-

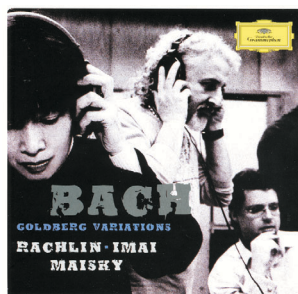
le o cierpkiej harmonii łacińskiej mszy doby „action painting”, poruszającej równie dogłębnie, co przed półwieczem, ujawniła się odważna wizja polskiego mistrza: „wysoki lot, swobodny uniwersalizm, spojrzenie ograniczające daleką przeszłość, uduchowiony ogład wszystkich rzeczy, przejrzystość życia dla samego siebie, i siła wspólnego pojmowania, którego nie wiąże już skostniała szczególność” (Görres).

Filharmonicy warszawscy pod egidą Antoniego Wita przemierzają eteryczne doliny i masywne szczyty tej dramatycznej kosmogonii z ekstazy maestra, oferując interpretację żarliwą, skrzącą i pełną blasku. Przejmujące brzmienie orkiestry, kryształowa wokaliza o transcendentnej skali i potężne crescendo chóru konsekrują muzyczne nabożeństwo promieniące szczerą wiarą i chrześcijańskim oddaniem. „Sztuka podnosi głowę tam, gdzie słabną religie – pisał Nietzsche – Bierze ona w siebie mnóstwo uczuć i nastrojów wytworzonych przez religie, przejmując się nimi do głębi i sama staje się wtedy głębsza, bardziej duchowa, a wskutek tego zaczyna wzbudzać podniosłość i zapal (...) Skarb uczucia religijnego wzbiera niby strumień, wylewa raz po raz i dąży do podbicia nowych królestw”.

Andrzej Osiniński



Krzysztof Penderecki w Lusławicach  
fot. Radosław Górski



**Jan Sebastian Bach**  
1685-1750

**Wariacje Goldbergowskie**

*Julian Rachlin, skrzypce; Nobuko Imai, altówka; Mischa Maisky, wiolonczela*

Deutsche Grammophon 477 6378 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 80'08"



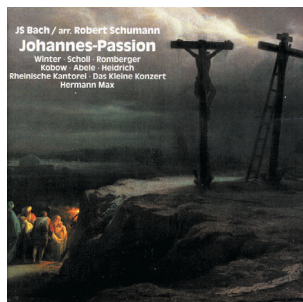
*Wariacje Goldbergowskie* J. S. Bacha są jednym z najbardziej cenionych dzieł literatury fortepianowej. Tym razem jednak wytwórnia Deutsche Grammophon prezentuje nam zupełnie odmienną wersję, na trio smyczkowe, której autorem jest Dymitri Sitkowiecki.

Znakomici wykonawcy dają nadzieję na najwyższy poziom artystyczny, i tak jest w istocie. Rozpoczynająca *Aria*, wyłaniająca się z ciszy w delikatnym i ścisłym legacie, doskonale wprowadza w nastrój całego utworu. Ujmuje też *I Wariacja*, pełna energii, tryskająca radością w wyraźnych akcentach i grana bardzo selektywnie. W wykonaniu tria Rachlin-Imai-Maisky, każda wariacja jest niemalże małym arcydziełem, mającym swoje życie. Przy tym w żaden sposób nie ma się odczucia, że słucha się kilkunastu różnych utworów, a wersja ta brzmi jak długa, wielowątkowa opowieść. Godne najwyższego podziwu jest to jak trzech wybitnych solistów potrafi się zgrać i opracować tak przekonującą i jednolicie brzmiącą interpretację. Niezwykła jest też *Wariacja XXI* – pełna smutku i zamyślenia, tocząca się melancholijnie i jednocześnie niezwykle sugestywna emocjonalnie. Na albumie tym można znaleźć wszelkie środki wyrazu. Ciągające się legata wymijają się ze skocznych i radosnych graniem, a vibrata są niezwykle umiejętnie stosowanym środkiem ekspresji, a nie sposobem gry. Uroku całości dodaje niezwykle liryczna, lecz i typowo bachowska gra z głębokimi i dość wyraźnymi, lecz nie przesadnymi akcentami.

*Wariacje Golbergowskie* w wersji na trio smyczkowe są niezwykle ciekawą i barwną transkrypcją, która to pod palcami trójki wybitnych solistów staje się porywającą płytą. Skala prezentowanych brzmień i sposobów gry – od szybkich i niezwykle precyzyjnych przebiegów,

po praktycznie zlewające się legata sprawia, że nie można się nudzić podczas słuchania tego albumu. Gwałtowność, spokój, wszechobecna radość, jak i smutek – wszystko to można znaleźć na tym albumie. Album o bardzo skrajnych emocjach, jednocześnie niezwykle spójny w przekazie, który nawet po wielu przesłuchaniach się nie nudzi, bowiem za każdym razem odkrywa się w nim coś nowego.

*Jacek Krzakala*



**JAN SEBASTIAN BACH**

**Pasja wg św. Jana (aranżacja R. Schumann)**

*Veronika Winter, sopran; Elisabeth Scholl, sopran; Gerhild Romberger, alt; Jan Kobow, tenor; Ekkehard Abele, bas; Clemens Heidrich, bas · Rheinische Kantorei; Das Kleine Konzert · Hermann Max, dyrygent*  
CPO 777 091-2 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 103'24", 2CD  
☆☆☆☆

Dzisiejsza sytuacja na rynku fonograficznym wymaga marketingowego sprytu. Co potwierdza się ze zwiększoną mocą w przypadku kolejnego wydawnictwa wielokrotnie nagrywanego dzieła. Niemiecka firma CPO wypuszczając ostatnio na rynek realizację bachowskiej *Pasji wg św. Jana* wykazała się nie małą przewrotnością. W czasach poszukiwań historycznie autentycznego brzmienia muzyki religijnej kantora z Lipska ostentacyjnie odcięła się od panującej tendencji udostępniając realizację *Pasji* w aranżacji Roberta Schumanna. Rękopisem tego projektu niemiecka wytwórnia uczyniła Hermanna Maxa – kierownika artystycznego chóru Rheinische Kantorei i orkiestry Das Kleine Konzert, czyli artystów praktykujących wykonania historyczne, którzy *Pasji* Bacha nadali jednak iście romantycznego rozmachu.

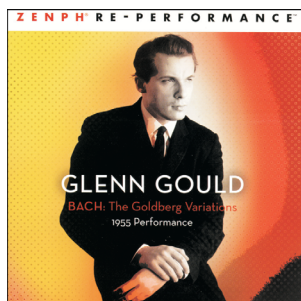
Otwierający dzieło chór *Herr, unser Herrscher* odstania monumentalne brzmienie wielokrotnie obsady chóru i orkiestry. Oba zespoły brzmią klarownie choć w „gęstej” tkance dźwiękowej giną subtelne smaczki artykulacyjne, a chór utracił nieco wyrazistość dykcji. Nieoczekiwanie ciekawy charakter otrzymały recytatywy, w których XIX-wieczna praktyka wykorzystania fortepianu połączona została ze sztuką melodeklamacji zna-

nej z wykonani historycznych. Dość do tego zaangażowanie i wysoki kunszt solistów, a otrzymamy prawdziwy dramat poprzedzający śmierć Chrystusa. Niemala w tym zasługa Jana Kobowa (Ewangelista), który opowiadana przez siebie historią przykuwa uwagę w niemal każdym wersie.

Mniej intrygująco wypadły fragmenty refleksyjne. O ile w chorałach poczuć można ducha modlitwy, o tyle soliści nierzadko nie potrafili sprostać trudom bachowskiej wokalistyki. Veronika Winter słodko omdlewiła manierą, a Elisabeth Scholl, której powierzono transponowane arie tenorowe, przekonała się o dbałości z jaką Bach dostosowywał charakter arii do rodzaju głosu. W efekcie śpiewaczka obdarzona czystym i zarazem delikatnym sopranem poległa w konfrontacji z dramatycznymi ariami tenorowymi. W ariach także odczuwalem wyraźny brak koncertującym instrumentów z epoki, którego w żaden sposób nie były w stanie zaspokoić ich schumannowskie odpowiedniki. Wyjątek stanowi *Es ist vollbracht!* w wykonaniu Gerhild Romberger, której ciemny alt i wycucie stylu zaowocowały poruszającą, a dzięki niestylowej instrumentacji, oryginalną kreacją.

Czy jest w tej wersji dzieła Bacha coś, co spowoduje, że będą chciały sięgnąć ponownie po to nagranie? Finezją wykonania i intensywnością dramatu na pewno ustępuje ono wielu stylowym rejestracjom, jednak oryginalny kształt brzmieniowy i ujęcie narracji dzieła stanowią wartość samą w sobie. Dlatego propozycja Maxa nie musi podzielić losu ciekawostki fonograficznej dla zainteresowanych problematyką wykonywania dzieł wielkiego mistrza. Zwolennicy romantycznego brzmienia na pewno będą zachwyceni.

*Piotr Wolanin*



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Wariacje Goldbergowskie**

*Glenn Gould, wersja Zenph Studios*  
Sony 88697 03350 2 · w. 2007, n. 1955/2006 · SACD, 77'00"

☆☆☆☆

Wprawdzie w momencie wydania tej płyty upłynęły dwadzieścia cztery lata od śmierci Glenna Goulda, to autorzy krążka podkreślają

niepotykaną świeżość wykonania *Wariacji Goldbergowskich* na płycie zawartych. Dlaczego? Wszak legenda fortepianu, jaką był i jest Glenn Gould, ani nie zmartwychwstała, ani nie pozostawiła po sobie nieznane nagrania tej kompozycji Bacha, o którym można by się teraz w wyniku odkrycia dowiedzieć. Zadać więc można pytanie: o co chodzi?

Chodzi oczywiście o to (przywołując sławny cytat z Barei) czyli o niepowtarzalność stylu gry Goulda i o to, by móc tę specyfikę przywoływać bez ograniczeń. Twórcom płyty chodzi o ograniczenia zarówno czasowe, jak i materiałowe, czyli ni mniej ni więcej o możliwość słuchania utworów w wykonaniu tego artysty bez konieczności sięgania do starych, zdartych nierzadko płyt, na których dźwięk już nie ten z racji mechanicznych uszkodzeń płyty oraz nagrania całości w mało dziś możliwym do strawienia systemie mono.

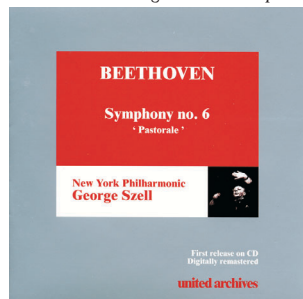
Po latach wysiłku i podejmowanych prób, w wyniku wspólnych starań inżynierów Zenph Studio z Północnej Karoliny w USA oraz zespołu Yamaha, który dostarczył instrument Yamaha Disklavier Pro, wytwórnia Sony jest w stanie wskrzesić jak gdyby na nowo Glenna Goulda i jego historyczne wykonanie *Wariacji* zawarte na wydanej w 1955 r. płycie, które przesądziło o sławie tego pianisty i wytyczyło nową drogę w odbiorze muzyki Jana Sebastiana Bacha.

Dziś Zenph Studio przedstawia ten sam utwór nagrany w zupełnie nowy sposób. Nie zremasterowany, nie zrekonstruowany, a nagrany od samego początku. Do nagrania zastosowany został opracowany dla tych potrzeb system komputerowego zapamiętywania dźwięku z wszystkimi jego parametrami określonymi z dokładnością do trzech miejsc po przecinku. Po zapisaniu przez komputer pliku MIDI na podstawie oryginalnej wersji nagrania utwór może zostać wykonany na dowolnym instrumencie z zachowaniem indywidualnych cech stylu oryginalnego wykonawcy. Dodatkowym atutem jest możliwość zapisania utworu w trzech różnych formatach dotyczących jakości dźwięku w zależności od medium, z którego będziemy korzystać. W tym przypadku twórcy oferują nam „stereo surround version” i „the ultimate headphone experience” czyli możliwość słuchania *Wariacji* w najlepszej z możliwych jakości dźwięku zarówno z głośnika wolnostojącego, jak i podczas słuchania przez słuchawkę.

Pomysł Zenph Studio należy do jednego z wielkich przełomów inżynierii dźwiękowej ostatnich lat. Ale choć pod względem technologicznym stanowi muzyczny odpowiednik kroku na księżycu, tak z

perspektywy etyki budzi mieszane uczucia. Bo czy utwór przez maszynę zapisany, przez nią przetworzony i przeniesiony na inny instrument prezentuje nadal ludzki pierwiastek wykonania, który to właśnie owo wykonanie uczynił unikatowym? Oto jest pytanie. Do rozważenia.

Agnieszka Okupska



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
1770-1827

**Symfonia nr 6**  
*The New York Philharmonic · George Szell, dyrygent*  
United Archives UAR010 · w. 2007, n. 1955 · ADD, 45'14"  
☆☆☆☆☆

Okazuje się, że nawet w dobie doskonałych pod względem technicznym rejestracji nie małym powodzeniem cieszą się nagrania dawnych mistrzów batuty. Znamiennym tego przykładem jest nowa seria wytwórni United Archives poświęcona George'owi Szellowi. Zamieszczone na niej nagrania pochodzą z lat pięćdziesiątych, czyli czasów kiedy słynny Węgier święcił swe największe triumfy z amerykańskimi orkiestrami. Rejestracja beethovenowskiej *Symfonii Pastoralnej* z Nowojorskiej Filharmoniki stanowi drugą płytę w tej serii.

Styl Szella daleki jest od, bardzo żywych w latach powojennych, romantycznych lub sentymentalnych tendencji. Masywność brzmienia i posuwiste frazy zastąpione tu są energiczną rytmiką i selektywnym prowadzeniem sekcji poszczególnych instrumentów. Ostry rysunek linii melodycznej przywołuje skojarzenie z dyrygenturą Toscaniniego. Szell jednak bardziej od swego włoskiego kolegi eksponuje tańczącą rytmikę i wigor folklorystycznych stylizacji (część III). Misternie odmalowywany od pierwszych części symfonii obraz wiejskiego pejzażu ginie na moment w nawałnicy burzowej (część IV), w której dyrygent zamiast na spektakularności widowiska skupił się na jego dynamice. Cykl zamyka śpiewna, uspokajająca kantylena prowadzona bez niepotrzebnych zakłóceń rytmicznych (jak to ma ostatnio w zwyczaju czynić Simon Rattle).

Nagranie Szella po raz kolejny dowodzi nieprzeciętności talentu legend batuty. Szkoda tylko, że mi-

krofony rejestrujące ten koncert pozostawiały wówczas wiele do życzenia, co w przypadku *Symfonii nr 6* Beethovena wydaje się szczególnie dotkliwie, choćby ze względu na autorskie zmiany w orkiestracji autorstwa samego dyrygenta.

Piotr Wolanin



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
Koncerty fortepianowe nr 1 i 5

*Barry Douglas, fortepian, dyrygent*  
*· Camerata Ireland*  
Satirino SR 063 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 72'02"  
☆☆☆

Polskim melomanom irlandzki pianista Barry Douglas kojarzyć się może głównie z premierowym wykonaniem koncertu fortepianowego *Resurrection* Krzysztofa Pendereckiego. Jednak muzyk w swoim CV może się również pochwalić laureami konkursowymi (m.in. Złoty Medal na konkursie im. Czajkowskiego w Moskwie A.D. 1986) i nagraniami dla wytwórni RCA, a ostatnio dla francuskiej Satirino. W 1999 r. założył orkiestrę Camerata Ireland, w skład której wchodzi doświadczeni muzycy pochodzący z zielonej wyspy. Obowiązki solisty Douglasa zaczął dzielić z dyrygenturą. Ostatnio Douglas występował w podwójnej roli – dyrygenta i solisty – nagrał komplet koncertów fortepianowych Beethovena, z których płyta z dziełami tej formy opartymi nr 1 i 5 trafiła właśnie na cenzorski pulpit Muzyka21.

Pierwszy koncert ostatniego klasyka wiedeńskiego inspirował na demonstracji błyskotliwej techniki, powabnej barwy i młodzieńczego temperamentu. Douglas zdaje się nie opierać pokusie zaprezentowania przyzwoitego warsztatu, choć walory brzmieniowe jego gry wahają się od rozmytego dołu skali do ujmującej, perłowej góry. Nie brakuje mu także temperamentu, który niestety często bierze górę nad przemyślanym kształtowaniem rozwoju formalnego poszczególnych części koncertu. W potoku pospiesznie przygotowywanych fraz trudno w jego interpretacji dostrzec inspirację dziełem, co potwierdza również fakt zaniechania kadencji solisty (wielka szkoda dla tych, którzy pamiętają fenomenalne wycieczki Zimmana). Na szczęście dla pianisty towarzyszy mu oryginalnie brzmiąca Camerata Ireland idealnie

wtopiona w potoczną grę solisty. Wysiłki muzyków niestety w dużej mierze niweczy nieprzystająca do dzisiejszych standardów rejestracja dźwięku, rozmywająca brzmienie fortepianu i chowająca orkiestrę za nadmiernie wyeksponowaną sekcją wiolonczel i kontrabasów.

W *Koncertcie nr 5* niedostatki nagrania ulegają uwydatnieniu. Całość przeprowadzona zostaje sprawnie, ale wykonawcy wyraźnie brakuje szerzej zakrojonej koncepcji, przez co trudy muzyków owocują co najwyżej charakterystyczną nastrojowością. Natomiast trudno tu o kinetykę napięć lub głębszą narrację, do jakiej przyzwyczaili nas Benedetti Michelangeli pod batutą Giuliniego lub Horowitz z Rainere. Pewnie dlatego w obu koncertach przyjemniej słucha się lirycznych adagiów niż niewiadomo dokąd zmierzających części skrajnych. Takty zamykające *Emperora* wzmagają ponowne wołanie o uspokojenie i głębszy oddech głównego bohatera wydawnictwa.

Barry Douglas ze swą orkiestrą słusznie ruszyli na podbój światowej literatury muzycznej, gdyż techniczne możliwości w pełni uzasadniają ich zakusy. Jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że drogę ich starań spowiła mgła tak gęsta, jak ta okalająca klif Moher na fotografii z okładki płyty. Mam nadzieję, że zespół i jego szef wyciągną wnioski z tego doświadczenia i w przyszłości zaprezentują nam bardziej czytelną wizję dzieł najwyższego formatu.

Piotr Wolanin



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
Koncert skrzypcowy D-dur op. 61; Sonata skrzypcowa nr 9 A-dur „Kreutzerowska”

*Vadim Repin, skrzypce; Martha Argerich, fortepian · Wiener Philharmoniker · Riccardo Muti, dyrygent*  
Deutsche Grammophon 477 6596 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 84'07", 2CD  
☆☆☆☆☆

Przed Państwem druga już płyta zawierająca te same arcydzieła wiolinistyki: *Koncert skrzypcowy D-dur* oraz *IX Sonata skrzypcowa A-dur „Kreutzerowska”* Ludwiga van Beethovena. Wysoko ocenione na tych łamach nagranie Isabelli Faust jest dla mnie zbyt kontrowersyjne i sprzeczne z moim wyobrażeniem tej wspaniałej muzyki, do

czego znacząco przyczyniły się m.in. jej szalone tempa. Propozycja wytwórni Deutsche Grammophon bardziej trafiła w mój gust, dlatego mam przyjemność zarekomendować Czytelnikom kreację Vadima Repina i towarzyszących mu światowej sławy artystów, która znalazła się na dwupłytowym albumie wydanym kilka miesięcy temu przez niemiecką wytwórnię.

Rosyjski skrzypek miał możliwość wykonania obu arcydzieł z zaiste najbardziej kompetentnymi i renomowanymi obecnie muzykami. Koncert zabrzmiął pod jego smyczkiem naturalnie i bez żadnej przesady, co sprawiła w dużym stopniu soczysta, efektowna i energiczna gra Filharmoników Wiedeńskich, kierowanych przez Riccardo Mutiego. Początkowo żywiliem obawy, jak wypadnie współpraca debiutującego w barwach DG solisty i doświadczonego dyrygenta, gwiazdy pierwszej wielkości i sławy pośród kapelmistrzów; wydawało mi się, że Muti, korzystając ze swojej pozycji, przeforsuje własną wizję dzieła, ale na szczęście nie takiego się nie stało. Słychać, że orkiestrę prowadzi artysta z niekwestionowanym autorytetem, tak że całą kreację oceniam bardzo wysoko i pozytywnie. Podobnie przekonująco wypadła *Sonata „Kreutzerowska”* z Martą Argerich. To naprawdę strzał w dziesiątkę, ponieważ wspólna produkcja skrzypka z tą właśnie pianistką olśniewa blaskiem, temperamentem i znakomitą jakością wzajemnego porozumienia. Dzieło dużych rozmiarów, bogate wyrazowo, ciekawie skonstruowane formalnie, nie jest łatwe i tym większa sztuka wykonać je nie tylko przekonująco, ale zachwycająco od początku do końca. W tym przypadku mamy do czynienia z partnerstwem mistrzowskim.

Długo by wymieniać cechy, które mogą się podobać, ale moja uwagę zwróciło np. fenomenalne wypracowanie dynamicznych detali. Repin jawi się jako artysta podatny na grę subtelną w częściach wolnych, tak że *Larghetto* z *Koncertu* po prostu zachwyca w odcinkach piano i pianissimo, słychać też jego wyraźnie artykułowany dźwięk w najwyższych rejestrach, licznych trylach, itp. Mam jednak czasami wrażenie, że warto było ustawić solistę bliżej mikrofonu, co przydałoby się w dialogach z orkiestrą, zwłaszcza w partiach tutti. Uznanie wzbudza również pewność intonacji i własna wizja dzieła, co sprawia, że tak ambitne i wymagające kompozycje, okazały się wymarzoną debiutem dla artysty naprawdę wysokiej klasy. Cześć należy na jego następne płyty, mając nadzieję, że oczekiwania te nie zostaną zawiedzione.

Paweł Chmielowski



# RYAN MACEVROY-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, Venemj

Światowa premiera kolejnych utworów fortepianowych Miłosza Magina



lider polskiej fonografii i mecenas artystów  
wybitne dokonania • promocja talentów

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



# 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



Jaroslav Adamus • Lydie Bonneton • Dominique Manière • Evelyne Peudon



Johann Sebastian Bach

Sonatas for Violin and Harpsichord BWV 1014 - 1019

Jaroslav 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

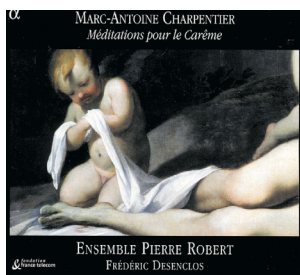


lider polskiej fonografii i mecenas artystów  
wybitne dokonania • promocja talentów

ła, jak skromne rozmiarami sonaty op. 49 czy 78-79. W jego ujęciu nawet *Sonata Es-dur* op. 27 nr 1, przyćmiona popularnością następującej po niej, jawi się jako kompozycja pełnokrwista, fenomenalnie skonstruowana, ze wspaniałym gestem – niesłusznie pozostaje ona na uboczu, ustępując miejsca swym najsztywniejszym siostrzom.

Dobierając odpowiednie techniczne i wyrazowe środki, Oppitz sprawia, że *Sonaty* porywają emocjami i kształtem formalnym, wywołują entuzjazm i podziw dla geniuszu autora. Również dzięki udanej kreacji niemieckiego pianisty czuje to, co zawsze przy słuchaniu twórczości Beethovena – staje się on dla mnie postacią niezmiernie bliską i ważną, która mnie doskonale rozumie, co jest źródłem niemałej pociechy i radości w trudnych chwilach. Na czym dokładnie polega magia oddziaływania tej genialnej muzyki nie potrafię jednoznacznie stwierdzić – niech nadal pozostanie dla mnie zagadką. Fakt, że wnioski tego rodzaju nasuwają się przy słuchaniu cyklu Hänsslera, skłaniają mnie do wysokiej oceny całej produkcji, jako pozycji wartościowej i przekonującej. I choć do moich ideałów zaliczają się kreacje wielkich mistrzów klawiatury, takich jak Annie Fischer, Claudio Arrau, Świątosław Richter czy Daniel Barenboim, to zestaw niemieckiego pianisty z pewnością można uznać za kolejny niebagatelny zestaw w dyskografii *Sonat* Beethovena.

Paweł Chmielowski



**MARC-ANTOINE CHARPENTIER**  
1643-1704

*Méditations pour le Carême*  
Ensemble Pierre Robert · Frédéric Desenclos  
Alpha 091 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 60'10"  
☆☆☆☆

Muzyka Charpentiera, podniosła, retoryczna i teatralna, obwieszcza Boskie „universum” obrazami, jakie poruszony słuchacz, uczestnicząc w misterium, kontempluje, doznając transfiguracji, ukojenia i odpuszczenia win. Wprawdzie skromne „petits motets” na trzy głosy męskie (baryton, tenor, wysoki tenor „haute-contre”) i continuo, powielające uduchowioną i in-

tymną stylistykę „tenebrae”, pozostają w cieniu majestatycznych kantat i oratoriów, jakie twórca *Medei* przeschczepił na grunt francuski, jednak żarliwa Kontrereformacja, apelując do ludzkich serc i budząc skruczę w pokornych umysłach, ceniła je na równi z rozległymi ofertoriami.

W dobie Ludwika XIV Francja była areną ścięcia się przeciwstawnych koncepcji i doktryn religijnych: od bractwa św. Ignacego Loyoli, poprzez jansenistów, po gallikanizm dworu królewskiego. Muzyka przekraczała subtelne sofizmaty, godząc rozbieżne opinie i nieustępliwość filozofów, apelując do sumień oraz podkreślając wagę chrześcijańskiej medytacji, dla której doniosły teologicznie czas Pąsji, był nie do przecenienia. Siedemnastowieczni kompozytorzy sięgali do iluminujących wyjątków z Biblii, ważkich tekstów liturgicznych i wspaniałej ars poetica, by w stanach dramatycznych, emocjonalnych i pozbawionych zbędne dydaktyzmu, rozważać mękę Pana; tragedii, której nieszczęśny, ludzki wymiar odsłaniał się sam przez się.

Świątocieniowa, introspektywna estetyka *Méditations pour le Carême*, o proweniencji *Italianate*, bogatej paletce sonorystycznej i sugestywnej narracji, pełnej dysonansów, odwołuje się do sztuki Carrissimiego i osobistych fascynacji mistrza *Te Deum* rzymskimi spektaklami jezuitów. Płomienny zakon był istotnym zleceniodawcą prac Charpentiera powstających w ostatnich dekadach jego życia; wszystko wskazuje, że był adresatem i tego dzieła, które nie przetrwało w manuskryptach artysty, acz w nie datowanej kopii, która należała do leksykografa i kompozytora Sebastiana de Brossarda, i które ten ostatni określał mianem „wybornego”.

Ensemble Pierre Robert godnie przywraca do życia polifoniczną frazę mistrza, subtelnie podążając za szlachetnymi meandrami tekstu. Pełne uczucia głosy, przenikają się w bolesnym wyznaniu, a mistycznym „élevations” towarzyszą ekspresyjne hymny na organy piora Nicolasa de Grigny i Nicolasa Antoine Lebegue’a. Dzięki continuo dyskretnie roztopiają się w tle, szmerząc niczym leśny strumień, lecz temu zacnemu przedsięwzięciu brak szczyty maestrii na miarę Williama Christie i jego Les Arts Florissants, którzy w twórczości autora *Leçons de tenebres*, odnajdują „rozkosz, jaka panuje na wyżynach (...) pośród bezkresnych horyzontów i mas rozproszonych światła – bezkres nie mającego poza sobą żadnej ozdoby”.

Andrzej Osipiński



**PIOTR CZAJKOWSKI**  
1840-1893

*Jezioro łabędzie – balet*  
Orchestra of the Mariinsky Theatre · Valery Gergiev, dyrygent  
Deutsche Grammophon 477 7669 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 106'59", 2CD  
☆☆☆☆

Nagrań muzyki do tego baletu jest podobnie dużo jak nagrań *Dziadka do orzechów*. Bo co tu dużo mówić, oba dzieła mają wspaniałą muzykę, której z równą satysfakcją słucha się w połączeniu z układem choreograficznym jak i w domowym zaciszu, bez dodatku obrazu. Rzecz tylko w jednym; naganie musi poruszyć wyobraźnię i wciągnąć słuchacza, bez reszty, w orbitę muzycznej dramaturgii. Żeby się tak stało dyrygent musi mieć pomysł jak chce tę wspaniałą, pełną swoistego wdzięku muzykę zaprezentować, czy tylko jako ilustrację czy też jako wielki poemat symfoniczny. Giergiev wybrał tę drugą możliwość. Potraktował całość z symfonicznym rozmachem, nie tracąc nic z jej tanecznego wdzięku i lekkości. Każdy z prezentowanych tańców zachowuje swój narodowy charakter, a wszystkie znane motywy właściwą ekspozycje. Trzeba też przyznać, że Giergiev znakomicie łączy wszystkie elementy w całość mając przy tym pełną świadomość teatralności tej muzyki, jej lekkiego patosu, więc i to zachowuje z należytym szacunkiem. Jedyne co można dyrygentowi, którego czasami ponosi temperament, zarzucić to czasami zbyt szybkie tempa i przeforsowanie dynamiki, ale jest to nawet do zaakceptowania. Oczywiście, godnego partnera w tworzeniu samej muzyki i jej teatralnego nastroju, ma dyrygent w świetnie grającej i brzmiącej orkiestrze Teatru Maryjskiego, której muzycy „zęby zjedli” na graniu tego baletu.

Adam Czopek

**JERZY FRYDERYK HAENDEL**  
1685-1759

*Mesjasz*  
Susan Gritton, sopran; Sara Mingardo, alt; Mark Padmore, tenor; Alastair Miles, bas · Tenebrae Choir; London Symphony Orchestra · Colin Davis, dyrygent  
LSO Live LSO0607 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 146'10", 2CD



**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Oratorium *Mesjasz* Haendla jest jednym z najbardziej znanych dzieł w historii muzyki, które kompozytorowi przyniosło niezmienną sławę. Powstało dla dublińskich katolików. Jest to jedyne chrystologiczne dzieło Mistra oratoriów, „in crudo Biblia” – czyli opowiedziane wyłącznie przez teksty Pisma Świętego: pisma prorockie, ewangelie, listy św. Pawła i apokalipsę. Podzielone jest ono na trzy części: pierwsza jest zapowiedzią przyścia Mesjasza, druga opowiada o Jego życiu, śmierci i zmartwychwstaniu, trzecia mówi o misji zbawienia ludzkości. Najbardziej popularnym i rozpoznawalnym fragmentem jest *Alleluja*; do dziś często zachowywana jest tradycja słuchania tego utworu na stojąco, upamiętniająca zdarzenie, kiedy to obecny na koncercie król Jerzy II wstał z miejsca, a wraz z nim cała publiczność.

Wraz z popularnością poszczególnych dzieł łączy się fakt, iż często i chętnie sięgają po nie różni wykonawcy, proponując najróżniejsze interpretacje. Dzięki temu mamy szeroki wachlarz nagrań firmowanych przez znane i cenione nazwiska. Niektórzy nie porzastają na jednej tylko próbie. Tak też jest w przypadku Colina Davisa. W prezentowanym tu albumie (nagranie na żywo z 2006 r.) powraca do koncepcji swojego pierwszego nagrania z 1966 r. Rezultat, to prawdziwa uczta dla uszu, ale i... dla oczu, ponieważ całości dopełnia płyta DVD, na której oprócz fragmentów z koncertu zamieszczony jest wywiad z Davisem, w którym opowiada o swoich pomysłach. Nie będę zdradzał zbyt wielu szczegółów, warto osobiście się z nim zapoznać.

W ciągu czterdziestu lat dzielących oba nagrania, pojawiło się wiele nowych, ciekawych propozycji (m.in. Trevora Pinnocka, Paula McCreeha, Johna Eliota Gardinera, czy Marca Minkowskiego). Przed ukazaniem się płyty powątpiewano, czy pomysł Davisa będzie bardziej stosowny niż praca specjalistów od muzyki dawnej. Maestro nie wykorzystał bowiem instrumentów z epoki, ale współczesne. Zaprosił do współpracy mniejszy skład, co zaowocowało lepszym, jaśniejszym brzmieniem oraz szybszymi tempami. Wprowadził inną

SPRZEDAŻ BILETÓW:  
kasa biletowa NOSPR  
kasa biletowa Teatru Śl.  
punkty Ticketportal  
www.ebilet.pl  
www.ticketportal.pl

● **9 maja 2008, godz. 19.30**

K O N C E R T

dyrygent - **Dmitry Liss**

solistka - **Agata Szymczewska**

Sibelius - Koncert skrzypcowy  
Czajkowski - VI Symfonia *Patetyczna*

● **18 maja 2008, godz. 12.00**

P O R A N E K w ramach 2. Festiwalu Harfowego

dyrygent - **Krzysztof Urbański**

solistki - **Charlotte Balzereit**

**Sarah O'Brian**

**Jadwiga Kotnowska**

**Anna Sikorzak-Olek**

Tailleferre - Concertino na harfę i orkiestrę  
Ptaszyńska - Koncert na flet, harfę i orkiestrę  
(prawykonanie)  
Renié - *Elegia* i *Taniec-kaprys* na harfę  
i orkiestrę

**Narodowa Orkiestra Symfoniczna  
Polskiego Radia w Katowicach**



**NOSPR**

Plac Sejmu Śląskiego 2, 40-032 Katowice,  
tel. +4832 2518903, 032 2553261 · e-mail: nospr@nospr.org.pl

[www.nospr.org.pl](http://www.nospr.org.pl)

ornamentykę. Odbiera on *Mesjasza* jako dzieło, w którym religijność, pobożność miesza się z uniwersalizmem. Ciekawe nawarstwienie procytów pozwala odczytać tę muzykę jako niezwykle radosną. Przedstawienie tętni energią. Wykonawcy zasługują na najwyższe uznanie. Orkiestrę cechuje znakomita dokładność i muzykalność. Partie chóralne są wzorowo zaśpiewane przez Tenebrae Choir, który może pochwalić się precyzją i pasją, bez przejawów, koronując występ końcowym *Amen*, gdzie przy poszczególnych wejściach głosów możemy podziwiać spójną barwę każdej sekcji. Koroną przedstawienia są soliści – z troską podchodzący do każdego momentu. Szczególnie urzekający jest Mark Padmore, który pod każdym względem (i techniki i muzykalności i ogólnej estetyki) odznacza się perfekcją.

Koncepcja Colina Davisa to pewnego rodzaju kompromis w rozumieniu barokowej muzyki. Gorąco polecam wszystkim – i tym, którzy po raz pierwszy chcą posłuchać *Mesjasza* i kolekcjonerom wykonania tego oratorium!

Emilia Dudkiewicz



**JERZY FRYDERYK HAENDEL**  
Saul – oratorium HWV 53

Kirsten Blaise, sopran; Elizabeth Keusch, sopran; Daniel Taylor, alt; Norman Shankle, tenor; Markus Eiche, bas · Gächinger Kantorei Stuttgart · Helmuth Rilling, dyrygent  
Hänssler Classic CD 98.280 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 130'43", 2CD  
☆☆☆☆☆

Oratorium *Saul* Haendel skomponował latem 1738 r. Dzieło to otwiera kilkuletnią współpracę z librecistą Charlesem Jennensem, która zaowocuje między innymi powstaniem tekstu *Mesjasza*.

*Saul* – co zresztą podkreślono w książeczce dołączonej do płyty – należy do oratoriów silnie związanych z operą, nie tylko poprzez akcentowane w przypadku twórczości Haendla cechy zewnętrzne, takie jak podział na trzy akty oraz podobieństwo recytatywów i arii, ale szczególnie poprzez intensywną akcję i dramatyzm scen. Oczekiwaloby się więc tego napięcia w interpretacji, a tak nie jest. Otrzymujemy bowiem epicki fresk, w którym nacisk położony jest na odmalowanie stanów psychicznych bohate-

rów, ich rozterek, namiętności i wynikających z nich problemów.

Muzycznie i interpretacyjnie najlepiej prezentuje się główny bohater. Saul w ujęciu Markusa Eiche'a to targany sprzecznościami władca, prawdziwy zarówno w scenach triumfu, jak i w momentach napałów szału zazdrości o powodzenie Dawida. Znakomicie oddający uczucia gniewu, ale też bardzo ludzki, wręcz pokorny, kiedy prosi czarownicę o przywołanie ducha Salomona. Znakomity jest w I scenie III aktu, kiedy uświadamia sobie, że z własnej winy stracił zaufanie Boga (przejmujące piano), ale też za chwilę zamienia się w pełnego pychy i żądnego zemsty władcę, zdecydowanego szukać pomocy sił piekielnych, skoro opuściło go niebo.

Dobrze ze swojej roli wywiązuje się też Norman Shankle w partii Jonatana – operuje dobrze postawionym głosem, jest przekonujący zarówno we fragmentach lirycznych, jak i w wirtuozowskiej arii z II aktu (*But sooner Jordan's Stream...*).

Lekko rozczarowuje Daniel Taylor. Słuchając jego Dawida trudno sobie wyobrazić, że Bóg wybrał go na następcę Saula. To raczej grzeszny chłopiec, a nie pogromca Goliata i postrach Amalekitów.

Partie kobiece – Merab i Michal, są poprawne, ale nie rzucają na kolana.

W żadnym ze swoich oratoriów Haendel nie wprowadził bardziej zróżnicowanej orkiestry, kilka razy akcja przerywana jest sinfoniami, w których stosuje zróżnicowane instrumentarium. W II akcie mamy nawet mini koncert organowy, w którym partię solową na premierze wykonywał prawdopodobnie sam kompozytor, nawiązując do tradycji prezentowania właśnie tego typu form pomiędzy aktami utworów wokálně-instrumentalnych. W omawianym nagraniu solo organowe z powodzeniem realizuje Boris Kleiner.

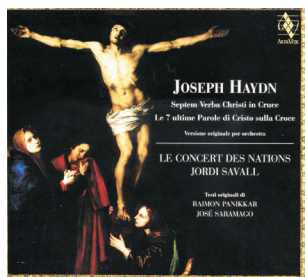
Zespół ze Stuttgartu to zespół, który znakomicie wykonuje niuanse wymagające Haendlowskiej partytury, na uwagę zasługują też soliści – harfista (solowa sinfonia w V scenie I aktu). Na potrzeby tego nagrania poszczególnym bohaterom towarzyszą w partii basso continuo zróżnicowane instrumenty: Saul śpiewa przy dźwiękach klawesynu, dzieciom Saula (Michal, Merab, Jonathan) – „przypisano” organy, w przypadku Dawida – co oczywiste – jest to harfa, czarownica i Amalekici śpiewają z towarzyszeniem regału. Takie potraktowanie partii basso continuo urozmaica wykonanie, przyczynia się również do poszerzenia sławnej brzmieniowej i tak już bogatej partytury Haendlowskiego oratorium.

No i jeszcze zespół chóralny. W zamysle kompozytora to właśnie chór komentuje kolejne etapy upadku Sau-

la. Gächinger Kantorei Stuttgart prezentują bardzo wysoki poziom, oddając techniczne i dramatyczne detale zamysłu kompozytora.

W sumie prezentowane nagranie stanowi udaną realizację, słucha się go z zainteresowaniem, raz po raz skłaniając się do zadumy nad zawiłymi losami biblijnych bohaterów.

Beata Michalak



**JÓZEF HAYDN**  
1732-1809

Septem Verba Christi in Cruce  
*Le concert des Nations · Jordi Savall, dyrygent*  
Alia Vox AV 9854 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 67'50"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

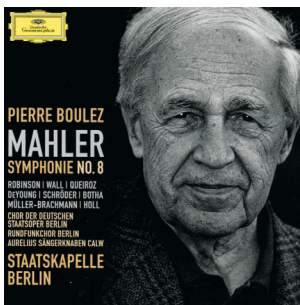
Chociaż Józef Haydn wiódł życie w prowincjonalnym Esterházu, związany łaską oświeconych protektorów, nigdy nie pozostawał odcięty od kulturalnych, intelektualnych i muzycznych prądów epoki, a genialna sztuka, jaką poczynił od 1779 r. mógł bez przeszkód publicznie oznajmiać, budziła rzeczywisty aplauz, docierając do najodleglejszych zakątków Europy. W oddalonym o trzy tysiące kilometrów hiszpańskim Kadyksie, barwnie kosmopolitycznym i promieniującym południową „Ilustración”, dostojna fraza twórcy *Il ritorno di Tobia* znajdowała prawdziwie szczerych adoratorów, z których jeden, Francisco Micon, markiz de Méritos, przedłożył w roku 1786 kompozytorowi szczególne zamówienie na „oratorium bez słów” dla tutejszego księcia Santa Cueva. Tradycja świątyni, sięgająca mroków średniowiecza, „było wystawianie w czas Wielkiego Postu oratorium, którego efekt szczególnie uwydatniano poprzez fakt, że ściany, okna i filary udrapowano czernią, a uroczystą ciemność przerywała jedynie duża lampa wisząca pośrodku. W południe zamykano drzwi i rozbrzmiewały dźwięki muzyki. Po stosownej przygrywce, biskup wstępował na pulpit i wygłaszał pierwsze z siedmiu słów Zbawiciela na krzyżu, po czym je komentował. Po komentarzu opuścił podwyższenie i skłaniał się przed ołtarzem. Prerwę wypełniała muzyka”.

Haydn, zafascynowany emblematycznym projektem, którego sonatowa forma, skojarzona z podnio-

stym recytatywem, stanowiła rzeczywiste wyzwanie, przyjął zlecenie, tak oceniając swoją pracę: „Biskup wkraczał na podwyższenie po raz drugi, trzeci etc., a orkiestra rozbrzmiewała po każdym komentarzu. W moim dziele musiałem uwzględnić tę okoliczność. Zadanie polegało na tym, aby napisać siedem następujących po sobie adagios, z których każde trwa około dziesięć minut, tak by słuchacz nie poczuł się znużony, a to nie było łatwe”. Kontemplacyjny i liturgiczny kontekst tekstu: wyznanie Pana odchodzącego na krzyżu, narzucał formę czysto instrumentalną, kreując dla słownej frazy muzyczny kontrpunkt, wzbogacający jej aspekt i uwypuklający eschatologiczne przesłanie. Posępna, uroczysta introdukcja antycypuje siedem majestatycznych części, skrzących się nie przyćmionym blaskiem, epatujących bogatą paletą barw, odurzających nowatorską inwencją. Szlachetna ekspresja i mistrzowskie zróżnicowanie rytmu nie pozwalają przypuszczać, iż następujące partie są w istocie podobne pod względem formy i długości; przejrzysta świetlistość i duch gorączkowej ekspresji spajają je nader misternie, a noszące miano „trzęsienia ziemi” postludium, wieszające potęgę Zmarłych wychwstania, czyni to z „terribilité”, jakiej nie powstydzili się autor *Patetycznej*. „Kaźda sonata i kaźda fraza tekstu – pisał Haydn w liście do londyńskiego wydawcy Williama Forstera, 8 kwietnia 1787 r. – docho- dzi do głosu w muzyce jedynie instrumentalnej, w taki sposób, że głębokie wrażenie zostaje wzbudzone nawet w najbardziej niedoświadczonym słuchaczu”.

Kataloński „creator”, Jordi Savall, w poszukiwaniu sensów i znaczeń *Męki Pańskiej*, zanurza się w mistyczną przestrzeń Santa Cueva, wydobywając z gęstej haydnowskiej partytury brzmienie wyraziste i pełne rozmachu. Z klasyczną harmonią i elegancką gracją „illuminismo catolico” wyławia z tej boskiej historii pierwiastek przejmująco ludzki i dogłębnie poruszający. I kiedy inni „kłóca się o wydumane przez siebie dziwactwa albo rozpaczliwie wypróbowują wzajemnie siłę swego intelektu, lub też w samotności wymyślają pokraczne idee, które (...) same się w rozpacz pożerają, ja – podążając za Wilhelmem Henrykiem Wackenroderem – zamykam wtedy oczy na tę całą wojnę świata i wycofuję się cicho do krainy muzyki, jako krainy wiary (...) zanurzam głowę w święte, orzeźwiająca źródło dźwięków i uzdrawiająca bogini wlewa we mnie niewinność dziecka, żebym spojrzała na świat świeżym okiem i rozpułnął się w ogólnym, radosnym z nim pojednaniu”.

Andrzej Osiniński



**GUSTAV MAHLER**  
1860-1911

**Symfonia nr 8**

*Twyla Robinson, Erin Wall, Adriane Queiroz, Michelle DeYoung, Simone Schröder, John Botha, Hanno Müller-Brachmann, Robert Holl* · Chor des Deutschen Staatsoper Berlin; Rundfunkchor Berlin; Aurelius Sängerknaben Calw; Staatskapelle Berlin · Pierre Boulez, dyrygent Deutsche Grammophon 477 6597 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 85'16", 2CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

*Symfonia „Tysiaca”* cieszy się ostatnio wyjątkową popularnością. Tylko w ostatnich latach nagrali ją: Kant Nagano, Simon Ratle, Antoni Wit. Najnowsze firmuje osiemdziesięcioletni Pierre Boulez, który tym nagraniem kończy rejestrację wszystkich symfonii Gustava Mahlera dla Deutsche Grammophon. W przypadku tego dyrygenta pasuje jak ulał powiedzenie: im starsze wino tym lepsze, co można skomentować, że im bardziej dojrzały w wieku jest Boulez tym bardziej klarowne w formie i świeże są jego interpretacje. Boulez, jak żaden dyrygent w tej chwili, potrafi tchnąć prawdę życia w każdą frazę utrzymując przez cały czas wewnętrzne napięcie. Przy czym warki tok muzycznej narracji w żaden sposób nie zaburza klarowności przebiegu i dramaturgii żadnej z części. „W tym wykonaniu *Symfonii „Tysiaca”*, Boulez wprowadził w ruch planety i słońce.” – napisał w grudniowym numerze *Muzyka21* Arkadiusz Jędrasik. Oddaje to w pełni istotę tej interpretacji, gdzie mamy i znakomity klimat i pełną kontrastów kolorystykę, oraz pulsujące napięcie, co przydaje jej wręcz kosmicznego wymiaru.

Na pierwszy plan wysuwa się dramatyzm ekspresji wokalne i instrumentalnej realizowanej środkami czysto muzycznymi kreślonymi niezwykle subtelną, ale zdecydowanie wyrazistą, linią. Boulez realizuje swoją wizję z niezwykłą żarliwością porwijąc słuchacza precyzyjnie znaczną dynamiką nieprzerwanego toku muzycznej narracji. Podkreśla zarazem charakterystyczną ekspresję, zwartą konstrukcję i monumentalną formę tego wspaniałego dzieła. Skupienie i cyzelowanie niuansów artykulacyj-

nych i wyrazowych pozwala mu uzyskać niebywałą intensywność i głębię emocji. Jest w tej interpretacji przejrzystość i dramatyczna logika oraz niezbędna u Mahlera odrobina patetyczności. Dyrygent zadbał też o właściwie wyważone proporcje przestrzeni i brzmienia potężnego, liczącego ponad 300 osób, aparatu wykonawczego. Najpełniej słychać to w realizowanym z rozmachem i potęgą kulminacji finale II części, niczego zresztą nie ujmując w tym względzie porwijającemu finałowi *Veni, creator spiritus*.

Równie mocną stroną prezentowanego nagrania jest zespół solistów doskonale zestrojony pod każdym względem, którego słucha się z prawdziwą satysfakcją. Warto jeszcze podkreślić wysoką jakość brzmienia chórów.

Adam Czopek



**CLAUDIO MONTEVERDI**  
1567-1643

**Combattimento di Tancredi e Clorinda; Lamento della Nimfa; Altri Madrigali**

*Akademia · Françoise Lasserre, dyrygent*  
Zig Zag Territoires ZZT051003 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 59'56"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Gdyby konkurencja na scenie muzyki dawnej pojmowana była w kategorii wojny płci, po wystąpieniu tego nagrania René Jacobs lub Konrad Junghänel z pewnością by zadrżeli z trwogi. I to nie tylko z powodu sugestywnie przedstawionego pejzażu bitewnego w zamieszonym na płycie *Combattimento...*. Prowadzony przez Françoise Lasserre zespół Akademia nagrał późne dzieła madrygałowe Claudio Monteverdiego łącząc z niespotykaną dotąd równowagą olbrzymi ładunek emocjonalny, wirtuozerie i wrażliwość na barwę dźwięku.

Na płycie oprócz wspomnianego *Combattimento...* umieszczone zostały cztery madrygały z ósmej i dwa z siódmej księgi. Od pierwszych dźwięków wciągnięci zostajemy w świat intymnej wrażliwości przedstawionej ze szczerością i zaangażowaniem. Aurę miłosnych wyznań i lamentów złamanych serc przeplatają niekiedy marsowe groźby o batalistycznym charakterze przedstawione z dystansem i ironią (*Altri canti d'amor* i *Hor che'l ciel*

e la terra). Kalejdoskop afektów zawarty w wybranych kompozycjach ukazany został z niewymuszoną naturalnością i radością muzykowania, a pedantyczne studia nad warstwą literacką zaowocowały indywidualną oprawą dźwiękową niemal każdego słowa, czego jaskrawym przykładem jest wiers: *Patrzę, myślę, płonę, tkam* (*Hor che'l ciel e la terra*).

Niezaprzeczalnym magnesem nagrania jest także świetny warsztat techniczny muzyków. Podporządkowana głównej idei utworu, powściągliwa, ale niepozabawiona wirtuozerii technika wokalna czaruje bezbłędnie śpiewanymi ozdobnikami typu „gorgie”, czemu towarzyszy improwizacyjna biegłość instrumentalistów. Spośród wyborów śpiewaków największą uwagę przykuwa wykonawca roli Testo w *Combattimento...* – Jan Van Elsacker, zachwycający swym jasnym tenorem.

Madrygały w koncepcji Lasserre mienią się niezliczonymi odcieniami barw rozwiniętego, jak na ten repertuar, instrumentarium. Bourdonowe brzmienia liry korbowej lub organowe basso continuo towarzyszące opracowaniom bliskim monodii średniowiecznej (*Interrote speranze*) lub porwijające figuracje instrumentów smyczkowych (*Combattimento...*) odsłaniają nowe konotacje stylistyczne drzemające w świeckiej twórczości Monteverdiego.

Emanuele Haim ugruntowała już swą pozycję w szeregu najbardziej cenionych dyrygentów. Ostatnia płyta zespołu Akademia dowodzi, że czas uważnie przyjrzeć się również dokonaniom Françoise Lasserre'a. Opisywane nagranie zarejestrowane zostało w 2004 r. W niedalekiej przyszłości należy oczekiwać kolejnej kreacji dyrygentki z Szampanii. Oby równie udanej.

Piotr Wolanin



**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
1756-1791

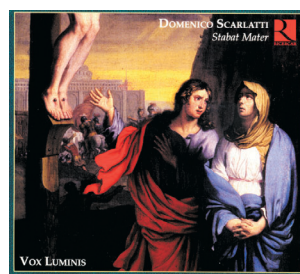
**Koncerty fortepianowe K 449, 459**  
*Werner Haas, fortepian · Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; Stuttgarter Kammerorchester · Karl Münchinger, dyrygent*  
MDG 6442 1479-2 · w. 2007, n. 1965/1971 · ADD, 50'30"

☆☆

Firma MDG wydając archiwalne nagranie tragicznie zmarłego Wernera Haasa wyrządziła mu niedźwiedzią przysługę. Wybrane na tę płytę koncerty fortepianowe Mozarta nie były bowiem utworami, w których celował niemiecki pianista (Haas zasłynął nagradzanymi rejestracjami utworów Ravela i Debussy'ego). O jego interpretacji dzieł Wiedeńcyka można powiedzieć, że jest poprawna, stonowana i zdyscyplinowana, jak i to, że brakuje w niej zróżnicowania dynamiki, barwy, jak i indywidualizmu, że o szaleństwie i finezji nie wspomnę. Słuchając Haasa odnoszę wrażenie, że pianista kurczowo czepia się każdej nuty, w obawie, że wpadnie w przepaść pomiędzy nimi. A przecież tam właśnie zaczyna się sztuka! Nie pomagają mu również towarzyszące orkiestry. Smyczki Radiowej Orkiestry ze Stuttgartu brzmią monochromatycznie, czasem ociężale, skrywając brzmienia instrumentów dętych. Natomiast Stuttgarcka Orkiestra Kameralna wyróżnia się wyrazistymi problemami z utrzymaniem stopniowości brzmienia. Obaj dyrydenci, podobnie jak główny bohater wydawnictwa, rzetelnie uprawiają swe rzemiosło.

Nagranie to doskonale nadawałoby się do zobrazowania sceny, w której Mozart grając przed swym protektorem za wszelką cenę pragnie skryć swój geniusz. Odziera swą kompozycję z finezji, szerokiej palety barw i odcieni uczuć, których swobodne ujście mogłoby uszczupnić próżność jego dobroczyńcy. Geniuszu jednak nie sposób ukryć, ale w tej sytuacji jawi się nam spętany okowami akademizmu i przeciętności.

Piotr Wolanin



**DOMENICO SCARLATTI**  
1685-1757

**Te Deum; Salve Regina; Stabat Mater; Miserere**  
*Vox Luminis*  
Ricercar RIC 258 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 67'29"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Pośród adoratorów uroków Melpomeny, trudno zaiste o znawcę szlachetnej frazy sakralnej Domenico Scarlatti, która ukryta w cieniu 555 oryginalnych sonat, próżno domaga się uwagi ze stro-

ny interpretatorów, odurzonych nowatorstwem jego czysto instrumentalnej spuścizny. Istotnie, liczne arie, duetti, kantaty, oratoria i opery, silnie osadzone w tradycji neapolitańskiego i rzymskiego *Settecento*, w jakiej wokalne popisy odgrywały rolę niepoślednią, na tle entuzjastycznie fetowanych *Essercizi*, zdają się być nadto konwencjonalne, wręcz „démodé”, co jednak jest wrażeniem zgoła mylącym, gdyż idealnie pretendują one do ducha epoki, jaka wydała gigantów pokroju Alessandro Scarlattiiego i Jerzego Fryderyka Haendla.

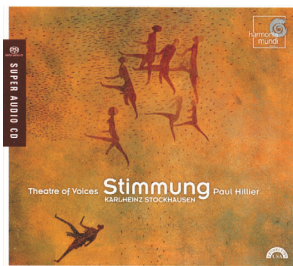
Najwyższe z opusów, rozbrzmiewających w łagodnej przestrzeni osiemnastowiecznego kościoła pod wezwaniem św. Apolinarego w walońskim Bolland, datują się z obfitości lat rzymskich, dzielonych między umiłanie czasu dożywającej swych dni Królowej Marysieńce (dla której prywatnego teatru Scarlatti skomponował kilkanaście oper), a pracę na usługach znamienitego mecenasa, kardynała Pietro Ottoboniego, patrona najwybitniejszych muzyków włoskiego baroku. Kontemplacyjne misterium magnum, *Stabat Mater*, przewidziane na dziesięć głosów i baso continuo, przyjmuje format bolesnej skargi, w której 4 sopranom, 2 altom i 2 basom, przypisano role absolutnie równorzędne, co, zważywszy na brak ripieno, rodzi osobliwe kombinacje i kreuje klimat daleki od wszelkiej „terrestria”. Uduchowiony tekst, emocjonalny i ekspresyjnie uwznioślony, narzuca wolne, przerywane kulminacją pięciogłosowych pasaży (*Eja Mater, Finale*), poetyckie tempa, stanowiąc osnowę dla frazy ciemnej, głębokiej i silnie skonstruowanej. Ezoteryczna i medytacyjna wizja *Stabat Mater*, wyraźnie odbiega od kompozycji Scarlattiiego współczesnych, budząc reminiscencje polifonicznych madrygałów, królujących na przestrzeni XVII stulecia.

Pełne wyrzeczenia, surowe i pozabawione akompaniamentu *Miserere* na cztery głosy, prezentuje styl bliski średniowiecznej *necessitas*, równie archaizowany, acz bliższy transcendentnej skali Gregorio Allegriego (potężne *Miserere Mei* według Psalmu 50). Późnorenansowa technika kontrapunktu, z którą korespondują wersy o proveniencji wybitnie gregoriańskiej, połączona z dystyngowanym „amor vacui”, w dobie baroku wręcz anachronicznym, stanowi uderzający kontrast z utrzymaną w neapolitańskiej manierze, barwną *Salve Regina* na sopran, kontralt i baso continuo, w której objawia się duch Pergolesiego. Maszynowe *Te Deum*, podniosłe „sacra conversazione” na podwójny chór ośmiogłosowy, jest najpóźniejsze; powstało w Portugalii i tam, 31 grud-

nia 1721 r. w lizbońskim kościele Sao Roque, zostało przedstawione światu.

Program płyty, oddany z podziwu godnym szacunkiem i błyskotliwą, francuską „honneteté”, przez eteryczny ansambel Vox Luminis, uzupełniają fascynujące soli na organy, subtelnie przetransponowane z medium, którego wszechstronny „Maestro di capella di Basilica Giulia”, był piewca niedoścignionym. Swego czasu, w pałacu wspomnianego już Ottoboniego, Scarlatti konkurował o prymat wirtuoza ze sławnym twórcą *Rinalda*, pokonując tegoż na polu klawesynu, acz ulegając w zakresie organów. W istocie, i w tej dziedzinie przedstawiał kompozycje świetne, a sztuka kontrapunktu i fugi osiągnęła w nich biegłość, jakiej nie powstydziłby się sam autor *Koncertów Brandenburskich*.

Andrzej Osieński



**KARL HEINZ STOCKHAUSEN 1928-2007**

**Stimmung**  
*Theatre of Voices* · Paul Hillier, dyrygent  
 Harmonia Mundi HMU 807408 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 78'02"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Niemiecki termin „Stimmung”, oddający zewnętrzne strojenie (głosów, instrumentów etc.), jak i stan wewnętrznego ducha, kreuje konstelacje znaczeń, wiodące do niezliczonych konotacji. „Stimmung” rodzi misterne gry słowne (niem. Stimme), antycypujące nie kończący się proces transformacji, w trakcie którego zdania i ich struktury ewoluują, sztydzą z tautologii, zawłaszczają identyfikacje, wibrują rytualną artykulacją. „Litera jest dźwiękiem niepodzielnym, acz nie dowolnym, a takim, z którego może powstać język inteligentny” – poucza Arystoteles i to hellenické credo mogłoby posłużyć za wprowadzenie do Stockhausenowego teatrum, w którym ogarnięci półmrokiem wykonawcy, w migocącym blasku świec dobywają alikwotami dźwięki, wynikające z jednego tonu podstawowego (B) i przywołują odwieczne miana bóstw i totemów.

W połowie lat 1960. rozpoczął się nowy etap eksperymentów muzycznych: dostrajanie, zrytualizo-

wanie i kontemplowanie dźwięku; konstruowanie „naturalnych” systemów, zmierzające do wydobycia z wibrującego głosu pełnego potencjału, niedostępnego konwencjonalnej wokalistyce. *Vox humana*, traktowany jako pole inwencji tyleż formalnej, co duchowej, odległy od hermetycznej elektroniki i spekulatywnego serializmu dekady triumfu pop-artu, łączy w opusie autora pseudo-wagnerowskiego *Światta* schoenbergowską potrzebę nowego porządku w muzyce z przypadkową kreatywnością spod znaku Cage’a. Te dwa, istotne dla nowoczesnej sztuki Zachodu, nurty skojarzył Stockhausen z religijnymi harmoniami Dalekiego Wschodu, wygrywając na przenikliwym, medytacyjnym akordzie cykl dynamicznych wariacji, budzących obcą kwietyzmowi świadomość, plastyczną i iluminującą, w której pierwotne dźwięki, pozornie odległe i obce, płyną w bezgranicznym continuum, wchłanianym zdumionymi zmysłami.

Madrygał ery „power-flower” nie mieści się na jednej partyturze; istnieje schematyczny diagram, podzielony na 51 sekcji, wyznaczający kolejny temat, następstwo ról oraz wzajemne relacje wokalistów. Z interpretacją i modyfikacją frazy werbalnej zderzają się „niezliczone dźwięki świata”: imiona magicznych duchów, reminiscencje erotycznej liryki, improwizacyjne zaklęcia, dni tygodnia, wzburzone odgłosy, artykułowane w sposób nakazujący nieme uczestnictwo w tym religijno-muzycznym pandemium. Stockhausen wkracza tu na obszary, zastrzeżone dla sztuki dramatycznej – teatralnego misterium, podczas którego padają pytania i odpowiedzi, muzyka zatacza kręgi i powraca do źródła, „aktorzy” odgrywają swoje role przez kilkadziesiąt minut, po czym wszystkie cichnie tak nagle, jak się pojawiło.

Paul Hillier z brytyjskim Theatre of Voices oddaje prometejski pejzaż „twórcy z Syriusza” (planety miłości i muzyki, jaką kompozytor – wieszcz obrał był za swoją duchową siedzibę) z nieskazitelną perfekcją. Wersja kopenhaska, jaką słyszymy na płycie, zainicjowana z chęci spojrzenia na znamienny wytwór muzycznej awangardy z perspektywy kilku dekad, rozbrzmiewa w przestrzeni scenicznej, budząc Uniwersum, wskrzeszone dłońią nieznanego Boga. Niepokorna wizja.

Andrzej Osieński

**THOMAS STOLTZER 1485-1526**

**Psalmy i motety**  
*Josquin Capella*  
 MDR 6051394-2 w. 2006, n. 2005  
 DDD, 71'08"  
 ★★★★★



Twórczość muzyczna Thomasa Stoltzera przypada na okres Humanizmu i Reformacji – okresu politycznego, religijnego i kulturalnego przewrotu, również w muzyce kościelnej, którą w znaczny sposób przeobraziło wprowadzenie do liturgii języków narodowych i narodziny wielu nowych gatunków związanych z opracowaniami chóralu. Proces ten zachodził jednak stopniowo – łacińskie polifoniczne motety, *Gloria* po łacinie, śpiewane łacińskie kolekty i *Credo* śpiewane przez chór po łacinie istniały w liturgii protestanckiej nawet jeszcze w czasach Jana Sebastiana Bacha. Opracowania psalmów Thomasa Stoltzera wpisują się właśnie w tę tradycję. Nazwisko Stoltzera do niedawna nie mówiło wiele nikomu – dzięki pracy muzykologów jednak mamy teraz okazję spotkania z tym kompozytorem, ciekawym dla nas również przez swoje powiązania z Polską. Stoltzer urodził się na Śląsku, w Świdnicy w 1480 lub 1485 r. w rodzinie urzędnika miejskiego. Nie można wykluczyć, że studiował u Heinricha Fincka, który przebywał w Krakowie w latach jego młodości. Następnie nazwisko Stoltzera odnajdujemy w 1519 r. w archiwach katedry wrocławskiej, wymienianych go jako „vicarius discontinuus”, co oznacza, że był on księdzem przy katedrze – wiemy również że pobierał pieniądze i miał utrzymanie w innym wrocławskim kościele pod wezwaniem św. Elżbiety.

W 1522 r. Stoltzer został zatrudniony jako „magister capellae” na dworze Ludwika II w Budzie na Węgrzech. Wiemy również, że starał się o posadę na dworze margrabiego Albrechta Brandenburskiego w 1526 r. Jako pobierz swoich umiejętności posłał on wówczas margrabiemu wraz z listem swój motet *Erzürne dich nicht über die Bösen* opracowany na sześć, a w ostatniej części nawet na siedem głosów, napisany na prośbę królowej do niemieckiego tekstu psalmu *Noli emulari* pióra samego Lutera. Posady jednak nie zdążył już zmienić – utonął podczas przeprawy przez rzekę 29 sierpnia 1526 r.

Spuścizna kompozytorska Stoltzera obejmuje około 150 utworów, cztery opracowania mszy, dużą liczbę motetów, opracowań psalmów, magnificat, hymny i pieśni,



reprezentujące różne style. To mogłoby oddawać dobrze osobowość kompozytora, który, jeśli wierzyć przekazom, miał mimo przyjęcia protestantyzmu do końca życia zachowywać rezerwy wobec niego i w ogóle wszelkiej doktryny. Faktem jednak jest, że większość jego opracowań psalmów posiada tacińskie teksty.

Na płycie z psalmami Stolzera w wykonaniu zespołu Josquin Capella, o międzynarodowej obsadzie pod kierownictwem Meinolfa Brüsera i wydanej przez Musikproduktion Dabringhaus und Grimm zarejestrowano 8 utworów – re-sponsorium maryjne *Super salutem et omnem pulchritudinem*, antyfonę na Boże Narodzenie *O admirabile commercium*, Psalm 37 *Erzürne dich nicht*, Psalm 11 *In Domino confido*, Psalm 13 *Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen*, Psalm 34 *Benedicam Dominum in omni tempore*, *Magnificat sexti toni*, oraz *Requiem*. Utworzony w 1994 r. z absolwentów Schola Cantorum Basiliensis zespół Josquin Capella brzmi w nich ciekawie, wnosząc dużo „własnego” brzmienia, które jakoś dobrze koresponuje z tym co o Stolzerze i jego epoce wydajemy się wiedzieć. Wysoka jakość nagrania i pełna wiedzy książeczka dopełniają klasy płyty. Serdecznie polecam.

Maria Erdman



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
1906-1975

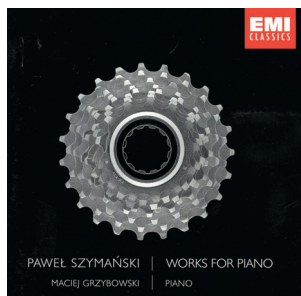
**Symfonia nr 4**  
*Beethoven Orchestra Bonn · Roman Kofman, dyrygent*  
MDG 937 1208-6 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 65'08"  
☆☆☆

Ponownie mam okazję zrecenzować dla Państwa kolejny wolumin wszystkich symfonii Dymitra Szostakowicza, nagrany dla MDG przez Beethoven-Orchester z Bonn pod dyrekcją Romana Kofmana. Niestety, podobnie jak w przypadku wcześniejszej płyty, najnowsza produkcja, zawierająca *IV Symfonię c-moll* op. 43, nie zachwyca i raczej niewiele się da o niej powiedzieć dobrego. Na stronę plusów zaliczę w miarę dobrą realizację dźwiękową nagrania, lepszą niż poprzednio. Dźwięk jest w czytelny i wyraźny, co ułatwia sledzenie gry po-

szczególnych sekcji w orkiestrze. Niewiele wszak z tego wynika, ponieważ poprawny zapis techniczny i odczytanie partytury bez większych trudności nie zmienia faktu, iż z tego albumu ziele nudą i totalnym brakiem zaangażowania. Inaczej mówiąc: produkcja nie wywarła na mnie żadnego pozytywnego wrażenia, nie poruszyła mnie, a szkoda, zważywszy, że *IV Symfonia* zalicza się do największych osiągnięć Szostakowicza. Arcydzieło to padło ofiarą kolejnej niezbyt udanej kreacji Romana Kofmana i jego zespołu. Brak tu jest prawdziwie przeżytych emocji, wzruszeń, przekazania bogactwa nastrojów, całego tragizmu muzyki zapisanej w partyturze. Bez tego wymagająca i trudna kompozycja nie może wyrzeć odpowiedniego wrażenia, pozostawiając jedynie niedosyt i rozczarowanie.

Słuchaczom chcącym poznać tę wspaniałą symfonię w dobrym wykonaniu, gwarantującym pozytywne przeżycia podczas słuchania, poddaję pod rozważenie recenzowany już przeze mnie krążek wytwórni Hänssler Classics i nagranie Radio-Sinfonieorchester Stuttgart pod Andrzejem Borejko, nie mówiąc już o znakomitej kreacji Marissa Jansonsa i jego Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego (EMI) czy Filadelfijczyków pod Myung-Whun Chungiem (DG).

Paweł Chmielowski



**PAWEŁ SZYMAŃSKI**  
1954

**Dwie etudy, Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański; Singletrack**  
*Maciej Grzybowski, fortepian*  
EMI Classics 3 71878 2 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 61'45"  
☆☆☆☆

Paweł Szamański jest niezwykle wyrazistą postacią na firmamencie polskiej muzyki współczesnej. Mało który inny kompozytor wpisuje się tak wdzięcznie jak on w koncepcję muzycznej ponowoczesności.

Jakiegolwiek by mieć poglądy na te artystyczne idee, to kompozytor ten wszystko co czyni w odwołaniu do przeszłości, nasyca czymś zupełnie nowym. Mimo, że nierzadkie u niego wycieczki w stronę baroku, to jednak trudno powiedzieć o jego kompozycjach, że mógłby

się w nie wkraść wirus eklektyzmu. W swoich „surkonwencjonalnych” utworach nie robi Szymański nic, co byłoby wtórne, banalne czy płaskie. Odwrotnie: tak konfrontuje współczesność z historią, że efekt finalny znajduje swoje miejsce w kulturze, uświadamiając, że po latach awangardowych wygibasów nikt tej niszy wcześniej nie zauważył i się w niej nie zdomował.

Na obecnym krążku, zatytułowanym (jakże tradycyjnie) *Works for piano* (konwencja, klasyka nazewnictwa wzbogacona świeżością przekładu na angielski) znalazły się trzy kompozycje, w tym jeden utwór cykliczny. Mamy więc okalające *Dwie etudy* i *Singletrack*, pomiędzy którymi uplasowała się *Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański*.

Wedle własnych słów kompozytora, wypowiedzianych niedługo w wywiadzie prasowym, komponowanie jest sposobem na ominięcie banału, wokół którego zawsze niestety w jakiś sposób się krąży. O ile mianem banału ogarniać można działania naśladowujące style czy techniki, tak zastanowić się można, jak określić dyskurs, jaki wiedzie Szymański w *Suite* z nie byle kim, bo z samym Janem Sebastianem Bachem. Niby nawiązanie, ale... Fakt mistrzowskiego dialogu z Bachowskim barokiem w wyrosłej z jego *Suite* potwierdza Andrzej Chłopecki, wystawiając kompozytorowi słowny pomnik w książeczce płytowej. I przykłaskując celności tych słów, zastanowić się można na nowo nad kwestią inspiracji. O ile oczywistym pytaniem jest to, kim byłby Szymański bez Bacha, tak przewrotnie i ponowocześnie rzecz ujmując, spytać można: kim staje się Bach dzięki Szymańskiemu?

Przy fortepianie – Maciej Grzybowski, przyjaciel kompozytora i świetny pianista. Doświadczony i doceniony w swym fachu pokazuje to, co w muzyce Pawła Szymańskiego istotne: zegarmistrzowską precyzję konstrukcji formy, dużą świadomość przeszłości muzycznej przy jednoczesnym przeświadczeniu o poruszaniu się w ramach muzyki współczesnej. Godne uwagi.

Agnieszka Okupska



**ANTONIO VIVALDI**  
1678-1741

**Concerti per archi: RV 565, 531, 553, 522, 413, 581, 156**

*Berliner Barock Solisten · Rainer Kussmaul, dyrygent*  
Avie-music 8553060 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 62'39"



Wśród melomanów trudno jest zapewne znaleźć kogoś, kto nie lubiłby słuchać koncertów „Czerwonego Księdza” i to w dobrym wykonaniu. Wychodząc naprzeciw takiemu właśnie oczekiwaniu słuchaczy, niemiecka firma Avi-music wydała płytę *Vivaldi Concerti per archi* zawierającą siedem koncertów w wykonaniu Berliner Barock Solisten pod dyrekcją Rainera Kussmaul.

Album otwiera trzyczęściowy *Koncert d-moll* RV 565, na dwoje skrzypiec i orkiestrę. Pierwsze *Allegro* to włoska żywiołość, którą Vivaldi ujął początkowo w prostej imitacyjnej konstrukcji przegradzającej się w dalszym fragmencie w fugę. To właśnie w tym fragmencie burzliwy temperament Vivaldiego w połączeniu z niemiecką precyzją zaowocował bardzo wyrazistą architektoniką tej jakże trudnej formy, wymagającej od zespołów orkiestrowych bardzo dobrego zgrania. W przeciwieństwie do nagrań muzyki barokowej innych zespołów, grupa Berliner Barock Solisten wykorzystała współczesne instrumentarium z pewną domieszką oryginalnych instrumentów z epoki. W dzisiejszej estetyce wykonawczej ten fakt jest nie do przyjęcia. Dla mnie jednak wartość brzmieniowa muzyki Vivaldiego nie ogranicza się jedynie do instrumentarium barokowego, bo można grać niestylowo na instrumentach z epoki, można też grać – tak jak w tym przypadku – bardzo stylowo, wykorzystując instrumenty współczesne.

Artykulacja jest jak najbardziej zgodna z tendencjami stylizacyjnymi epoki, a jej wyrazistość widoczna jest nawet w szybkich tempach. W połączeniu z planami dynamicznymi nadaje ona niezwykłą barwę poszczególnym partiom instrumentalnym, które nałożone na siebie tworzą swoisty obraz polifonicznej wypowiedzi. Część wolna to *Siciliana*. Jej piękno ukazuje tchnąca misternymi ozdobnikami linia melodyczna skrzypiec, w tle której rozbrzmiewają rytmicznie wybijane piony akordowe continua, przypominając o jej tanecznym charakterze. Poprzez delikatność tej części słuchacz doznaje tutaj pewnego rodzaju upojenia eterycznym jej brzmieniem, aby w ostatnim *Allegro* – za sprawą ożywczej niemieckiej interpretacji – powrócić do włoskiej żywiołości, którą Vivaldi zawarł w szybkich migających motywach. O wartości tego koncertu, jak również *Koncertu a-moll*, może świadczyć fakt, że zostały one prze-

transkrybowane na organy przez innego zanego geniusza baroku - Jana Sebastiana Bacha.

Na szczególną uwagę zasługuje bardzo mało znany koncert wiolonczelowy, który wenecki geniusz, wzorując się na włoskiej sinfonii, również zawarł w trzyczęściowej formie. Georg Faust wykonuje go na historycznym instrumencie Giovanniego Grancino z roku 1705. Mistrzowska interpretacja tego artysty, przejawiająca się w dużej dbałości o każdy, nawet najmniejszy szczegół, każe przypisać temu wykonaniu określenie - idealne.

Nie będzie w tym ani krzty przesady jeżeli powiem Państwu, że jest to płyta zawierająca idealne wykonanie siedmiu koncertów smykowych Antonia Vivaldiego. Dłatego też każdy szanujący się meloman powinien posiadać ją w swoich zbiorach.

Rafał Grabiszewski

## Różne



**C. Debussy – La Mer, Popołudnie Fauna; B. Britten – 4 Sea interludes; P. Mercure – Kaléidoscope**  
 Orchestre Métropolitain du grand Montréal · Yannick Nézet-Séguin, dyrygent  
 Atma Classique SACD2 2549 · w. 2007, n. 2007 · SACD, 63'48"  
 ☆☆☆☆☆

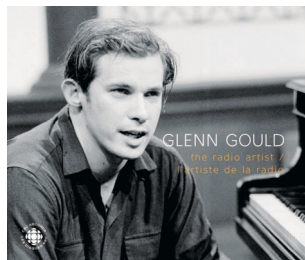
Po raz pierwszy z Orchestre Métropolitain du grand Montreal i kierującym ją Yannickem Nézet-Séguinem zetknąłem się kilka miesięcy temu, kiedy w ich wykonaniu recenzowałem *VII Symfonię* Brucknera. Nie wzbudziła ona wtedy mojego entuzjazmu. Teraz zaś nowy krążek kanadyjskich artystów wzbudził u mnie znacznie lepsze wrażenie.

Jednym z powodów jest zapewne fakt, że zaprezentowany program wydaje się bliższy preferencjom wykonawców. Wybrano wyłącznie dzieła twórców dwudziestowiecznych, przystępne w odbiorze, doskonale napisane, kolorowe, dające orkiestrze i dyrygentowi świetną okazję do zaprezentowania się w korzystnym świetle. Na płycie zatem znalazły się kompozycje Debussy'ego, Brittena oraz tragicznie zmarłego kanadyjskiego kompozytora Pierre'a Mercure. I wła-

śnie jego *Kaléidoscope* jest dla mnie odkryciem. Doskonale zinstrumetowany, mieniący się szeroką paletą nastrojów i orkiestrowych barw, ma wszelkie dane do tego, by odnosić sukcesy w salach koncertowych. Muzyce pokazują całe bogactwo partytury, co przynosi efektowny rezultat dzięki dobrej realizacji dźwiękowej nagrania w systemie SACD. Uwaga powyższa odnosi się również do pozostałych utworów. Popularne *4 Interludia* z opery *Peter Grimes* Benjamina Brittena fascynują energią i kolorami. Pięknie prezentują się poszczególne grupy instrumentów, co można dostrzec również w *Popołudniu fauna* Debussy'ego, gdzie na uwagę zasługują liczne fragmenty solowe sekcji drewna. Całość udanej produkcji dopełniają żywe tempa oraz wyraźnie przemyślana i przekonująca koncepcja dyrygenta. Niewątpliwym jest, że zarówno on, jak orkiestra doskonale odnajdują się w tym repertuarze.

Czekam na kolejne płyty kanadyjskich wykonawców z nadzieją, że spodoba mi się tak bardzo, jak ta.

Paweł Chmielowski



### GLENN GOULD the radio artist

Canadian Broadcasting Corporation  
 PSCD20316 · w. 2007, n. 1967-1977  
 · ADD, 302'31", 5CD  
 ☆☆☆

Tylko trzy gwiazdki przy nazwisku słynnego Glenna Goulda nie są spowodowane ani niepochlebną oceną zawartości płyt, ani tym bardziej moją niechęcią do działalności Kanadyjczyka. Są bowiem wynikiem niewielkiego zakresu odbiorców, do których skierowany jest zestaw krążków *The radio artist/L'artiste de la radio*. Mogłoby się wydawać, że im węższy krąg adresatów, tym nagranie bardziej elitarne, a jego wartość wyższa. Nie w tym przypadku.

Wydawnictwo zawiera pięć płyt, każdą z nagraniem dokumentu radiowego. Trzy pierwsze, będące trylogią osamotnienia (*The Solitude Trilogy*), oscylują wokół tematyki izolacji, tak bliskiej Gouldowi. Pierwsza *The Idea of North* dotyka obszaru życia i pracy Kanadyjczyków w północnej części kraju. Druga *The Latecomers* koncentruje się na historycznym i geograficznym wyobcowaniu Nowofundlandczyków, zaś trzecia *The Quiet in the*

*Land* – na sytuacji konserwatywnej społeczności Menitoby.

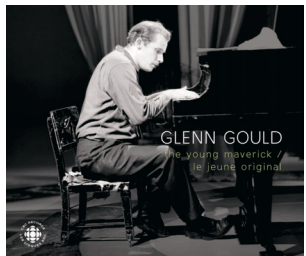
Dwa pozostałe krążki, oba zatytułowane *A Portrait for Radio*, to dokumenty muzyczne będące obrazami artystów: kolejno wiolonczelisty Pablo Casalsa oraz dyrygenta Leopolda Stokowskiego.

Prezentowane nagrania powstały po roku 1964, w którym Gould zdecydował się porzucić publiczne występy i skierować swoją uwagę m.in. na działalność radiową, nie zawsze związaną bezpośrednio z muzyką. Tworzone przez niego dokumenty radiowe wyrastają jednak właśnie z muzyki. Zdarza się, że Kanadyjczyk stosuje w nich technikę polifoniczną polegającą na równoległym prowadzeniu niezależnych linii głosów różnych osób. Uzyskuje przez to swoisty kontrpunkt, co można określić jako zabieg tak ciekawy, jak wyjątkowo utrudniający zrozumienie tekstu.

Pięciopłytowe wydawnictwo zadowolili osoby, które pokochały Goulda pianistę i zechcą poznać inne aspekty jego twórczej aktywności. Będą one jednak musiały wykazać choć ciekawość zainteresowania poruszaną tematyką, a ponadto dysponować biegłym rozumieniem języka angielskiego, co w dzisiejszym świecie jest chyba zresztą najmniejszym problemem.

Pozostali uznają zapewne, że wydawnictwo CBC zdecydowało się uczcić w minionym roku 75. rocznicę urodzin i 25. rocznicę śmierci Goulda. Niestety, odcinając kolejne kupony od wciąż nieśląbącej popularności artysty.

Anna Munia



### GLENN GOULD the young maverick utwory Bacha, Beethovena, Schoenberga, Berga, Weberna

Canadian Broadcasting Corporation  
 PSCD20306 · w. 2007, n. 1951-1955  
 · ADD, 411'01", 6CD  
 ☆☆☆

*The young maverick/Le jeune original* obejmuje nagrania transmisji koncertów radiowych z lat 1951-1955 w wykonaniu Glenna Goulda. Młody artysta (ur. 25 września 1932 r.) prezentuje utwory swoich ulubionych kompozytorów: Bacha (2 krążki), Beethovena (3 krążki) oraz tzw. trójki klasyków wiedeńskich XX w., tj. Schoenberga, Berga i Weberna (1 płyta).

Gould stał się obiektem światowego uwielbienia po roku 1955.

Prezentowany materiał stanowi przykład na to, że już wcześniej kanadyjski pianista dysponował olśniewającą techniką i darem oryginalnej interpretacji, które musiały stać się trampoliną do sukcesu.

W nagraniach można dostrzec potknięcia czy, używając eufemizmu, niezamierzone dźwięki. Należy jednak pamiętać, że płyty stanowią rejestrację koncertów – zapis pozbawiony jakichkolwiek poprawek.

Siła młodzieńczych wykonawców w lekkości, przejrzystości i zawrotnym tempie utworów. Niezwykła żywotność obecna w grze Goulda może być jednak również czynnikiem, który nie pozwala słuchaczowi delectować się muzyką. Porównując studyjne nagrania *Wariacji Goldbergowskich* z 1955 r. i 1982 r. możemy być niemal pewni, że sam Gould doszedł do podobnego wniosku.

Wśród prezentowanych utworów szczególne miejsce zajmują właśnie *Wariacje Goldbergowskie* pochodzące z 1954 r. i bez wątpienia mające wiele wspólnego z nagraniem studyjnym powstałym w rok później.

Koncerty fortepianowe Beethovena (tu Gould gra *I, II i III*) można uznać za gatunek towarzyszący dorastaniu artysty. Obok błyskotliwej techniki (brawurowe tryle w 1 i 3 cz. *III Koncertu*) jest w nich również miejsce na fragmenty kantylenowe (głównie w środkowych częściach), brzmące subtelnie i romantycznie.

Wdowa po Schoenbergu uznała gouldowskie wykonanie *Koncertu fortepianowego* jej męża za wzorowe. Istotnie, słuchając go, niemal namacalnie odczuwa się zrozumienie Goulda dla sztuki wiedeńskiego mistrza. W grze Kanadyjczyka zachwycą połączenie porządku z ekspresją i przestrzenią niezbędną do zaistnienia muzyki.

Nagrania Goulda z pierwszego połowy lat 50 nie są sztandarowym przykładem jego działalności artystycznej. Niemniej jednak dla wielbicieli, czy też raczej wyznawców pianisty, mogą stanowić smakowite kąaskę.

Anna Munia



**JAN VOGLER – MY TUNES**  
 utwory: Elgara, Czajkowskiego, Blocha, Wagnera, Dworzaka, etc.

Jan Vogler, wiolonczela · Dresdner Kapellisten · Helmut Branny, dyrygent  
 Sony Classical 88697055952 · w. 2007, n. 2006 · DDD 57'09"  
 ☆☆☆☆

Solowa płyta Jana Voglera prezentuje ciekawy materiał zebrany według interesującego klucza. Nie jest to płyta podporządkowana idei utworu ani idei jednego kompozytora.

Zamieszczonych zostało na niej dwanaście przykładów twórczości różnych kompozytorów pozornie niczym ze sobą niezwiązanych. Pierwszym wspólnym tropem dla wszystkich jest po przeanalizowaniu dat okres historyczny, w ramach którego wszyscy realizowali swoje pasje. Czas to szczególny, bo obejmujący przełom XIX i XX w. aż po lata 40. XX stulecia. Jan Vogler jako pomysłodawca projektu zwraca przez to uwagę na warunki istniejące poza muzyką, okoliczności historyczne wpływające ze zmian społeczno-politycznych, które znajdują swój rezonans w wielu dziedzinach życia, a także na gruncie sztuki.

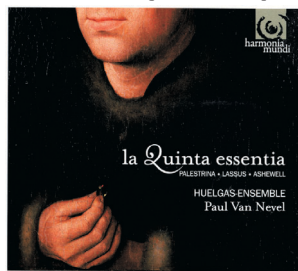
Nie bez kozery album ten nosi podtytuł *Z Sankt Petersburga do Nowego Jorku*. Przewodnią ideą krąży jest ukazanie specyfiki dzieł kompozytorskich pisanych przez ludzi zmuszonych sytuacją polityczną do przemieszczania się. Wspólnym mianownikiem dla wszystkich przywołanych na tej płycie twórców są Stany Zjednoczone. W Nowym Świecie szukali bezpiecznej przystani wobec zagrożenia wojną i prześladowaniem. Niesamowita jest w tej muzyce siła korzeni, moc kultury, z której wyrosła i potencjał elastycznego przystosowania się do nowych warunków, do tygła Nowego Jorku, w którym jak w wielkim balonie wina najróżniejsze kultury ustawicznie sprzegają się ze sobą. Wynikiem tego fermentu jest muzyka uczuciowa, piękna i po prostu melodyjna, w której na pierwszy plan wysuwa się odczucie melancholii. Jest w niej i tradycja rosyjska, i elementy żydowskie, jest niemiecka precyzja i posmak Broadwayu. Ale najważniejsze w niej jest uczucie.

Co najważniejsze, pomysł taki staje się jeszcze bardziej zasadny dzięki brzmieniu wiolonczeli Jana Voglera. Muzyk ten świetnie wyczuwa emocje zawarte w muzyce i sprawnie modeluje brzmienie instrumentu tak, że częstokroć zapomnieć można o jarzmie funkcji towarzyszącej nakładanym temu instrumentowi od wieków. Jan Vogler czyni z wiolonczeli instrument koncertujący, z którego odpada politura ociężałości i przeznaczenia do przysadzistych akompaniamentów.

Skupiając się jeszcze na muzykach, należy wspomnieć o świetnie

akompaniujących Dresdner Kapellisten, którym przewodzi Helmut Branny. Pod jego batutą zespół brzmi zgodnie z ideą zawartą w muzyce, nie pozostając w tyle za solistą ani nie występując także przed szereg. Ujmując rzecz krótko: dobra niemiecka robota. I niech tak zostanie.

Agnieszka Okupska



### LA QUINTA ESSENTIA

msze: Rolanda di Lasso, Thomasa Ashewella, G. P. da Palestriny  
 Huelgas-Ensemble · Paul van Nevel, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 901922 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 77'19"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

*La Quinta Essentia* wywodzi swą alchemiczną nazwę od dziełnastowiecznej architektury liźbońskiego Convento dos Barbadinhos, magicznego miejsca o przestronnych i przesyconych światłem wnętrzach, jakiego zdumiewająca akustyka wydobywa z dystyngowanej, renesansowej polifonii element boski i ponadczasowy. Duch miejsca, z którego głębi wylania się budzący dreszcz zachwyty, przejmujący „vox humana”, o intonacji szlachetnej i wzniosłej, stał się przyczynkiem do zaprezentowania nurtów wokalnych burzliwej doby „Reformatio generalis”: rygorystycznego kontrapunktu szkoły rzymskiej (Palestrina), bujnej flamandzkiej obfitości (Lasso) i oryginalnego, angielskiego „flamboyant” (Ashewell).

Palestrina i Lassus, złączeni datą śmierci (1594) oraz służbą w szeregach płomiennej Kонтreformacji, stworzyli style tyleż indywidualne, co pozbawione stygnej. Pracując u stóp watykańskiego dworu, autor *Missa ut re mi fa sol la*, przyniósł był do głębi moralną i estetyczną wizję Kościoła Rzymsko-Katolickiego, kreując dzieła transparentne i wysublimowane, o linii melodycznej nieskazitelnie czystej i krystalicznym kontrapunkcie. Sztuka ta, benedyktyńska w swej prostocie, pozbawiona odniesień do wszelkiej „terrestria” i operująca w rejestrach niebiańskich, unika świata instrumentów, pławiąc się w uroczystej, gregoriańskiej a cappella. Eteryzny, zbalansowany „cantus firmus” poruszający w powolnych

i majestatycznych sekwencjach *Benedictus*, oraz homofonicznej fakturze *Glorii*, znajduje kulminację w dwugłosowym kanonie *Agnus Dei*.

Polifoniczna fraza Lassusa, człowika iście renesansowego, XVI-wiecznego „bon vivanta” i obywatela świata; barwna, zmysłowa i pełna splendoru, wypływa z bogactwa życia, w obfitości nie wykluczającej jej bardziej przyziemnych aspektów. Sztuka mistrza *Missa „Tous les regretz”* urzekającą rzadką harmonią, nieodpartą inwencją melodyczną i bezbłędnym kontrapunktem, apeluje do wszystkich zmysłów, łudząc je niewyczerpaną wyobraźnią oraz śmiałą paletą chromatyczną. Podczas, gdy Palestrina wydobywa z monofonicznej melodii aspekt czysto duchowy, służący transcendentnej przemianie upadłej istoty w „formę swego ukochanego Boga (...) aby mu jego obecność świeciła bez żadnego wysiłku”, Lassus, czerpiąc rozrzutnie z lokalnej tradycji, sięga po świecą pieśń Nicolasa Gomberta, na której nie narzucającym się temacie rozsnuwa zachwycającą strukturę na sześć głosów. Fascynująca sztucznym madrygałem, wdzięczną „chanson” i rustykalną „villanella”, nie przeszkadza artyście w stworzeniu arcydzieła sztuki kościelnej, promieniującego wiarą i oddaniem, nie ustępującym uduchowionym opusom Palestriny.

Można odnieść wrażenie, iż Thomas Ashewell, „informator choristanum” katedry w Lincoln, nie pasuje do tej elity; po części z uwagi na fakt przynależenia do generacji wcześniejszej (zmarł w 1513 r., kilkanaście lat przed przyjściem na świat Palestriny i Lassusa), po części na skutek wspiarskiej izolacji Anglii, nie nadążającej za bujnym i rozgałęzionym życiem kulturalnym reszty kontynentu. Prawem paradoksu, twórca sześciogłosowej *Missa „Ave Maria”*, budując dzieło złożone i płomienne wyrefinowane, o osobliwej późnogotyckiej rytmice, okazuje się prekursorem cech stylistycznych, jakie kontynentalnej Europie były obce jeszcze kilka dekad później! Rozwklek melizmaty, kontrastowanie głosów w ramach trybów przeciwstawnych oraz swoboda, z jaką Ashewell otacza surowy, gregoriański sztafaż, misterną ornamentyką XV-wiecznego „perpendicularum”, stanowią prawdziwą ucztę dla ucha, wiodąc w rejony „terra incognita”, kolejne – jakże z wielu – mistrzowskie oblicza Renesansu.

Andrzej Osipiński

### Ludi Musici The Spirit of Dance 1450-1650

Montserrat Figueras, sopran · Hesperion XXI; Le Concert de Na-



tions; La Capella Reial de Catalunya · Jordi Savall, viola da gamba, dyrygent

Alia Vox AV 9853 · w. 2007, n. 1977-2006 · 76'22"  
 ☆☆☆☆

Jedyny problem, jaki istnieje w przypadku tej płyty, to ten, że w zasadzie powinno się zostawić miejsce na recenzję puste miejsce. Bo ani Jordiego Savalla przedstawiać nie trzeba, ani zespołów, w których występuje, ani tym bardziej rekomendować muzyki przez niego i muzyków z nim współpracujących wykonywanej. Jordi Savall i jego koncepcja muzyki dawnej to marka z najwyższej półki.

Żeby jednak przekonać tych, którym nawiasko hiszpańskiego gambisty niewiele mówi, spieszę z objaśnieniem repertuaru zawartego na krążku. Zawiera on mianowicie wybór ponad dwudziestu kompozycji świeckich o przeznaczeniu tanecznym, pochodzących z różnych zakątków świata. Cały materiał podzielony jest według krajów, z których zaczerpnięte zostały kompozycje. Mamy zatem po kilka tańców reprezentujących Włochy, Wielką Brytanię, Francję, Niemcy i Hiszpanię, które okalają utwory pochodzące z szeroko pojętego Orientu i trzy tańce z Nowego Świata czyli kontynentu amerykańskiego. Cośś realizuje zamierzenia projektu „Wschód-Zachód” mającego na celu zaprezentowanie świeckiej muzyki renesansu i baroku w przekroju kulturowym.

Na przykładzie bogatej reprezentacji twórczości nieznanych kompozytorów pokazuje Savall różnorodność muzyczną i niejednolitość kulturową, które zbiegają się we wspólnym punkcie rozrykowego, tanecznego przeznaczenia utworów reprezentujących kulturę popularną swoich czasów. Poznajemy charakterystyczne dla danych rejonów geograficznych galiardy, strambotta, villancicos, romanesci i folie, poszerzając jednocześnie horyzont o korzenie gatunków jak dworski makam typowy dla muzyki orientalnej.

Tańczy zatem u Savalla cały świat, niezależnie od kultury bawi się przy dźwiękach muzyki, łącząc przez to wszystkie kultury w nierozdzielalną jedność zbudowaną na wspólnej wszystkim ludzkiej tradycji karnawału. I jak zwykle w

przypadku tego wykonawcy w naj- lepszym z możliwych stylów.

Agnieszka Okupska



**FIRENZE 1616**

*Le Poème Harmonique* · Vincent Dumestre, dyrygent  
Alpha 120 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 58'47"

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

„Najdawniejsza historia grecka i biblijna, a nawet historia każdego narodu zaczyna się od muzyki – pisał u progu XIX stulecia Johann Ludwig Tieck – Muzyka jest poezją, to poeta wymyśla historię. Duch ludzki nie potrafił sobie wyobrazić przedtem niczego czarującego, pięknego, pełni życia”.

W 1582 r. na dworze księcia di Bardi we Florencji, Vincenzo Galilei deklamuje przy dźwiękach altówek lament księcia Ugolino z piekielnego kregu *Boskiej Komedii* Dantego, odrzucając wybujałą polifonię dojrzałego renesansu na rzecz akompaniowanej monodii, nonszalanckiej „sprezzatura” ujętej kłamrami basso continuo. Trzy dekady później awangardowy florencki akt opery znajduje apogeuem w prominentnym *Orfeo dolente* pióra Domenico Belli i Gabriello Chabriery (1616), gorzkim lamencie, którego protagonista – syn boga i śmiertelniczki – nieutłoni w żalu po zgonie Eurydyki, pozostaje nieczuły na błagania pocieszających go Gracji. Ezoteryczne *Le Poème Harmonique* Vincenta Dumestre’a, zainspirowane podniosłą skargą, spreparowało poetycki spektakl pozwalający prześledzić historię przesławnej „favola di musica” od jej fascynujących narodzin u schyłku XVI stulecia (Caccini), poprzez meandry ewolucji „parlar cantando” (Saracini), po zmierzch florenckiej ariergardy (Belli), ustępującej w 2 ćw. XVII w. palmy pierwszeństwa posągowej szkole rzymskiej oraz weńckiej Serenissima.

Liryiczny *Orfeusz* Angelo Poliziano, opublikowany w roku 1480, oraz *Dworzanin* maestro Castiglione (1528), opiewający uroki wyzwolonego intelektu, wzbudziły zainteresowanie osobą legendarnego poety-muzyka, królującego na starożytnym pamiątkach, przypominały o tragedii świeckich „affetti”, odurzyły niewyczerpanym spek-

trum greckiej mitologii, która na przestrzeni nadchodzącego „Secicento” zdominowała italskie sztuki piękne. Artyści, gromadzący się w prześwietnym domu księcia di Bardi, pragnęli powrócić do prostoty greckiego recytatywu. W 1600 r. florencki patrycjat urzeka dramatyczna *Euridice* Jacopo Peri z librettem Ottavio Rinucciniego trawestującym Owidiuszowe *Metamorfozy*. Emocjonalne „recitar cantando”, towarzyszące ceremonii zaślubin Henryka IV z Marią Medycejską, antycypowało znamienite *Nuove musiche*, zbiór arii świeckich i madrygałów o formie zwrotkowej, opublikowany w 1602 r. przez Giulio Cacciniego; ich melodyczna ekspresja waha się pomiędzy dia-toniką a chromatyką. Premiera pastoralnego *Il Rapimento di Cefalo* – *spectacolo veramenta da principe*, którego olśniewające reminiscencje przetrwały dzięki rzeczon- kolekcji, zgromadziła anno 1600 cztery tysiące widzów! Szlachetny dramat o powściągliwej maestrii, afektowany i retoryczny, zadziwia aliansem intelektu (*logos*) i emocji (*pathos*), zmiennym dla psyche wczesnego baroku.

*Io moro z Musiche* (1614) Clau- dia Saracini, dumnego innowa- tora, stawianego w jednym rzędzie z melancholijnym Gesualdo; auto- ry dysonansowych madrygałów o intensywnym zabarwieniu, stanowi preludeum do eksperymentalnego *Orfeo dolente* Domenico Belliego, który pogwałcił konwencjonalną ikonografię, rezygnując z roli Eu- rydyki na rzecz rozbudowanej par- tii Kaliope i odstąpił od szczęśliwe- go finału. Florencki mistrz, z które- ro zagadkowego „oeuvre” prze- trwały jedynie trzy dzieła – datowa- ne na rok 1616 – zdradza doskonałą znajomość XVI-wiecznych *lamenti* Vincenzo Galilei oraz mantuań- skich arcydzieł Monteverdiego (*Orfeusz, Il pianto d’Arianna*). Nowa- torskie „cantar recitando” było pre- zentowane jako intermedium *Amin- ty* Torquato Tassa, której geniusz przyćmił był z czasem eminentną frażę Belliego. Śmiała chromatyka, „impresjonistyczna” paleta barw, zdumiewające dysonanse, przewa- ga partii muzycznych nad deklama- cyjnymi – zaskakiwały do tego stopnia, że oszołomieni wykonaw- cy postrzegali utwór jako „trudny i nie do zaśpiewania... Trzeba bo- wiem i do nieznaczących objawień sztuki być uprzednio przygotowa- nym i przyuczonym” – rozważał Fryderyk Nietzsche, wszak dźwię- go błędu i każdej prawdy”.

Andrzej Osiniński



**KARAJAN GOLD**

Bizet, Mozart, Beethoven, Czaj-kowski, Mascagni, J. Strauss, J. Strauss II, Vivaldi, Bach, Grieg, Ravel, Holst, Dworzak, Pachelbel, Rossini, Massenet, Suppé, Offen- bach, Smetana  
*Berliner Philharmoniker; Wiener Philharmoniker · Herbert von Karajan, dyrygent*  
Deutsche Grammophon 477 7341 · w. 2007, · ADD/DDD, 151’54”, 2CD  
☆☆☆☆☆

W tym roku obchodzimy setną rocznicę urodzin legendarnego dy- rygenta Herberta von Karajana, urodzonego 5 kwietnia 1908 r. w Salzburgu. Z tej okazji zapowie- dziano ponowne wydanie wielu jego nagrań, z których większość uchodzi za wzorzec doskonałości. Karajan był bez wątpienia naj- większą osobowością wśród dyry- gentów XX w. Można powiedzieć, że w pewnym momencie swojej bogatej kariery zdominował życie muzyczne Europy. Żaden dyrygent przed nim, ani po nim, nie decydo- wał o losach artystycznych tak wie- lu instytucji. Szefował Wiener i Berliner Philharmoniker, Operze Wiedeńskiej, Festiwalowi w Salz- burgu. Stworzył salzburski Festi- wal Wielkanocy. Gościnnie wy- stępował z wszystkimi liczący- mi się orkiestrami. Nagrał na płyty ponad tysiąc utworów. Świat za- wdzięcza Karajanowi niezapomnia- ne przedstawienia operowe i kon- certy. Był tytanem batuty, żaden muzyczny styl, czy gatunek, nie miał przed nim tajemnic, uwielbiał muzyczne wyzwania. Kochał nie tylko dyrygenturę, w której był fa- natykiem perfekcji, z równą pasją poświęcał się operowej reżyserii. Mimo że kochał każdą muzykę, to jednak najbliższe mu były dzieła sceniczne Wagnera i Verdiego, które nie tylko po kilka razy nagrywał, ale również inscenizował. Był fana- tykiem postępu technicznego, szczególnie tego, który miał zasto- sowanie w muzyce.

Prezentowany w tym numerze Muzyka21 dwupłytowy album jest zbiorem najbardziej znanych frag- mentów różnych instrumentalnych dzieł, od Mozarta i Beethovena po- czynając, a na Griegu i Ravelu koń- cząc. Możemy się więc upajać fan- tystycznym brzmieniem Wiedeń- skich i Berlińskich Filharmoników

grających pod wytrawną batutą Ma-estro. Uznanie dla świetnie zagra- nego Intermezzo z *Rycerskości wie- śniaczej* Mascagniego, przechodzi w zachwyty podczas słuchania *Allegro con brio* z V Symfonii Beethovena i IX Symfonii Z Nowego Świata Dworzaka oraz *Veltawy* z poematu symfonicznego *Moja ojczyzna* Sme- tany. Ponadto mamy w albumie i nieco lżejszy repertuar, od uwertury do operetki *Lekka kawaleria* von Suppé, walca kwiatów z baletu *Dziadek do orzechów* Czajkowskie- go, do *Barkaroli* z *Opowieści Hoff- manna, Marsza Radetzky’ego* J. Straussa i *Bolera* Ravela.

Wszystko podane w jak najlep- szych sposób z uwzględnieniem wła- ściwego dla każdego dzieła klima- tu i charakteru. Można śmiało za- ryzykować stwierdzenie, że muzy- ka pod batutą Karajana nabiera spe- cyficznego tylko dla niego klimatu i wymiaru. Karajan miał jedną z rzadko spotykanych cech: potrafił wciągnąć słuchacza, bez reszty, w świat prezentowanego dzieła, co zawsze sprawiało, że nikt nie pozostawał obojętny na jego sposób pre- zentowania muzyki. I to również czuje się w tym albumie.

Adam Czopek



**MARTA ARGERICH AND FRIENDS**

**Live from the Lugano Festival 2005**

*Martha Argerich, fortepian; Piotr Anderszewski, fortepian; Nicolas Angelich, fortepian; Gautier Capucon, wiolonczela; Renaud Capucon, skrzypce; Lida Chen, altówka; Mark Drobinsky, wiolonczela; Lucy Hall, skrzypce; Karin Lechner, fortepian; Polina Leschenko, fortepian; Mischa Maisky, wiolonczela; Gabriela Montero, fortepian; Nora Romanoff-Schwarzberg, altówka; Dora Schwarzberg, skrzypce; Sergio Tempo, fortepian; Mauricio Tallina, fortepian; Lilya Zilberstein, fortepian*  
EMI Classics 3 58472 2 · w. 2006, n. 2003/5 · DDD, 210’58”, 3CD  
☆☆☆☆☆

Martha Argerich znana jest pol- skim melomanom, w pierwszej ko- lejności, dzięki jej zwycięstwu w Mię- dzynarodowym Konkursie Piani- stycznym im. F. Chopina w 1965 r., na którym zdobyła I nagrodę oraz Nagrodę Polskiego Radia za najlep- sze wykonanie mazurków.

Od tamtego wydarzenia minęło ponad pół wieku, a Martha Argerich udowadnia co i rusz, że poziom jej gry nadal pozostaje tak samo wysoki. Dodatkowo od 2003 r. organizuje we włoskim Lugano festiwal, na który zaprasza znakomitych artystów reprezentujących przede wszystkim młode pokolenie. Każdy z festiwalu posiada swoją dokumentację dźwiękową w postaci wydawanych płyt z nagraniami koncertowymi. Tak więc jeśli ktoś pragnie poczuć atmosferę tych spotkań, charakter gry i mieć wgląd w proponowany w Lugano repertuar, to płyty z serii *Martha Argerich and Friends* są doskonałą ku temu okazją.

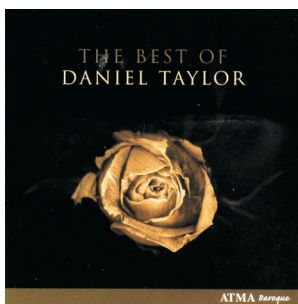
Nagranie z 2005 r. zawiera kompozycje wykonywane podczas tamtej edycji festiwalu. Na trzy płytowym wydaniu znalazły się utwory kameralne takich powszechnie znanych kompozytorów, jak Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Sergiusz Rachmaninow, Wolfgang Amadeusz Mozart i Felix Mendelssohn oraz dwóch nieobecnych na światowych scenach koncertowych – Manuel Infante i Carlos Guastavino. Kompozycje dwóch ostatnich to *Danzas andaluzas* i *Tres Romances Argentinos* czyli cykle taneczne osadzone w latynoamerykańskiej kulturze muzycznej, czym Argerich odnosi się do własnych korzeni, do których mocno jest przywiązana i ich odrębność stara się podkreślać.

Wśród zaproszonych do edycji w 2005 r. muzyków znalazł się naczelnym w ostatnich latach polski artysta eksportowy – pianista, Piotr Anderszewski, słynący ostatnio ze swoich znakomitych interpretacji utworów Karola Szymanowskiego. Na płycie festiwalowej możemy go posłuchać w duecie z Martha Argerich, z którą wykonuje *Sonate C-dur*

Nr 16 KV 545 W. A. Mozarta w aranżacji Edwarda Griega. Oprócz Anderszewskiego w Lugano wystąpił legendarny już wiolonczelista, Mischa Maisky, w którego wykonaniu słyszymy *Sonate wiolonczelową* Sergieja Rachmaninowa. Inne znane nazwiska to: Nicolas Angelich, Gautier Capuçon, Renaud Capuçon, Sergio Tempo i Lilya Zilberstein, u boku których stanęli także mniej znani muzycy, o których sławę Argerich walczy. Bo Martha Argerich jako pedagog stawia na młodość. Pragnie swoje doświadczenia z muzyką przekazać młodemu pokoleniu i, należy to stwierdzić, udaje jej się to we wspaniałym stylu. Polska publiczność miała okazję w 2006 r. podziwiać zarówno ją, jak i zaproszonych wraz z nią kilku z wymienionych artystów na deskach stołecznej Filharmonii Narodowej i ich występy przyjęte zostały entuzjastycznie.

Podobnie odnieść się można do proponowanego dokumentu festiwalowego, gdyż to wysoki poziom proponowanych wykonań decyduje o wspaniałym efekcie końcowym projektu. Piękne brzmienia, świetne wyczucie gry współwykonawców, wyśmienite przygotowanie kameralistyczne czyni z tego wydawnictwa nie tylko pamiątkę minionego festiwalu, ale daje także możliwość wysłuchania profesjonalnych wykonań sztandarowych kompozycji XIX-wiecznej muzyki kameralnej. Godne uwagi.

Agnieszka Okupska



### THE BEST OF DANIEL TAYLOR

arie z dzieł : Hoffmanna, Purcella, Bacha, Buxtehudego, Bennetta, Dowlanda, Haendla

Daniel Taylor, kontratenor

Atma Classique ACD2 3001 · w. 2007 · DDD, 59'18"

☆☆☆☆

Daniel Taylor należy do grona tych wokalistów kanadyjskich, których najlepiej określa angielskie sought-after (polskie tłumaczenie – wzięty, poszukiwany – nie oddaje istoty rzeczy). Dzieje się tak bynajmniej nie z powodu jego urody czy uroku osobistego (choć nie można wykluczyć, że i to ma znaczenie), ale ze względu na głos artysty. Taylor dysponuje bowiem szczególnym rodzajem kontratenoru. Jego barwa stanowi niepowtarzalną kombinację brzmienia falsetu, żeńskiego altu oraz tenora lirycznego. Dodajmy do tego doskonałe wykształcenie techniczne oraz dużą muzykalność, a uzyskamy przepis na wykonawstwo satysfakcjonujące nawet wyjątkowo wybrednych melomanów.

Szeroki repertuar Taylora obejmuje przede wszystkim partie altowe w operach i gatunkach oratoryjno-kantatowych, choć artysta nie stroni również od pieśni, a nawet

muzyki filmowej. Jego głos pojawił się dotąd na ponad siedemdziesięciu płytach. Wśród nich znalazło się także wydawnictwo zatytułowane „The best of”.

Krażek pretendujący do statusu wizytówki artystycznej Taylora obejmuje wyjątki z kompozycji z okresu późnego renesansu i epoki baroku, od Johna Dowlanda po Bacha i Haendla. Nic więc dziwnego, że artyście najczęściej towarzyszy zespół grający na dawnych instrumentach – Theatre of Elary Music, którego założycielem i kierownikiem artystycznym jest zresztą sam Taylor.

Utwory zebrane na płycie prezentują wysoki poziom wykonawczy. Taylor śpiewa krystalicznie czystym głosem, niezwykle płynnie prowadzi frazę i bardzo czytelnie podaje tekst. Jego kontratenor doskonale współgra przede wszystkim z brzmieniem lutni, na której wokaliście towarzyszy Stephen Stubbs.

Wszystko niby idealnie, ale po wydawnictwie „The best of” oczekuje się ukazania pełnego wachlarza możliwości artysty. Tymczasem prezentowana płyta oscyluje głównie między rejonami lirycznymi a melancholijnymi. Jedyne ożywienie (i to tylko chwilowe) wnoszą wyjątki z Haendla (oratoria *Salomon* oraz *Mesjasz*), częściowo także z Dowlanda. Szkoda, że tylko w nich można przez chwilę podziwiać sprawność głosu Taylora. Bez wątplenia jest bowiem co podziwiać. Trzeba tylko dać słuchaczom taką szansę.

Anna Munia

## Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

1 Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
Skr. Poczтовая 71  
02-800 Warszawa 93  
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38  
www.acteprealable.com  
e-mail: actepre@wp.pl

2 CMD Classical Music Distribution  
ul. Światowida 5-7  
45-325 Opole  
tel./fax: 0 - 77 457 60 63  
www.cmd.pl  
e-mail: cmd@cmd.pl

3 GiGi Distribution  
ul. Królowej Jadwigi 275 A  
30-218 Kraków

tel. 0 - 12 625 13 41  
fax 0 - 12 625 13 42  
www.gigicd.com  
e-mail: gigi@gigicd.com

4 Universal Music Polska Sp. z o.o.  
ul. Włodarzewska 69  
02-384 Warszawa  
www.universalmusic.pl

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

Acte Préalable



AP0180

## JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA *Musica Claramontana* vol. 25



World Premiere Recording

o. **Amandus Ivančić OSPPE** (1727-1758)

*Missa Solemnis in C major*

*Missa Caeciliae in C major*

Capella Czestochoviensis · Tomasz Wabnic

## Konkurs płytowy

### Jasnogórska Muzyka Dawna vol. 25

### Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 30 V 2008 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawnie odpowie na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w lipcu 2008 r.

W jakim kraju urodził się o. Amandus Ivancić?

### Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Rolando Villazón Universal Music Polska

lista laureatów:

Janusz Czeczot, Białystok; Eugeniusz Fandrych, Łódź; Helena Hulewicz, Warszawa; Ewa Korczak, Wrocław; Anna Kowalska, Katowice; Eryk Łazarz, Kalisz; Józef Orawski, Warszawa; Czesław Świderski, Rzeszów; Joanna Tarnowska, Warszawa; Marian Zaremba, Warszawa

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

## Gadki pismo tradycja folkowe muzyka świata i okolic 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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

[www.gadki.lublin.pl](http://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](http://www.eis.com.pl)

### Konkurs płytowy Emerson String Quartet Universal Music Polska



Każdy, kto w terminie do 31 V 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 lipcu 2008 r.

1. Z jakiego kraju pochodzi Emerson String Quartet?
2. Jaka płytę nagrał ten zespół przed fugami Bacha?



Harmonia Mundi HMC 901993



foto. © Eric Larrayadieu

## NOWOŚCI



Harmonia Mundi HMC 901951



Harmonia Mundi HMC 901974



Harmonia Mundi HMC 901987



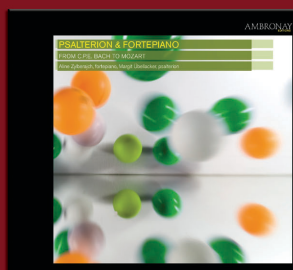
Harmonia Mundi HMU 907478



Ligia Digital LIG 104190



Alpha 123



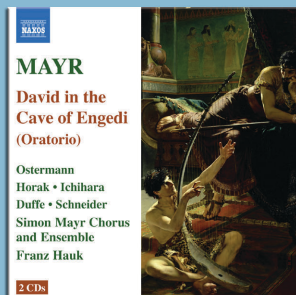
Ambony AMY 012



Divox CDX-70603



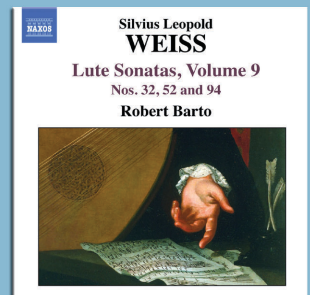
Naxos 8.570721



Naxos 8.570366-67



Naxos 8.570485



Naxos 8.570551

**C M D**  
Classical Music Distribution

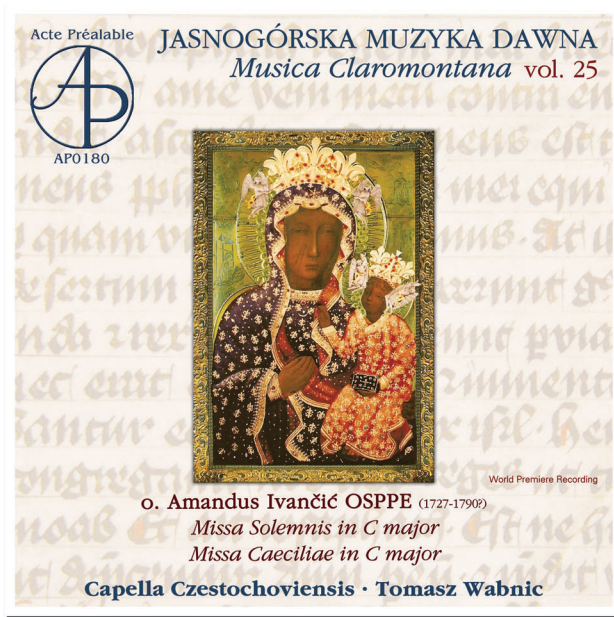
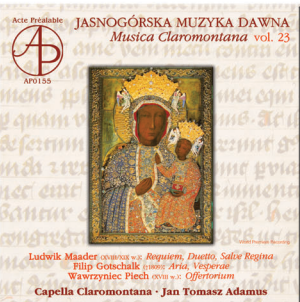
ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE, tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26  
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

# JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA

kolejny album z serii w katalogu Acte Préalable



Wcześniej wydane  
w tej serii



## INNE NOWOŚCI



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

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