

* *Lunatyczka w Detroit* • Juan Diego Flórez na ślubnym kobiercu *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 6 (95)
czerwiec 2008
ROK IX
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Justyna Jara
debiutuje Wieniawskim

Władimir Horowitz
poeta fortepianu

Anna Netrebko i Rolando Villazón
magiczna *Cyganeria*

Giuliano Carmignola
Koncerty Mozarta





giuliano carmignola **mozart**
the violin concertos | sinfonia concertante
orchestra mozart | claudio abbado




ARCHIV
PRODUKTION


UNIVERSAL
MUSIC
POLSKA

2 CD: 477 7371

www.universalmusic.pl • www.deutsche Grammophon.com

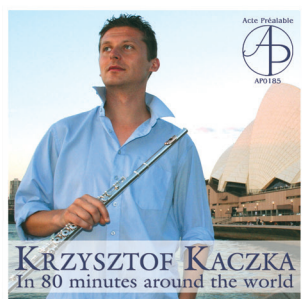
© Harald Hoffmann / DG
proj. grat.: Studio Jeremi

JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA

kolejny album z serii w katalogu Acte Préalable



INNE NOWOŚCI



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania ■ promocja talentów
www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 Listy do Redakcji
 8 Reflektorem po scenach i estradach: Łódź • Lublin • Poznań
 • Koszalin • Radom • Detroit • Toronto
 17 MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Jaś i Małgosia* •
 Rolando Villazón • Juan Diego Flórez • *Manon Lescaut*

CZŁOWIEK

- 22 Odnaleziona przyjaźń
opowiada Giuliano Carmignola Uberto Martinelliemu
 24 Na debiut wybrałam Wieniawskiego
ze skrzypczką Justyną Jarą rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 28 Władimir Horowitz – poeta fortepianu *opowiada*
Arkadiusz Jędrasik
 30 *Cyganeria* Anny Netrebko i Rolando Villazóna
Arkadiusz Jędrasik

DZIEŁO

- 32 O muzyce tureckiej (2)
Instrumenty muzyczne tradycyjnej muzyki
Özgür Baskin
 35 W mojej muzycznej krainie (8)
Samotność wędrowca: *Piękna młynarka* Schuberta
Andrzej Osiński
 38 **Opera dziecięca**
Lesław Czaplński

KOLEKCJA MELOMANA

- 40 **Palcem po płycie – *Eroica* Manzego**
Andrzej Osiński
 41 **Recenzje**
 54 **Konkurs płytowy: „Giuliano Carmignola – Universal Music Polska”**
 54 **Konkurs płytowy: „Justyna Jara – 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

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 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

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

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

oprac. graficzne
 Małgorzata Jarnicka



Małgorzata Łoza-Lipszyc
fol. na okładce
 Giuliano Carmignola
fol. Harald Hoffmann/DG

skład i łamanie
 Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer
 Jean Jacques Jarnicki

nakład
 10 000 egz.

wydawca
 Jan A. Jarnicki
 &
 Wydawnictwo Muzyczne
 Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl

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

Przyszłość mediów publicznych rozpala emocje. Choć Polacy od prawie dwudziestu lat jasno dają do zrozumienia rządzącym, że nie chcą abonamentu, coraz to nowi beneficjenci tego utomnego systemu wypowiadają się za jego utrzymaniem. Jednym z argumentów jest to, że w większości krajów Unii taki system istnieje. Szkoda tylko, że nikt nie powołuje się na Unię, gdy chodzi o służbę zdrowia, drogi, komunikację i całą resztę jakże siermiężnego życia codziennego.

W sprawie abonamentu wypowiadają się głównie ci, którzy z niego permanentnie korzystają. Wielcy muzycy, reżyserzy, pisarze, aktorzy, którzy i tak świetnie sobie radzą bez publicznych pieniędzy, chcą by wszyscy obywatele tę ich wielkość finansowali. TVP1, program z misją, zaprezentowała w piątek 9 maja, zaraz po 20:00, spotkanie kilku mniej lub bardziej znanych osobistości z Prezydentem RP w sprawie abonamentu. Niezależność TVP przejawiała się tym, że żadnego przeciwnika abonamentu na tym spotkaniu nie było. A więc wszyscy są za, choć tylko 40% obywateli płaci.

W Polsce nagminnym jest tworzenie różnych funduszy, a następnie przeznaczanie ich na zupełnie inne cele. Każda opozycja oczywiście oprotestowuje takie praktyki, ale gdy dochodzi do władzy, nic nie zmienia (zobaczmy, czy w przypadku PO będzie inaczej). Tak jest z podatkiem drogowym, który w małej tylko części idzie na drogi, a kontrowersyjny podatek Religii podobno wcale nie dociera do szpitali. Czy naprawdę abonament zasilający działalność misyjną TVP powinien finansować produkcję filmów kinowych? Czy można uwierzyć przedstawicielom telewizji publicznej, gdy twierdzą, że program Gwiazdy tańczą na lodzie spełnia misję, gdyż promuje... jazdę na lodzie? Najprawdopodobniej Telezakupy w TVP2 też należą do tej misji, gdyż... kształcą przyszłe sklepowe.

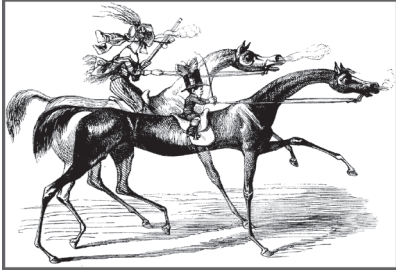
Trudno powiedzieć, czy państwo w ogóle powinno mieć do dyspozycji media. Są kraje gdzie tak nie jest. Jeśli jednak tak musi być, to dlaczego urzędy skarbowe nie mogą pobierać tej opłaty wraz z dotychczasowymi podatkami, tak jak pobierają na szkolnictwo, armię, kulturę, etc.? Zamiast zwalniać starszaków z abonamentu, zwolnieni z niego będą ci, którzy naprawdę tego potrzebują. Bo przecież 80-letniemu milionerowi nie potrzeba telewizji za darmo, a 40-letniemu biedakowi może i owszem.

Po co tworzyć dodatkowe struktury do zbierania opłaty pod postacią abonamentu, a także system kontroli? Podobno abonament ma zapewnić niezawisłość mediów. Ale czy dotychczas media publiczne były niezawisłe? Szkoły, choć opłacane z podatków, są przecież niezawisłe.

Żaden chyba Polak nie jest tak znany na świecie jak Fryderyk Chopin. Jego twórczość dotarła już naprawdę pod światowe strzechy, w samych Chinach więcej chyba ludzi gra jego muzykę, niż jest Polaków na świecie. Czy naprawdę ta postać wymaga jeszcze dodatkowej promocji, w dodatku nieudolnie robionej, przez jego rodaków? Przecież całe swoje życie Chopin promował się sam, nic, a w każdym razie niewiele, zawdzięcza rodakom. Teraz, w przededniu 200. rocznicy urodzin grupa osób w Polsce postanowiła karierę Chopina wziąć w swoje ręce i jej pomóc. Pomoc polega głównie na tym, że Ministerstwo Kultury, a więc podatnicy, finansują te działania. Jaki będzie skutek? Gazeta Wyborcza z 5 maja donosi „Na światowe obchody dwusetnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina w 2010 r. szykuje się blamaż. Centrum Chopinowskie będzie w stanie surowym, a wystawa w Zamku Ostrojskich niegotowa”. A Minister Bogdan Zdrojewski stwierdza, iż „inwestycja [budowa siedziby NIFC, remont pałacyku Ostrojskich, organizacja wystawy poświęconej Chopinowi] odbywa się pod straszliwą presją czasu”. Rzeczywiście, presja jest ogromna. Nie od dziś wiadomo, że 1 marca 2010 r. będziemy obchodzili 200. rocznicę urodzin Fryderyka Chopina. Promowanie Chopina jest tak samo potrzebne jak promowanie oddychania. Można być pewnym jednego – bez względu na osiągnięty rezultat promotorzy twórczości Chopina nieźle na tym zarobią.

No cóż, skoro rok Szymanowskiego (2007) przeciągnął się w wykonaniu Filharmonii Narodowej na rok 2008, a kto wie, czy nie dalej, to dlaczego rok Chopinowski (2010) nie miałby się przedłużyć do 2049 – będzie wtedy okazja do fetowania 200. rocznicy jego śmierci. A obecni decydenci, ich dzieci, a może i wnuki, będą miały w ten sposób zapewnione dochody. Jedno jest pewne. Chopinowi, w przeciwieństwie do Euro 2012, poślizg w żaden sposób zaszkodzić nie może. ®

LISTY DO REDAKCJI



Jak wybierać płyty

Kiedy zaczęła się moja przygoda z muzyką poważną, a było to już ponad 20 lat temu, nie zastanawiałem się jakie wykonanie płyty wybrać tylko cieszyłem się, że udało mi się kupić cokolwiek innego niż asortyment dostępny w naszych sklepach. Kupowałem płyty (zupelnie przyzwoite) w Ośrodku Kultury Czechosłowackiej w Szczecinie, lub podczas wyjazdów do NRD, rzadziej do RFN. Kiedy udało mi się kupić np. *Requiem* Mozarta, lub *Turandot* pod Karajanem, byłem najszcześliwszym człowiekiem na świecie. Dziś za zdobycie płyt Karajana nie stanowi najmniejszego problemu, są ich setki i na dobrą sprawę można by zebrać wszystkie najważniejsze nagrania pod batutą maestra i większość z nich byłaby znakomita, niektóre wybitne, trochę przeciętnych, ale prawie żadnych słabych. Nie na tym polega, moim zdaniem, właściwy wybór wykonania. W dzisiejszych czasach ważną rolę odgrywa specjalizacja, chociaż większość dyrygentów broni się przed taką etykietą. Herreweghe, na przykład, uważa, że nie jest specjalistą od Bacha, a przecież nie jest tajemnicą, że jego nagrania kantat, pasji czy mszy Kantora z Lipska są uważane za jedne z najlepszych. Za takich specjalistów mogą z pewnością uchodzić Helmut Rilling i Masaaki Suzuki, którzy specjalizują się w muzyce Bacha i których orkiestry mają w nazwie nazwisko kompozytora (Bach Collegium). Podobnie jest z Gardinerem i Harnoncourtem. Nie chcą być zaszufładowani jako dyrygenci muzyki baroku. Owszem, dokonali wielu świetnych nagrań muzyki Bacha, Haendla, Purcella czy Monteverdiego, ale ich dyskografia obejmuje również Haydna, Mozarta, Beethovena, a także Bartóka i Brucknera (Harnoncourt), czy Berliozą i Brittena (Gardiner).

Rodzi się zatem pytanie czym się kierować przy wyborze najlepszych wykonania poszczególnych utworów. Brytyjczycy nie mają tego problemu, ponieważ mogą skorzystać z *Gramophone the classical Good CD&DVD Guide*, przewodnika, liczącego ponad 1400 stron i 3000 recenzji płyt, ze wskazaniem na najciekawsze nagrania. Przewodnik ten wznawiany jest co roku. Korzystam z niego, ale niezbędna jest do tego bardzo dobra znajomość języka angielskiego. Zdaję sobie sprawę, że wydanie takiej pozycji w Polsce nie jest

możliwe, ale dla często zagubionych polskich melomanów potrzebna byłaby jakaś forma przewodnika po płytach. Pojawiły się wprawdzie na rynku pozycje panów Łętowskiego i Landowskiego, ale przydałoby się coś obszerniejszego, bardziej obiektywnego i w miarę aktualnego. Co roku powstaje olbrzymia ilość bardzo ciekawych nagrań i nie sposób jest opisać je wszystkie, ale gdybyśmy mogli skorzystać z rady fachowców, byłoby to na pewno z korzyścią nie tylko dla początkujących melomanów. Mój list jest swego rodzaju apelem do krytyków i dziennikarzy muzycznych o rozważenie takiej propozycji. Spróbuję podać kilka przykładów jak ja wybieram nagrania moich ulubionych kompozytorów zaczynając od Monteverdiego. Możemy przyjąć, że świetnie w jego muzyce odnajdują się: Gardiner, Jacobs, Harnoncourt, Junghanel, czy Christie i ich nagrania możemy brać w ciemno. Ale gdybyśmy chcieli wybrać najlepsze wykonanie *Orfeusza*, pojawia się problem jakimi kryteriami się kierować. Wersje Harnoncourta, Jacobsa, Gardinera, Picketta, Savalla są znakomite i nie pokusiłbym się aby stwierdzić, która jest najlepsza. Ostatnio jednak na rynek trafiła płyta nagrana przez Rinaldo Alessandrinię, który może być uważany za specjalistę od Monteverdiego, ale *Orfeusza* nagrał dopiero w ubiegłym roku. Nie ma tu miejsca na dokładną analizę dlaczego jest to płyta ze wszech miar wybitna, ale odnosi się wrażenie, że podczas jej słuchania zostajemy przeniesieni w czasy genialnego Weneccjanina i jest to nie tylko zasługa instrumentów z epoki. Kolejną postacią, którą chciałbym omówić jest Bach. Ogromna ilość nagrań sprawia, że kłopot z wyborem jest jeszcze większy niż w przypadku Monteverdiego. Można przyjąć podział na muzykę orkiestrową, instrumentalną, kameralną i wokalną. Chciałbym skoncentrować się na pierwszej i ostatniej. Jeżeli chodzi o tę pierwszą to bezkonkurencyjne wydają się być orkiestry angielskie (English Concert, Academy of Ancient Music, Academy of St. Martin in the Fields), holenderskie (Amsterdam Baroque Orchestra, La Petite Bande) czy niemieckie (Musica Antiqua Köln, Akademie für Alte Musik). Wymieniłem tylko niektóre, ale są one gwarancją znakomitego poziomu. Muzykę wokalną najlepiej ilustrują kantaty, które wyrażają geniusz Bacha w całej okazałości. Istnieją na rynku komplety nagrań wszystkich kantat dokonane przez Rillinga, Harnoncourta, Leonhardta, Koopmana i Leusinka. Podobnego przedsięwzięcia podjęli się Gardiner i Suzuki. Kantaty nagrywali również Herreweghe, Rifkin, Richter, Goebel i Kuijken, że wymienię tych najważniejszych. Mamy do wyboru starsze wersje Rillinga, czy Harnoncourta i najnowsze Gardinera, Koopmana, Suzukiego czy Kuijkena. Co zatem wybrać, czy nagranie wszystkich kantat w jednym wykonaniu czy zbierać nagrania różnych wy-

konawców. Ja jestem zdecydowanym zwolennikiem tego drugiego, ponieważ mogę w ten sposób poznać różne sposoby odczytania partytury. I nie widzę tutaj potrzeby wskazywania które wykonania poszczególnych kantat są najlepsze. Wszyscy wyżej wymienieni dyrygenci gwarantują wysoki poziom nagrań. Zostaje tylko kwestia czy wolimy starsze czy nowsze wersje. Zwolennikom tych pierwszych, bardziej tradycyjnych wykonań poleciłbym Richtera, Rillinga, Harnoncourta, Leonhardta, Gonneweina czy Wernera. Dla koneserów idealnego dźwięku i świetnej szaty graficznej ale też doskonałej interpretacji wybrałbym nagrania Suzukiego i, przede wszystkim, Johna Eliota Gardinera. Są jeszcze wspomniani Koopman i Herreweghe. W muzyce Haendla renesans przeżywają oratoria i opery. Jeszcze kilkanaście lat temu przeciętny słuchacz muzyki poważnej znał tylko te najbardziej znane jak *Mesjasz*, *Solomon*, *Juliusz Cezar* czy *Xerkses*. Obecnie dostępna jest na rynku ogromna ilość nagrań dokonanych przez takich muzyków jak Jacobs, Minkowski, Gardiner, Harnoncourt, McCreesh, Christie, Curtis, Hoogwood i inni. Oczywiście są oni gwarancją świetnego wykonania chociaż i tu zdarzają się nieliczne na szczęście wpadki jak w przypadku nagrań *Mesjasza* pod Minkowskim (piszę to na podstawie artykułu w *Muzyka21*) i najnowszej wersji pod Harnoncourtem, w której maestro, jak piszą krytycy „przedobrził” i wyprodukował sterylną i perfekcyjną, ale bezduszną interpretację. Jeżeli chodzi o muzykę Vivaldiego to na pierwszy plan zdecydowanie wysuwają się Włosi. Fabio Biondi, Giuliano Carmignola, Andrea Marcon, Rinaldo Alessandrini, Ottavio Dantone, Giovanni Antonini. I nie istotne jest czyje nagrania wybieramy, każdy z nich jest gwarantem znakomitego wykonania. Koncerty skrzypcowe – Carmignola z Marconem, oraz Biondi, opery i muzyka sakralna – Alessandrini, Dantone, Biondi i Marcon. W muzyce Purcella tak jak w przypadku Vivaldiego prym wiodą rodacy kompozytora: Gardiner, Pinnock, Parrot, Hoogwood i jeszcze paru innych, chociaż ciekawego nagrania *Fairy Queen* dokonał Ottavio Dantone ale to wyjątek potwierdzający regułę. W muzyce Klasyków Wiedeńskich i romantyków trudno mówić o specjalizacji, może poza muzyką Wagnera, Richarda Straussa czy Mahlera, w której nie każdy nawet wybitny dyrygent czuje się dobrze. Jeżeli chodzi o Wagnera to wybór jest pomiędzy generacją nieżyjących już mistrzów takich, jak Solti, Böhm, Karajan, Knapertbusch i współcześnie działającymi dyrygentami: Abbado, Sawalisch, Levine, Janowski, Haitink, Thielemann, Barenboim. W symfoniach Mahlera mamy również podobny wybór. Z jednej strony Klemperer, Walter, Bernstein, Solti, Leinsdorf, Reiner, Barbirolli, z drugiej zaś Abbado, Mehta, Rattle, Boulez, Barenboim i ostatnio Gergiev. Przykładów można by podać wie-

le, ale nie jest to moim głównym celem. Jak już wcześniej wspomniałem, chciałbym aby powstał w Polsce profesjonalny i obiektywny przewodnik po płytach. Piszę obiektywny, bo nie chodzi o to aby autor podał swoje ulubione wykonania, które nie zawsze muszą zgadzać się z gustami innych melomanów. Ważne jest żeby mieli oni jak największy wybór. Niestety w sklepach z płytami nie ma ludzi znających się na rzeczy i niejednokrotnie jedyną drogą zakupu płyt pozostają sklepy internetowe. Co ciekawe, ostatnimi czasy korzystam ze sklepów angielskich, gdzie ceny ze względu na niski kurs funta i

liczne promocje są dużo niższe niż w Polsce. Mam nadzieję, że te przemyslenia zaowocują w przyszłości napisaniem takiego przewodnika.

Mariusz Trojanowski

Szanowny Panie,

Dziękujemy za bardzo interesujący list. Uważamy, tak jak i Pan, że taki przewodnik przydałby się polskim melomanom. Skoro takiego wydawnictwa w języku polskim nie ma, to mogą być tego dwie przyczyny: nikt na ten pomysł jeszcze nie wpadł, albo nie ma zapo-

trzebowania na taki przewodnik. Sądząc po tym, że w ponad 30 milionowym kraju, jakim jest Polska, jest mniej sklepów sprzedających płyty z muzyką poważną niż w samym tylko w Paryżu, wydaje się, że ten drugi wariant jest bliższy prawdy.

Melomani mają do wyboru albo czekanie na pasjonata, który, nie zwracając uwagi na niekomercyjność takiego przedsięwzięcia, stworzy przewodnik, a następnie będzie go co roku uaktualniał, albo naukę języków obcych, w szczególności angielskiego, niemieckiego lub francuskiego.

Redakcja



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*
i Jan A. Jarnicki
ogłaszają 1 VI 2008 r.



VI Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 28 II 2009 r. dostarczyć na adres wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) projekt repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1939 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 30 IV 2009 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze Muzyka21. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Adres organizatora konkursu:

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • festiwale • filharmonie



G. Rossini – *Włoszka w Algierze* • scena z I aktu • Agnieszka Makówka (Izabella) • fot. Ch. Zieliński

Włoszka w Algierze w Łodzi. Nie bez racji mówi się, że Rossini stałe miejsce w historii opery zapewnił sobie skomponowanym w 1816 r. *Cyrulikiem sewilskim*, który do dzisiaj uchodzi za niedościgny wzór opery komicznej, mimo że podczas pierwszego przedstawienia w rzymskim Teatro Argentino został wygwizdany. Jednak nie do końca jest to prawda. Przed *Cyrulikiem* gorąco okłaskiwano wiele rossiniowskich premier, ale przedsmak sławy, jaką się później cieszył, przyniosła mu skomponowana w roku 1813 dla Teatro San Benedetto w Wenecji *Włoszka w Algierze*. Jej prapremiera 22 maja zakończyła się największym, w dotychczasowym życiu kompozytora, sukcesem.

Trudno się temu dziwić, bo przy-

znać trzeba, że kompozytor nagromadził w tej operze niemałą ilość pięknych melodii, wspaniałych arii, duetów i scen zbiorowych. Jest ich tyle, że spokojnie można by nimi obdzielić kilka oper. Właśnie to sprawia, że *Włoszka* od chwili weneckiej prapremiery praktycznie nie schodzi z afisza światowych scen. Polska premiera odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie już w 1819 r. Jeżeli tylko teatr jest w stanie zgromadzić solistów zdolnych do wykonania wirtuozowskich partii: Mustafy, Lindora, Izabelli i Elwiry oraz dyrygenta potrafiącego precyzyjnie wyeksponować delikatność, finezję i humor rossiniowskiej kantyleny to może pokusić się o wystawienie tego dzieła, które bawi od pierwszej do ostatniej nuty. Szczególnym momentem tej opery jest brawu-

rowy finał I aktu możliwy do zrealizowania tylko przez wysokiej klasy zespół.

Najnowsza inscenizacja tej urokliwej opery buffo (premiera 26 kwietnia w Teatrze Wielkim), w ujęciu Michała Znanieckiego została przeniesiona do studia filmowego z epoki Poli Negri i Rudolfa Walentino, z całym jego bagażem formy i kostiumów. Powstaje kolejny film, to właśnie determinuje bieg akcji i zachowanie się jej bohaterów. Klaps, rusza akcja. I tutaj rodzi się pierwsze pytanie: kino w operze czy opera w kinie? Później pytań o sens reżyserskich Znanieckiego poczyniń będzie więcej!

Zaczyna się nawet interesująco – oglądamy panie krzątające się podczas sprzątanii filmowego planu. Chwilę później latający na ekranie, podczas uwertury, samolot zgrabnie

lądzuje na scenie, później okaże się, że wylądowała na nim Izabella. I tak już zostanie do zaskakującego finału, co scena to inny pomysł. Delikatnie mówiąc nie zawsze trafiony! Wiele z nich, opartych na przerysowaniu sytuacji i przesadnych zachowaniach ma w sobie sporo z atmosfery *commedia dell'arte*, tyle że potraktowanej przyciężko i bez właściwego wdzięku. Najbardziej widać to w walce o to, by choć na chwilę znaleźć się w filmowym kadrze. Bajecznie kolorowy świat Mustafy i jego dworu oglądamy na „żywo” na ekranie, który zresztą odgrywa istotną rolę w całym przedstawieniu. To na jego tle rozegrany został, utrzymany w konwencji czarno-białego filmu niemeo, finał, w którym Izabella z Lindorem i swoimi ziomkami wsiadają do płynącego po kinowym ekranie potężnego transatlantyku, by wrócić do ojczyzny. Wystrychnięty na dudka Mustafa pozostaje, w towarzystwie prawowitej małżonki, na brzegu. Mimo tego wszystkiego brakuje mi w tym przedstawieniu wartości, reżyserskiej brawury i wyrazistości w kształtowaniu intrygi oraz budowie finału I aktu, który uchodzi (teoretycznie) za jedną z najbardziej brawurowych scen w historii opery. Miało być zabawnie i nowocześnie, było nijako!

Na dodatek zastosowana technika żywych obrazów i rozbudowania akcji nie do końca w przypadku tej opery się sprawdza. Mam nieodparte wrażenie, że nadmiar reżyserskich pomysłów w istotny sposób zdominował kameralną w założeniach muzykę Rossiniego, której pod batutą Antoniego Wicherka przydałoby się nieco więcej sprężystości i lekkości, szczególnie w pierwszej

części. Ale przyznać też należy, że dyrygent zadbał o przejrzyste brzmienie orkiestry i dobrze dostosowywał je do możliwości solistów, co pozwalało im na swobodne i naturalne prowadzenie frazy. Wszystko to nie zmienia faktu, że muzyka i to, co działo się na scenie niewiele miało ze sobą wspólnego.

Na szczęście *Włoszka w Algierze* to przede wszystkim niezwykle efektowne, ale zarazem niebotycznie trudne partie wokalne dla kontraltu, sopranu, tenora, basy i barytona. I w tym względzie można liczyć w łódzkim Teatrze Wielkim na sporą satysfakcję. Jako tytułowa *Włoszka* wystąpiła na premierze Agnieszka Makówka, która głosem o ciepłym zmysłowym brzmieniu z właściwą ekspresją i podziwu godną łatwością pokonywała komplikacje Rossiniowskiej koloratury, gdybyż jeszcze miała w swojej kreacji więcej determinacji i *vis comica*. Partnerujący jej hiszpańsko – argentyński tenor Pablo Camaselle również stanął na wysokości zadania, prezentując interesującą brzmiały głos o niewielkim wolumenie, ale za to pozwalający z łatwością pokonywać koloraturowe ozdobniki. Partię groźnego Mustafy powierzone Robertowi Ulatowskiemu. Ciąpowatego, a zarazem zabawnego, Taddea grał i śpiewał z pełnym przekonaniem Wiesław Bednarek. Dla pełnego obrazu należy jeszcze wspomnieć o występach: Joanny Bobras, której w partii Elwiry często kłaniała się intonacja, oraz Sylwii Maszewskiej (*Zulma*) i Przemysław Reznera (*Hally*).

Adam Czopek

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. Piotrkowska 112
tel. 042 632 79 39, fax 042 632 94 58, e-mail: fundacja@arturrubinstein.pl
www.arturrubinstein.pl

fol. Ewa Rubinstein

Zemsta nietoperza w Lublinie. Najnowsza inscenizacja tej popularnej operetki J. Straussa – syna (premiera 19 IV w Teatrze Muzycznym), gdzie błaha intryga o pokojówkach udających damy, fikcyjnych węgierskich hrabinach i nieprawdziwych francuskich markizach, jest tylko pretekstem do efektownych arii, pięknej muzyki ujmującej lekkością i śpiewnością kantyleny oraz muzycznym humorem, to barwne, roztańczone przedstawienie o wartkiej, dynamicznej i prowadzonej z humorem akcji. Na scenie króluje duch dobrej zabawy zrealizowanej zgodnie z autorskimi didaskaliaми i szacunkiem dla tekstu Juliana Tuwima. Ten świetny tekst, mimo że liczy ponad 70 lat, nie stracił nic ze swojej atrakcyjności.

Spektakl jest w swojej formie tradycyjny, a Tomasz Janczak, debiutujący w roli reżysera niczego na siłę nie unowocześnia, jest wierny Straussowi i Tuwimowi, na czym wszyscy dobrze wychodzą. Pozostaje w Wiedniu w czasach, gdy frak był męskim strojem obowiązkowym, a panie nosiły wachlarze, gorsety i piękne kolorowe suknie. Czynując teatralne szczegóły wykreował świat wiedeńskich saloonów, sali balowej księcia Orlowsky'ego i cesarsko-królewskiego więzienia.



J. Strauss – *Zemsta nietoperza*
Iwona Socha (Adela)

Na szczęście niczego nie realizuje się w tej inscenizacji dosłownie, ale traktuje wszystko z dużym dystansem, więc widz nie ma wrażenia, że przenosi się

w zamierzłą przeszłość. Udało się też reżyserowi uniknąć mocnych przerwania tak częstych w wielu inscenizacjach *Zemsty nietoperza*. W sumie



J. Strauss – *Zemsta nietoperza*
Roman Baranowicz (Frosch)

całość urzeka lekkością i wyraziście zarysowaną intrygą, która jest motorem napędowym akcji szalonej nocy, podczas której dochodzi do nieprawdopodobnych zdarzeń. Warto jeszcze choćby tylko wspomnieć o efektownej scenografii i barwnych kostiumach – Małgorzata Stoniowska – oraz scenach baletowych w drugim akcie (walc *Nad pięknym, modrym Dunajem* i polka *Tritsch-Tratsch*) ujmujących atrakcyjną choreografią – Henryk Rutkowski.

Jednak lubelska *Zemsta* to przede wszystkim galeria barwnych i zabawnych typów wiedeńskiej arystokracji realizowanych z pełnym powodzeniem i lekkim dystansem przez odtwórców głównych ról. W ich zachowaniach widać zupełnie współczesne odniesienia. Bohaterką wieczoru była bez wątpienia Rozalinda w brawurowym wykonaniu Renaty Drozd, która nie tylko świetnie śpiewała, ale również zaprezentowała się z jak najlepszej strony jako obdarzona wdziękiem i niemalym *vis comica* aktorka. Dziełnie jej dotrzymywała kroku, dysponująca srebrzyście brzmiącym sopranem Iwona Socha, która była urokliwą, pełną wdzięku i temperamentu pokojówką Adela. Obie panie imponowały przy tym swobodną emisją głosu i stylowym prowadzeniem frazy. Tomasz Janczak (reżyserując sam siebie) ujmował jako uwodzicielski Gabriel Eisenstein. Krzysztof Marciniak wykreował postać Alfreda, któremu w głowie tylko amory i śpiew. Interesujące kreacje stworzyli: Grzegorz Szostak jako Frank, dyrektor więzienia, Jarosław Cisowski był szczerze śmieszny w roli jękającego się mecenasa Blinda, oraz Andrzej Witkowski w roli mściwego dr Falke, sprawcy całej intrygi. Jedyne Katarzynie Żychowskiej w roli ekscentrycznego księcia Gigi Orłowsky'ego zabrakło przekonania, i chyba jednak predyspozycji, do kreowanej postaci.

Trzeci akt to przede wszystkim wspaniały popis aktorstwa Romana Baranowicza, który z roli Froscha, zapijaczanego więziennego dozorczy, zrobił autentyczną perelkę. Jest śmieszny, a jednocześnie prawdziwy i naturalny w każdym ruchu i geście. Jego walka o utrzymanie pionowej pozycji i sposób podawania tekstu wywoływały salwy szczerego śmiechu.

Przedstawienie bardzo rzetelnie przygotował i w dobrych tempach prowadził młody dyrygent Artur Wróbel, debiutujący w roli kierownika muzycznego. Uznanie budził sposób prowadzenia akompaniamentu i precyzją scen ansamblowych. Gdyby jeszcze zechciał nadać pięknej muzyce Straussa (szczególnie w uwerturze) nieco więcej lekkości, tanecznej finezji oraz bardziej wyrazistego rubata i straussowskich smaczków, a orkiestrze rzadziej zdarzały się potknięcia, to można by mówić o pełni szczęścia.

Adam Czopek

Poznańska Wiosna Muzyczna. Festiwale Muzyczne są jedną z najciekawszych form upowszechniania muzyki. Dzieje Festiwalu Poznańska Wiosna Muzyczna, powstałego z inicjatywy Tadeusza Szeligowskiego, nie są tak bardzo odległe w czasie, bo sięgają 1961 r. Sama formuła niewiele się zmieniała, ale na przestrzeni lat przemieniano ideę artystyczną, kształt organizacyjny i zasięg oddziaływania, z lokalnego początkowo, na ogólnopolski z zagranicznym udziałem. Podczas wszystkich edycji prezentowano utwory uznanych kompozytorów starszego i młodszego pokolenia. Wprawdzie w kolejnych dekadach festiwal nabierał bardziej prestiżowego charakteru, niekiedy ze spektakularnymi symptomami, jednak jego ranga stale rosła. Różnie to w dziejach bywało i atmosferę wokół festiwalu nie zawsze można określić jako jemu sprzyjającą. Z początkiem lat siedemdziesiątych pieczę nad festiwalem objęła Filharmonia Poznańska, a prorektorat Zarząd Główny Związku Kompozytorów Polskich i Ministerstwo Kultury. Opracowano nowe oblicze programowe. Do prac w Komisji Regulaminowej zapraszano przedstawicieli różnych środowisk. W efekcie do programu trafiło sporo nowych utworów z całego kraju, wśród nich były także prawykonania. Gościli prestiżowe, nie tylko wyłącznie krajowe zespoły i orkiestry symfoniczne. Festiwalom również uświetniały i nadal uświetniają imprezy towarzyszące.

Ale kryzys polityczny i gospodarczy niekiedy powodował zawieszenie w działalności instytucji, bądź którejs z kolejnych edycji festiwalu. Ramy programowe starano się unowocześniać, co nie zawsze było akceptowane przez odbiorców. Przez kilka ostatnich lat odpowiedzialność za kolejne edycje ponosi muzykolog, Maciej Jabłoński. Chociaż nadal festiwalowi nowy kierunek, to wyraźnie nawiązuje do opracowań pierwszych festiwali. I chwala mu za to. Dyrektor Jabłoński wraz z odpowiedzialnym za koncepcje artystyczne, kompozytorem Krzysztofem Meyerem sympatycznie łączą prezentację bieżącej, nowej twórczości z klasyką XX w.

Tegoroczna, 39 edycja Poznańskiej Wiosny Muzycznej odbywała się w dniach od 6 do 12 kwietnia i jak to w przyrodzie bywa rozpoczęła się od przedwieśnia. Tak został nazwany koncert kameralny, a właściwie recital wokalny sopranistki Olgi Pasiecznik, której przy fortepianie towarzyszyła siostra Natalia. Znakomite artystki, 30 marca wykonały pieśń Jeana Sibeliusa, a wśród nich cykl *Flower Songs* z opusu 88. Na inaugurację festiwalu, 6 kwietnia wybrano *Requiem. Missa pro defunctis* Romana Maciejewskiego. Orkiestrę Filharmonii Poznańskiej im. Tadeusza Szeligowskiego poprowadził gościnny dyrygent Tadeusz Wojciechowski. Wśród solistów znaleźli się związani z Poznaniem i bardzo tu ceniłeni Iwona Hossa (sopran) oraz Jaro-

staw Bręk (bas). Miłym gościem był też estoński tenor Matu Turi. Następnego dnia odwołano koncert Poznańskiego Triu Fortepianowego i taki sam los spotkał koncert Polskiego Chóru Kameralnego, planowany na 10 kwietnia. Podczas koncertu kameralnego 7 kwietnia o godz. 19:00, zaprezentowano utwory: *Sonata h-moll* op. 1 Albana Berga, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 Arnolda Schönberga, *Dwie etudy* Pawła Szymańskiego, *Inwencje* op. 2 Andrzeja Czajkowskiego, *Impressjonnys pour la fin du siècle* Moniki Kędziory, *Wariacje* op. 27 Antona Weberna oraz *Epihora na fortepian i taśmę* Pawła Myketyna. Przy fortepianie zasiadł Maciej Grzybowski, któremu kompozytor ten utwór dedykował. Podczas koncertu kameralnego, będącego jubileuszem 10-lecia Kwartetu Wieniawskiego, 8 kwietnia jubilaści zagrali *III Kwartet smyczkowy* op. 67 Henryka Mikołaja Góreckiego.

O dziwo, ciekawy koncert kameralny 9 kwietnia nie cieszył się zbytym powodzeniem publiczności. Należy tego żałować, bowiem Duo Hochsch/van Ruth zaprezentowali wysoką klasę. Doris Hochscheid studiowała w Amsterdamie i obecnie uczy kameralistyki w tamtejszym Konserwatorium. Sztukę gry na wiolonczeli opanowała perfekcyjnie i swoje artystyczne walory pokazała podczas koncertu. Frans van Ruth naukę gry na fortepianie pobierał w utrechckim Konserwatorium, a dzisiaj prowadzi klasę muzyki kameral-



R. Maciejewski – Requiem
Poznańska Wiosna Muzyczna
fot. Antoni Hoffmann

nej na Uniwersytecie w Amsterdamie. Podczas omawianego koncertu pieściłi uszy słuchaczy następującymi utworami: *Sonata na wiolonczelę i fortepian* Hansa Koxa, *Ornifania per cello e pianoforte* Zbigniewa Bujarskiego, *Divero il tempo* Jacoba ter Veldhuesa, wielce ciekawego *Trombeau na wiolonczelę i fortepian* Tomasza Praszczalka (używa pseudonimu Praszqual). Przypomnę, że jednoaktowa opera *Ester* tego kompozytora już trzeci sezon znajduje się w repertuarze Opery Wrocławskiej. Na zakończenie koncertu wykonano *Cordes invisibles na wiolonczelę, fortepian i taśmę* Roderika de Mana. W tym samym dniu, o godz. 21 odbył się Koncert Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich, lecz ze względu na inne zobowiązania, nie śledziłem jego przebiegu, ani też imprezy towarzyszącej nazwanej *Muzyka z prądem*. Koncert symfoniczny, 11 kwietnia, przy dużej frekwencji, przede wszystkim interesował zapowiedzianym prawykonaniem utworu *Prześwit* Artura Kroschela. Prawykonanie zostało zamówione przez Związek Kompozytorów Polskich. Teresa Brodniewicz bardzo ładnie nowy utwór omówiła i Orkiestra Filharmonii Poznańskiej im. Tadeusza Szeligowskiego pod batutą Marka Pijarowskiego z należytym pietyzmem go zagrała. Choć pod względem brzmienia dźwięków wiele fragmentów w mojej wyobraźni mogło przywołać to, co bywa słyszalne w naturze, jednak ogólnego przesłania kompozycji nie zdołałem zrozumieć. Nie wzruszał

mnie nawet początek zaczynany od pianissimo po jednym taktie przechodzącym w forte. Następnym utworem tego wieczora, cudny *II Koncert wiolonczelowy* op. 85 Krzysztofa Meyera ostro kontrastował z poprzednim. Solista Bartosz Koziaak partię solową na instrumencie W. Topy z 2004 r. wykonał z niebywałym wirtuozyzmem. Pozostałe utwory *Przebudzenie Jakuba* Krzysztofa Pendereckiego i *IV Symfonia* Witolda Lutosławskiego odznaczały się równie wysokim poziomem wykonawczym.

Finałową imprezą był koncert kameralny, 12 kwietnia wykonany przez znakomitą Orkiestrę Kameralną Polskiego Radia Amadeus. Pod kierownictwem Agnieszki Duczmal w kościele OO. Dominikanów usłyszeliśmy nienagannie zagrane utwory: *Sobótka* Mikołaja Hertla, *Concerto-Notturmo na skrzypce i orkiestrę smyczkową* (solista Jarosław Żołnierczyk) Mikołaja Góreckiego, *Concerto per viola ed ochestra d'archi* Marka Stachowskiego (solista Lech Bałaban) oraz *Symfonię kameralną na orkiestrę smyczkową* Jana Astriaba. I w taki oto sposób XXXIX edycja Poznańskiej Wiosny Muzycznej przeszła do historii. Historii, której kolejną kartkę duet Jabłoński – Meyer zapisali złotymi zgłoskami sukcesu.

Wilfried Gómy

Weksel małżeński. Wprawdzie szkolnictwo artystyczne znajduje się na uboczu popularnej działalności koncertowej, to jednak warto niekiedy z bliska przyjrzeć się studenckim popisom. Dla mnie okazją ku temu był spektakl opery Gioacchino Rossiniego *Weksel małżeński* (*La cambiale di matrimonio*) w wykonaniu żaków z Wydziałów Wokalno-Aktorskiego oraz Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Łodzi. Zobaczyłem spektakl 28 kwietnia 2008 r. grany w urzekającej swym pięknem sali neobarokowej Pałacu Poznańskich.

Młodemu, zaledwie osiemnastoletniemu, Rossiniemu nadarzyła się okazja do napisania jednoaktowej opery. Skrzętnie z niej skorzystał i po zaledwie ośmiu dniach skomponował swoje drugie dzieło sceniczne, tym razem farsę. Premiera miała miejsce 3 listopada 1810 r. w weneckim Teatro San Moisè. Libreto o dość błażej i naiwnej fabule mówi, iż bogaty Kanadyjczyk Słok kupcowi londyńskiemu (Tobia Mill), wystawia weksel, w którym zobowiązuje się (pod kilkoma warunkami), do poślubienia nie mającej jeszcze trzydziestu lat posiadaczki owego weksla. Mill chciałby żeby poślubioną była jego córka, Fanny. Słok po przybyciu do Europy orientował się, że Fanny kocha Eduardo, wobec czego zmienia matrymonialne plany, jednocześnie na Eduardo trasując weksel. Zatem wszystko kończy się szczęśliwie.

Zanim przejdę do skrótego omówienia bohaterów wieczoru pragnę wspomnieć o pedagogach uczelni, którzy zasłużyli na ogromne komplementy. Głównie za prawidłową emisję głosów swoich podopiecznych. Zatem na duże brawa zasłużyli: prof. Włodzimierz Zalewski, prof. Beata Zawadzka-Kłos, prof. Piotr Miciński, prof. Ziemowit Wojtczak oraz Andrzej Niemirowicz. To prawdziwa rzadkość w obecnych czasach. Lecz nie wszystko w samym wykonaniu było wystarczająco dobre. Jednym z przykładów może być duet Fanny i Eduardo, w którym studenci nie uporali się z płynnym dynamicznie przejściem do śpiewania kilku taktów piano. Szczerą sumiennością w pracy nad wokalną stroną przygotowań solistów wykazali się pianiści korepetytorzy Ewa Szpakowska i Rafał Gzella. Jednak nie da się tego samego powiedzieć o reżyserii i inscenizacji widowiska, pod którym podpisał się prof. Andrzej Żarnecki. Inszenizacja jest scenicznym opracowaniem utworu i jego wystawieniem na scenie. Nic dodać, nic ująć, lecz do czytelnosci interpretacji artystycznej na scenie śpiewanego tekstu miałbym sporo zastrzeżeń. W omawianym spektaklu akademickim efekty były nader mizerne. Wszelkoniem istniejąca w muzyce Rossiniego „*vis comica*” nie znalazła odzwierciedlenia w gestach poszczególnych osób, nie ubranych w kostiumy obrazujące epokę akcji. W większości paradowali na scenie tak samo jak chodzą po ulicy, interpretowali postać tak, jak ją czuli. W reżyserii zabrakło mi zmysłu charakteryzowania osób i sytuacji scenicznych,

żywiowości i spontanicznego komizmu. O dziwo, arcyciekawie postać przedstawił student III roku Mateusz Cieślak. Wprawdzie wcale nie śpiewał, lecz z idealną dykcją podawał tekst mówiony oraz interesująco grał mimiką twarzy. Bardzo dobrze, z nadzwyczajną wprawą i płynnością wypowiedzi muzycznej sceniczną postać, jaką jest kupiec z Kanady – mister Slook zarówno wokalnie, jak i (wstrzemięźliwie) aktorsko zbudował student IV roku, Szymon Komasa. Przyjemnymi odcieniami głosu nieodparcie malował nie tylko braki w oglądzie przybysza z za oceanu, ale i jego dobroduszość (świetna interpretacja zabawnej arii *Prima il pardon di casa saluto, bacio*). Artysta w średnim rejestrze brzmiał jak baryton, lecz pięknie zaprezentowane wysokie dźwięki emitował z techniką typową dla basa. Niestety, w partii Słoka kompozytor nie rozbudował niskiego rejestru w sposób, w którym pełne umiejętności śpiewaka dałoby się ocenić. Emilia Klimczak, studentka V roku z wdziękiem wcieliła się w rolę Fanny, córki Tobia Milla. Z ogromną radością swobodnie zaśpiewała arię *Ah, nei sen di chi s'adora* ze swym scenicznym oblubieńcem, Eduardo – studentem IV roku Aleksandrem Zuchowiczem. Ze sporą dozą inwencji wzięła udział w pięknym duecie miłosnym *Tornami a dir che m'ami*. Wiele wskazuje na to, że Aleksander Zuchowicz, dysponujący urzekającym tenorem lirycznym stanie się ozdobą wielu scen operowych. Pysznie zaprezentował się w finale śpiewając *Vi prego un momen-*

to signore a fermarvi. W partii Tobia Milla z powodzeniem nabyte umiejętności wokalne prezentował student III roku, Michał Wieczorek. Podobne wrażenia towarzyszyły popisom występującej w partii Clariny – Katarzyny Wawrzyniuk, studentce IV roku, oraz mającemu kłopoty z kontrolą oddechu studentowi V roku, Sewerynowi Ropendze, występującemu jako Norton.

Kierownictwo muzyczne, z pewnymi skrótami recytatywów, tegoż akademickiego przedstawienia sprawował Andrzej Żarnecki i z za pulpitu spektakl osobiście prowadził. Pod jego batutą Orkiestra Kameralna Akademii Muzycznej sprawnie zagrała uwerturę. Dyrygent słusznie eksponował w niej następującą progresję chromatyczną, stanowiącą rodzaj popisu muzycznego, widocznego także później, w pierwszej scenie opery. Pięknie zabrzmiała partia solowa rogu, allegro skrzyło się pomysłami, których impet rytmiczny rywalizował z wdziękiem melodycznym. Wspaniale współpracował ze śpiewakami, utrzymywał prawidłową rytmiczność. Jednak mimo wielu przedstawionych walorów dyrygent nie zdołał muzyce nadać właściwej lekkości, takiej specyficznej dla mistrza z Pesaro.

Weksel małżeński praktycznie nie gości na polskich scenach operowych. Pomysłowa harmonia i bardziej wyrafinowana kolorystyka instrumentacji, także bogactwo inwencji melodycznej stanowi jeden z najcenniejszych atutów opery.

Wilfried Górný

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. 52. sezon koncertowy Filharmonii Koszalińskiej zapisze się w jej historii dwoma wielkiej rangi artystycznej wydarzeniami niejako importowanymi: występem dyrygenta i dwojga śpiewaków z USA w programie muzyki amerykańskiej, oraz występem Orkiestry Kameralnej Narodowej Orkiestry Chińskiego Radia i Telewizji z Pekinu jaki odbył się 18 IV. Wieczór ten wypełniła tradycyjna muzyka chińska, której nie należy rozumieć jako muzyki ludowej w europejskim znaczeniu, chodzi tu o muzykę traktowaną profesjonalnie. To zetknięcie się z nieznaną nam kulturą muzyczną wielkiego narodu, kulturywaną i rozwijaną w czasie liczącym nie na wieki, lecz na tysiąclecia, było przeżyciem niezwykłym – tak ze względu na odmienność, jak i artystyczną doskonałość prezentowanej sztuki: jej dźwiękowego kształtu i perfekcyjnego wykonawstwa.

Sam bardzo sfeminizowany, czarna-stoosobowy zespół (w nim tylko czterech panów) był doskonałym instrumentem, ale też na jego instrumentarium – różne od europejskiego – składały się prawdziwe arcydzieła sztuki organologicznej. A więc instrumenty smyczkowe (rodzaj opieranych na kolanach skrzypiec), idiofony strunowe: cymbały, cytra, lutnie, oraz instrumenty dęte: flet poprzeczny (sprzed dwóch tysięcy lat, europejski pojawił się w XVII w.), intrygujący rodzaj fletni Pana z pękiem piszczałek na wspólnym ustniku – i sur-

my (na których rewelacyjnie rozpoczęła koncert solistka, Sui Pinping), oraz bogata perkusja.

Repertuar orkiestry składał się z kilkuminutowych utworów, z których każdy był udrumatyzowanym cyklem rozwijanych, tradycyjnych melodii – muzyka silnie przepojona orientem, ale dość bliska europejskim strukturom muzycznym (w przeciwieństwie do np. indyjskiej). Niektóre utwory zdawały się wprost naczyniami romantyzmem (fantastyczny występ cymbalistki, Qin Yan), a nawet impresjonizmem. Podziw budziła mistrzowska instrumentacja czarująca misternymi, wysmakowanymi kolorystycznie przebiegami. Ciekawe, że nie stosowano dźwięków długich, przetrzymywanych – takie bowiem uważa się w tej estetyce za suche, martwe. W ogóle cechą tej muzyki był ruch, lekkość, subtelność, przejrzystość, choć pojawiały się także emocje i motoryka (tu jakże brawurowo grany na skrzypcach utwór *Galopująca konie*), a nawet dramatyzm – bez uszczerbku jednak dla poezji, nastrojowości i piękna samych dźwięków. Miłym akcentem były dwie melodie polskie: wyłaniając się z orkiestrowej materii, zyskiwały entuzjazmowi widzowi – nie żadne tam echa „Mazowsza”, tylko po prostu: *Zasiali górale... i... Wszystkie rybki śpią w jeziorze... – zazwyczaj śpiewane „w stanie wskazującym na”*; oczywiście, bardzo tu uszlachetnione.

Program zawierał utwory na instrumenty solowe wykonywane przez człon-

ków zespołu z jego akompaniamentem – lub bez, mogliśmy zatem podziwiać maistrę, wrażliwość i wirtuozowską perfekcję chińskich muzyków. Sugestywny klimat koncertu wzbogaciła gustowna oprawa plastyczna – z filmową projekcją widoków chińskich krajobrazów i miast – zaś akustyczne niedostatki koszalińskiej estrady naprawiło doskonałe nagłośnienie: zespół brzmiał bardzo dobrze, naturalnie, w dobrych proporcjach. Mistrzem ceremonii zaś był artysta scen krakowskich, Jan Korwin-Kochanowski, którego miły głos, kultura, celne słowo wiążące, świetnie dobrane i podane fragmenty chińskiej poezji z Dynastii Tang – były istotnym wkładem do tego pięknego, niezwykłego wieczoru przyjętego entuzjastycznie przez publiczność szczerline wypełniającą salę. Oczywiście były bisy – i byłoby ich bardzo dużo, gdyby artyści nie musieli natychmiast wyjeżdżać do kolejnego miasta na trasie swego polskiego tournée. Szkoda, że nie było czasu na przewidzianą prezentację instrumentów.

Dwa wielkie dzieła Dworzaka: *IX Symfonia e-moll* i *Koncert wiolonczelowy* wybrał Ruben Silva na kolejny, prowadzony przez siebie wieczór (25 IV). Program piękny, ogromny (80 minut muzyki), bardzo trudny – i bardzo jednorodny; może zbyt jednorodny, jak na taką porcję muzyki. Zamiar zatem bardzo śmiały, zwłaszcza że *Koncert wiolonczelowy* nie jest zwykłym utworem solowym z akompaniamentem, lecz wielką symfo-

nią koncertującą ze wszystkimi należnymi gatunkowi szukanami. Obydwa dzieła od wielu lat nie były w Koszalinie grane, stąd przygotowanie tak długiego i wymagającego programu w normalnym, tygodniowym toku prób było właściwie niemożliwe – i było to słychać. Oczywiście dyrygent i orkiestra przedstawili dzieła te przyzwyczajeni, ale na poziomie jedynie – nazwijmy to – pogładowym, trudno by tu mówić o jakiejś pogłębionej interpretacji; swoisty Ersatz ich artystycznego obrazu. W lepszej sytuacji był solista, Tomasz Strahl, którego wielka osobowość wyносиła interpretację na poziom koncertowej nor-

my – choć, może na skutek dość nerwowego i zbyt głośnego towarzyszenia orkiestry, partię swą nieco przeszarżował; w każdym razie cudowna, ciepła liryka Dworzaka miała pod jego palcami swe piękne strony.

Owa nerwowość, brak pewności i spokoju cechowały także cały przebieg *Symfonii „Z Nowego Świata”*. Arcybogata tkanka tego dzieła, natłok tak różnych epizodów zmieniających się jak w kalejdoskopie, przy ich zaledwie odczytaniu, nie pozwalała na płynną grę. Były miejsca piękne, świetne epizody solowe, ale były także niezestrojone partie rogów (choć ładnie grane solówki I rogu) oraz

puzonów, których chropawe brzmienie zniweczyło arcysubtelny wstęp „piano pianissimo” do *Largo, Largo* zresztą zbyt *largo*. Listę niedostatków wykonania można by mnożyć, w każdym razie koncert miał także swoje pozytywy: przede wszystkim wykonanie ulubionych przez słuchaczy dzieł – oraz ważne doświadczenie na przyszłość. Tak wielka porcja muzyki o najwyższych wymaganiach musi mieć wystarczający czas na próby. Oczywiście, piękno tych utworów zrobiło jednak swoje, publiczność przyjęła je bardzo dobrze.

Kazimierz Rozbicki

Mimo że położony niedaleko Warszawy i równie niedaleko Kielc, Radom nigdy nie był potęgą muzyczną. Nigdy nie dorobił się własnej filharmonii, a działająca do lat 70. ubiegłego wieku orkiestra symfoniczna rozpadła się w drobny mak na kilka następnych dekad. A jednak, balansując jak wahadło pomiędzy Mazowszem a Świętokrzyskiem miasto to próbuje odnaleźć swoje miejsce na mapie muzycznej Polski i zbudować tożsamość kulturalną wszelkimi siłami i sposobami.

Świetnym przykładem popierającym zasadność znanego powiedzenia „chcieć to móc” są odbywające się od szesnastu lat Radomskie Spotkania Młodych Kameralistów. Ideą tego wydarzenia jest prezentacja osiągnięć młodych adeptów sztuki muzycznej z różnych miejsc Polski. Na scenach radomskich: w sali kameralnej ZSM im. Oskara Kolberga, Sali Koncertowej UM w Radomiu, a także w kościołach i malowniczych zakątkach podradomskich miasteczek od lat odbywają się koncerty o różnym profilu i przeznaczeniu. Stają obok siebie uczniowie i nauczyciele, by prezentować swe umiejętności, inspirować i zachęcać do dalszej nauki.

Podczas czterech dni trwania tegorocznych Spotkań (24-27 IV 2008) odbywały się dwa koncerty dziennie. Każdy z nich miał na celu prezentację muzyki kameralnej w różnych odsłonach i z różnych perspektyw. W tegorocznej edycji Spotkań wzięły udział uczniowskie zespoły kameralne z Radomia i Zabrza, pod dyktando Anny Pawelec wystąpił Młodzieżowy Chór Mieszany z ZSM w Radomiu, a pod batutą Adriana Chankego zabrzmiała Młodzieżowa Orkiestra Smyczkowa *Divertimento*. Po drugiej stronie barykady, czyli wśród koncertujących dorosłych, znaleźli się m. in. pedagogzy radomskiego ZSM (Piotr Wysocki – saksofon i Paweł Filipiak – fortepian) oraz absolwenci szkoły dziś budującej z powodzeniem swą karierę solową na dużych scenach (Dorota Cholewa – trąbka, Tomasz Piętak – baryton). Podczas sobotniego koncertu towarzyszyła im powstała w zeszłym roku Radomska Orkiestra Kameralna pod batutą Macieja Żółtowskiego.

Uzupełnienie Spotkań stanowiły warsztaty dla uczniów klasy wiolonczeli prowadzone przez Roberta Fendera (AM w Łodzi) i wykład *Kameralisty-*



Duet z ZSM im. Stanisława Moniuszki w Zabrzu

ka na przestrzeni dziejów wygłoszony przez Agnieszkę Okupską (Instytut Muzykologii UW).

Występujący muzycy mają rzadką szansę zaprezentowania się w różnych warunkach, często całkowicie odmiennych od spotykanych na co dzień w szkole. Podczas Radomskich Spotkań Młodych Kameralistów koncertują bowiem także m.in. w malowniczym Centrum Rzeźby Polskiej usytuowanym w dworcu Józefa Brandta w Orońsku, jak i w salach szkół oraz dużej sali koncertowej.

W tym roku każdy dzień miał swoje gwiazdy. Najbardziej jednak porwał publiczność duet z ZSM im. Stanisława Moniuszki w Zabrzu, który zaprezentował efektowny repertuar (tanga A. Piazzoli, *Suita hellenistyczna* P. Iturralde czy *Tańce rumuńskie* B. Bartoka) oraz występ Doroty Cholewy (trąbka) i Tomasza Piętaka (baryton) z Radomską Orkiestrą Kameralną. Do publiczności przemówił przede wszystkim repertuar – sielskie melodie pieśni Moniuszki wykonane ze świetną, aktorską interpretacją Tomasza Piętaka, którymi śpiewak porwał salę do żywego reagowania na muzykę i tekst. Młoda trębaczka pokazała nato-

miast dobry warsztat, myślenie większymi strukturami muzycznymi oraz szacunek dla dźwięku. Powodzeniem cieszył się także niedzielny koncert, na którym zaprezentowały się duże zespoły – chór i orkiestra.

Radomskie Spotkania Młodych Kameralistów od kilkunastu już lat odgrywają na terenie regionu radomskiego swoistą rolę edukacyjno-popularyzatorską. Niosą kaganek oświaty, pozwalając młodemu muzykom zaprezentować się szerszej publiczności i konfrontować swe zdobyte dotychczas umiejętności z poziomem i zdolnościami innych. Tak więc koncerty przebiegają w atmosferze podpatrywania innych, ich gry i interpretacji. Owocuje to potem nie tylko miłymi wspomnieniami, ale i refleksją dotyczącą warsztatu. Gratulacje zatem dla organizatora Spotkań – Towarzystwa Muzycznego w Radomiu, że z takim zapalem i świeżością kontynuuje podjęte szesnaście lat temu idee. Nie zapominałmy, że to właśnie dzięki takim przedsięwzięciom rodzą się gwiazdy.

Agnieszka Okupska



To
The Musician
with Love
Eglisa

Lunaticzka w Detroit. W kolejną operową podróż wybrałem się do dużego amerykańskiego miasta Detroit. Jest położone w stanie Michigan i przez rzekę St. Clair graniczy z kanadyjskim Windsor. Celem wyprawy była produkcja opery *Lunaticzka* Vincenzo Belliniego, rzadko grywanego arcydzieła włoskiego stylu bel canto. Zespół operowy Michigan Opera Theatre (MOT) w Detroit założono w 1973 r. Od samego początku kierowany jest przez dr Davida DiChiera, uzdolnionego oraz aktywnego dyrektora naczelnego i kompozytora. W ciągu sezonu wystawia zwykle 5 produkcji, często włączając do repertuaru utwory współczesne. Obecny sezon rozpoczęto premierą nowej opery *Cyrano de Bergerac*, skomponowanej przez dyrektora DiChiere.

Warto podkreślić polskie akcenty w programie opery w Detroit. Ukłonem w stronę licznej społeczności polonijnej było wystawienie w 1982 r. w angielskiej wersji językowej *Strasznego dworu*, zaś w 1992 r. odbyła się tam amerykańska premiera *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego, śpiewanego w języku polskim w reżyserii Marka Weiss-Grzebińskiego. Honorowy patronat nad tym przedstawieniem sprawował ówczesny Prezydent Lech Wałęsa. Historia występów polskich artystów na scenach operowych Detroit sięga 1910 r. i błyszczą takimi nazwiskami jak sopran Janina Korolewicz-Waydowa i tenor Ignacy Dygas. Lista nazwisk współczesnych polskich śpiewaków w archiwum operowym jest także imponująca. Występowali tutaj między innymi dyrygent Jacek Kaspzyk (*Strasny dwór*, 1982), sopran Izabela Kłosinska (*Król Roger*, 1992), kontralt Ewa Podleś (*Orfeusz i Eurydyka*, 2001, *Bal maskowy*, 2003), baryton Mariusz Kwiecień (*Cyganeria*, 2000 i *Don Pasquale*, 2002), bas Daniel Borowski (*Czarodziejski flet*, 2004), oraz bas-baryton Robert Gierlach (*Wesele Figara*, 2007).

ra prasowego miałem możliwość obejrzenia obydwu wykonawców. W pierwszym przedstawieniu partię Aminy powierzone rosyjskiej sopranistce Jekaterinie Siurinie. Jest śpiewaczką o wielkiej muzykalności oraz fenomenalnej technice wokalne. Urzekła mnie zwłaszcza w arii *Ah, non giunge uman pensario*, wykonanej niezwykle czysto, akcentując każdą znaczącą w tej scenie frazę lub słowo. Prostymi środkami wokalnymi przekonała słuchaczy o niewinności Aminy. W drugiej obsadzie rolę Aminy zaśpiewała amerykańska śpiewaczka kubańskiego pochodzenia Eglisa Gutierrez. Obdarzona ciepłym, lirycznym sopranem stworzyła bardzo przekonującą, wielowymiarową postać. Posiada bezbłędną technikę wokalną, doskonałą dykcję i nieskazitelną intonację. Jej koloraturowe dźwięki przypominały ogniste fajerwerki, przy czym spełniały dramatyczną funkcję. Nic też dziwnego, że widownia oszalała, gdy końcową popisową arię *Ah, non giunge* zakończyła wziętym bez wysiłku górnym F.

W partii Elvina wystąpił młody amerykański tenor Charles Castronovo, w życiu prywatnym mąż Siuriny. Typowy tenore di grazia, o dobrej prezencji scenicznej. W duecie z Aminą *Son geloso del zeffiro* ich głosy zlewały się w jedną całość. Bardziej jednak przypadł mi do gustu debiutujący w USA włoski tenor Andrea Cesare Coronella rodem z Neapolu. Może mniej interesujący wizualnie, posiada głos o miodowym dźwięku i niezwyklej sile. Barwą przypomina niezapomniany głos młodego Pavarottiego, zwłaszcza w średnicy. Być może bierze się to z faktu, że obydwaj tenorzy mieli tego samego nauczyciela Maestro Arrigo Pola. W arii *Pren-di, anel ti dono* Coronella fascynował zmysłowym i dramatycznym zacięciem, pełnym młodzieńczej żarliwości. Jest tenorowym objawieniem i warto obserwować jego dalszą karierę. Rola hrabiego Rudolfa w pierwszym przedstawieniu zaśpiewał amerykański bas koreańskiego pochodzenia Andrew Gangestad. Rozczarował mnie nieco wokalnie i aktorsko. W drugim spektaklu wzbudzał podziw znakomity, młody polski bas Daniel Borowski. Już od momentu pierwszej arii *Vi ravviso* potrafił muzycznie zarysować wielowymiarową kreację. Jego ruch sceniczny był bardzo umiarkowany, wręcz oszczędny. Dystygowaną postać hrabiego stworzył kilkoma gestami. Najważniejszym dla niego, zgodnie z za-

Przedstawienia operowe mają miejsce w pieczołowicie odrestaurowanym gmachu Michigan Opera House. Oryginalny budynek wybudowano w 1922 r. w stylu Art Deco. Projekt amerykańskiego architekta C. Howarda Crane'a zakładał wystawianie popularnych wówczas wodewile oraz pokazy filmów niemych z towarzyszeniem orkiestry. Przez wiele lat teatr przechodził liczne wzloty i upadki. W latach 80. został opuszczony i zaniedbany. Odkupiony przez Detroit Opera wrócił do pierwotnego splendoru. Otwarty w kwietniu 1996 r. galowym koncertem jest stałą siedzibą opery i baletu. Widownia o doskonałej akustyce posiada ponad 2700 miejsc. Dekoracje wnętrza zaprojektowano w stylu włoskiego renesansu. Zwiedzającemu imponują ozdobne kryształowe żyrandole, kolorowe freski i marmurowe schody z mosiężnymi balustradami. Draperie i kurtynę wykonano z włoskiego adamaszku o różowoczerwonym odcieniu.

Prapremiera *Lunatyczki* odbyła się 6 marca 1831 r. w teatrze Carano w Mediolanie z udziałem ówczesnych gwiazd operowych Giuditty Pasty i legendarnego tenora Giovanniego Rubiniego. Libretto autorstwa Felice Romaniego zostało oparte na francuskim balecie *Lunatyczka albo przybycie nowego pana* według Eugène'a Scribe'a. Dzieło uległo zapomnieniu na ponad 100 lat. Wskresiła je legendarna primadonna Maria Callas, która na nowo odkryła repertuar bel canto z teatralną intensywnością, dramatyczną charakterystyką i kunsztem wokalnym.

Scena snu lunatycznego była popularna wśród romantycznych kompozytorów operowych. Stanowiła bowiem łagodną formę obłędu, była odwracalna i umożliwiała powrót postaci do normalnego stanu. Główna bohaterka opery, Amina, zaręczona z właścicielem ziemskim Elvinem, pogrążona w śnie lunatycznym wędruje do sypialni hrabiego Rudolfa. Obudzona brutalnie, nie może wytłumaczyć swojej obecności. Prowadzi to do zerwania zaręczyn. W drugim akcie, bohaterka podczas spaceru lunatycznego mówi o swojej wierności i miłości do Elvina. Wszystko kończy się happy endem.

Obecnie opera *Lunatyczka* rzadziej pojawia się na scenach operowych, gdyż wymaga perfekcyjnego wykonania muzycznego, zwłaszcza utalentowanych śpiewaków, wyszkolonych w dziedzinie stylu bel canto. W Detroit reżyserię spektaklu powierzono Renacie Scotto, niegdyś znakomitej odtwórczyni partii Aminy. Nad stroną muzyczną czuwał maestro Richard Bonyngę, specjalista od romantycznej opery, prywatnie mąż znakomitego sopranu Joan Sutherland. Scenografia autorstwa Carlo Diappiego była wręcz minimalistyczna, pozwalająca jedynie na zarysowanie miejsca akcji. Kostiumy tego samego projektanta nawiązywały do słynnej inscenizacji Luchino Viscontiego w La Scali z udziałem Marii Callas. W pierwszej scenie zaręczyn, Amina i towarzyszące jej wieśniaczki ubrano w stylizowane i białe, tiulowe pączki romantycznych tancerek z wiankami polnych kwiatów na głowie. Przypominały stare ryciny przedstawiające tancerkę Taglioni w roli powiewnej sylfidy. Głównym elementem dekoracyjnym na scenie był ogromny, rozłożysty dąb przedstawiany w różnych porach roku. W drugim akcie, podczas sceny lunatycznej, Scotto zastosowała znakomity chwyt reżyserski. Na tle muzycznego wstępu, Amina, a raczej jej dublerka-kaskaderka, spaceruje wolno po ogromnych konarach dębu. Grupa wieśniaków ogląda tę scenę z rosnącym przerażeniem. Dla zwiększenia dramatyzmu w pewnym momencie potężna gałąź, po której właśnie przeszła Amina, z hukiem spada na scenę. Finał opery przeniesiono do salonu paryskiego, oświetlonego kryształowymi żyrandolami. Panie zmieniły wieśniacze suknie na salonowe krynoliny, panowie przywdziali eleganckie fraki. Aminę jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki zjawia się ubrana w białą, powiewną ślubną suknię z długim welonem. Podczas jej końcowej arii na widzów spada deszcz kolorowych konfetti. Reżyseria jest niezwykle oszczędna, wręcz statyczna. Gesty i ruch sceniczny ograniczone są do minimum. Pozwala to widzowi skupić uwagę na stronie muzycznej spektaklu.

Spektakle w Detroit posiadały dwie równorzędne obsady. W ten sposób opera mogła być grana codziennie, bez przerwy wymaganej dla śpiewaków. Dzięki uprzejmości biu-

sadami sztuki bel canto, była pięknie zaśpiewana melodia. Ciemny, aksamitny bas, o wielu odcieniach i barwach wypełniał całkowicie widownię opery w Detroit. Posiada idealne legato, niezbędne w technice bel canto. Nic dziwnego, że właśnie to przedstawienie, z udziałem polskiego artysty, wybrano dla bezpośredniej transmisji radiowej. W roli Lizy, w obydwoh obsadach wystąpiła młoda, obiecująca sopranistka polskiego pochodzenia Amanda Majeski, zaś w rolę Teresy, przybranej matki Aminy, wcieliła się amerykańska mezzosopranistka Katherine Segar.

Nad stroną muzyczną czuwał maestro Richard Bonyngę, specjalista od operowego bel canto. Partyturę przygotował według najnowszego krytycznego wydania opery Belliniego

V. Bellini – *Lunatyczka*
Daniel Borowski i Amanda Majeski
fot. John Grigaitis



o wyczyszczonej orkiestracji i kilku zmianach powracających do oryginalnego klucza. Jako doświadczony dyrygent Bonyngę wydobyl z orkiestry romantyczny patos i głęboki sentymentalizm. Bezbłędnie współpracował z solistami pomagając im przebrnąć przez trudne muzyczne momenty.

Warto też przytoczyć tutaj ciekawy fakt, że na godzinę przed każdym przedstawieniem odbywa się w teatrze prelekcja tematycznie związana ze spektaklem. Przed przedstawieniem *Lunatyczki* prelegent swój ciekawy i dowcipny wykład ilustrował przykładami historycznych nagrań *Lunatyczki* poczynając od legendarnej Amelity Galli-Curci poprzez Callas do Joan Sutherland.



Peace of my Heart
Keith Klassen, Calvin Powell,
Jessica Lloyd, Carla Huhtanen
fot. Bruce Zinger

(See-Saw), to wynik współpracy pisarki Anne Chatterton i muzyka Andrew Stanilanda. Obraca się w kręgu zawodów miłosnych, ciągłych zerwań i powrotów niedobrej pary.

Najbardziej zapadła mi w pamięć ostatnia operowa historia zatytułowana *Spokój serca* (*The Peace of my Heart*). Ma charakter czarnej komedii angielskiej. Główny bohater poddaje się operacji serca, przerwanej niespodzianym alarmem o różowym kodzie. Operujący kardiolog, z osobowością rockowego idola oraz personel pomocniczy uciekają w popłochu. W międzyczasie na sali operacyjnej pojawia się triumfująca Kostucha i odłącza pacjenta od aparatury reanimacyjnej. Opera kończy się jednak pomyślnie, bowiem kardiolog i pielęgniarki wracają po fałszywym alarmie i z determinacją reanimują bohatera.

Przedstawienia *Opera to Go 2008* odbyły się w małym teatrze Enwave w Toronto, o widowni mogącej pomieścić ponad 100 osób. Reżyser Tom Diamond i projektantka dekoracji i kostiumów Julia Tribe wykorzystali wszystkie dostępne im elementy współczesnego i tradycyjnego teatru, między innymi sterowane komputerowo efekty wizualne, japoński teatr cieni i potężne marionetki, poruszane przez artystów. W obsadzie wszystkich części wystąpiło czterech młodych śpiewaków kanadyjskich: sopran Carla Huhtanen, mezzosopran Jessica Lloyd, tenor Keith Klassen i baryton Calvin Powell.

Nad stroną muzyczną przedstawienia czuwał Wayne Strongman, dyrektor artystyczny zespołu Tapestry. Orkiestra składała się z fortepianu, wiolonczeli, perkusji, klarnetu oraz skrzypiec. Muzyka elektroniczna przetwarzana była komputerowo przez Davida Ogborn. Myślę, że eksperymentalne studio operowe stanowić będzie znakomitą kuznię przyszłych talentów operowych.

Kazik Jedrzejczak

Operowe laboratorium eksperymentalne w Toronto. Pasjonaci operowi z zachwytem powinni przyjąć wiadomość, że w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie, najbardziej kompletnym zbiorze na świecie, zarejestrowano ponad 25 000 kompozycji operowych. Stanowią one dorobek ponad 400-letniej historii opery. Tymczasem statystyki wskazują, że z tej ogromnej ilości utworów, najczęściej granych jest zaledwie 100 oper. Nadal wzrusza nas umierająca Mimi i Violetta, płacemy nad losem *Madama Butterfly*, zachwyca nas namiętność *Carmen*. Pod tym względem przeciętny repertuar teatrów operowych przypomina skostniałe muzeum. Rzadko bywają grywane utwory odzwierciedlające współczesne życie, jego problemy i pędzące do przodu zmiany technologiczne, przekraczające nasze możliwości percepcyjne. Opera modernistyczna kończy się najczęściej na utworach Ryszarda Straussa, Albana Berga, Francis Poulenc'a i polskiego Krzysztofa Pendereckiego.

Dlatego pełny podziw wzbudza nowatorska działalność istniejącego od ponad 30 lat w Toronto zespołu twórczego Tapestry (Gobelin). Jego zadaniem jest szukanie nowych talentów muzycznych oraz zbliżanie opery do szerokiej rzeszy widzów. Z inicjatywy dyrektora artystycznego Wayne'a Strongmana zorganizowano w Toronto operowe laboratorium eksperymentalne, zwane Lib-Labs (Composer-Librettist Laboratory). Podczas corocznych warsztatów operowych, młodzi kompozytorzy kanadyjscy spotykają się z równie młodymi dramaturgami, piszącymi teksty. Wynikiem tej współpracy była seria przedstawień zatytułowanych *Opera To Go 2008*. Pokazano w nich 6 krótkich, 15-minutowych kompozycji, o różnym charakterze oraz animowany film zatytułowany *Dobra para* (*The Perfect Match*). Poruszały tematy miłosne, baśniowe, emocjonalne i polityczne.

Opowieść szamana (*The Shaman's*

Tale), muzyka Krista Dalby, libretto Kevin Morse nawiązuje do indiańskiej legendy. Miejscowy szaman poleca parze małżeńskiej, marzącej o urodzeniu dzieci, znaleźć ukrytą w oceanie perłę. Jednak jej usunięcie grozi kryzysem ekologicznym. Pamiętając życzliwość ludzi spotykanych po drodze, bohaterowie decydują o porzuceniu planu odnalezienia uzdrawiającej perły. Następną kompozycja operowa *Tłumaczka* (*The Translator*) autorstwa Leanna Brodie i David Ogborn, ma charakter polityczny. Przedstawia tragiczne przeżycia tłumaczki w obozie dla więźniów politycznych podejrzanych o terroryzm. Tortury stosowane na skazańcach poruszają ją do głębi. W celu ratowania więźniów i własnego sumienia przemycza zdjęcia z przesłuchań dla międzynarodowej komisji. Nie może jednak wymazać z pamięci krzyków rozpaczliwych i popelnia samobójstwo. Inna krótka opera *Huśtawka*



Peace of my Heart
Keith Klassen, Jessica Lloyd, Carla Huhtanen
fot. Bruce Zinger

The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Jas i Małgosia Humperdincka. Nowa produkcja tej opery, której premierowy spektakl był poniedziałkowym matinée (24 XII), wymieniła barwno-bajkową oprawę sceniczną autorstwa Nathaniela Merrilla i Robert O'Nearna, wznawianą w MET od roku 1967. Artystycznie był to dość drastyczny zwrot, który ukazał baśń braci Grimm w bardziej makabrycznym ujęciu. I bez owych interpretacyjnych przesunięć jest to jedna z mroczniejszych opowieści; wzbudza strach, fascynuje dzieci i dorosłych. Autorka oryginalnego libretta, Adelheid Wette, zwróciła się do brata, kompozytora Humperdincka, z prośbą o napisanie kilku piosenek i muzyki do baśni braci Grimm. Był to prezent gwiazdkowy dla jej dzieci (wieczór prapremiery 23 XII 1843 r.), a wielki sukces owego muzycznego spektaklu doprowadził w efekcie do opracowania przez Humperdincka partytury w formie pełnego spektaklu operowego.

Nowa sceniczna oprawa tej opery w MET to znana już od 8 lat produkcja Richarda Jonesa, przygotowana najpierw dla Welsh National Opera, a którą później pokazano w Londynie, gdzie zdobyła nagrodę Oliviera, oraz w Lyric Opera of Chicago i w San Francisco w sezonie 2002/3.

Uwspółcześnione tłumaczenie na angielski przygotował do niej David Pountney, kostiumy i dekoracje – urodzony w Glasgow John Macfarlane (debiut w MET), który regularnie współpracuje z tak znanymi reżyserami teatralno-operowymi jak Willy Decker, Francesca Zambello i David Vickar. Światło zaprojektowała amerykanka Jennifer Tipton (debiutu w MET w *Żywocie rozpustnika* w 1991 r.), a choreografią zajęła się urodzona w Londynie Linda Dobell (debiutu w MET w *Egipskiej Helenie* w 2007 r.). Był to też debiut szefa produkcji, brytyjczyka Richarda Jonesa, autora ponad 25 operowych produkcji na całym świecie i współpracującego z tak prestiżowymi teatrami jak, m.in. Old Vic, Royal National Theatre, Royal Shakespeare Theatre, Barbican i Broadway.

Jego sceniczna wizja baśni braci Grimm podkreśliła wszelkie mroczne aspekty historii, ale była raczej poetycką jej transformacją niż psychologiczną interpretacją. „To jest opowieść o jedzeniu”, mówił prasie Jones, „o jego braku i nadmiarze”. I tak *Jaś i Małgosia* stała się operą o głodzie, potrzebie jego zaspokojenia i ogólnie o jedzeniu, które pojawia się w snach głodnych dzieci. Znane nam dobrze tradycyjne produkcje umieszczały akt I w domu rodzinnym, akt II w lesie, a akt III w domku czarownicy. W ujęciu Jonesa były to trzy różne typy pomieszczeń, w których tradycyjnie serwuje się jedzenie, zaprezentowane w trzech różnych stylach scenicznych. Akt I to realistyczna kuchnia ubogiej rodziny z lat 50., akt II utrzymany był w stylu niemieckiego ekspresjonizmu jako dość wyrafinowana kombinacja elegancji i fantazji. Ściany pokoju jadalnego pomalowane na ciemny zielony kolor ze wzorem lasu, służba miała zamiast głów wysokie na-

krycia głów z gałęzi drzew, majordomus miał głowę wielkiego karpia, 14 aniołów było szefami z ogromnymi, wykonanymi z utwardzonego papieru, głowami zwieńczonymi tradycyjnymi czepcami kucharzy, wróżka Rosy wyglądała jak amerykańska pani domu z lat 50. reklamująca środki do sprzątania w telewizyjnych reklamach – elegancko utapirowane, ujęte w kok blond włosy, gumowe żółte rękawice do mycia naczyń plus mały, obramowany koronką fartuszek i wysokie obcasy. Akt III był pomyślany jako teatr absurdu. Wielka przestrzeń industrialnej kuchni Czarownicy, w której przygotowuje się ogromne ilości jedzenia była sceną prawdziwych bójek, w których bronią były produkty żywnościowe. Sypała się prawdziwa mąka, kakao, lała się woda i syrop, krem tortów przyklejał się do twarzy i ubrań kreując prawdziwe pobojowisko na scenie. Znakomita zabawa dla wykonawców i widzów.



E. Humperdinck – *Jaś i Małgosia*
fot. Ken Howard/MET 21.12.2007

Całości dopełniały malowidła na kurtynach oddzielających akty. Każde z nich było nieco inną logiczną ilustracją następnego aktu, a były to różne ujęcia tego samego zestawu talerzy i sztućców: od pustego – po ten po zakończonym jedzeniu.

Premierę nowego spektaklu zaplanowano jako pierwsze z czterech matinee z myślą o dzieciach. Poprzedził je dom otwarty (21 XII) w MET, specjalnie przygotowany na potrzeby najmłodszej widowni. Pozostałych 5 przedstawień zaprezentowano już wieczorami. Widziałam dwa wieczorne spektakle 8 i 23 I i słyszałam transmisję radiową 29 XII.

Znakomita wokalna obsada miała tym razem w roli Czarownicy brytyjskiego tenora Philipa Langridge'a, znanego i podziwianego od około 40 lat artystę o rozległym stylistycznie repertu-

wej roli Miss Marple.

Langridge'a wdziałam 23 I i słyszałam 29 XII. Był znakomitą wokalnie Czarownicą, a i sprawność fizyczna godna była podziwu. Bez trudu wspinał się na stół i do wielkiego pieca, bardzo celny w bójkach na jedzenie – jednym słowem „pysnie” komiczny.

Oba zresztą portrety Kleina i Langridge'a były tak świetne, że doprawdy trudno wybierać. Zachwycałam się więc wraz z dziećmi obiema prezentacjami.

Tytułowym Jasiem była Alicia Coote, brytyjskie mezzosopran (debiut w MET w 2006 r. jako Cherubino). Był to bardzo dobry wokalnie Jaś, pięknie prowadzone frazy i wiarygodny portret chłopca w ruchu scenicznym. Coote mówiła prasie, że jako dziecko głównie bawiła się z chłopcami, przejęła więc od nich w dzieciństwie specyfikę ruchu, która oka-

Rosalind Plowright, weteranka sceny (mezzosopran z Wielkiej Brytanii) debiutowała w MET dopiero w 2003 r. jako Kostelnicka w *Jenufie*. Znaną jest z występów sprzed lat jako sopran w Covent Garden. To już stary, chwiejny, nieprzyjemny w barwie i niestabilny głos, a sceniczny portret sfrustrowanej matki, która odgrywa się na dzieciach, okazał się w jej ujęciu niepotrzebnie przerysowany i odpychający.

Świetnie natomiast zabrzmiał chór dzieci w akcie III oraz Sasha Cooke jako Dziadek Piaskowy i Lisette Oropesa jako Wróżka Rosy. Zasłużoną owacją przyjęto też urodzonego w Moskwie dyrygenta Vladimira Jurowskiego (debiut w MET w 1999 r. w *Rigoletcie*). Zaoferował nam doprawdy znakomite muzycznie spektakle. Wspaniale panował nad siłami orkiestry MET i widownia usłyszała ogrom-



E. Humperdinck – *Jaś i Matgosia*
 fot. Ken Howard/MET 21.12.2007

arze – od oratoriów do Schoenberga. Była to jego siódma rola w MET (debiut w 1985 r. jako Ferrando w *Così fan tutte*).

Czarownica to nominalnie partia dla mezzosopranów, ale od lat nieobca jest tenorom. W MET wykonywali ją „en travesti” np. Albert Reiss, Karl Doench, Paul Franke i Andrea Velis.

8 I niedysponowanego Langridge'a zastąpił Adam Klein i mieliśmy doprawdy wspaniałą zabawę na scenie i słyszeliśmy bardzo atrakcyjny głos. Amerykański tenor, Adam Klein debiutował w MET już jako dziecko w roli Drugiego Ducha w *Czarodziejskim flecie*, a potem jako Yniold w *Peleasie i Melizandzie*.

Znakomicie przygotowany kostium uczynił z Czarownicy dość okrągłą, starszą damę, która przywoływała do pomocy Margaret Rutherford z jej filmo-

wała się tak pomocna w tym spektaklu.

Matgosię śpiewał niemiecki liryczny sopran Christine Schafer (debiut w MET jako Lulu w 2001 r.). Też wypadła znakomicie. Piękny w brzmieniu głos, świetny kontrast choreografii ruchu małej dziewczynki w stosunku do jej brata. Może trochę jej angielski był mało zrozumiały, ale ogólnie obie panie wykreowały prawdziwie wspaniałe i wiarygodne portrety dziecięcych bohaterów i zaśpiewały na owacyjne brawa.

Doprawdy luksusową obsadą był natomiast Alan Held jako Piotr Miotlarz, amerykański baryton, który od czasu debiutu w MET w 1989 r. zaśpiewał tu ponad 20 ról w ponad 150 spektaklach, a którego piękny w barwie, silny głos i znakomite aktorstwo nagrodziła istna owacja.

ny wachlarz barw: od tych ciemnych wagnerowskich po lekkie, pełne wdzięku i blasku, niemal popularne melodie; doskonale uchwycił humor oraz wszelakie rytmiczne złożoności muzyki Humperdincka. Bravo Maestro. To trudna do dobrego zagrania, zdradliwa, choć łudząco łatwa partytura.

Nowa produkcja *Jasia i Matgosi* w MET nie spodobała się większości krytyków nowojorskich. Znowu poczułam się nieco osamotniona w swych ocenach. Może i było nieco racji w oskarżaniu jej o zbytni cynizm. Było to jednak szalenie inteligentne i artystycznie wyrafinowane ujęcie – a to zawsze wzbudza moje uznanie. Co jednak znacznie ważniejsze – dzieci bawiły się doskonale, a to chyba do nich powinno należeć ostatnie słowo.



Rolando Villazón
fot. Felix Broede/DG

Powrót Rolando Villazóna? Na początku marca Deutsche Grammophon wydał wielki bankiet i prywatny koncert. Morze szampana, róże zaścielające podłogę, Plácido Domingo jako gość honorowy i dyrygent orkiestry. A wszystko to, by uczcić wydanie nowej płyty CD *Cielo e mar* i powrót Rollando Villazóna.

Jego nagrania należały do trzech najlepiej sprzedających się, poza Anną Netrebko i Anne-Sophie Mutter. Nic więc dziwnego, że kryzys wokalny Villazóna mógł okazać się nie tylko jego prywatną tragedią.

36-letni Villazón przyznał w wywiadach, że był niemal pewny, że to koniec jego kariery. Pierwsze oznaki kryzysu pojawiły się w czerwcu ubiegłego roku podczas spektaklu *Manon* Masseneta w Barcelonie. Po czym nastąpiła seria odwołanych występów. We wrześniu podano do wiadomości wycofanie się z kontraktów do końca roku 2007. Jako przyczynę podano ogólnikowo brzmiaće „przyczyny zdrowotne”.

„Prosiłem, żeby nic szczegółowego nie mówić”, potwierdził prasie Villazón. „Mój lekarz radził, bym przestał śpiewać przez 5 tygodni. Przestałem na 5 miesięcy (...). Byłem zmęczony. Zapadałem na zdrowiu co 3 dni i nie doleczalem się. Głos zaczął zawodzić. Myślałem o nim jak o koniu, na którym galopuję, a który już mnie nie lubi. Zrzucił mnie z siodła”.

Wyglądało to na klasyczny przypadek młodego artysty, który osiągnął światowy sukces i zaczął podejmować się wszystkiego za wcześnie, za dużo i za szybko.

Po wygraniu drugiej nagrody w Operaliach Plácido Domingo w 2002 r., Villazón rozpoczął podbój świata. Przyspieszenie tempa nastąpiło w 2003 r. po występie w roli Rodolfo w *Cyganerii* w Glyndebourne, a później w 2004 r. po doskonałym debiucie w partii Hoffmanna w *Opowieściach Hoffmanna* w Covent Garden. To właśnie ten występ prawdziwie rozpoczął jego międzynarodową karierę.

Villazón od kilku już lat poddaje się psychoterapii. Jego żona, Lucia jest psychologiem. Ciągłe występy, próby śpiewane pełnym głosem, nagrania w studiu, presja, stres – bez odpoczynku. Problem był więc złożony i dotyczył tak głosu, jak i psyche. Żył też bardzo intensywnie poza światem opery. Zapalony lingwista, nienasycony w czytaniu, oddany rodzinie ojciec dwójki dzieci (3 i 5 lat). Nie popadł jednak na szczęście w depresję. „Myślałem, że to koniec, ale nie chciałem się zastrzelić i nie spędzałem dni w łóżku. Chodziłem do muzeów, czytałem książki, zabierałem dzieci do szkoły”, mówił w wywiadach. Jak też później przyznał, to właśnie kontakt z dziećmi mu pomógł.

Villazón nie ma nauczyciela śpiewu

i poza żoną Lucią niewielu przyjaciół z branży. Największy i najważniejszy to Plácido Domingo, którego Villazón uważa za swego mentora artystycznego i „guru”, a oprócz tego dyrygent i pianista Daniel Barenboim.

Pytany czy religia mu pomogła – zaprzeczył. Jako nastolatek spędził rok przygotowując się do wstąpienia do seminarium Christian Brothers, by zostać księdzem, ale obecnie nie uważa się za szczególnie religijnego katolika.

Poprawa nastąpiła późną jesienią, a w styczniu 2008 r. poczuł się gotów do występów publicznych. Zaśpiewał więc w zaplanowanych wcześniej spektaklach *Wertera* Masseneta w Wiedniu. Pierwszy z nich, jak sam przyznał, był najtrudniejszym wieczorem jego życia. Nie był to też wieczór bez problemów wokalnych, ale przed kurtyną powitała go stojąca owacja wdzięcznej widowni.

Jego ostatnio wydany album *Cielo e mar* leżał na półkach DG od marca ubiegłego roku czekając właśnie na jakąś „wielką okazję”.

Villazón ma świadomość, że musi zmodyfikować tempo i dobór ról. Zmniejszył znacznie ilość występów planowanych na 2008 r. Zaczął też nagrywać już zupełnie inny repertuar: arie Haendla z Paulem McCreechem, a później chce się zająć muzyką współczesną. Ma to być prapremiera *Postino* Daniela Catona w Los Angeles.



Juan Diego Flórez na ślubnym kobiercu. 35-letni Juan Diego Flórez złamał z pewnością nie jedno serce gdy w prywatnej cywilnej ceremonii poślubił 23 IV 2007 r. w Wiedniu urodzoną w Niemczech, a wychowaną w Australii, Julię Trappe. Wielki publiczny religijny ślub odbył się dopiero 5 IV bieżącego roku w Katedralnej Bazylice w Limie, w której nie udzielano ślubów od 1949 r.

Setki zaproszonych gości szczerze wypełniły główny plac przed katedrą by uczestniczyć w „ślubie roku”. Wśród zaproszonych gości byli prezydent Peru Alan García z małżonką Pilar Nores i pisarz Mario Vargas Llosa.

Para prezydencka podjęła też nowo poślubioną parę przyjęciem zorganizowanym w budynku municypalnym, a publiczny pocałunek nowożeńców na balkonie wprawił wszystkich wielbicieli Juana Diego Flóreza zgromadzonych na placu przed budynkiem w szal owacji na cześć młodej pary.

Na ślub zaproszono około 800 osób, a wśród największych znakomości – Plácido Domingo, który niestety nie mógł uczestniczyć w ceremonii. Telewizyjne stacje w Peru transmitowały przebieg uroczystości na żywo.

Podczas pobytu w Peru Flórez zaśpiewał po raz pierwszy na scenie partię Księcia z *Rigoletta* Verdiego, a zaraz po ślubie przyleciał do Nowego Jorku na serię całkowicie wyprzedanych przedstawień *Córki pułku*.

Juan Diego Florez
- fot. Decca/Trevor Leighton

Manon Lescaut Pucciniego. Opera ta zawsze mogła poszczycić się w MET znakomitą obsadą wokalną. W prapremierze 18 I 1907 r. zaśpiewali Lina Cavalieri, Enrico Caruso i Antonio Scotti. Z wielkich głosów śpiewających Manon w MET warto przypomnieć choć te najbardziej znane: Lucrezia Bori, Frances Alda, Claudia Muzio, Renata Tebaldi i Leontyne Price. Jako Des Grieux Nowy Jork

ustylizował takich artystów, jak Giovanni Martinelli, Beniamino Gigli, Jussi Björling, Mario Del Monaco i Carlo Bergonzi; w partii Lescaut występowali: Riccardo Stracciari, Pasquale Amato, Giuseppe DeLuca; wśród wielkich Geronte był Adam Didur, a niezapomniani dyrygenci to m.in.: Tullio Serafin, Fausto Clewa i Dimitri Mitropoulos. W premierze, wznowionej w bieżącym sezonie autorskiej produkcji z projektami dekoracji i

kostiumów Desmond Heeleya z 17 III 1980 r., wystąpili pod batutą Jamesa Levine'a Renata Scotto i Plácido Domingo, a w ostatnim jej wznowieniu (sezon 1989/90) partię Manon śpiewała Mirella Freni. W sumie pokazano *Manon Lescaut* w MET 207 razy w 32 sezonach.

Manon Lescaut wróciła więc do MET aż po 18 latach i tym razem tytułową heroinę zaśpiewała Karita Mattila, uwielbiany przez Nowy Jork sopran z Finlandii, który od 1990 r. (debiut w MET jako Elvira w *Don Giovannim* Mozarta), słyszeliśmy jako Musettę w *Cyganerii*, Amelię w *Simone Boccanegra*, Lisę w *Damie Pikowej*, Ewę w *Śpiewakach norymberskich*, Elzę w *Lohengrinie*, jako tytułową bohaterkę w dwóch operach Janaczka – *Kata Kabanowa* i *Jenufa*, Leonorę w *Fideliu* i Salome Richarda Straussa.

Wszyscy, którzy przyszli usłyszeć „włoską” Manon, wyszli rozczarowani. Karita Mattila nie zabrzmiała po włosku, ale jej wokalnosceniczny portret Manon trzeba było zobaczyć, by uwierzyć. Zawsze znakomita w ekspresji dramatycznej i aktorskiej prezentacji roli i tym razem wykreowała niezapomnianą w przekazie złożonego charakteru Manon – od młodziutkiej, ciekawej życia panienci z aktu I, poprzez żadną luksumu i uwiedzioną bogactwem metresę Geronta, aż po tragiczną, zlaną brutalną rzeczywistością umierającą w ramionach swej pierwszej i jedynej miłości młodą kobietę.

G. Puccini – *Manon Lescaut*
Karita Mattila (Manon)
fot. Ken Howard/MET 25.01.2008



Rola Manon to klasyczne lirico spinto, wymagająca włosko brzmiącego, z liryczną gracją, ale i mocą, głosu. 47-letnia obecnie Karita Mattila po raz pierwszy zaśpiewała ją kiedy miała niemal 40 lat w 1999 r., a do wielkich jej sukcesów w tej roli należy zaliczyć występy w San Francisco Opera.

Wielu krytyków w Nowym Jorku miało zastrzeżenia do „nie-włoskiego” głosu i stylu wokalnego, ale to właśnie ten głos i jego niezwykła intensywność dramatyczna przekonała Jamesa Levine’a do podjęcia się dyrygowania tą operą w MET po 27 latach. Ostatni raz bowiem słyszano i widziano Maestro Levine’a na podium dyrygenckim w spektaklach *Manon Lescaut* w 1981 r.

Miałam szczęście widzieć 3. z 8. przedstawień (premiera sezonu 29 I; 5 i 12 II); słyszałam też transmisję radiową 16 II.

Bardzo dobra, silna wokalnie obsada. Jak zwykle niezawodny, profesjonalny, doskonały stylistycznie, wokalnie, dramatycznie i muzycznie Dwayne Croft jako brat Manon, Lescaut. Wiele braw zebrał też amerykański bas baryton Dale Travis (debiut w MET w 2002 r. w *Widoku z mostu*) za znakomicie wykonaną rolę Geronte. Zwróciłam też uwagę na młodo, lirycznie brzmiący głos Seana Panikkara, tenora debiutującego w MET rolą studenta Edmondo.

Na wielką owację zasłużył też doskonale poprowadzony, z wspaniałe wyrazistą artykulacją każdego słowa, chór, który, np. w akcie III, wykreował niezwykle w pięknie harmonie z głosami solistów i brzmieniem orkiestry w tragiczno-dramatycznej scenie.

Włoski tenor, Marcello Giordani (Des Grieux) ma doprawdy niezwykle intensywny sezon w MET. Poza zaplanowanymi występami jako Edgardo w *Lucji*, Ernani i Des Grieux, uratował w MET dwie inne opery: *Romeo i Julia* i *Madama Butterfly*. To prawdziwie włosko brzmiący tenor, śpiewający z mocą zapamiętania i pasją. Stylistycznie niekiedy przerysowywał Des Grieux, bywał niedokładny i nieprecyzyjny intonacyjnie oraz nieco monochromatycznie głośny. Miewał lepsze i gorsze wieczory. Najczęściej najstabilniej wypadł akt I. I tak np. 5 II w *Donna non vidi mai* słyszałam trochę niepewny, napięty głos bez lekkości płynnego legato z siłą góra. Był raczej dramatycznie efektywny niż pięknie melodyjno-śpiewny. Rozkręcił się jednak w miarę upływu czasu i już od aktu III doprawdy fascynował i zachwycał. *No paco son*, jak zresztą sam przyznał, jego ulubiona z 4 różnych stylowo arii Des Grieux, wypadła szalenie dramatycznie i dobrze wokalnie. Giordani wykształcony w tradycji bel canto świetnie bowiem radzi sobie w rolach lirico spinto. I tak jego ładny w barwie głos stopniowo „piękniał”, brzmiał coraz płynniej i śpiewniej, choć nadal zachowywał dramatyczną intensywność pasji emocjonalnej, szczególnie w akcie IV, który jest w zasadzie jednym wielkim duetem, bez żadnej dodatkowej akcji i bez dodatkowych postaci na scenie. Zasużył więc w pełni na owacyjne brawa jakim obdarzyła go publiczność. Słuchałam go ze sporym uznaniem, nic jednak nie mogłam na to poradzić (krytyk to też podobno człowiek!), gdy słuchając np. *Ah, Manon* z aktu II, „w głowie” brzmiał mi głos Plácido Domingo. Wiem, że to nie fair, ale Des Grieux Domingo nie da się po prostu zapomnieć.

Bohaterką wokalną wszystkich słyszanych przez mnie spektakli była niekwestionowanie Karita Mattila. Cudownie słodko dziewczęca w akcie I, najwięcej krytyki zebrała za niezwykle wymagający akt II. Zdarzyło się jej bowiem (w jednym czy dwu z 8. spektakli) nie sięgnąć owego wysokiego C – to wedle relacji części krytyków. W spektaklach widzianych i słyszanych przeze mnie – nie było najmniejszego problemu, a zachwyt widowni wzbudził też jej doskonały szpagat, który wykonała tuż po owym wysokim C. Mattila ćwiczy jogę na codzień i jak przyznaje w wywiadach, niezwykle jej to pomaga w utrzymaniu giętkości ciała i ogólnej kondycji fizycznej. Mnie Mattila wręcz zachwyciła: wspaniałe, wznoszące się po sufit MET dramatyczne wysokie tony, czyste, precyzyjne, imponujące w sile i o pięknej barwie. Była też, moim zdaniem, w wielu fragmentach bardziej stylowa od Włocha Giordaniego, choć, co oczywiste, nie brzmiała tak po włosku jak np. Scotto. Akt IV w zasadzie należał całkowicie do niej. Rewelacyjna wokalnie w *Sola perduta abbandonata* przekroczyła wszelkie granice stylistyczne. Fascynowała i porwała intensywnością emocji, a jej *Non volio mo-*

rir przyprawiło o dreszcze i hipnotyzowało dramatem. Niezapomniana kreacja Manon.

Podobne zapamiętanie i oddanie było też udziałem Maestro Levine’a, który wydobyl całą dramatyczną włoską intensywność muzyki Pucciniego, jej płynną liryzm, rytm, piękno harmonii i całe symfoniczne wręcz brzmienie opery.

Muzyczny wstęp/intermezzo do aktu III było czystą magią i Levine zatopił nas całkowicie w pięknie harmonii. Miałam okazję obserwować go też z góry. Levine „był muzyką” w intensywności jej przekazu orkiestrze, w gestach, w języku ciała, w wyrazistości ruchów batuty i ręki. Był jak filtr, poprzez który orkiestra grała partyturę Pucciniego. Widownia

G. Puccini – *Manon Lescaut*
Marcello Giordani (Des Grieux)
fot. Ken Howard/MET 25.01.2008



zamarta na te kilka minut w zachwycie, a po chwili brawa, wrzaski dla Maestro i orkiestry, która na jego gest wstała do owacji. Niewiarygodne brzmienie w porównaniu do pięknie, a Levine grał – jakby była to najwspanialsza muzyka świata – do czego zresztą niemal nas przekonał!

Tej Manon nie da się zapomnieć, a z pewnością pozostanie w mojej pamięci wzruszenie na twarzy Karity Mattili, która w głębokim ukłonie przed kurtyną dotknęła rękę serca wskazując na podium dyrygenta i szerokim gestem na wszystkich muzyków orkiestry MET. ¹⁰⁰

Odnaleziona przyjaźń

opowiada Giuliano Carmignola



Giuliano Carmignola
fot. Harald Hoffmann/DG

Życie czasami płata nam figle. Gubimy się i odnajdujemy. Czasem przeznaczenie łączy ze sobą dwie, zdawałoby się, zupełnie różne osobowości w jedną wspaniałą całość. Moskwa, maj 1974. Młody włoski skrzypek jest półfinalistą Konkursu Czajkowskiego w Moskwie. W tym samym czasie na widowni pojawiają się muzycy z Orchestra dell Scala – trwa bowiem ich trasa koncertowa po Związku Radzieckim. Porażeni ogromnym talentem skrzypka, opowiadają o nim Claudio Abbado, dyrektorowi muzycznemu La Scali. Kilka miesięcy później, w listopadzie, ten sam skrzypek zostaje zaproszony przez Abbado do wykonania koncertu Czajkowskiego i Mozarta (K. 218). Koncert ma się odbyć w fabryce, co jest częścią wielkiego projektu słynnej La Scali – koncertów dla robotników, w który zaangażowany jest także Maurizio Pollini. Tym młodym artystą okazuje się Giuliano Carmignola.

Kim jest dla pana Claudio Abbado?

Od zawsze był niezwykle dla mnie ważną postacią. Można powiedzieć, że dorastałem na legendzie Abbado. Kiedy wygrałem Vittorio Veneto Competition w 1971 r., w jury zasiadał jego ojciec. Zresztą Abbado był już wówczas sławny. Ciągle pamiętam to uczucie wzruszenia i zaskoczenia, kiedy zostałem poproszony do wzięcia udziału w

do wzięcia udziału w tym fantastycznym projekcie. Na samym początku myślałem, że to moi przyjaciele robią mi dowcip. Przez jakiś czas bałem się oddzwonić, gdyż obawiałem się, że zostanę wyśmiany. W końcu jednak odważyłem się zadzwonić pod numer podany na faxie. Odebrał sam Abbado. Umówiliśmy się kilka dni później w Bolonii, w domu słynnej Accademia Filar-

koncercie pod jego batutą. Byłem za młody, żeby tak naprawdę zdać sobie sprawę z tego, co się dzieje.

Po tym fantastycznym początku, nie współpracowaliście ze sobą aż do 2004 r.

W 2004 r. powstała Orkiestra Mozartowska. Gdzieś mniej więcej w tym czasie, dostałem fax podpisany po prostu Claudio, w którym zapraszano mnie

monica, gdzie Orkiestra Mozartowska jest stowarzyszona. Wszystko to okazało się jednak prawdą.

Ponowne spotkanie po 30 latach...

To był niezwykle emocjonalny moment dla mnie. I nigdy nie zapomnę dedykacji w książce, którą dostałem od Claudio: „Dla odnalezionego przyjaciela, z wielkim szacunkiem i miłością”.

Jak pracuje się z nim i jego własną orkiestrą?

Orkiestra Mozartowska składa się z niezwykle utalentowanych, bardzo młodych muzyków. Dlatego też jest tam mnóstwo pozytywnej energii do grania. Nie ma rutyny, wszyscy grają dla przyjemności i z przyjemnością, bez zwracania uwagi na ilość przepracowanych godzin. Najważniejszą jednak postacią jest sam Abbado – żywa legenda, osoba o ogromnej charyzmie, zarówno jako muzyk, jak i człowiek.

Kiedy zdecydował pan nagrać koncerty skrzypcowe Mozarta?

W 2005 r. Było to trochę skomplikowane do zorganizowania, ale wszystko odbyło się z wielkim przekonaniem, determinacją i entuzjazmem.

Co inspirowało pana interpretację?

Kiedy grałem w orkiestrze w Fenice, pracowałem przez większość czasu z Eliahu Inbalem i Peterem Maggiem, z tym drugim szczególnie przy Bachu. Poznałem go lata wcześniej, podczas przedstawienia *Il trovatore* i zostaliśmy przyjaciółmi. Nieco później przosił mnie do swojego domu w St.

Moritz, gdzie wspólnie mieliśmy pracować nad smyczkowaniem do *Idomeneo*. Przegraliśmy wszystkie sonaty i koncerty Mozarta na skrzypce. Peter Maag to niezwykle solidny muzyk i bardzo zainspirował mnie podczas pracy nad tym repertuarem.

Czy pana propozycja interpretacji tych dzieł Mozarta odpowiada koncepcji Abbado?

Tak, absolutnie. Byliśmy na tej samej fali od samego początku i właściwie nigdy nie pojawiły się jakieś wielkie problemy. Wszystko było spontaniczne i naturalne. Dla przykładu, ja wybrałem niezwykle żywe tempa i Claudio się z tym całkowicie zgodził.

Jakie były główne problemy w wykonaniu tych dzieł?

Aby zagrać te koncerty, potrzeba klasycznego brzmienia, ataku struny smyczkiem w specyficzny sposób, znalezienia ogromnej gamy kolorystycznej, a także wykonania niektórych pasażów bardziej teatralnie i charakterystycznie.

A ponieważ tempa, które wybraliśmy są nieco szybsze od tych w innych nagraniach, potrzebne było użycie niezwykle czystej artykulacji. Skoncentrowaliśmy się na szczegółach, niezwykle czystym i wyraźnym frazowaniu, pełną kontrolą nad vibrato, które nie może być samoistnym wykończeniem, co można często zaobserwować w praktyce niektórych skrzypków. Później chcieliśmy przenieść tego operowego

Mozarta: tę radość, te emocje, melancholię, a także odniesienia do muzyki ludowej do koncertów.

Które z interpretacji miały na pana największy wpływ?

Kiedy byłem młodszy, największe wrażenie robiły na mnie interpretacje Arthura Grumiaux i Franco Gulliego, który był jednym z moich nauczycieli i którego nigdy nie zapomnę. Pomyślałem, że wykonanie jego kadencji na tym nagraniu będzie sposobem na oddanie hołdu temu wielkiemu człowiekowi, który odegrał tak wielką rolę, zarówno w artystycznym, jak i osobistym życiu.

Co jest specjalnego w tym nagraniu w porównaniu z innym?

Myślę, że nie ja powinienem się o tym wypowiedzieć, a krytycy. Sądzą jednak, że wszyscy razem wraz z Abbado, Carmignolą i Orkiestrą Mozartowską nadaliśmy tej muzyce nowej energii, witalności i świeżości. Czasami kiedy Claudio obserwuje cię podczas gry... człowiek czuje się jakby działał coś, czego nie da się ubrać w słowa. Intensywność uczuć i przeżyć można porównać jedynie do sytuacji, kiedy po 30 latach odnajduje się przyjaciela.

*rozmawiał: Uberto Martinelli
tłumaczenie: Magdalena Todynek*



Giuliano Carmignola i Danusha Waskiewicz
fot. Harald Hoffmann/DG

Na debiut wybrałam Wieniawskiego



ze skrzypaczką Justyną Jarą rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Justyna Jara

Kiedy postanowiłaś zostać skrzypaczką?

Lubiłam muzykę już od najmłodszych lat. Najpierw do snu śpiewała mi mama, a gdy miałam cztery latka dostałam od babci na gwiazdkę ma-lutkie pianinko w kształcie serduszka, na nim próbowałam grać ze słuchu wszystkie piosenki, których uczyłam się w przedszkolu. Do Szkoły Muzycznej im. Z. Noskowskiego w Ostrołęce zdawałam w wieku 7 lat na pianino. Ze względu na bardzo dobrze zdane testy dyrekcja szkoły zaproponowała mi skrzypce. Bardzo mi się spodobał ten instrument (wcześniej nie wiedziałam, że taki instrument istnieje), więc była to miłość od pierwszego wejrzenia.

Co ostatecznie przesądziło o wy-braniu przez Ciebie drogi artystycznej?

Myślę, że to rosnąca z wiekiem mi-łość do muzyki i skrzypiec.

Ukończyłaś elitarną Szkołę Muzycz-ną im. Zenona Brzewskiego. Jak wspo-minasz ten czas nauki? Czym różni się ta szkoła od innych szkół muzycznych?

Bardzo ciepło wspominam okres nauki w „Brzewskim”. Jest to szko-ła, która w przeciwieństwie do innych szkół muzycznych obejmuje zajęcia ogólnokształcące i wyróżnia się wy-sokim poziomem kształcenia. Nie jest

to zwykła regionalna szkoła, przyjmo-wani są do niej najlepsi z całej Polski. Tam spotkałam wspaniałego profeso-ra Mirosława Ławrynowicza.

Byłaś wychowanką przedwcześnie zmarłego, znakomitego skrzypka i pe-dagoga, prof. Mirosława Ławrynowicza. Jak wspominasz pracę z profesorem?

Pamiętam, że na początku profesor budził we mnie duży respekt, a nawet strach, lecz wkrótce przekonałam się, że to człowiek o złotym sercu, całko-wicie oddany swoim uczniom i profes-ji. Był bardzo wymagający a jedno-cześnie wyrozumiały. Jego cenne uwag-i i wskazówki owocują do dziś. Jego przedwczesne odejście było dla mnie szokiem, świat na chwilę stanął w miej-scu. Otrząsnąć się z tego pomogły mi osoby bliskie profesorowi m.in. prof. Krystyna Makowska-Ławrynowicz i An-drzej Gębski, którzy uświadomili mi, że profesor będzie zawsze obecny w mo-jej grze i w moim sercu również.

Profesor Ławrynowicz stynał ze swo-ich osiągnięć pedagogicznych, jego uczniowie prześcigali się w zdobywa-niu nagród na konkursach skrzypco-wych. Czy w Twojej opinii odczuwało się na co dzień atmosferę rywalizacji i jaki miało to wpływ na uczniów?

Rywalizacja na pewno była, choć

praktycznie nie dało jej się odczuć. Wśród wychowanków profesora nie było czegoś takiego jak zazdrość, a wręcz przeciwnie, dopingowaliśmy się nawzajem i utrzymywaliśmy stosunki przyjacielskie.

Jesteś laureatką kilku konkursów muzycznych. Jak odbierasz uzyskane tam nagrody?

Bycie laureatem konkursów sprawi-ło, że poczułam się doceniona i do-wartościowana.

Czy konkursy pomagają w karierze i rozwoju artystycznym?

Konkursy to świetna okazja do sprawdzenia na jakim jest się pozio-mie. Na pewno pomagają w karierze, gdyż nagrodami są często koncerty z orkiestrą, które niesamowicie rozwijają obycie sceniczne i wrażliwość muzycz-ną, jest to również sposób na pokaza-nie się szerszemu gronu słuchaczy.

Grałaś też w orkiestrze smyczkowej prowadzonej przez Andrzeja Gębskie-go. Jak wspominasz ten okres swoje-go życia?

Było to ciekawe doświadczenie, po raz pierwszy miałam okazję grać w orkiestrze o tak wysokim poziomie. Ciekawe jest to, że orkiestra nie miała dy-rygenta i była prowadzona przez An-drzeja Gębskiego od pulpitu pierw-

szych skrzypiec. Dzięki temu nie odczuwaliliśmy dystansu między profesorem a uczniem i próby sprawiały nam większą przyjemność, a co za tym idzie orkiestra po prostu grała znacznie lepiej. Miło wspominać również wyjazd z orkiestrą do Paryża.

Czy warto młodym artystom uczestniczyć w takich przedsięwzięciach?

Granie w zespołach kameralnych niezwykle rozwija i dostarcza doświadczenia. Uważam, że jest to bardzo ważne w rozwoju każdego instrumentalisty, a czasem nawet daje więcej niż granie solo. Rozwijają umiejętność współpracy z innymi muzykami, uwrażliwiają na formę i harmonię utworów, umożliwiają dyskusje na temat interpretacji i wykonania, co potem ułatwia pracę nad programem solowym.

Teraz studiujesz w Akademii Muzycznej w Warszawie i nowojorskiej Julliard School of Music. Jak porównujesz studiowanie i pracę z profesorem w tych dwóch tak różnych uczelniach?

Te dwie uczelnie różnią się prawie wszystkim, program nauczania jest inny, jak również relacje profesor–student. Trudno rozmawiać o różnicach.

Korzystasz z możliwości rozwoju kulturalnego i obcowania ze sztuką najwybitniejszych mistrzów podczas pobytu w Nowym Jorku?

Nowy Jork oferuje wiele możliwości. Samo położenie szkoły na Lincoln Center, gdzie znajduje się słynna Metropolitan Opera, a kilka przecznic dalej Carnegie Hall mówi wiele. Szkoła oferuje również darmowe bilety na wiele imprez kulturalnych (jak przedstawienia na Broadwayu i koncerty), z których chętnie korzystam.

Jak są odbierani w Nowym Jorku studenci z Polski i polscy artyści tam koncertujący?

Nowy Jork to miasto wielokulturowe, jest to mieszanka wszystkich narodowości i ras. Doceniane jest to co dobre.

Właśnie ukazała się Twoja debiutancka płyta. Proszę o niej opowiedzieć?

Dzięki stypendium „Młoda Polska” otrzymałam możliwość nagrania płyty, za co jestem bardzo wdzięczna. Są to dwa zeszyty kaprysów Henryka Wieniawskiego solo i na dwoje skrzypiec, które wykonuję wspólnie z moim rówieśnikiem Wojtkiem Koprowskim. Prawdopodobnie jest to pierwsze nagranie obydwu zeszytów kaprysów wykonane przez jednego skrzypka. Zadeedykowałam tę płytę prof. Mirosławowi Ławrynowiczowi, z którym przecież większość tych kaprysów opracowałam.

Grasz na płycie bardzo trudne technicznie i muzycznie utwory Henryka Wieniawskiego. Jak znalazłaś klucz do tak dobrej i pełnej interpretacji?

Jak już wspominałam większość kaprysów przygotowałam jeszcze pod nadzorem prof. M. Ławrynowicza, później kontynuowałam z jego asystentem Andrzejem Gębskim. Szlifowałam je również na Międzynarodowym Kursie Interpretacji Muzycznej w Łańcućcu, gdzie skorzystałam m.in. z pomo-

cy prof. Wolfganga Marschnera.

Czy to był Twój pierwszy profesjonalny kontakt ze studiem nagrań i nagrywaniem? Jak wspominasz sesje nagraniowe i pracę nad ostatecznym kształtem płyty?

Nie jest to pierwszy kontakt ze studiem nagrań, wcześniej nagrywałam grając w orkiestrze im. Z. Brzewskiego pod kierunkiem Andrzeja Gębskiego również dla tej samej wytwórni. Sesje nagraniowe były przyjemne, szczerze mówiąc poszło to sprawniej niż tego oczekiwałam.

Jaki masz sposób na dobrą interpretację dzieła muzycznego?

Aby dobrze zrozumieć dzieło muzyczne, trzeba mieć już pewną wiedzę

na jego temat, m.in. poznać biografie kompozytora i epokę, w której tworzył. Dobrze jest również zaznajomić się z formą utworu, co znacznie ułatwia zrozumienie zamierzeń kompozytora. Ważna jest też wrażliwość muzyczna wykonawcy.

Który z kompozytorów jest Twoim ulubionym?

Moim ulubionym kompozytorem jest Jan Sebastian Bach. Każda z jego kompozycji jest skomplikowana i zawiła, stworzona wręcz z matematyczną precyzją, a jednak nie pozbawiona sensu i piękna. Był to prawdziwy geniusz.

Jaki wielki artysta skrzypek lub skrzypaczka jest dla Ciebie inspiracją i wzorem?

Justyna Jara



Każdy z wielkich skrzypków inspiruje i motywuje do pracy, każdy zachwyca czym innym. Jednak myślę, że takim najbardziej uniwersalnym skrzypkiem, który zachwyca wszystkich był David Oistrach.

Czy wybrałaś już dalszą drogę swojej kariery: solistka, muzyk orkiestry czy kameralistka?

Trudno przewidzieć jak potoczy się moja przyszłość, wiem natomiast, że

chciałabym występować zarówno jako solistka i kameralistka.

Jakie masz plany koncertowe i nagraniowe?

Mam kilka ciekawych propozycji ale na razie wolalabym ich nie zdradzać.

Jakie masz pozamuzyczne pasje?

Staram się nie zamykać tylko w jednym aspekcie sztuki jakim jest muzyka. Interesuję się literaturą, filmem i japońskim anime. Ostatnio rysuję por-

trety i komponuję. Niestety nie starcza mi czasu na sport, chociaż uwielbiam pływać...¹⁰

Justyna Jara urodziła się w 1987 r. w Ostrołęce i należy do najwybitniejszych wiolinistów polskich swojego pokolenia. Naukę gry na skrzypcach rozpoczęła w wieku lat siedmiu. Jest ab-

solwentką elitarnej Szkoły Muzycznej im. Zenona Brzewskiego w Warszawie, którą ukończyła z najwyższym wyróżnieniem w klasie prof. Mirosława Ławrynowicza i Andrzeja Gębskiego.

Obecnie jest studentką Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie Romana Lasockiego i Andrzeja Gębskiego oraz Juilliard School of Music w klasie Lewisa Kaplana. Justyna Jara jest laureatką czołowych nagród wielu prestiżowych konkursów muzycznych, w tym m.in. I nagrody Konkursu Skrzypcowego im. Stanisława Serwaczyńskiego w Lublinie (2005), II nagrody Międzynarodowego Konkursu Młodych Skrzypków im. Henryka Wieniawskiego i Karola Lipińskiego.

Jako solistka i kameralistka występowała w wielu krajach Europy m.in.: we Francji, Hiszpanii, Holandii, Niemczech, Szkocji, Szwecji, Danii, Austrii i na Ukrainie w takich salach jak: Zamek Schloss Moyland (Niemcy), Konserwatorium im. Fryderyka Chopina oraz sala UNESCO w Paryżu, Wiener Saal w Mozarteum w Salzburgu (Austria) i Zamek Schloss Frohnburg (Austria). Koncertowała także w Polsce, m.in. w Filharmonii Narodowej w Warszawie, Filharmonii Zielonogórskiej, Filharmonii Lubelskiej, Filharmonii Dolnośląskiej, Filharmonii Śląskiej, na Zamku Królewskim w Warszawie, w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, na Sali Balowej Zamku w Łańcucie, w ATMIE, Teatrze Witkacego i Gallerii Hasiora w Zakopanem współpracując m.in. z takimi dyrygentami, jak: Czesław Grabowski, Mirosław J. Błaszczyk, Andrzej Gębski.

Artystka uczestniczyła w wielu imprezach muzycznych m.in.: inaugurowała I Międzynarodowe Spotkania Skrzypcowe im. Prof. Mirosława Ławrynowicza w Płocku, w Festiwalu „Mistrzowie Polskiej Wiolinistyki” w Zielonej Górze, w Festiwalu „Gwiazdy Promują” w Jeleniej Górze oraz w Festiwalu „Muzyka Nasz Wspólny Dom” w Charkowie (Ukraina). Swoje umiejętności doskonaliła podczas Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Zenona Brzewskiego w Łańcucie, w Warsztatach Muzycznych w Zakopanem organizowanych przez Krajowy Fundusz na Rzecz Dzieci, Letniej Akademii Muzycznej „Stringtime” w Goch (Niemcy) oraz w International Summer Academy w Salzburgu (Austria), kształcąc się u prof. Mirosława Ławrynowicza, Konstantego Andrzeja Kulki, Wolfganga Marschnera, Fulvio Leofreddi, Romana Lasockiego Matisa Vaytsnera oraz Yaira Klessa.

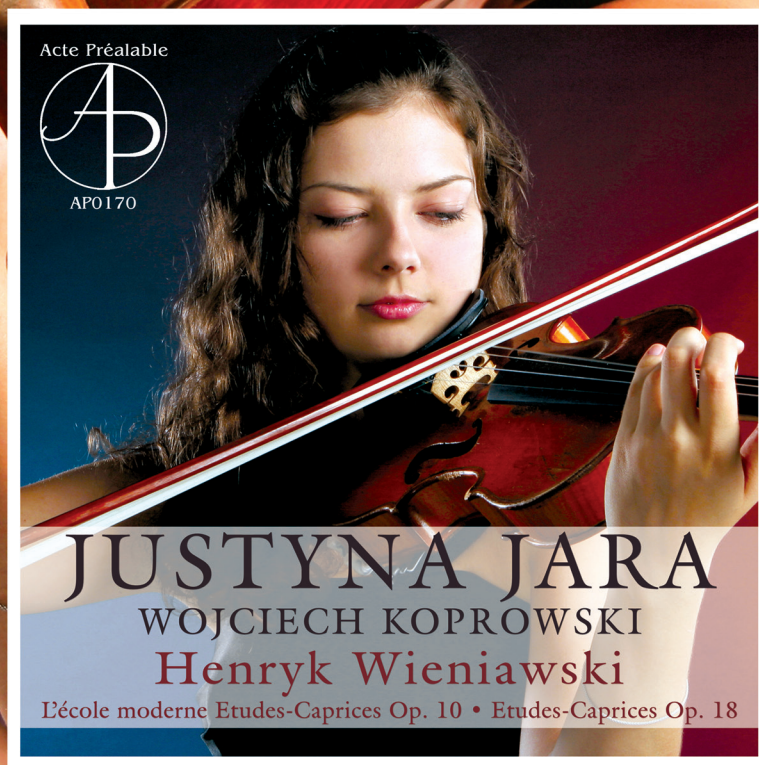
Jest stypendystką Ministra Kultury, od roku 2002 jest stypendystką Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci, a w roku 2003 otrzymała stypendium im. Prof. Antoniego Maślińskiego.¹¹



Justyna Jara

JUSTYNA JARA

młoda · zdolna · utalentowana · pełna pasji · najlepsza



Pierwsze światowe nagranie dokonane przez jednego artystę!

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



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania • promocja talentów

www.acteprealable.com

Władimir Horowitz – poeta fortepianu opowiada

Arkadiusz Jędrasik



Władimir Horowitz
fot. Arthur Umboh/DG

Sędziwy już Horowitz, jak żaden inny pianista może sprawić, by fortepian śpiewał. Artysta potrafi uzyskać czarującą pełnię dźwiękową zważając przy tym na ukryte głosy środkowe.

Süddeutsche Zeitung (Monachium), czerwiec 1987

21 czerwca 1987 r., w Musikhalle w Hamburgu, Vladimir Horowitz przed pełną zachwyty publicznością zagrał ostatni koncert w swojej prawie siedemdziesięcioletniej karierze. Artysta miał wtedy 83 lata i było to ostatnie publiczne wystąpienie tego „pianisty wszechczasów”, jak nazywało go czasopismo Diapazon. Recital nagrany przez Radio północno-niemieckie (NDR) spoczywał w archiwach przez ponad dwadzieścia lat (w 2003 r., dla potrzeb antologii *The Magic of Horowitz* zrealizowanej przez Deutsche Grammophon wykorzystano jedynie bis z tego nagrania). Recital ten pojawia się teraz w całości po raz pierwszy.

Repertuar jest znany, na pierwszym planie znajduje się tu Mozart (*Rondo D-dur*, K. 485, i *Sonata B-dur*, K. 333), a także Schumann (*Sceny dziecięce*, op. 15). Jest tu także heroiczny szturm na *Poloneza A-dur* op. 53 Fryderyka Chopina, żywym finałem są *Iskry* Moszkowskiego, który zawsze cieszył się życzliwością Horowitza. Nagranie to jest jedyną pamiątką z ostatniego publicznego wystąpienia Horowitza, bezpośred-

niłość, a także waga tego wydarzenia są tu dobrze słyszalne.

Horowitza nie trzeba przedstawiać. Był jednym z największych pianistów wirtuozów XX w., cenionego dzięki swej pianistycznej pirotechnice. Jednakże artysta cierpiał także z powodu swej sztuki, dwukrotnie wycofywał się z kariery koncertowej – nawiedzany przez demony, targany wątpliwościami. W ciągu ostatnich pięciu lat swego życia pianista nagrał dla Deutsche Grammophon sześć albumów, które okazały się wielkimi sukcesami komercyjnymi i które ukazały także nowe oblicze jego talentu – połączenie wdzięku i intymności, które są jednak natychmiast rozpoznawalne. A propos jednego z koncertów zagranych w 1986 r. Die Welt napisał, iż artysta ofiarował „fantazję dźwiękową, wspaniałe spojrzenie na prostotę skomplikowanego [...]”. Epoka gromkich i specjalnych efektów uległa przeobrażeniu. Horowitz rozmyśla odtąd przy fortepianie z doskonale wyważonymi wszystkimi dźwiękami.

„Dostojny wiek łączy poetę i wirtuozą, by stworzyć pełnego muzyka”, do-

daje inny komentator.

Horowitz sam o sobie

Amerykański debiut z sir Thomasem Beechamem: „Wtedy byłem dziwniejszy i w mojej grze czasami była fanfaronada. Beecham próbował podążać za mną, ale nie mógł, tak więc nie skończyliśmy razem, jednak najważniejsze jest to, że grałem na swój sposób a nie na jego”.

Małżeństwo

„Po ślubie Wanda wyznała mi, że zdecydowała, że będę mężczyzną jej życia. Rozmawiała o tym ze swoim ojcem, który wysłuchał jej z sympatią i powiedział tylko: »Będziesz miała ciężkie życie. Poślubisz artystę«. To bardzo trudne być żoną artysty«. Wanda wiedziała o tym. Życie jej matki było tego dobrym przykładem. Musiała znosić gniew Toscaniniego, jego upór i rozkład zajęć, a także brak tolerancji, egoizm i niewierność”.

Drobne szczegóły

Tak założyć skarpetki, żeby się nie marszczyły. Sprawdzić, czy buty są zasznurowane a rozporek zapięty. To straszne, jeśli te rzeczy nie wyglądają jak trzeba. Nie mieć tremy. Nie spieszyć się. Wszystkie ruchy spokojne. Zupełnie nie myślę o muzyce ponieważ tragedia artysty jest jak *Blažen*. W pewnym momencie trzeba poczuć inspirację, chcieć grać i być w dobrej kondycji. Może się zdarzyć, że o czwartej, dokładnie o czwartej godzinie boli mnie brzuch. Staram się wtedy być bardzo spokojny. Nikt nie może mi przeszkadzać, jeśli ktoś mi przeszkodzi, robię taką awanturę o jakiej jeszcze nigdy nie słyszano”.

Na scenie

„Kiedy jest się na scenie, jest się królem i trzeba próbować wyglądać jak król. W czasach Mozarta każdy gest był reweransem. Koronki, tabakierka, muszka na twarzy [...]. Spójrzcie na Chopina! To był dopiero dandys – wybierał każdy kawałek jedwabiu! Tak samo zresztą Liszt. Publiczność płaci i chce zobaczyć coś estetycznego”.

Mozart & Chopin

Pablo Casals powiedział mi kiedyś, że Mozarta trzeba grać tak jak Chopina, a Chopina tak jak Mozarta. Miał rację”.

75 lat

(u fotografa Christiana Steinera)

„Czyż nie jestem dobrze zakonserwowany? Dotknijcie moich mięśni!”.

Cytaty zaczerpnięto z książki Harolda C. Schoenberga: *Horowitz. His Life and Music* (New York, 1992)



Cyganeria

Anny Netrebko i Rolando Villazón

Arkadiusz Jędrasik



Anna Netrebko i Rolando Villazón
fot. Felix Broede/DG

Cyganeria mogłaby być napisana specjalnie dla nich. W monachijskim Gasteig Anna Netrebko i Rolando Villazón zaprezentowali specjalną alchemię muzyczną cechującą każde ich wspólne wystąpienie. Anna Netrebko mówi: „Monachium jest miastem, które zajmuje wyjątkowe miejsce w mojej karierze, nagranie właśnie tutaj *Cyganerii*, jednej z najpiękniejszych oper wszechczasów w tak doborowej obsadzie to naprawdę realizacja mojego marzenia, niezapomniane przeżycie, które będę sobie cenić przez długie lata”. Rolando Villazón jest tego samego zdania: „Dla mnie, najpiękniejszą chwilą w *Cyganerii* jest scena z ostatniego aktu, w której Mimi oświadcza Rudolfowi, iż ten jest miłością jej życia. Jest to jeden z najbardziej ekspresyjnych momentów ze wszystkich dzieł Pucciniego. I my staraliśmy się, aby ta scena była szczególnie intymna”.

Cała obsada tego nowego nagrania złożona jest przeważnie z młodych artystów, łącznie z szefem Bertrendem de Billy, przez co historia Pucciniego zyskała jeszcze większą wiarygodność, to prawdziwa historia Cyganów, którzy zaczynają właśnie odkrywać życie, miłość i śmierć. Anna Netrebko mówi: „*Cyganeria* skierowana jest do młodych ludzi wrażliwych na historię. I my znaleźliśmy

się tam w odpowiednim miejscu”. Prasa zareagowała równie entuzjastycznie, jak publiczność. Monachijski *Abendzeitung* donosił: „Wczorajszy wieczór był całkowicie skierowany na muzykę i była ona tak piękna, że nawet sceptycy zostali powaleni na kolana”. *Classic FM* bardzo schlebiał dwojgu wykonawcom: „Dramatycznie, jeden wciągał drugiego, odmienne walory głosowe uwy-

datniały precyzję i charakter barwy głosu każdego z nich. W *O soave fanciulla* wielkim duecie miłosnym mamy namiętnego Rodolfo i wrażliwą Mimi, w którym miłość rozkwita pod wpływem gorącej namiętności do drugiej osoby, by ostatecznie doprowadzić do prawdziwego wyznania miłosnego”.

Uczucie, spontaniczność, intensywność – tego wszystkiego wymaga

opera Pucciniego. Kiedy wszystko to jest obecne, tak jak było to w przypadku przedstawienia w Monachium, tylko nieliczni potrafią się oprzeć uczuciowemu oddziaływaniu opery. Dzieło to rozpoczyna się w gorączkowej, wręcz rozpaczliwej atmosferze optymizmu, kończy się natomiast śmiercią młodej kobiety, zakochanej i chorej. Nawet Claude Debussy, którego nie uważano raczej za wielbiciela Pucciniego, podkreślał, że należało bardzo się bronić, aby nie pozwolić ponieść się werwie muzyki. Według niego nikt lepiej od Pucciniego w *Cyganerii* nie opisał ówczesnego Paryża.

Kiedy Anna Netrebko i Rolando Villazón śpiewają razem, można być pewnym, że ujrzymy unoszące się w powietrzu iskry. Londyński *Observer* określa ich jako „operowi Bacall i Bogart”. Jednak nie ma pomiędzy nimi burzliwej, tradycyjnej relacji sopran-tenor. Po pierwsze, odnosi się wrażenie, że bardzo sobie cenią swoje towarzystwo. W jednym z artykułów londyńskiego *Independent* czytamy, jak podczas rozdawania autografów po koncercie w Barbican Hall w październiku 2006 r., artyści zabawiali się „poprawiając” zdjęcia jeden drugiemu i to nie przez złośliwość, ale dla zwykłej psoty. Rolando Villazón ujawnił wtedy swój talent jako karykaturzysta, na

jego stronie internetowej możemy znaleźć niektóre jego humorystyczne rysunki, które rysuje w spokojnych momentach swego życia. W wielu z nich można doszukać się życziwej, aczkolwiek uszczypliwej aluzji do produkcji, w których współpracował z Anną Netrebko.

Chociaż Villazón i Netrebko potrafią bawić się pracując razem, to jednak przede wszystkim pozostają artystami świadomymi, zaangażowani całkowicie w muzykę, którą wykonują. Anna Netrebko znalazła się „na liście stu mężczyzn i kobiet, których władza, talent lub przykład moralny zmieniają świat”, sporządzonej przez *Timesa*. Gazeta podkreśla „połączenie wokalnego splendoru i dramatycznej intensywności” cechującego jej pracę, i które można także usłyszeć w nowym nagraniu *Cyganerii* Pucciniego. Wśród nagród jakie otrzymał Rolando Villazón znajdują się: nominacja do nagrody Grammy „za najlepsze klasyczne wykonanie wokalne”, *Gramophone Awards*, nagroda *Prix Echos*. Artysta został także uznany przez niemieckie czasopismo *Opernwelt* za „śpiewaka roku 2005”, między innymi za swoje wykonania na Festiwalu w Salzburgu wraz z Anną Netrebko *Traviaty* Verdiego. Artyści po raz pierwszy zaśpiewali razem w 2003 r. Była to *Traviata* Verdiego, Netrebko wspomina: „po-

czuliśmy od razu, że była tam alchemia, coś wyjątkowego”. Od tej pory śpiewali role kochanków w *Romeo i Julii* Gounoda, występowali także w *Rigoletto* Verdiego, w *Manon* Massenet’a a także przy wielu innych okazjach, takich jak między innymi koncerty arii i duetów.

Cyganeria w 1896 r. nie odniosła pełnego sukcesu. A jednak, zaledwie kilka tygodni po swojej premierze pod dyrekcją Arturo Toscaniniego, *Cyganeria* dotarła do Rzymu i do Palermo. Londyn i Los Angeles zobaczyły operę w 1897 r. a Paryż rok później. Od tej pory opera ta zdobyła świat, przyciągając zawsze największych śpiewaków danej epoki. Kiedy opera była jeszcze nowa Nelmie Melba i Enrico Caruso wcielili się w role Mimi i Rodolfa, zapewniając sukces tej sztuce. W bliższej przeszłości Maria Callas i Giuseppe di Stefano, Renata Tebaldi i Carlo Bergonzi, Victoria de Los Angeles i Jussi Berling, wszyscy ci artyści sprawili, że nasze serca są pełne wzruszenia i głębokich emocji.

Dzisiaj Anna Netrebko i Rolando Villazón dołączają do listy tych wybitnych wykonawców ożywiających operę dla słuchaczy XXI w. Villazón mówi: „Kiedy opera pokazuje na scenie dwoje młodych kochanków, gotowych umrzeć jeden za drugiego, publiczność musi odczuwać ich namiętność”. ¹⁰

Anna Netrebko
i Rolando Villazón
fot. Felix Broede/DG



Instrumenty muzyczne tradycyjnej muzyki

Özgür Baskin

Za wyjątkiem kilku form muzycznych, instrumenty używane w tradycyjnej muzyce tureckiej spełniają dwie bardzo ważne funkcje. Z jednej strony są instrumentami towarzyszącymi, akompaniującymi, z drugiej zaś są instrumentami solowymi.

Instrument będący pierwowzorem wszystkich instrumentów strunowych używanych w ludowej i klasycznej muzyce osmańskiej nazywał się „kopuz” i jego egzystencja trwała do końca wieku XVIII.

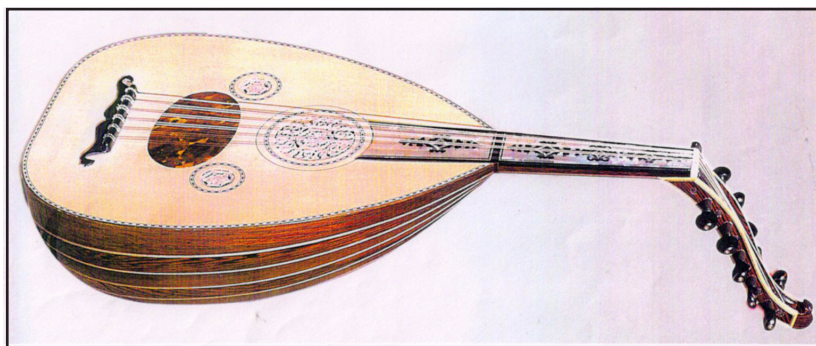
Bardzo popularny w okresie między X a XVI w. „ud”, w XVII w. ustąpił miejsca instrumentowi o nazwie „tambur”.

Przybyłe z Zachodu skrzypce przybrały w Turcji nazwę „sinekeman” i były w kształcie violi d’amore. Później, altówka, wiolonczela i kontrabas jako instrumenty akompaniujące w dworskich formach tanecznych, takich jak „köçekçe” i „tavşanca”, w wieku XX pod nazwą „kemençe” i „lavta” weszły do stałego użytku w klasycznej muzyce tureckiej.

Ilość i rodzaj instrumentów muzycznych używanych w muzyce osmańskiej ulegała ciągłym zmianom, a właściwie ich liczba nieustannie rosła.

Żyjący w czasach Murada II Şükrullah mówi o 9 instrumentach, Ladikli podaje liczbę 18, Katib Çelebi 19, a będący zarówno znakomitym pisarzem jak i bardzo dobry muzykiem Evliya Çelebi podaje listę 76 instrumentów muzycznych wraz z opisami.

Aby przybliżyć nieco zainteresowanym to zagadnienie, podaję przykłady kilku, współcześnie najczęściej spotykanych instrumentów tradycyjnej muzyki tureckiej, wraz z ilustracjami i krótkimi opisami.



Ud

Instrument strunowy szarpany. Nazwa pochodzi z języka arabskiego (el-oud) i oznacza „ödagaci” albo „sarisabir” (po polsku oznacza to pewien gatunek aloesu występujący na terenach Azji Środkowej).

Składa się on z korpusu, górnej płyty, gryfu, główki i strun. Korpus przypomina wyglądem kadłub łodzi. Szkielet składa się z części poprzecznych i podłużnych o grubości 4-5 cm. Na tym szkielecie umieszcza się paski drewna o długości 70 cm, szerokości od 2 do 4 cm i grubości ok. 3 mm, częstokroć rozdzielone – zarówno ze względów estetycznych, jak i konstrukcyjnych (wzmocnienie) – kolorystycznie kontrastowymi, parzystymi lub nieparzystymi progami.

Do budowy korpusu używa się najczęściej drzewa dębowego, orzecha włoskiego, paduk, vengi (dwa ostatnie są rodzajem drzew rosnących w Kongo i Kamerunie charakteryzujących się tym, że będąc z natury ciemnego koloru z jeszcze ciemniejszymi słojami, po dłuższym leżeniu na otwartym powietrzu ciemnieją, stając się podobnymi do hebanu) – rzadziej leszczyńę, śliwę lub drzewo oliwkowe.

Instrument ten, jako instrument bezprogowy,

odznacza się bogactwem możliwości skalowych. Pomimo bardzo bogatej literatury na ten instrument, jego możliwości melodyczne wydają się być niewyczerpane. Technika gry na tym instrumencie jest o wiele bardziej złożona w porównaniu z instrumentami progowymi i używającymi kostki do szarpania strun.

Aby się nauczyć grać na tym instrumencie potrzebna jest nieskończona cierpliwość i wytrwałość.

Jest to instrument oczarowujący i dający ogromną przyjemność z posługiwania się nim, odznaczający się pełnym, donośnym brzmieniem.

Lauta (Lutnia)

Instrument strunowy szarpany. Nazwa ta powstała w wyniku fonetycznych różnic językowych słowa „ud”. Podczas wypraw krzyżowych XI-XIII w., rycerze pochodzący z różnych krajów Europy przenieśli tradycję gry i sam instrument w rodzinne strony.

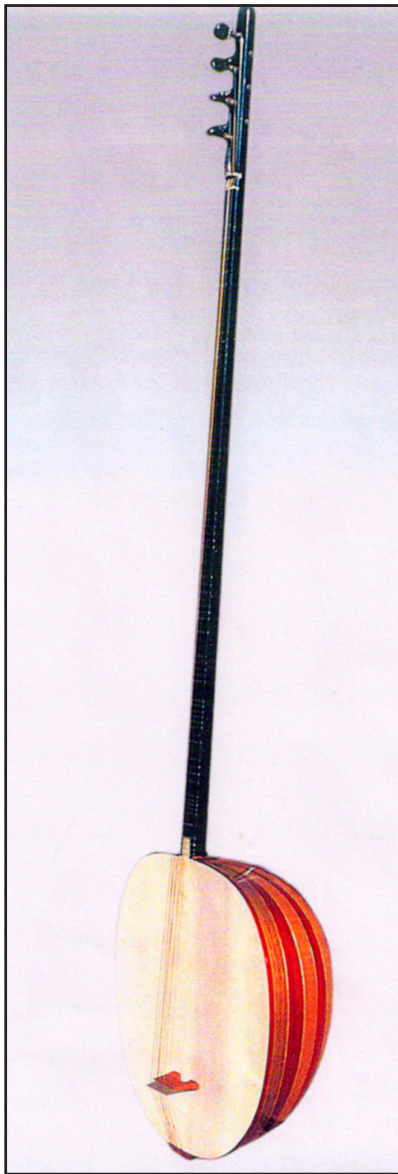
W związku z powyższym nazwa tego instrumentu wygląda w ten sposób: luth (francuski), lute (angielski), Laute (niemiecki), liuto (włoski), alaud (hiszpański), lutnia (polski).

W stosunku do udu, lutnia charakteryzuje



się dłuższym gryfem i mniejszą liczbą strun.

Tambur



Instrument strunowy zarówno szarpany jak i smyczkowy. Nazwa jego ma swoje korzenie w arabskim „tunbur”, które pochodzi według pewnych teorii od starosumeryjskiego „pantur” i oznaczało instrument strunowy o półkolistym korpusie i długim gryfie.

Według innej teorii, w cywilizacji Hetytów (przodków Turków) mówi się o takim właśnie instrumencie używając nazwy „tybula”. W źródłach pisanych z tamtego okresu podkreśla się, że instrument ten służył do akompaniowania występom wokalnemu i tanecznemu.

Wszystkie te informacje mówią nam, że słowo „tambur” ma swoje korzenie w czasach, kiedy żyli Hetyci i Sumerowie. Nazwa ta używana była później w Iranie i Azji Środkowej na określenie instrumentu o długim gryfie i korpusie gruszkowatego kształtu przypominającego bardziej „baglama”.

Używane do dziś przez azjatyckich Turków podobne instrumenty noszą nazwy „tambura” lub „dombra”.

Korpus powstaje w wyniku sklejenia paszków drewna w kształt półkuli, której średnica wynosi ok. 35 cm. Gryf wbudowany w korpus ma około 104 cm. Główka z kołkami do strojenia stanowi przedłużenie gryfu.

Struny wychodzące z umocowanego na krawędzi korpusu dziurkowanego strunnika

przechodzą przez mostek i umocowane są na końcu gryfu zdobionego kościanym progiem i główką do umieszczonych tam kołków strojeniowych. Mostek przeważnie wykonany jest z drewna cedrowego i ustawiony jest na wyjątkowo cienkiej górnej płycie rezonansowej wykonanej z drewna sosnowego. Spód gryfu jest półokrągły, a góra płaska. Progi na gryfie dawniej były wykonane z jelit zwierzęcych, dzisiaj wykonuje się je z nylonowej żyłki.

Tambur jest najstarszym instrumentem tradycyjnej muzyki tureckiej. Na instrumencie tym, podobnie jak na „kanunie” można wykonywać wszystkie rodzaje muzyki światowej. Gra się na nim szarpiąc struny nieelastyczną kostką wykonaną ze skorupy żółwia. Tego instrumentu (w odróżnieniu od innych) nie zdoła się masą perłową. Na podstawie wieloletnich doświadczeń wiadomo, że taka inkrustacja wpływa niekorzystnie na brzmienie i nośność instrumentu.

Baglama

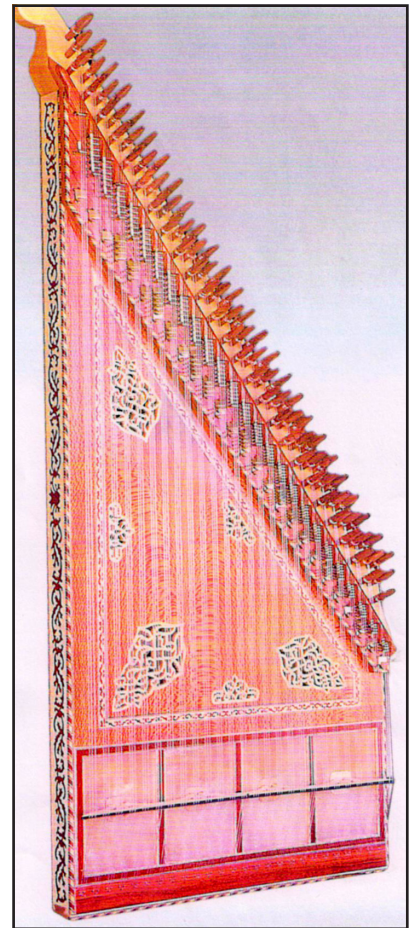


Instrument strunowy szarpany. Składa się z trzech zasadniczych części: korpusu, górnej płyty rezonansowej i gryfu. Korpus wykonany jest generalnie z drzewa morwowego. Spotyka się jednak również wykonane z drzewa cedrowego, kasztana, orzecha włoskiego lub drzewa bukowego. Płyta rezonansowa wykonana jest z cienkiego drzewa sosnowego, gryf natomiast z drzewa cedrowego, bukowego lub białego buku.

Na gryfie znajdują się progi wykonane z nylonowej żyłki. Gra się na tym instrumen-

cie szarpiąc struny kostką wykonaną bądź z kory drzewa czereśni, bądź z plastiku i noszącą nazwę „mizrap” albo „tezene”. W niektórych regionach kraju gra się szarpiąc struny palcami. Ten sposób gry nosi nazwę „şelpe”.

Kanun



Instrument strunowy szarpany. Według niektórych źródeł twórcą „kanuna” był wielki myśliciel turecki Farabi (870-950), te same źródła mówią o „wielu zmianach wprowadzonych w budowie tego instrumentu przez wspomnianego wyżej Farabiego”. Inne źródła historyczne mówią o tym, że instrument ten był używany już przez starożytnych Sumerów i Egipcjan. Jako przeciwstawienie tej tezy, według starych podań arabskich, instrument ten został stworzony przez Ibn-Halle-gana wywodzącego się z Turków musulskich (dzisiejszy Irak Północny), żyjącego w miejscowości Erbil (dzisiejszy Irak Północny) i informacja ta znajdowała się w posiadaniu rodziny Bermek z Horasanu.

Według pewnej legendy: „wysuszone jelita martwego ptaka zwisające z gałęzi drzewa i pod wpływem wiatru wydające charakterystyczne dźwięki” stały się podstawą do stworzenia tego instrumentu.

Część tylna jest wykonana z drzewa bukowego lub orzecha włoskiego, krótki przedni skraj z takiego samego materiału, długi boczny skraj z drewna sosnowego, płyta z kołkami do strojenia – z lipy. Pudło rezonansowe generalnie z sosny lub jodły. Ściany bocznej konstrukcji wykonane są z twardych rodzajów drewna (np. mahoń, venge, heban, klon).

Kemence



Instrument strunowy smyczkowy. powszechnie wiadomo, że „kemence” jest instrumentem charakterystycznym dla rejonu wschodniego Morza Czarnego. Jest używany przez ludzi tam zamieszkujących i pochodzących z tego regionu, zamieszkałych w różnych częściach świata, ale również przez ludzi pochodzenia greckiego, którzy w wyniku porozumienia z Lozanny wyemigrowali do Grecji.

Obecnie, na prywatne zamówienie, biorąc pod uwagę konkretną osobę, region kraju, z którego pochodzi, sposób zachowania i wykształcenie klienta, mistrzowie wykonują instrumenty charakteryzujące się wysokim, niskim lub brzmącym w średnicy dźwiękiem. Oprócz tego wytwarzają indywidualnie zdobione drogimi kamieniami lub bez nich, z umieszczonym przy główce złotym identyfikatorem właściciela. Na osobne zamówienie instrumenty te maluje się naturalnymi farbami i bezbarwnym lakierem, aby nie wpłynęło to negatywnie na dźwięk instrumentu i nie spowodowało ściemnienia naturalnej barwy drewna. Każdy mistrz wybiera uważnie, specjalne drzewa śliwy albo cedru. Mistrzowie używają wielu przyrządów i delikatnych aparatów pomiarowych w celu ustalenia optymalnych rozmiarów i grubości instrumentu. Każdy mistrz osobiście wybiera drewno na poszczególne części instrumentu, który ma być wykonany i osobiście nad nim pracuje, aby uwidatnić indywidualne cechy budowanego instrumentu.

Wszystkie wyżej wymienione instrumenty należą do grupy instrumentów strunowych szarpanych.



Ney

Instrument dęty. Nazwa pochodzi z języka sumeryjskiego „na” lub „nay” i oznacza trzcinę, szuwary. W krajach arabskich nosi on nazwę „mizmar” (co oznacza tchawicę, narząd głosowy), która to nazwa używana jest na określenie wszystkich instrumentów dętych. W języku tureckim od samego początku używana jest nazwa „ney”. W wielu krajach Europy nosi on nazwy zbliżone do tejże (np. w Rumunii – „naiu”). Instrument ten używany był w kulturze sumeryjskiej od 5000 r. p.n.e. Najstarszym znaleziskiem archeologicznym jest ney eksponowany w Muzeum Uniwersytetu w Filadelfii, pochodzący przypuszczalnie z około 2800-3000 r. p.n.e. W Turcji ney zaczął być używany wraz z przyjęciem religii muzułmańskiej. W XIII w. zaczął być symbolem mahometańskiej muzyki religijnej. Znaczenie to zawdzięcza ney wielkiemu filozofowi, poecie, myślicielowi i duchownemu, którym był Mevlana Celaleddin-i Rumi, znany na całym świecie pod imieniem Mevlana. W odniesieniu do neya nie używa się słowa „grać”, tak jak robi się to w stosunku do innych instrumentów muzycznych, lecz „tchnąć”. Jest to bardzo głęboka przenośnia. Bierze się stąd, że Bóg po stworzeniu człowieka „tchnął” w niego duszę, aby go ożywić.

Ney wykonany jest z żółtej, twardej trzciny. W dobrze nawodnionych, charakteryzujących się wysokim poziomem wód gruntowych regionach spotyka się różne rodzaje tej rośliny. Do wyrobu tego instrumentu uznaje się za najlepsze rośliny pochodzące z nadbrzeżu Nilu i Asi (rzeka biorąca swój początek na terytorium Syrii i przez ziemie Turcji wpadająca do Morza Śródziemnego). Trzcina do wyrobu neya powinna składać się z dziewięciu części i odległości między nimi powinny być możliwie krótkie. Naturalna kolej rzeczy powoduje, że „kolanka” te, od korzenia w kierunku końca trzciny ulegają skróceniu i stają się coraz cieńsze. Oczywiście najlepiej, żeby ten proces przebiegał jak najbardziej niezauważenie. Ponieważ przy ziemi trzcina jest bardzo gruba i odległości między kolankami są zbyt długie, nie nadaje się do zbudowania neya. Najbardziej przydatna jest część od połowy w górę rośliny. Trzcina do wyrobu neya powinna być scinana w zależności od temperatury powietrza, jesienią, we wrześniu, październiku lub listopadzie. Na instrumencie znajduje się siedem otworów. Wykonuje się je za pomocą świderka. Najważniejszą częścią neya jest ustnik wykonany z rogu lub kości słoniowej.

Rodzaje neya (jest ich 11 i różnią się długością i strojem)

Nazwa	Długość (mm)	Strój
Davut ney	910-936	E
Şah ney	858-884	F
Mansur Şah Mabeyni ney	832-845	Fis
Mansur ney	780-806	G
Kiz Mansur Mabeyni ney	728-754	Gis
Kiz ney	689-702	A
Yildiz ney	650-663	Ais
Müstahsen ney	598-624	H
Süptürde ney	572-585	C
Bolahenk Süptürde Mabeyni ney	546-559	Cis
Bolahenk Nisfiye ney	520-533	D

1. Długość instrumentów jest przybliżona. W zależności od średnicy i pojemności trzciny mogą nastąpić odchylenia „in plus” lub „in minus”.

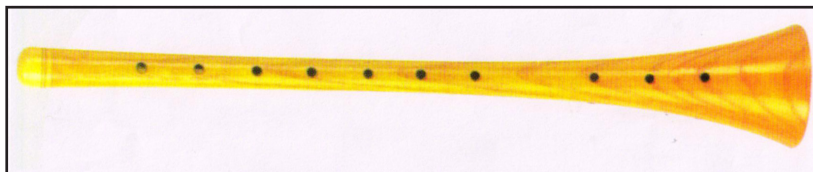
2. Strój instrumentów określono przy zamkniętych wszystkich otworach (Rast).

Zurna

Najstarszy instrument dęty. Składa się z dwóch części: korpusu i ustnika. Korpus wykonywany jest z drewna śliwy z roztrąbem z bukszpanu. Długość używanych w Anatolii instrumentów waha się od 25 do 60 cm. Z przodu znajduje się 7 otworów, z tyłu jeden. Ponadto na roztrąbie znajdują się tak zwane diabelskie otwory, które przy użyciu wosku mogą być zamykane lub otwierane i w

ten sposób uzyskuje się dodatkowe walory brzmieniowe i skalowe.

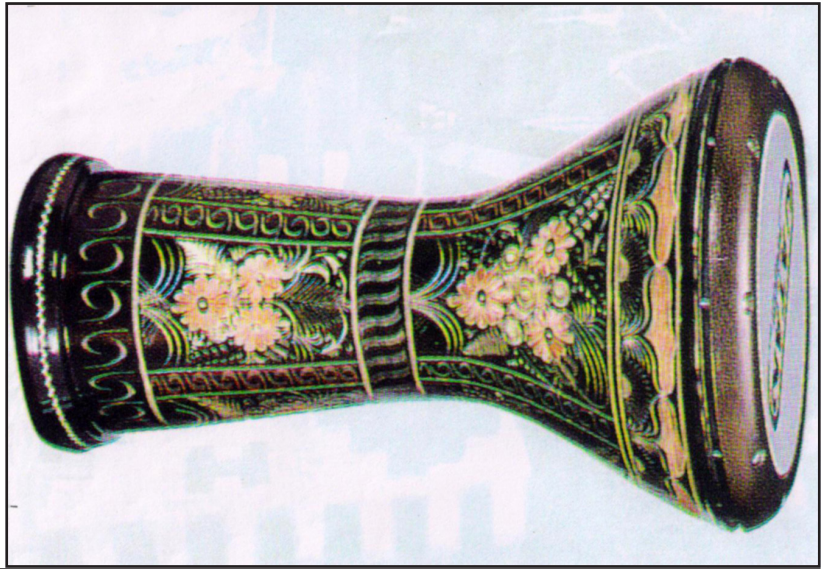
Aby wydobyć dźwięk z tego instrumentu, potrzebny jest stroik z trzciny, który nazywa się „sipsi”. Zakłada się go na krótką metalową rurkę i wraz z okrągłym ustnikiem umocowuje się na cieńszym końcu instrumentu. Zasadniczo skala zurny to jedna oktawa, ale wprawni i wyćwiczeni muzycy uzyskują znacznie lepsze wyniki.



Darbuka

Instrument perkusyjny. Podobne do dzisiejszej darbuki instrumenty były używane już przed Chrystusem na terenie Anatolii, Mezopotamii i Azji Środkowej wykazując dużą różnorodność kształtu i wielkości. Instrument ten w zależności od epoki i regionu nosił rozmaite nazwy. Pomiedzy nimi znajdowały się takie jak: dümbek, dümbelek, deplek, deblek, dönbelek, tömbek, darbeki, debulak, itp. Początkowo wykonany był z wypalanej gliny, później z miedzi, aluminium, różnych stopów metali, gipsu, porcelany, drewna, waty szklanej, itp. Przeważnie szerszy z jednej strony i na tę stronę naciągnięta była skóra zwierzęca naturalna (obecnie syntetyczna). Skórę nakłada się na obręcz i napina za pomocą śrub. Korpus instrumentu ozdabia się w zależności od regionu i kultury.

z języka tureckiego przetłumaczył:
doc. dr Anatol Jagoda



W mojej muzycznej krainie (8)

Samotność wędrowca: *Piękna młynarka* Schuberta

Andrzej Osiński

Jeden z przyjaciół Franciszka Schuberta, Anselm Hüttenbrenner, w trzydziści lat po śmierci kompozytora wspominał: „Podczas wspólnej wiejskiej przechadzki zapytałem Schuberta, czy nigdy nie był zakochany. Ponieważ zachowywał się na przyjęciach w sposób tak oziębły i niezachęcający w stosunku do płci pięknej, skłonny byłem niemal sądzić, iż czuje dla niej kompletną awersję. Och nie! – odrzekł – Kochałem kogoś bardzo i byłem wzajemnie kochany. Ona była córką nauczyciela, trochę młodszą ode mnie, i w mszy, którą skomponowałem, śpiewała sola, przepięknie i z głębokim uczuciem. (...) Przez trzy lata miałem nadzieję, że się z nią ożenię, nie mogłem jednak znaleźć posady, która by nas oboje materialnie zabezpieczyła. Zgodnie z wolą rodziców, wyszła za innego, co mnie bardzo zabolalo. Kocham ją jeszcze i żadna od tego czasu nie może mi się bardziej lub tak jak ona podobać”.

Autor *Małgorzaty przy kołowrotku*, który jak nikt inny potrafił odstąpić w lirycznej i pastelowej muzyce swoje najgłębsze uczucia, w codziennym życiu doświadczał wyraźnych trudności z ich ujawnieniem wobec ukochanej osoby. Człowiek, będący duszą towarzystwa, składającego się z liczne go grona pełnej życia i temperamentu wiedeńskiej młodzieży, był w istocie nieśmiały, rozmarzonym samotnikiem, zamkniętym w sobie, i niemal całkowicie bezbronnym w obliczu przeciwieństw losu. Liczni przyjaciele, których jedna prostota swjej wewnętrznej szlachetności, doskonale zdawali sobie sprawę, iż skłonność do używania i zewnętrzna wesołość Franciszka, były tylko jednym z aspektów jego skomplikowanej natury, w której niewybredna radość życia sąsiadowała bezpośrednio z trudną do opisanego melancholią.

Wobec obcych żywił Schubert dystans i nieufność, milcząc w obawie przed narażeniem się na śmieszność; jedynie muzyka, nieustannie dyskusje na jej temat, i gra na fortepianie ożywiały całą jego niepozorną istotę, której ubóstwo i brak perspektyw na godziwą posadę, połączone z ustawiczną potrzebą akceptacji oraz zachęty ze strony innych, stały się przyczyną szeregu bolesnych niepowodzeń, z nieszczęśliwą miłością do Teresy Grob na czele. Przynębienie, wynikające z miłosnego zawodu, wycisnęło piętno na twórczości autora *Króla olch*, znacząc szczególnie jego pieśni, za których słowami i szlachetną melodią, artysta ukrywał się ze swoim milczeniem.

Poza jednym, jedynym zwierzeniem, skierowanym do



Franciszek Schubert, Anselm Hüttenbrenner i Jenger
ryc. Josef Teltscher

Hüttenbrennera, twórcą *Niedokończonych* już nigdy nie uronił na ten temat żadnego słowa, rzucając się swoim zwyczajem w wir niezmiernie pracowitej kompozytorskiej, która łagodziła każdy wewnętrzny ból i każde niepowodzenie. Codzienna, intensywna dyscyplina, jakiej Schubert poddawał się z właściwą mu nieugiętością i zaciekłością, od wczesnych godzin rannych aż po późne popołudnie, godziła go z życiem, chroniąc przed neurastenią i hipochondrią, w jaką ustawicznie popadali najbliżsi: Mayrhofer i Grillparzer. Odchodząc od świeżo zapisanych nutami stronic papieru, artysta jest spokojny i pogodny, jak rolnik, który właśnie zwiózł z pola obfite żniwo...

Wiosną 1823 r. na pełnego życia młodzieńca spada cios. Schubert odkrywa pierwsze niepokojące symptomy choroby wenerycznej, która w przyszłości skróci ciernistą drogę jego życia. Trafia do szpitala, skąd skarży się Leopoldowi Kupelwieserowi: „Wyobraz



Franciszek Schubert
ryc. Wilhelm August Rieder (1825)

sobie człowieka, którego zdrowie nigdy już nie będzie pełne, człowieka, którego najpiękniejsze nadzieje zostały zniszczone, któremu szczęście miłości i przyjaźni nic dać nie może jak tylko największy ból...”. Walcząc ze zwątpieniem i uginając się pod ciężarem rozpaczki, artysta pisze pierwsze pieśni do wzruszającego cyklu o *Pięknej młynarce* (*Die schöne Müllerin*), głęboko osobistego i pełnego emocji credo, które miało okazać się punktem zwrotnym w historii muzyki.

Autorem tekstów, składających się na cykl, był niemiecki poeta Wilhelm Müller (1794-1827), przedwcześnie zmarły miłośnik antyku i piewca romantyzmu w jednej postaci, który opublikował swoje strofy w tomiku o czarnym tytule *Wiersze z papierów pozostawionych przez wędrownego wal-*

tornię. Poezja Müllera, nie dorównująca wielkim dramatycznym zwierzeniom epoki, przemawiającej głosami Goethego, Heinego i Schillera, sięgała w swej nainwnej prostocie i zachwycającym wdzięku, do niewyczerpanych źródeł niemieckiej tradycji ludowej, na gruncie której Müller wykreował świat pełen cudownej świeżości, delikatności i subtelnej melancholii. Przepelniają one tę skromną, serdeczną historię o wędrującym młynarczyku, odrzuconym w swej szczerej, wrażliwej miłości. Pielgrzymujący w letniej, rozgrzanej scenarii młodzieniec stapia się w nierozrwalną całość z otaczającym go krajobrazem, który nie tylko tworzy właściwe ramy podróży, ale staje się najbliższym duchowym powiernikiem jego westchnień i zawiedzionych nadziei, jakie ów wyraża w słowach pełnych szepcików, szmerów i niedopowiedzeń. Podążając nieustannie za wartkim, szemrzącym strumykiem, wędrowiec znajduje dom i ukojenie w jego chłodnej toni, a fale śpiewają martwemu wzruszającą w swej prostocie kołysankę: „Znużony wędrowcze, tu mieszkanie twoje; tu znajdziesz wierność, będziesz spoczywać w mej głębinie aż do dnia, gdy morze wypije wodę strumieni...”.

Już z chwilą ukończenia cyklu, w 1821 r., Wilhelm Müller wyraził gorące pragnienie, aby tekst został zilustrowany przez muzykę, jednak ironia losu sprawiła, iż poeta nie miał się nigdy dowiedzieć o szlachetnym przedsięwzięciu Franciszka Schuberta i nie dane mu było poznać żadnego z jego cudownych walorów. W liście do przyjaciela, pełen smutku, ubolewał: „Moje pieśni żyją tylko w połowie, życiem czarno-białego druku na papierze ... dopóki muzyka nie tchnie w nie życia lub przynajmniej nie przywoła i nie obudzi go, już w nich uśpionego”.

Muzyka rzeczywiście ożywiła te strofy, nobilitując dzieło Müllera i ochraniając je od popadnięcia „w smutną i ludną krainę zapomnianych wierszy”. Kompozytor, zafascynowany urzekającą prostotą i wiarygodną oprawą tej ludzkiej tragedii, z charakterystyczną dlań pasją, gruntownie zredagował pierwotny tekst, pomijając w nim kilka ustępów, a także zbyt deklamatorskie, jego zdaniem, prolog i epilog oraz ustalił kolejność pozostałych dwudziestu pieśni, odpowiadającą osobistej muzycznej koncepcji. Z podziwu godnym instynktem i niezawodnym wyczuciem stylu przekształcał kolejne części cyklu w muzyczne miniatury. Bezpretensjonalnie w swej szczerości, liryczne strofy Müllera, nasycone nastrojową Schubertowską frazą, popłynęły niczym nie skrępowaną, swobodną falą, prowadząc nas w krainę ludzkiej samotności, niespełnienia i przejmującego cierpienia.

Mimo, iż tworzące cykl pieśni różnią się między sobą formą, odzwierciedlając za każdym razem inny etap ze-

wewnętrznych wydarzeń i odpowiadających im wewnętrznych przeżyć bohatera, pod względem muzycznym odznacza się *Piękna młynarka* niezwykłą jednolitością i misternością struktury, jaka wiąże poszczególne sceny tego dramatu, subtelnie, acz nieubłaganie zmierzającego do ostatecznej kulminacji.

Pierwsze ustępy nie zapowiadają dalszej tragedii, radośnie wprowadzając słuchacza w cudowną atmosferę młodzieńczej wędrowki wśród zielonych pól i łąk, wzdułz bystrego i nieznającego chwili spoczynku strumienia, z hukiem nieustannie uderzających łopatek i niestrudzenie obracających się młynskich kamieni:

*Wędrowka jest radością młynarczyka
Nauczyły nas tego koła ...*

*Panie majstrze, Pani majstrowo,
Pozwólcie mi ruszyć w dalszą drogę
i wędrować!*

Wkrótce śpiew chłopca zlewa się ze szmerem chyżo podążającego strumyka, który prowadzi go do młyna *bielejącego między olchami*. Tu mieszka piękna córka młynarza, a zachwycający zakątek roztacza wszelkie uroki i rodzi przecucie przyszłej miłości:

Więc taki był twój zamiar, mój szermujący przyjacielu? ...

*O pracę pytałem – dostałem jej
dość,
Dla rąk i dla serca – całkiem dość.*

Pewność i lęk, pragnienie i niepokój, ciekawość i niecierpliwość – nieskończona skala uczuć ogarnia pełnego wątpliwości młynarczyka, na którego wreszcie pada spojrzenie uroczej dziewczyny! Jak, jak zwrócić jej uwagę? – pyta całym sobą:

*Gdybym poruszał ramion tysiącem,
Mógłbym prowadzić koła huczące!*

Następują idylliczne sceny, w których chłopiec pod wpływem rozbudzonej miłości ulega stopniowej przemianie w dojrzałego, świadomego swych uczuć mężczyznę. Muzyczna fraza, towarzysząca tekstowi, niezwykle czule reaguje na najdrobniejsze zmiany nastroju, zdumiewając niewiarygodną ruchliwością, bogatą harmonią, rytmiczną inwencją i żarliwością przekazu. Z każdym taktom, z każdą kolejną odśłoną, coraz wyraźniej zdajemy sobie sprawę, iż Schubertowska opowieść nie ma nic wspólnego z czystą obserwacją, obojętnym opisem czy abstrakcyjnym rozważaniem o niespełnionych emocjach. W postaci młynarczyka kompozytor stopniowo odkrywa samego siebie: przepelnionego radością młodzieńca, który w otoczeniu przyrody i pod troskliwym okiem kochających rodziców, doświadcza błogich chwil, by z czasem, kiedy stanie się mężczyzną, ulec śmiertelnej chorobie, zmuszając go do rezygnacji z osobistego szczęścia i skazując na samotną wędrowkę przez życie.

Koncerty Chopinowskie w Łazienkach Królewskich

w każdą niedzielę
[wstęp wolny]

49. sezon koncertowy

Czerwiec 2008

1.

g. 12 → Anna Maria Stańczyk
g. 16 → Bogdan Czapiewski

8.

g. 12 → Joanna Ławrynowicz
g. 16 → Lidia Grychtolówna

15.

g. 12 → Andrzej Stefański
g. 16 → Elżbieta Karaś-Krasztel

22.

g. 12 → Tamas Erdi [Węgry]
g. 16 → Maria Gabryś

29.

g. 12 → Louis Alvanis [Grecja]
g. 16 → Magdalena Lisak

organizatorzy

stołeczna
estrada
www.estrada.com.pl



mecenas koncertów



sponsorzy



patroni medialni

ŻYCIE WARSZAWY



Zakochany młodzieniec zwierza się ze swej miłości strumieniowi, prosząc o przyjacielską radę i potwierdzenie, iż jego uczucie nie pozostaje nie odwzajemnione:

*Strumyku mej miłości
Pragnę wiedzieć tylko jedno:
Czy ona mnie kocha?*

Ileż subtelnych i szlachetnych odcieni wypełnia jedno jedyne westchnienie, jedno zawołanie drżącego ze szczęścia i niecierpliwości chłopca!

*Nad strumieniem rośnie wiele kwiatów,
Rosa w ich oczach mogłaby być
moimi łzami,
Które chcę wyplakać w ich płatki.*

Młynarczyk pragnie wieścić swą radość całemu światu, wyznając z właściwą, prostemu wiejskiemu chłopcu żarliwością:

*Na korze chciałbym wyryc słowa te,
W kamieniu pragnę też uwiecznić je...*

Dziewczyna nieśpiesznie odwzajemnia głębokie uczucie. Przytuleni do siebie, spędzają wieczorną porę nad strumieniem, jednak to pierwsze, niespełnione spotkanie przerywa nagle deszcz. Oczy młynarczyka wypełniają się łzami, a szemrzący przyjaciel zdaje się ostrzegać przed dalszymi konsekwencjami tej miłości, nawołując chłopca do dalszej wędrówki:

*I wołał, i dzwonił, i śpiewał –
Pójdź czeladniku za mną.*

Smutne przecucia ulegają na następnej chwili rozproszeniu, a pieśń *Moja* stanowi dość niezwykłą na tle muzycznej spuścizny Schuberta, kulminację radości i spełnionego szczęścia, będąc okrzykiem uniesienia i wyrazem urzeczywistnionych nadziei:

*Stońce! Czemu nie świecisz jaśniej?
Ukochana młynarka jest moja, jest
moja!*

Bohater pieśni przeżywa to, co Schubertowi zostało raz na zawsze odebrane; przepelniony uczuciem, wolny od trosk, którymi niegdyś ubierał swoje wiersze, odkłada lutnię, gdyż promieniejące szczerą miłością serce nie pozwala mu dalej śpiewać:

*Czyż ciężar szczęścia mego nie jest
tak wielki,
Że żaden dźwięk go w sobie nie
zmieści?*

Shczęście niestety nie trwa długo i zostaje brutalnie przerwane pojawieniem się na scenie myśliwego, którego widok sprawia, iż płochą dziewczyną zapomina o zakochanym czeladniku i czynionych mu obietnicach. Zielony strój łowczego koresponduje z barwą wstążki, na której była ongiś zawieszona lutnia i jaką młynarka nosiła póź-

niej we włosach:

*Wpleć sobie we włosy tę zieloną
wstążkę
Wtedy dowiem się, gdzie mieszka
nadzieja, gdzie króluje miłość.*

Teraz zieleń sygnalizuje zbliżające się nieszczęście:

*W zieleń chcę się przyodziać, w zieleń
płaczącą wierzby,
Moja miła tak lubi zieleń!*

W kolejnych wersach rodzi się ostateczne rozwiązanie:

*Wykopcie mi grób w murawie, przy-
kryjcie zieloną darnią,
Moja miła tak lubi zieleń! (...)
Zegnaj! I podaj mi dłoń na pożegnanie.
(...)
Wy, wszystkie kwiatki, które mi dała,
niech was złożą wraz ze mną do
grobu ...*

Dramat odrzuconej miłości opowiada Schubert przez łzy, z absolutną szczerością osobistego zwierzenia. Odrącony chłopiec powraca do strumienia, z którym prowadzi wzruszający, bolesny dialog, będący cudowną parafrazą pogodnej ballady Goethego *Der Junggesell und der Melbach*, opublikowanej w 1797 r. i stanowiącej jedną z istotnych inspiracji Müllerowskiego cyklu:

Ach, drogi strumyku, ty dobrze mi
życzysz,
Ale czy wiesz, co to jest miłość?
Ach, tam w głębinie chłodny spoczy-
nek,
A ty, drogi strumyku, śpiewaj mi do
snu!

Rozmowa młodzieńca z na próżno usiłującym go odwieść od popełnienia nieodwracalnego czynu strumieniem, buduje pieśń, na gruncie której niemiecki romantyzm osiąga absolutną pełnię, przemawiając żywym głosem śmiertelnie zranionego ludzkiego serca. Tu odzywają się oczywiste reminiscencje innej tragedii, którą wielki weimarczyk ucieleśnił dwa pokolenia wcześniej w postaci porzuconego Wertera. Jeden z pierwszych recenzentów pieśniarskiej sztuki Schuberta, po wysłuchaniu tej głęboko poruszającej skargi, powiedział, że umysł kompozytora sięgnął w niej tam, „gdzie może porwać każdego, kto przystępuje do słuchania jego muzyki, i przeniesie go poprzez niezmierną głębię ludzkiej duszy w odległą przestrzeń, w której poczucie nieskończoności staje się dlań jasne”.

W zamykających cykl strofach, młynarczyk powraca na ton towarzysza tak pogodnie rozpoczętej wędrówki. Strumień, strzegąc ciała swego przyjaciela, śpiewa nad nim cichą, pełną spokoju kołysankę, w której senne, przeobrażone fragmenty tej opowieści jeszcze raz pojawiają się przed naszymi oczami. Fale w ciszy zamykają się nad zmarłym, który powróci na Ziemię w dniu Sądu Ostatecznego:

Ułożę cię w chłodzie na miękkiej
pościeli,
W błękitnej kryształowej izdebce ...
Dobranoc, śpij dopóki wszystko się
nie przebudzi,
A niebo, tam w górze, jakże bezkresne!

Muzyka łączy się z tekstem w zachwycającą, nierozzerwalną całość, płynąc w jednym nurcie szlachetnych emocji, lekko, naturalnie i bez żadnego wysiłku. Mistrzowska fraza nie jest przy tym ekspresyjna, lecz niebywale dyskretna, nie narzucając się słuchaczowi i pozostawiając go jeszcze przez długie chwile w stanie absolutnego, niczym nie zmałconego skupienia, prze-

kracającego wszelkie ograniczenia czasu i wszelkie niedostatki przestrzeni. Wszystko, co pozostaje, to genialna wizja, która – jak zauważył słynny niemiecki krytyk i teoretyk sztuki Ludwig Tieck – „sprawia, iż nasze serce unosi się ponad swą ziemską sferę, myśli przenoszą się w subtelniejszy, szlachetniejszy żywioł, wszelka troska, wszelka radość znika jak cień i (...) wszystko przemienia się w jedno i w blasku wzajemnym staje piękniejsze, i (...) człowiek już niczego nie ma do powiedzenia, niczego nie dzieli i nie rozłącza, (...) lecz coraz bardziej oddala się od świata na powierzchnię”.

Moja Piękna młynarka:

– Schubert: Die schöne Müllerin, D. 795
• Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore • Great Recordings of the Century
• EMI Classics 5 66959 2
– Schubert: Lieder • Gérard Souzay • Philips 438 511-2

Opera dziecięca

Zjawisko opery dziecięcej, którym pragnę się zająć, to nie tylko utwory pisane z myślą o dziecięcym odbiorcy jak na przykład *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka (gatunek ten był szczególnie popularny na terenie Imperium Rosyjskiego, gdzie uprawiali go m.in. Ukrainiec Mykoła Łysenko oraz liczni kompozytorzy ormiańscy i łotewscy), lecz także rozpowszechniony w XIX w., a dziś zupełnie zarzucony i zapomniany obyczaj wykonywania dzieł z dorosłego repertuaru przez trupy młodocianych artystów.

O jednym z takich zespołów pisze w swym *Dzienniku* rosyjski kompozytor Michaił Glinka. We wrześniu 1845 r., podczas swej podróży do Hiszpanii, znalazł się w Murcji i obecny był na próbie *Normy* Vincenza Belliniego w takim właśnie ujęciu. Oto co zanotował: „dzieci rzeczywiście śpiewały niezle. Jedenastoletnia wykonawczyni Normy, jeśli nie we wszystkim jeszcze zadowolająco śpiewała, to grała doskonale i z zapalem” (Michaił Glinka *Zapiski*, Leningrad 1958, ss. 196-197).

Z kolei w październiku 1911 r. tego rodzaju włoska trupa pod kierunkiem Fausta Bonifaccia zawitała do Lwowa, rzekomo z powodu trudności paszportowych zmuszona do zatrzymania się tam w drodze do Odessy. Korzystając

z okazji zorganizowano serię sześciu gościnnych przedstawień popołudniowych (żeby nie czynić konkurencji dla miejscowego zespołu dorosłych artystów, czy też ze względu na odpowiednią dla młodocianych porę?). Na zaprezentowany repertuar złożyły się: *Cyrulik sewilski* Gioacchino Rossiniego, *Lucja z Lammermooru* Gaetano Donizettiego, *Traviata* Giuseppe Verdiego, *Tosca* Giacomo Pucciniego oraz *Rycerskość wieśniacza* Pietro Mascagniego, zagrana z *Crespino e la comare*, obecnie zupełnie zapomnianą, a niegdyś popularną operą fantastyczną braci Federico i Luigi Riccich, w Polsce wcześniej wystawianej pod tytułem *Doktor Kryspin i kumoszka*. Zespół składał się z trzdziestu pięciu śpiewaków w wieku od ośmiu do piętnastu lat, podzielonych na grupy według rodzajów głosów, co w przypadku chłopców odnosiło się raczej do związanych z nimi tradycyjnych emploi scenicznych niż faktycznych rejestrów, odpowiednio przetransponowanych (np. barytonami nazywano wykonawców ról niegodziwców jak np. lorda Ashtona w operze Donizettiego). O grającym tego ostatniego Giovanni Cortivie tak pisał recenzujący te występy E. Walter: „Taki najwyższej dziewięcioletni, »robiący barytona« o czarnym charakterze, však to aktor urodzony

o wszelkich przymiotach i wadach włoskiego śpiewaka, polujący na efektowne fermaty z podziwu godnym sprytem, a muzykalnie pewny ogromnie” („Gazeta Lwowska” nr 243 z 25 października 1911 r.). Dziecięcym solistom i chórowi towarzyszyła niewielka orkiestra, skompletowana z miejscowych muzyków, a poprowadzona przez Włocha Ernesto Rispollego, zdaniem recenzenta „wykazującego wiele sprytu, przytomności i muzykalnej werwy”. Według notatek prasowych występy te przyciągać miały szczególnie rodziców z dziećmi, choć trudno jednoznacznie orzec, na ile odzwierciedlały one rzeczywiste zainteresowanie, a na ile obliczone były na oddziaływanie reklamowe, skoro na pierwszym przedstawieniu publiczność wyraźnie nie dopisała?

Z tradycji dziecięcych zespołów operowych do dziś nie pozostało śladu, jedynie za ich daleką reminiscencją uznać można film Alana Parkera *Bugsy Malone* (1976), w którym w postaci gangsterów wcielają się młodociani aktorzy, albowiem jak w XIX w. widowiskami sztuki masowej – przynajmniej we Włoszech – były opery, tak w następnym stuleciu stały się filmy, których jeden z najpopularniejszych gatunków – western – chyba nie przypadkiem zyskał miano „końskiej opery”.

JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji

Acte Préalable

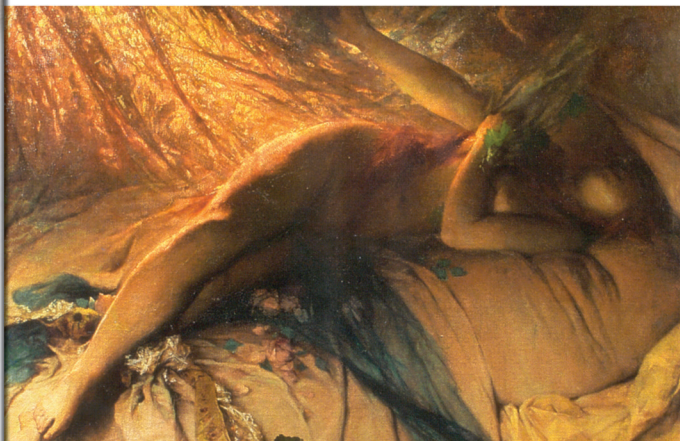


AP0163

Henryk Melcer

Piano concertos

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



Joanna Ławrynowicz • Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej • Ruben Silva

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

FONOGRAFICZNA REWELACJA ROKU!

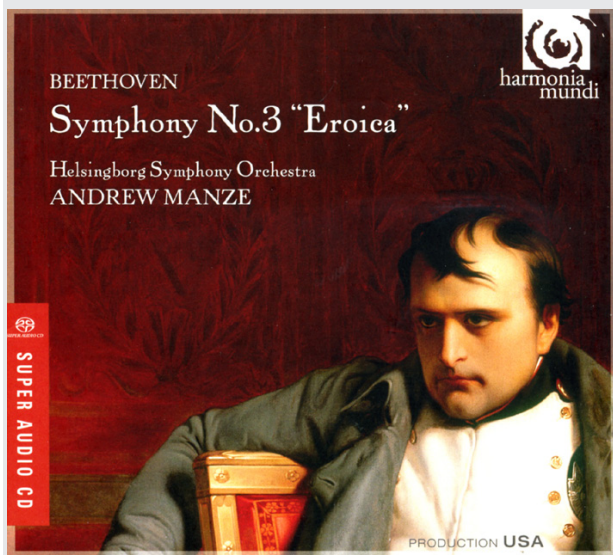


LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

www.acteprealable.com

Palcem po płycie

Eroica Manze'a



LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827
Symfonia nr 3
Helsingborg Symphony Orchestra ·
Andrew Manze, dyrygent
Harmonia Mundi HMU 807470 · w.
2008, n. 2007 · SACD, 70'07"

Muzyka21
płyta miesiąca

Andrew Manze wraz z orkiestrą symfoniczną z Helsingborg oferuje znamienite nagranie z kluczem, pozwalające prześledzić jak skromny motyw zaczerpnięty z grona dwunastu kontredansów (WoO 14) przemierza drogę ku wielkości, rozbrzmiewając w balecie o *Stworzeniach Prometeusza* (1800-1) oraz piętnastu wariacjach i fudze na fortepian op. 43 (tutaj nie zaprezentowanych), by kulminować w gargantuicznym finale „homeryckiej” *Symfonii Heroicznej*. Progresa pogodnego tematu odzwierciedla jednocześnie meandry, jakim kariera autora *Patetycznej* ulegała w czas burzliwego przełomu epok: roztańczoną dekadę „wieku rozumu”, chęć rozpostarcia skrzydeł w cieniu gigantycznego Haydna a także poważny kryzys roku 1802, znaczonej postępującą głuchotą, brakiem zrozumienia i niewiarą w słuszność własnej wizji.

List z 6 października 1802 r. do braci, zwany testamentem z Heiligenstadt, odsłania najposępniejsze zakamarki duszy młodego kompozytora, który rozważał targnięcie się

na swoje życie. „Sztuka – ona jedna zawróciła mnie z tej drogi – wyznał po czasie i zauważył: Niezbyt jestem zadowolony z moich dotychczasowych osiągnięć, stąd też będę od tej pory podążał nową ścieżką”. *III Symfonia Es-dur* op. 55, której publiczna premiera 7 kwietnia 1805 r. zbulwersowała wiedeńską societę („Jestem gotów zapłacić jeszcze jednego gracza za wstęp – krzyknął jeden ze znużonych słuchaczy – jeśli ten utwór się wreszcie skończy!”); dzieło nieobliczalnego geniuszu, ustalające kanony współczesnej percepcji, było konsekwencją tego wyznania, wiodąc sztukę muzyczną do wyzwolenia z okowów feudalnego serwilizmu.

Beethoven ogarnięty ideami wolności, równości i braterstwa, był gorącym admiratorem konsula Bonaparte, który dzięki osobistemu uporowi i sile woli osiągnął był pozycję „primus inter pares”, dobywając się z podrzędnej pozycji społecznej. Fascynował go Napoleon jako rzutki generał i odważny reformator społeczny; mierzył jednak jako cesarz. Na wieść o koronacji, twórca *Księżycowej* własnoręcznie wymazał imię Bonaparte’go z tytułowej strony ledwie skompletowanej partytury („A więc okazał się tylko zwykłym człowiekiem!” – wybuchnął), zastępując je mianem *Eroica* i dodając frazę: „Dla uczczenia wielkiego człowieka”. W pewnym sensie sam utożsamiał się z tym dumnym Korsykaninem; obaj nieugięci i nieustraszeni w przekonaniach, za-

prawieni w boju z przeciwnościami losu, imigranci o wątpliwym pochodzeniu, aspirujący do hegemonii w adoptowanych ojczyznach. „Szkoda, że nie pojmuje sztuki wojennej, tak jak muzyki – napisał w 1806 r. – Zniszczyłbym go!”. Jednak kiedy trzy lata później cesarz Francuzów triumfalnie wkroczył do stolicy monarchii Habsburgów, nie zaszczycił swoją osobą twórcy *Heroicznej*; wątpliwe też, by miał jakiegokolwiek o niej pojęcie, nie wspominając o jej oryginalnej dedykacji.

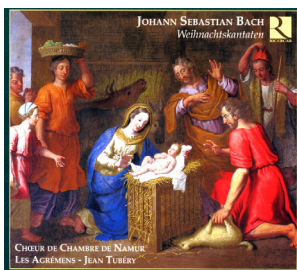
Publiczność, licząca na to, iż nowa symfonia bońskiego maestro zabawi, podbuduje i wznieśnie na wyżyny ich rozleniwione gusta, tłumnie zebrała się owego kwietniowego dnia anno domini 1805, by doświadczyć sukcesji szokujących doznań, niepokoju i obcości, jaką epatowała niezrozumiała i nieokiełznana dlań estetyka. Aby rozjaśnić jej skomplikowaną dramaturgię, ponadprzeciętną długość i wyjątkową intensywność środków muzycznych, krytycy dopuścili się najosobliwszych analiz porównawczych, do których szczególnie urodzajnego nawozu dostarczyła literatura. *Heroiczną* umiejscawiano w kontekście podniosłych ód Pindara, Schillerowskiej trylogii o dziejach Walensteina (niezmiernie cenionej przez autora *Patetycznej*) oraz homeryckiej *Iliady*. Rzeczywiście, poetycki scenariusz tej ostatniej z porażającym pojedynkiem Achilleusa i Hektora w roli głównej, bohaterką śmiercią i pogrzebem Patroklesa oraz następujących po nich igrzyskach, zdawał się idealnie tłumaczyć „program” trzech pierwszych części symfonii *Es-dur*, a i sam twórca nie ukrywał, jak bardzo pochlebiała mu ta interpretacja. Finał – wyłamujący się z tej konwencji – stanowił prawdziwy orzech do zgryzienia dla literatów, zdających się zapominać, iż to metafora i mit zostały zaprzęgnięte przez Beethovena w służbie muzyki (a nie odwrotnie) i żaden heros, nawet współczesny, nie dyktował treści jego utworów. W tym kontekście *Eroica* jawi się jako naturalne ogniwo w żmudnym procesie artystycznego roz-

woju, którego jedynym „programem” była nieskrępowana wolność twórcza, wyzwalająca, bratająca i uniesmiertelniająca ludzkiego ducha.

Już taka percepcja posagowego opusu bońskiego mistrza, wyrastająca z uświadomienia, iż mamy tu do czynienia z integralnym dziełem muzycznym, a nie narracyjną opowieścią o Achillesie, Prometeuszu czy Napoleonie (przekazem „zbyt niejasnym, aby go wyrazić za pośrednictwem muzyki”, jak się wyraził Mendelssohn), przydaje interpretacji Andrew Manzego skrzydeł. Kolejną – jakże istotną – niespodzianką jest rezygnacja z oryginalnego instrumentarium i powrót do tradycyjnego aparatu orkiestrowego, co zadecydowało o lirycznej elegancji i klarowności przekazu. Symfoniczna struktura łśni i faluje, wznosząc się i opadając ze szlachetną dystyncją; rozsnuwając czar epoki znaczonej znamienitymi kreacjami Szella, Ormandy’ego, Karajana i Klempere-ra. Wstyd się przyznać, ale przez długie lata chmurna i wyniosła *Heroiczna* należała do tych kamieni milowych w historii muzyki, których podniat starałem się za wszelką cenę... unikać. Magiczna batuta Manze’go pozwoliła pokochać ją bez granic, a to wystarczający argument, aby tej dumnej sztuce przyznać jak najwyższą notę.

Andrzej Osiński





JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Weihnatskantaten: BWV 64, 121, 133

Chœur de Chambre de Namur; Les Agrémens · Jean Tubéry, dyrygent
Ricercar RIC 257 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 72'13"

☆☆☆☆

Kantaty Jana Sebastiana Bacha należą do nurtu, który można określić mianem muzyki religijno-dydaktycznej. To prawdziwe „kazania muzyczne”, w których słowo, jako fundament kompozycji, zostało bogato ozdobione retoryką muzyczną i tym samym ubrane w piękną dźwiękową szatę. Bach w większości swoich kantat, zharmonizował ze sobą trzy różne elementy: arie, recytatywy i chorał. Arie to bogato inkrustowana figurami retoryczno-symbolicznymi linia melodyczna przeplatająca się z poetyką. Recytatywy zawierają w sobie bardzo często fragmenty Biblii, gdzie za pomocą interwałowych skoków, lipski mistrz podkreśla znaczenie wybranych słów. Chorał natomiast to głos ludu, który staje się tutaj – tak jak chór w antycznym dramacie – emocjonalnym komentatorem biblijnych wydarzeń. Jest to element bardzo istotny w tradycji kościoła protestanckiego. Czy ten ekspresyjny język „muzycznych kazań” Bacha, język głębokiej duchowości religijnej, znalazł należyte miejsce w interpretacji Jean’a Tubéry?

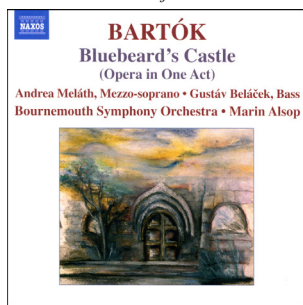
Trzy prezentowane tutaj kantaty: *Ich freue mich* (BWV 133), *Sehet, welch eine Liebe* (BWV 64), *Christum wir sollen* (BWV 121), pochodzą z lipskiego okresu twórczości Bacha i są przeznaczane do wykonania w Boże Narodzenie. Jean Tubéry wraz z zespołem instrumentalnym Les Agrémens i chórem Chœur de Chambre de Namur, przedstawił te dzieła, jak najbardziej respektując stylistyczne prawa wykonawcze niemieckiego baroku. Stonowana dynamika, dobrze dobrane tempa i subtelna barwa głosów solowych świadczą niewątpliwie o wartości tego nagrania. Za pomocą tych środków Tubéry uzyskał ton szlachetności, prostoty i nabożnego skupienia, który bardzo dobrze oddaje pierwotny zamysł bachowskich kompozycji. Sopranowe arie, w wykonaniu Aurore Bucher, Cécilie Côte i Caroline Weynants tchną subtelnością. Do-

brze umodelowana fraza z delikatnym brzmieniem ich niebiańskich głosów oraz precyzyjnie wykonane ozdobniki świadczą o wysokiej kulturze śpiewaczej, aczkolwiek czasami słychać niedociągnięcia w górnych dźwiękach i delikatne zaburzenia w sferze dykcji. Największym błędem Tubéry’ego było zaangażowanie do dwóch pierwszych recytatywów basowych, Etienne’a Debaisieux. Jego głos jest niewyrównany pod względem barwy, a niekiedy dodatkowo wręcz płaski. Inaczej jest w przypadku drugiego basu – Benoît Giaux – wykonującego arie w trzeciej z kantat. Głębia jego głosu, szlachetność barwy i niezwykła plastyczność w prowadzeniu linii melodycznej nie nudzi, a wręcz porywa.

Najsłabiej wypada trzecia z kantat, w której partie chórálne zostały zdominowane przez zespół instrumentalny, silnie zaburzając stronę dykcyjną i wyrazową. Zachwyca za to tutaj interpretacja tenorowej arii *O du von Gott*, gdzie przepiękny głos Henninga Kaisera, podkreśla głęboki przekaz tego fragmentu kantaty.

Zespół wokalny prezentuje się bardzo dobrze w partii chorałów, natomiast nie jest dość przejrzysty w formach kontrapunktycznych rozpoczynających każdą z kantat. Pomimo tych licznych defektów wynikających raczej z technicznej strony nagrania, są to wykonania wartościowe i w pełni oddające duchowy język „muzycznych kazań” Jana Sebastiana Bacha.

Rafał Grabiszewski



BELA BARTÓK
1881-1945

Zamek Sinobrodego
Gustav Belacek, bas; Andrea Melath, mezzosopran · Bournemouth Symphony Orchestra · Marin Alsop, dyrygent
Naxos 8.660928 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 57'45"

☆☆☆☆

Zamek Księcia Sinobrodego, jedyna opera Bély Bartóka, skomponowana została w 1911 r. do libretta poety Bély Baláza. Inspiratorką utworu była Emnie Kodály, małżonka kompozytora Zoltána, wielka entuzjastka twórczości Bartóka, a dzieło zadedykował autor swej żonie, Marcie.

Ponury dramat, alegorycznie potraktowany przez librecistę, dobrze wpisał się w osobowość i artystyczne przesłanki Bartóka. Opera jest bardzo statyczna w swej treści, ale dramat etyczny i psychologiczny, a równocześnie fantastyka odstón są tu bardzo wyraźne. Baśniowa, ale pełna dramatyzmu, jest też melodyką dzieła. Silna ekspresja, kontrasty dźwiękowe, tajemniczy nastrój i niepokój muzyki, wyrażony różnymi i oryginalnymi konfiguracjami instrumentów, towarzyszą otwieraniu kolejnych drzwi i odsłanianiu obrazów. Muzyka ta łączy w sobie środkowo-europejskie tradycje z głównie węgierskim folklorem. A jednak operę tę uznano za „nie nadającą się do wykonania” i wyeliminowano z konkursu na najlepszą operę węgierską. Jej prapremiera odbyła się dopiero w 1918 r. w Budapeszcie.

Opera Bartóka cieszy się znacznie większą popularnością w studiach nagrań niż na scenach. Prezentowane nagranie jest jednym z bodaj 22 kompletnych rejestracji tej opery. Z pewnością jest najlepszym, ale zupełnie poprawnym i satysfakcjonującym. Zasługa to przede wszystkim samego dzieła, ale i w znacznej mierze wykonawców. Dobrze brzmi orkiestra pod batutą Marin Alsop, na czodzień szefowa orkiestry w Baltimore. Dyrygent znakomicie panuje nad brzmieniem, zarówno całości jak i grup instrumentów, potrafi uwypuklić niuanse i podkreślić ów baśniowy choć ponury nastrój muzyki. Para śpiewaków, Węgierka Andrea Meláth oraz Słowak Gustáv Beláček to doskonale wykształceni artyści, dysponujący dużymi, dramatycznymi głosami, o świeżym brzmieniu, odpowiednim wolumenie i nośności. Nie mają wprawdzie popisowych arii, bo opera jest swoistym dialogiem kontrastujących ze sobą osobowości. Sinobrody jest na ogół mało stanowczy, bezwolny, ulegający naciskom Judyty, aktywnej i dynamicznej. Autor libretta swój tekst nazwał „balladą o życiu wewnętrznym”. Należy dodać: balladą zdecydowanie pesymistyczną. I tę wizję tragizmu słyszymy i odczuwamy w omawianym nagraniu.

Jacek Chodorowski

LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Koncert fortepianowy nr 5 Esdur op. 73
Mikhail Pletnev, fortepian · Moscow National Orchestra · Christian Gabsch, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6417 · w. 2008, n. 2006 · DDD, 37'45"

☆☆☆☆

Pierwsza uwaga ma właściwie charakter pozamerytoryczny, czy



też pozaartystyczna, jednak wydaje się nieodzowna. Sprzedawanie w pełnej cenie płyty z nagraniem długości niespełna 38 minut, a więc poniżej połowy maksymalnej długości zapisu mieszczącego się na standardowym krążku, jest po prostu skandalem. Nawet, jeśli w ocenie producenta wykonanie jest znakomite, nawet, jeśli inni pianiści zazwyczaj grają ten sam utwór o ładnie parę minut dłużej. Nie pasuje tu też argument, iż w związku z nieparzystą liczbą koncertów fortepianowych Beethovena, nie chciano sztucznie doklejać żadnego „dopełniacza”. Na niewykorzystanej połowie płyty śmiało by się bowiem zmieściły inne utwory Beethovena na fortepian i orkiestrę, na przykład *Fantazja c-moll* op. 80 (a z nią jeszcze *Rondo B-dur* WoO 6), albo autorska przeróbka *Koncertu skrzypcowego*.

Jeśli zaś przejdziemy do meritum, czyli wartości wykonania, to znów sprawa jest skomplikowana. Osądzając tę kreację czuje się bowiem trochę jak mityczny król Midas, któremu przyszło być jurorem w konkursie pomiędzy Apollinem i Marsjaszem. Niewiarygodne, praktycznie nieograniczone możliwości techniczne Pletniewa pozwalają mu z materiału dzieła czynić praktycznie wszystko to, co dyktuje mu wyobraźnia i podpowiada gust. Są to efekty iście fascynujące i zaskakujące. Podobnie, jak w przypadku dwóch płyt z czterema pierwszymi koncertami, w wielu miejscach usłyszymy rzeczy, których istnienia dotąd w tych dziełach nawet nie podejrzewaliśmy, nawet jeśli słyszeliśmy, z płyt i na żywo, dziesiątki czy setki wykonań. Z tkanki partii solowej wydobywane zostają „utajone” zazwyczaj frazy, uderza kapryśna dynamika o niezwykle szeroko rozciągniętej skali, nieoczekiwane akcentowane dźwięki, niezwykle wyrazista agogika, wyśrubowane (zwłaszcza w finale) tempa, które jednak w nieoczekiwanych momentach ulegają spowolnieniom. W wykonaniu tym dominuje zdecydowanie pierwiastek dionizyjski, a zwykłą emocjonalność rosyjskiego pianisty „podkreca” jeszcze zapewne udział publiczności, gdyż jest to „żywe” nagranie z koncertu. *Cesarski* koncert traci tu wyraźnie swój imperatorski majestat, za to nabiera dra-

matyzmu i zyskuje szeroką paletę emocji. Jednak, nawet jeśli im ulegniemy, to zaraz przypomnimy sobie wszystkie owe znakomite interpretacje, eleganckie, pełne klasycznego umiaru i apollinińskiego wyważenia. Z dawniejszych „klasyków” na myśl przychodzą Benedetto-Michelangeli, Schnabel, Gieseking, Fischer, Casadesus, Serkin i Backhaus, a nade wszystko genialny Curzon, do tego też przecież mamy świetne propozycje Polliniego, Kovacevicha czy Lupu i oczywiście, „last but not least”, naszego Zimmermana. Wreszcie, z rzeczy naprawdę świeżych, wersja Bronfmana z Zimmanem (Arte Nova) pokazująca, iż wielką technikę i niesztampowe odczytanie partytury łączyć można z nieco większym utemperowaniem. Są też super-wirtuozowskie nagrania Horowitza, Moisieiwitscha i schyłkowego, choć wciąż fascynującego Józefa Hofmana, – tak jak Pletniw – osadzone w rosyjskiej tradycji wykonawczej. Gdy więc przychodzi do oceny, przyznania wymaganej noty, czuję się nieco bezradny. W przypadku takich właśnie płyt sprawdza się lepiej system przyjęty przez takie pisma jak Gramophone, gdzie recenzenci nie szafują gwiazdkami. Sądzę bowiem, że większość Czytelników mniej interesuje mój subiektywny sąd, bardziej zaś rzetelna charakterystyka cech samej interpretacji, na podstawie której każdy może wstępnie założyć, czy wykonanie odpowiada jego gustowi. O tym jak gusta są różne, świadczy fakt, iż płyty z czterema poprzednimi koncertami Beethovena w interpretacji Pletniwa, w najbardziej renomowanych fachowych periodykach otrzymywały oceny od entuzjastycznych, po dość słabe. Zarzucano rosyjskiemu wirtuozowi swoisty manieryzm i nadmierną ekstrawagancję, choć zazwyczaj podkreślano niezwykłą biegłość i panowanie nad klawiaturą. Mnie osobiście ta interpretacja fascynuje, nawet jeśli miejscami budzi sprzeciw, wzbudza zdziwienie, to nieustannie przykuwa uwagę – a to już sukces. Dlatego idąc za mniej utemperowaną częścią swego gustu przyznaję – jak Midas – ocenę najwyższą, z pełną świadomością, że Apollo (a wraz z nim wielki z Was, drodzy Czytelnicy) przyprowadzi mi zaraz osłe uszy.

Marcin Zgliński

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Koncert fortepianowy nr 5; Sonata nr 28

Hélène Grimaud, fortepian · Staatskapelle Dresden · Vladimir Jurowski, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 6495 · w. 2007, n. 2006/7 · DDD, 59' 18"
 ★★★★★



Koniec ubiegłego roku przyniósł w Deutsche Grammophon prawdziwy wysyp płyt z muzyką Ludwiga van Beethovena. Jednym z artystów, którzy sięgnęli do nieprzebranego bogactwa jego spuścizny, była związana już kilka lat z niemiecką wytwórnią Hélène Grimaud. Na swój piąty album w jej barwach wybrała dwa arcydzieła: *V Koncert fortepianowy Es-dur* oraz *XXVIII Sonatę A-dur*.

W pierwszym z nich, artystce towarzyszyła renomowana Staatskapelle Dresden, pod dyrykcją młodego, lecz światowej już sławy dyrygenta, Władimira Jurowskiego. Trochę zastanawia mnie fakt, dlaczego pianistka nie nagrała *Koncertu Es-dur* z obecnym szefem zespołu Fabio Luisim, z którym wykonywała go podczas tournée'sy, czego świadkami byli np. warszawscy słuchacze jesienią ubiegłego roku. Nie mam jednak nic przeciwko artyście, zastępującym Włocha przy dyrygenckim pulpicie w najnowszym nagraniu. Jurowski jest bowiem artystą, którego szanuje i kibicuje mu w dalszej, świetnie rozwijającej się karierze (od kilku miesięcy jest szefem Filharmoników Londyńskich). Współpraca między nim a Grimaud udała się znakomicie, co zaowocowało poruszającą, spójną wizją dzieła, przekonującego od początku do końca. Żywe tempa sprawiły, że kompozycja zabrzmiała energicznie, prosto i naturalnie. Interesująco wyglądały dialogi między fortepianem a instrumentami z orkiestry, przy tym oba ciała z całą mocą i zgodnie odnajdywały się też we fragmentach tutti, nie tylko nie przeszkadzając sobie, ale uzupełniając się i tworząc całość o dużej sile ekspresji i blasku (porywający udział sekcji blachy w częściach skrajnych).

Zdziwiłby się ktoś, kto patrzył na urodziwą, zapewne delikatnej postury, kruchą artystkę, oczekiwłaby subtelnego, „kobiecego” grania. Nic bardziej mylnego. Grimaud jest doskonałą pianistką, jednym z najciekawszych zjawisk współczesnej sceny pianistycznej. Fakt jej zafascynowania Beethovenem skutecznie przekłada się nie tylko na całą wizję dzieła, ale też warstwę techniczną i wyrazową. Niewątpliwa jest jej liryka, stąd niezwykle pięknie brzmią pod jej palcami odcinki grane w ci-

chym rejestrze dynamiki, jak np., drugi temat pierwszego *Allegra z V Koncertu*, podany ślicznie, niczym delikatne dzwoneczki, czy też rozmarzone ustepy pierwszej i trzeciej części *Sonaty*. Ale równie doskonale potrafi porwać soczystym tonem, gwałtownymi emocjami, umie rozpetać burzę na instrumentacie, nadać akordom moc i siłę, tak że jej forte i fortissimo oszałamia swoim bogactwem i pełnią. W połączeniu ze skłonnością do szybkich temp, skutkuje to kreacją żywą, energiczną, zaangażowaną, pełną muzycznych niespodzianek i akcentów, doskonale pomagających w skontrastowaniu wyrazowym i formalnym cyklicznej formy (dziarskie, marszowe, energiczne *Vivace alla marcia* w *Sonacie A-dur*). Pod względem warsztatowym można też docenić bardzo dobrą synchronizację obu rejestrów, z bezpiecznie prowadzonym basem, pewnością uderzenia i rytmicznej intonacji oraz klarowność przebiegu.

Swoją najnowszą płytą Hélène Grimaud potwierdziła zasłużoną pozycję jednej z najwybitniejszych młodych pianistek. Znakomicie i twórczo udało się jej przedstawić genialną muzykę Beethovena jako pełniąca wieloma różnymi ideami oraz emocjami w taki sposób, iż słuchacz zdaje sobie sprawę, że kompozytor ten jest jej bardzo bliski. Bezdyskusyjne walory artystyczne jej kreacji są głównym powodem, dla którego warto się zapoznać z tą indywidualną i interesującą wizją. Nikt nie powinien być rozczarowany.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty fortepianowe: nr 8, 19, 28
François-Frédéric Guy, fortepian
 Naïve V 5023 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 73'00"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Wśród licznych propozycji fonograficznych z *Sonatami fortepianowymi* Ludwiga van Beethovena wydawanymi na przestrzeni ostatnich dwu lat, znalazła się płyta wytwórni Naïve, która wzbudziła moje ogromne uznanie. François-Frédéric Guy, który z francuską firmą współpracuje już od dłuższego czasu, dając się poznać jako jeden z

najciekawszych młodych pianistów, obdarzony niewątpliwą artystyczną osobowością, indywidualnością, dojrzałością, które przynoszą niezwykle doznania muzyczne i wielką satysfakcję podczas słuchania recenzowanego krążka.

Punktem centralnym stała się na nim wielka *Sonata B-dur „Hammerklavier”*, dzieło wyjątkowe, potężnych rozmiarów, następujące wykonawcom cały szereg problemów formalnych, konstrukcyjnych i wyrazowych, co sprawia, że pozostaje nadal wyzwaniem dla każdego pianisty. Guy poradził sobie z nią znakomicie, w czym pomogło mu gruntowne opanowanie formy dzieła, jego doskonała znajomość, a także wprężona w służbę odczytania genialnej kompozycji technika, środkami której Francuz włada po mistrzowsku. Jego pianistyka zasługuje na najwyższe uznanie, przejawia się chociażby w przebojowej palce dynamiki. Obejmuje ona efektoną gradację, nieraz na bardzo krótkim odcinku, a zakres waha się między najcichszym pianissimo i burzliwymi kulminacjami forte i fortissimo, zwłaszcza we wspaniale brzmiącym, grzmiącym rejestrze basowym – podziwiać ten element można już przy pierwszych, energicznych, fanfarnych akordach rozpoczynających część pierwszą. Artysta ciekawie kształtuje frazy, ich napięcia i rozwiązania, pytania i odpowiedzi, nawet na przestrzeni zaledwie jednego czy dwu taktów, niekiedy tylko przez kilka sekund, ale za to zawsze wyraziście, z głębią i rozmachem, doskonale wiedząc, co i jak ma wyrazić. Wrodzona muzykalność, znak nieposiedniego talentu, pozwala artyście właściwie skonstruować dzieło i nadać mu logiczny, przekonujący przebieg, ale w żadnym razie nie abstrakcyjny i nie preintelektualizowany. Muzyka Beethovena pod palcami Francuza tchnie bogatą uczuciowością i wieloma nastrojami. Poruszając wykonał *Adagio*, ten niezwykły dialog głuchej kompozytora ze sobą, światem i Bogiem. Pianista nasycił je romantyczną ekspresją, przywodzącą mi na myśl późniejszą, przepojoną emocjami twórczość Schumana czy Chopina. Nadał mu wymiar uniwersalny, a zarazem intymny, bardzo osobisty – jestem pewien, że do każdego słuchacza przemówi z równą siłą na swój własny sposób. Z tego względu bliska stała mi się znana *Sonata c-moll* op. 13 i od tej pory wykonanie Guya stanie się moim ulubionym (a nie jest to rzecz błaha, zważywszy na wielość nagrań muzyki Beethovena, dokonanych przez najwybitniejszych mistrzów klawiatury). Mała, wydawałoby się dość niepozorna i nieistotna *Sonata g-moll* op. 49 nr 2 w kreacji francuskiego artysty jawi się jako świeżeczna, pełna uroku i licznych

muzycznych pomysłów kompozycja, niesłusznie pozostająca w zapomnieniu. We wszystkich utworach delectować się można pewnością intonacji, znakomitą jakością chwytanego dźwięku, empatią dla wykonawczych dzieł, co sprawia, że kreacja artysty zachwyca. Dodatkową zaletą jest bardzo dobra realizacja techniczna nagrania, pokazująca w pełnej krasie piękno i klarowność brzmienia instrumentu.

Te wszystkie walory zdecydowały o moim pozytywnym odbiorze tej wyjątkowej produkcji. Polecając ją Czytelnikom, mam nadzieję, że na kolejne albumy tak ciekawego artysty, jakim jest François-Frédéric Guy, nie trzeba będzie długo czekać.

Paweł Chmielowski



**GEORGES BIZET
1838-1875**

Carmen (przechrój)

Margarete Klose (*Carmen*); Rudolf Schock (*Don José*); Elfriede Trötschel (*Micaela*); Maria Reich (*Frasquita*); Pia Coursavé (*Mercedes*) - RIAS-Kammerchor, Berlin; RIAS-Symphonie-Orchester, Berlin · Ferenc Fricsay, dyrygent

Audite 95.497 · w. 2007, n. 1951 · ADD, 70'34"

☆☆☆☆



**GIUSEPPE VERDI
1813-1901**

Rigoletto

Rita Streich (*Gilda*), Margarete Klose (*Magdalena*), Rudolf Schock (*Książę*), Josef Metternich (*Rigoletto*), Fritz Hoppe (*Sparafucile*) - RIAS-Kammerchor, Berlin; RIAS-Symphonie-Orchester, Berlin · Ferenc Fricsay, dyrygent

Audite 23.406 · w. 2007, n. 1950 · ADDD, 111'47", 2CD

☆☆☆☆

Mimo, że obie opery są dość od siebie odległe stylistycznie, to jed-

nak ze względu na czas nagrania i firmujących go artystów, szczególnie Ferenc Fricsay'a, postanowiłem je połączyć w jednej recenzji. Ten znakomity węgierski kapelmistrz znany ze swoich muzycznych kreacji był w latach 1948-1954 dyrektorem w Deutsche Oper w Berlinie i dyrygentem orkiestry symfonicznej RIAS, z tego właśnie okresu pochodzą prezentowane nagrania. Można co prawda nieco grymasić, bo prezentowana na płytach estetyka wykonawcza dawno już się przeżyła, ale nie można w kilka miejscach nie dać się ponieść magii śpiewu i urodzie prezentowanych głosów. Na pierwszy plan wysuwa się świetnie brzmiący głos Rity Streich. Pomaga jej stworzyć obraz słodkiego, niewinnego dziewczęcia jakim z pewnością jest w tym nagraniu Gilda z *Rigoletta*. Ta kreacja ujmuje naturalnością, liryzmem, ciepłem oraz swobodą poruszania się po najwyższych rejestrach skali.

Podobnie ma się rzecz z obdarzoną ciemnym mezzosopranem Margarete Klose, która może mniej przekonuje jako Magdalena, ale już w partii Carmen nie można jej odmówić świadomego kreowania wyzywającej pewnej siebie Cyganki, która nade wszystko ceni wolność. Również Rudolf Schock, który przed laty przeskoczył z operetki do opery ujmuje wokalną swobodą i pełnym blasku głosem tyle tylko, że na śpiewie się kończy. Trudno się w jego kreacji doszukać psychologicznej prawdy nieszczęśliwego Don Joségo, znacznie mu bliżej do fircykowatego Księcia z *Rigoletta*. Przydałoby się też mniej siłowe śpiewanie górnych dźwięków.

Niestety, na tym kończą się wokalne plusy! Josef Metternich też nie do końca wciąga słuchacza w świat własnych przeżyć: bólu, rozpacz, cierpienia i wreszcie obsesyjnego pragnienia zemsty. Całej interpretacji przydałoby się nieco więcej subtelności, a w kilku momentach mniej forsowania głosu do granicy krzyku. Na dodatek cały tak zwany drugi plan też nie zachwyca. Matowe, bez większego blasku, głosy, zbyt ciężkie, pozbawione subtelności prowadzenie frazy to najczęstsze grzechy w obu nagraniach. Na dodatek z *Carmen* usunięto popularne kuplety torreadora. Sporo skrótów mamy też w nagraniu *Rigoletta*.

Nad tym wszystkim panuje niepodzielnie węgierski dyrygent Ferenc Fricsay, który prowadzi wstęp do *Rigoletta* tak jakby z góry zapowiadał nadchodzącą tragedię. Muzyka pod jego batutą urzekła szlachetną Verdiowską frazą. Dyrygent prowadził całość pewną ręką, z dużą wyobraźnią i wrażliwością. Potrafił też nadać muzyce właściwą dynamikę i puls pozwalający na konsekwentne narastanie dramatu. W *Carmen* możemy dodatko-

wo podziwiać pięknie wyeksponowany temperament, dynamikę i hiszpański koloryt muzyki. Dyrygent zwraca też uwagę, by brzmienie orkiestry nie przykrywało głosów solistów.

Oba nagrania, mające wartość archiwalną, są śpiewane w niemieckiej wersji językowej.

Adam Czopek



**Max Bruch
1838-1920**

Koncert skrzypcowy nr 1 g-moll op. 26; Konzertstück op. 84; Romance op. 42

Maxim Fedotov, skrzypce · Russian Philharmonic Orchestra · Dmitry Yablonsky, dyrygent

Naxos 8.557689 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 53'27"

☆☆☆☆

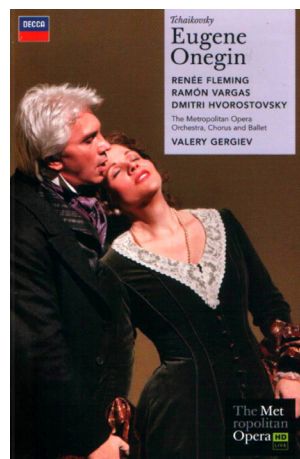
Koncert skrzypcowy g-moll Brucha jest jednym z nielicznych jego utworów, które utrzymały się na estradach współczesnych sal koncertowych. Zachwycający słuchaczy niebanalną melodyką, wirtuozowskimi chwytami i pełnią brzmienia orkiestry o romantycznym charakterze, nagrany w dobrym wykonaniu potrafi wzbudzić emocje. Na przedstawianej płycie kompozycje Brucha wykonuje Maxim Fedotov, należący do czołówki najlepszych wiolinistów. Nazywany przez krytyków „współczesnym Paganinim” w swoim repertuarze posiada w zasadzie wszystkie kompozycje na skrzypce, prezentując je w najlepszych salach koncertowych świata, z towarzyszeniem najlepszych orkiestr i dyrygentów. Obdarzony niezwykle umiejętnościami technicznymi i wielką muzykalnością, potrafi w swojej grze przekazać pasję, żywiołowość, uczucia i barwy zawarte w tej muzyce. Towarzyszą mu w tym nie mniej utalentowani Rosyjscy Filharmonicy pod batutą Dmitrija Jablonsky'ego.

W krótkim, dwuczęściowym *Konzertstücku*, mamy i eksplozję energii, i piękne liryczne linie, które w sposób naprawdę fascynujący przedstawił Fedotov. Siła i energia, jakie płyną z tego wykonania jest chwila zachwycająca. Do lirycznej części drugiej tej kompozycji nawiązuje *Romance a-moll*.

Zarówno solista, jak i cały zespół wraz z dyrygentem mają

przemysłane wszystkie muzyczne chwyt, choć pozornie odnosimy wrażenie, że całość poddaje się spontanicznie emocjom wykonawców. Dźwięk znakomity: przestrzenny, jasny, odpowiednio zbalansowany.

Angelika Przeździek



**PIOTR CZAJKOWSKI
1840 - 1893**

Egeniusz Oniegin

Renée Fleming (*Tatiana*), Elena Zarembo (*Olga*), Svetlana Volkova (*Larina*), Larisa Shevchenko (*Filipiewna*), Ramón Vargas (*Leński*), Dmitri Hvorostovsky (*Oniegin*), Jean-Paul Fouchécourt (*Triquet*), Richard Bernstein (*Zarecki*) · Metropolitan Opera Orchestra, Chorus and Ballet · Valery Gergiev, dyrygent · Robert Carsen, reżyser · Michael Levine, scenografia i kostiumy Decca 074 3248 · w. 2007, n. 2007 · region: 0 - LPCM/DTS 5.1 - NTSC · DVD-V, 156', 2 DVD



W klimat przedstawienia, które jest wznowieniem inscenizacji z 1997 r., wprowadza osobiście Michaił Barysznikow, znakomity rosyjski tancerz od lat przebywający, po ucieczce z ZSRR, w USA, któremu klimat muzyki Czajkowskiego jest wyjątkowo bliski.

Samo przedstawienie urzeka od pierwszej do ostatniej sceny niespiałe oddaną aurą i wysmakowaną kolorystyką każdej ze scen budowanych z niezwykłym kunsztem i konsekwencją. Mimo wielkiej przestrzyn scenicznej, to co najistotniejsze zamykała reżyser w kregu jasnego światła, to ono wyznacza granicę przeżyć bohaterów. Pełne poezji sceny pierwszego aktu utrzymane w tonacji jesiennych liści, są kontrapunktem dla zrealizowanej z rozmachem dynamicznej sceny balu u Ławrinów. Jej kulminacyjnym punktem jest moment, w którym Leński wyzywa Oniegina na pojedynek, którego scena jest klu-

czowym punktem całego dzieła. Reżyser idąc śladem Puszkina i Czajkowskiego czytelnie oddaje głębię psychologicznych przeżyć i przemian bohaterów dramatu.

Znakomicie w tym ujęciu odnaleźli się odtwórcy głównych partii: Dmitri Hvorostovsky – Oniegin i Renée Fleming – Tatiana. On stworzył obraz arystokratycznie eleganckiego, ale zarazem i obojętnego, lekko znudzonego młodzieńca z trudem pojmującego własną klęskę. Wokalnie ujmując przy tym elegancją frazy i swobodą prowadzenia pięknie brzmiącego barytonu. Wyraziste, ale rysowane dyskretną linią, aktorstwo dopełnia jego znakomitej kreacji wielkiego przegranego.

Ona przekonywująco wykreowała subtelną kreską postać młodej niedoświadczonej dziewczyny, która pod wpływem zdeptanej miłości przemienia się w dojrzałą, świadomą własnej siły, kobietę. Wreszcie Ramon Vargas jako Leński to uosobienie romantycznego liryzmu prezentowanego nienagannie prowadzonym głosem. Słynna aria *Kuda, kuda lubow* to prawdziwy majstersztyk. Pozostali wykonawcy: Larisa Shevchenko – Filipiewna i Sergiej Aleksashkin – Gremin z pełnym powodzeniem wykonali swoje partie ujmując przy tym urodą głosów i znakomitą zrozumieniem kreowanych postaci. Na specjalne uznanie zasłużył sobie Jean-Paul Fouchécourt za fantastycznie zaśpiewane kuplety na urodzinowym przyjęciu Tatiany. Przyjęte tutaj wzniesienie niż każda tradycja tempo pozwoliło mi na dopracowanie każdej frazy i niuansów brzmienia. Jedynie Elenie Zarembe w partii Olgi przydałoby się nieco bardziej miękkie i ciepłe brzmienie głosu w górze skali. I chociaż muzyczne ujęcie wszystkich scen zasługuje na uznanie to jednak świetnie budowana muzyczna dramaturgia sceny wyzwania na pojedynkę podoba mi się szczególnie. Tak jak polonez podczas, którego Oniegin, który przed chwilą rozstrzygnął pojedynkę na swoją korzyść, przygotowywany jest na bal u Gremina. Ta scena wiejąca wyjątkowym chłodem i obojętnością zupełnie nie zapowiada finału, w którym Oniegin zostaje odtracony i musi się pogodzić z własną klęską.

Valery Giergiev nie tylko z ogromnym wyczuciem towarzyszył śpiewakom dostosowując do nich brzmienie świetnie grającej orkiestry, ale wydobył też z partytury wszystkie zawarte w niej burzliwe emocje, co najpełniej było widać we fragmentach czysto instrumentalnych przedstawiających wewnętrzny stan ducha bohaterów.

Piękne przedstawienie, świetne wykonanie. Polecam!

Adam Czopek



**ERNST VON DOHNÁNYI
1877-1960**

Kwartety fortepianowe nr 1 c-moll op. 1 i nr 2 es-moll op. 26
 Peter Frankl, fortepian · Fine Art Quartet
 Aulos AUL 66146 · w. 2005, n. 2002
 · DDD, 57'37"
 ☆☆☆☆

Ernst von Dohnányi w rodzinnych Węgrzech znany był przede wszystkim jako organizator życia muzycznego, nauczyciel, dyrygent i pianista. Swoją karierę kompozytorską rozwijał z boku głównego nurtu działalności. Być może dlatego, iż w tym samym czasie decydowanie większe sukcesy na tym polu osiągnęli jego rówieśnicy: Bela Bartók i Zoltan Kodaly. Jego muzykę charakteryzują przede wszystkim wpływy kompozytorskiej techniki Johanna Brahmsa, oraz harmoniki Liszta i Wagnera.

Podobnie jak inni kompozytorzy mierzący się z kwintetami fortepianowymi (Schumann, Brahms, Dvorzak, Franck czy Elgar), Dohnányi zachowuje w tych dwóch kompozycjach odpowiednią równowagę między poszczególnymi koncertującymi instrumentami. Jego kwintety cechują zarówno brahmsowska harmonia, ale także liryczne linie melodyczne, wrażliwość muzyczna i energia, chwilami także słyszalna poprzez wplecione w jego muzykę elementy węgierskiego folkloru.

Fine Arts Quartet, założony przez Leonarda Sorkina i George'a Sorkina w 1946 r. w Chicago, jest jednym z bardziej wyróżniających się w świecie muzyki kameralnej. Na tej płycie muzykom z zespołu towarzyszy na fortepianie Peter Frankl, należący do czołówki światowej sławy pianistów starszego pokolenia. W ich wspólnych interpretacjach muzyki kameralnej węgierskiego kompozytora nie brakuje niczego: jest i lisztowska żywiołowość, i brahmsowskie niekończące się, liryczne linie melodyczne. A wszystko doskonale wyważone, przemyślane i zaplanowane. Nie ma tu nic przypadkowego, żadnego dźwięku, żadnej zgubnej harmonii.

Dźwięk na płycie jest jednak wadą tego nagrania: zbyt przytłumiony a zarazem za bliski, bez potrzebnej przestrzeni.

Angelika Przeździek



**ANTONI DWORZAK
1841-1904**

Koncerty: skrzypcowy, fortepianowy, wiolonczelowy; Romans na skrzypce z orkiestrą, Rondo na wiolonczelę z orkiestrą, Mazurek na skrzypce z orkiestrą, Waldesruh na wiolonczelę z orkiestrą
 Zara Nelsova, wiolonczela; Ruggiero Ricci, skrzypce; Rudolf Firkusny, fortepian · St. Louis Symphony Orchestra · Walter Susskind, dyrygent
 Membran 231554 · w. 2007, n. 1974/5
 · ADD, 129'42", 2CD
 ☆☆☆☆

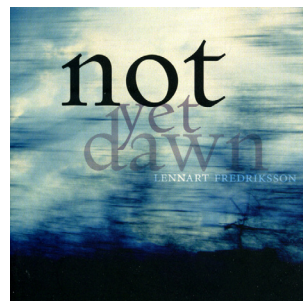
Rzadko kiedy można znaleźć na płytach komplet dzieł koncertowych Antoniego Dworzaka. Z wyjątkiem takich producentów, jak Supraphon, Naxos czy Chandos, większość ogranicza się z reguły do licznych nagrań *Koncertu wiolonczelowego h-moll* lub rzadziej *Koncertu skrzypcowego a-moll*. Album, który mam przyjemność zrecenzować, nadrabia ową dziwną lukę. Nie jest produkcją nową, bowiem wszystkie utwory zarejestrowano w latach 1974-75, a od kilku lat można ją było też znaleźć w katalogu holenderskiej firmy Brilliant Classics.

Do nagrania zaproszono wybitnych artystów, z których każdy stworzył wartościową i interesującą kreację. Dla mnie najlepiej zabrzmiał niesłusznie zapomniany *Koncert fortepianowy g-moll*. Jest to dzieło znakomite, pełne emocjonalnej intensywności, śpiewności i wyrazowego rozmachu, z doskonale napisaną partią solową. W wykonaniu słynnego czeskiego pianisty, Rudolfa Firkusny'ego, bardzo mi się spodobał i ubolewam, że tak piękna kompozycja pozostaje na uboczu wielkiego repertuaru. Jestem też zdania, że w przypadku muzyki Dworzaka jego rodacy wykonują ją najlepiej, mają ją po prostu w krwi. Może to jest jedna z przyczyn, dla których podane przez Zarę Nelsovą dwie uroczyste partytury na wiolonczelę z orkiestrą: *Rondo g-moll* op. 94 oraz *Spokój lasu* op. 68 pozostawiają pewien niedosyt, nie tylko dlatego, że brakuje mi w nich jeszcze głębszego, pełniejszego, wyrazistszego, doskonalszego dźwięku instrumentu solowego. Korzystniejsze wrażenie wywarł natomiast najpopularniejszy *Koncert h-moll* op. 104, a to dzięki błyskotliwej i pełnej energii interpretacji z udziałem Or-

kiestry Symfonicznej z Saint Louis pod batutą Waltera Süsskinda. Towarzysząc wszystkim solistom spajają nagranie w jedną całość.

Album zawierający rejestrację *Koncertów* powstałe kilkadziesiąt lat temu przy udziale wybitnych mistrzów z przeszłości, utrzymany jest na dobrym poziomie artystycznym i technicznym, a także edytorskim, jako że wydawca bardzo ładnie zadbał o jego oprawę. Polecam więc Państwu 129 minut muzyki Antoniego Dworzaka, wybornie skonstruowanej, pełnej melodycznego bogactwa, lirycznych, szerokich fraz, orkiestrowego blasku, doskonale brzmiących, wyrazistych partii solowych, licznych elementów tanecznych, w dobrym wykonaniu. Produkcja wytwórni Membran jako pozycja wartościowa, z pewnością zasługuje na zainteresowanie.

Paweł Chmielowski



**LENNART FREDRIKSSON
1952**

Koncert skrzypcowy; Trio-sonata; Sonata scura; The nattliga sanger
 Dan Almgren, skrzypce; Lena Granlund, mezzosopran · Stockholm Arts Trio; Gustaf Sjökvist Chamber Choir; The Helsingborg Symphony Orchestra · Mats Rondin, Gustaf Sjökvist, dyrygent
 Phono Suecia PSCD 167 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 69'41"
 ☆☆☆☆

Lennart Fredriksson, pochodzący ze Szwecji kompozytor, urodził się w 1952 r. Jak każdy młody człowiek w jego czasach, muzyczne doświadczenia zbierał na polu muzyki popularnej, grając na gitarze elektrycznej w szkolnym zespole i pisząc piosenki. Dość szybko jednak zaczął uczyć się gry na instrumencie w szkole muzycznej. Z wykształcenia jest skrzypkiem, choć studiował także prywatnie dyrygenturę u Jormy Panuli w Sztokholmie. Będąc aktywnym muzykiem w szwedzkich orkiestrach i zespołach kameralnych, od samego początku interesowała go także kompozycja. Największy wpływ na jego muzyczny język wywarli Sven-Erik Bäck i Jørgen Jersild.

Na prezentowanej płycie znajdziemy cztery kompozycje Fredrikssona: *Koncert skrzypcowy* (1999-2000), *Trio-sonata* (1999-2000), *Trio-sonata* (1999-2000), *Trio-sonata* (1999-2000).

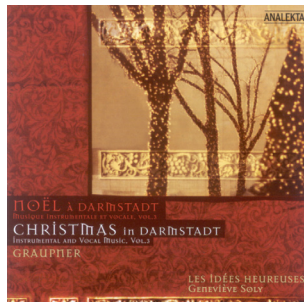
fortepianowe (1990-1991), *Sonata Scura* na orkiestrę smyczkową (1988-2005) i *Tre Natliga Sångar – Trzy pieśni nocne* (1986-2001), do których teksty zaczerpnięto od trzech poetów, pochodzących z trzech różnych generacji.

Najciekawszą z tych kompozycji wydaje się być *Sonata scura* na smyczki, podzielona formalnie na cztery części, ale w rzeczywistości – dwie, bowiem formalna przerwa jest zapisana między trzecią i czwartą. *Ciemna sonata* muzycznie odzwierciedla tytuł, szczególnie podkreślony w ostatnich dwóch częściach, w których kompozytor zawarł niezwykle dramatyczne linie melodyczne, wykorzystując w nich między innymi gregoriańską sekwencję *Dies Irae*.

Trzeba przyznać, że skandynawska muzyka współczesna zdecydowanie różni się od tej, pisanej w Europie centralnej czy zachodniej, chociażby w Niemczech czy Austrii. Ta płyta to naprawdę świetny przykład, jak różne mogą być kompozytorskie drogi, choć czas ten sam.

Dźwięk jest dobry, przestrzenny, nie przytłumiony.

Angelika Przędzięk



CHRISTOPH GRAUPNER 1683-1760

Christmas in Darmstadt: kantaty i uwertura

Les Idées Heureuses · Geneviève Soly, dyrygent

Analekta AN 2 9115 · w. 2004, n. 2003 · DDD, 70'54"

☆☆☆☆

Twórczość kantatowa Graupnera stanowi około 75 procent całości jego spuścizny kompozytorskiej i obejmuje niebagatelną liczbę 1418 kantat. Powodem powstania liczby tak wielkiej było zapotrzebowanie darmstadtzkiego dworu na muzykę każdej niedzieli – i to muzykę napisaną przez kapelmistrza lub jego zastępcę. Graupner zatem, zatrudniony na stanowisku Kapellmeistra nieprzerwanie w latach 1709-1753 musiał dostarczać co tydzień, podobnie jak Jan Sebastian Bach w Lipsku, nową kantatę. 55 z nich związanych jest z okresem Bożego Narodzenia.

Blizsza analiza kantat wykazuje ich związki z luterzańskim nurtem pietyzmu, z którym silnie był związany librecista Graupne-

ra Johann Conrad Lichtenberg, prywatnie jego szwagier, przyjaciel i wieloletni współpracownik. Posiadają również „mieszany styl madrygałowy”, wprowadzony do kantaty przez Erdmanna Neumistera w 1704 r.

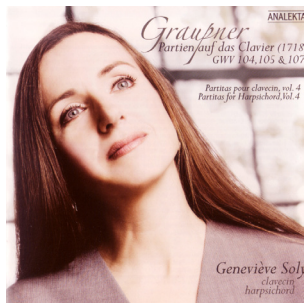
Geneviève Soly, kanadyjska organistka, klawesynistka i muzykolog, zajmująca się od dobrych już kilku lat propagowaniem muzyki Graupnera i nagrywaniem jej dla firmy Analekta, poprowadziła założony przez siebie zespół *Les Idées Heureuses* w nagraniu bożonarodzeniowej muzyki Graupnera. Zarejestrowali oni kantaty *Machet die Tore weit* na pierwszą niedzielę Adwentu oraz *Gedanket an den* na niedzielę po Bożym Narodzeniu.

Zespół, złożony z ciekawych głosów Chermian Harvey (sopran), Claudine Ledoux (alt), Nilsa Browna (tenor) oraz Oliviera Laquerre (bas), świetnie brzmi zarówno w partiach solowych jak w ensemblach. Towarzyszy im równie ujmująca orkiestra.

Na płycie znajdują się również związany z okresem Bożego Narodzenia chorał *Wie schön leuchtet der Morgenstern* z kantaty na Zielone Świątki oraz *Uwertura F dur* na flet prosty (instrument związany z Bożym Narodzeniem) i smyczki, wykonana z wigorem i urokiem. Jedynym nieudanym momentem na płycie jest chorał otwierający kantatę *Nun freut*, w którym dobór głosów w organowym continuo powoduje problem intonacyjny.

Jest to w ogóle śliczna płyta, z piękną i w przekonujący sposób wykonaną muzyką, warta umieszczenia w prywatnej kolekcji dzieł Graupnera.

Maria Erdman



CHRISTOPH GRAUPNER Partity klawesynowe GWV 104, 105, 107 – wol. 4

Geneviève Soly, klawesyn
Analekta AN 2 9116 · w. 2004, n. 2004 · DDD, 64'01"

☆☆☆☆

Utwory, które grało się jako dziecko w szkole podstawowej pamięta się zwykle długo. Pierwszą etiudę, pierwszego „Bacha”. Pamiętam jak został mi w którymś momencie zadany menuet niejakiego Graupnera – był to pierwszy

i do tej pory ostatni kontakt „wykonawczy” z tym kompozytorem. W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia nazwisko Graupnera, jak zresztą wiele innych, brzmiało pustym – były to czasy kiedy nawet o Haydnie uczyło się w szkole jako o „gorszym Mozarcie”, obok Bacha jako piszącego DWK z „systemem równomiernie temperowanym na myśli”, fudze jako gatunku posiadających „ekspozycje, przetworzenie i reprzyżę”, a periodyzację muzyki orientowano nam według epoki Romantyzmu. Aliści, zamierzając to były czasy i tylko cieszyć się należy z nadejścia czasów nowych, dla wielu przez lata niesłusznie pomijanych kompozytorów niewątpliwie lepszych, a dla nas przez to ciekawych. Christoph Graupner zawdzięcza „powrót”, by nie mówić nawet o ponownym odkryciu Geneviève Soly, kanadyjskiej klawesynistce i muzykologowi, która od kilku już lat systematycznie bada jego twórczość i dokonuje jej nagrań dla firmy Analekta. Krażek, który recenzuję dziś jest kolejnym z rejestrujących partity klawesynowe Graupnera – są na nim *Partity* nr 4, 5 i 7.

Graupner urodził się w Kirchbergu w Saksonii w styczniu 1683 r., a zmarł w Darmstadt 10 maja 1760 r. Współczesny Janowi Sebastianowi Bachowi, zaprzyjaźniony z Heinechenem i Faschem, był kompozytorem cenionym za życia na równi z Haendlem czy Telemannem. W 1705 r., po skończeniu studiów w Lipsku u Kuhnaua, poprzednika Jana Sebastiana Bacha na stanowisku kantora u św. Tomasza, Graupner pojechał do Hamburga i rozpoczął pracę jako klawesynista w Operze Hamburgskiej pod dyrykcją Reinharda Keisera, w tej samej orkiestrze, w której pracował dwudziestoletni Haendel. W czasach tych powstały jego trzy opery. W 1709 r. Graupner przyjął posadę na dworze w Hessen-Darmstadt i został tam powołany na kapelmistrza i kompozytora (Hofkapellmeister) w 1711 r. W marcu 1723 r., idąc za rozkazem swego pracodawcy odrzucił prestiżową propozycję posady kantora i organisty u św. Tomasza w Lipsku, która to decyzja przypadkowo umożliwiła objęcie tego miejsca przez Jana Sebastiana Bacha. Faktem zasługującym na wzmiankę jest tu list Graupnera, odrzucający lipską posadę i polecający Jana Sebastiana – gest rzadko spotykany w obecnych czasach. Zachowanie to ukazuje Graupnera jako szlachetną i życzliwą osobę. Kompozytor pozostał w Darmstadt przez pozostałe trzydzieści osiem lat swojego życia.

Graupner pozostawił czterdzieści jeden partit klawesynowych i trzy oddzielne utwory. Tylko siedem partit doczekało się publikacji w czasach współczesnych.

Większość z nich jest utrzymana w stylu francuskim, lecz wpływy włoskie są również liczne i wyraźne, podobnie jak niemieckie zamiłowanie do kontrpunktu. Obok tańców tradycyjnych, takich jak allemande, courante, sarabande i gigue, partity Graupnera zawierają inne, rzadziej spotykane – loure i sommeil. Bardzo zróżnicowana jest też ilość tańców – wahająca się od pięciu do nawet piętnastu. Graupner wykazuje twórcze i niebanalne podejście do saraband i airs z wariacjami, zaskakuje oryginalnymi pomysłami w courantach – którym, obok kształtu na bazie fuzji stylów francuskiego i włoskiego, nadaje własny, wdzięczny styl.

Starannością partytur Graupnera zachwycał się już Mattheson, pisząc w roku 1970: „jego rękopisy są tej urody, że można je wziąć za sztych”. Ich jakość, pietyzm zapisu ozdobników, porównywalny ze starannością rękopisów mistrzów francuskich mówią wiele o profesjonalizmie i zaangażowaniu kompozytora. Co ciekawe, Graupner, w swojej skromności, miał ponoć zlecić w ostatniej woli zniszczenie wszystkich swych rękopisów po śmierci – co spowodowało wieloletni spór między darmstadtzkim dworem i rodziną kompozytora, uwieczony uznaniem spuścizny Graupnera za własność dworu i unieważnienie testamentu.

Rozpisałam się porządnie, i gdyby nie ograniczały mnie rozmiary recenzji, pisałabym więcej, co dobrze świadczy o kompozytorze i zachęca do dalszego z nim kontaktu. Mimo iż gra pani Soly jest dość ciężką i hieratyczną, przekazuje całą włożoną w „Project Graupner” odkrywczą pasję. Budzi szacunek i... chęć powrotu do tych utworów „z dzieciństwa”, już z innym nastawieniem i wiedzą. Propagatorski cel artystki został zatem osiągnięty.

Maria Erdman



SOFIA GUBAIDULINA 1931

Am rande des abgrunds na siedem wiolonczel i dwa aquaphony, *De Profundis* na akordeon solo, *Quaternion* na cztery wiolonczele, *In Croce* na wiolonczelę i akordeon

Julius Berger, Niklas Eppinger, Aleksandra Ohar, Diego Garcia,

Yoochan Choi, Yoon-Jung Hwang, Tai-Yang Zhang, wiolonczela; Stefan Hussong, akordeon; Sofia Gubaidulina, Viktor Suslin, aquaphon Wergo WER 6684-2 · w. 2006, n. 2004-2006 · DDD, 71'15" ★★★★★

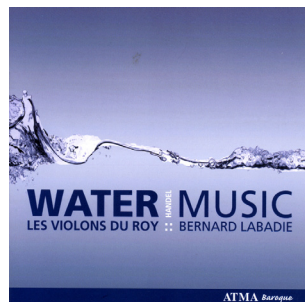
Sofia Gubaidulina – pierwsza dama współczesnej sztuki kompozytorskiej, znana jest ze swojego umiłowania do różnorodnych brzmień. Z każdej ze swych podróży przywozi najróżniejsze instrumenty. I nie ma znaczenia, jaki akurat trzyma w swoich dłoniach, z jakiej kultury pochodzi: Gubaidulina osobliwością są szczególnie niezwykłe brzmienia i kolory.

Każdy z jej utworów, przeznaczonych na mało znany instrument, ma swoją historię i swoje źródło. Najczęściej są one związane z muzykami, których kompozytorka spotyka na swojej drodze. Tak było w przypadku utworów z prezentowanej płyty. Bliskie spotkanie z wiolonczelistą Vladimirem Tonkha i Friedrichem Lipssem, grającym na bajanie, były okazją do skomponowania utworów dla nich. W tym samym czasie stworzyła wraz z Victorem Suslinem i Vyacheslavem Artymovem trio, nazwane Astreya, w którym sama grała na aquafonie.

Cztery różne kompozycje, na cztery różne zespoły instrumentów (*Am rande des abgrunds* na 7 wiolonczel i 2 aquafony, *De profundis* na akordeon solo, *Quaternion* na cztery wiolonczele oraz *In croce* na wiolonczelę i akordeon) dopełniają znajomości dzieł Gubaiduliny, jednej z największych współczesnych kompozytorek.

Dźwięk jest dość cichy, choć jasny i przestrzenny.

Angelika Przędzięk



JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759

Muzyka na wodzie; Sinfonia i uwertura z oratorium Solomon
Les violons du Roy · Bernard Labadie, dyrygent
Atma Classique ACD2 2569 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 60'04" ★★★★★

Coraz bardziej moją uwagę przyciąga kanadyjska wytwórnia Atma Classique. Ostatnią z jej produkcji, która od razu mi przypadła

do gustu, była płyta z muzyką Haendla, jednego z moich ulubionych twórców, zawierająca bardzo lubianą przez słuchaczy *Muzykę na wodzie*, uzupełnioną *Uwerturą i Sinfonią z oratorium Solomon*.

Trzy orkiestrowe suity swoją popularność zawdzięczają bogactwu pięknych melodii oraz efektownej szacie dźwiękowej. W nagraniu Atmy zmierzył się z nimi zespół Les Violons du Roy, dodam od razu, że z sukcesem. Artyści są wszechstronnymi muzykami, ich repertuarowe zainteresowania sięgają od baroku po współczesność, dobierając instrumentarium i wykonawcze maniere stosowne dla danej epoki. Skutkuje to udanymi i ciekawymi albumami, na których równie przekonująco zagrane są dzieła A. Piazzoli, jak też mistrzów czasów dawniejszych – Jana Sebastiana Bacha czy właśnie Haendla. Podziwiam zatem należyte wyczczenie stylu i muzikalność prowadzącego zespół Bernarda Labadie, którego artystyczna koncepcja w zakresie frazowania, wyboru temp, wrażliwości na barwę, zachowania proporcji, wywołuje pozytywne odczucia i uznanie dla wartościowej kreacji niezwykle interesującej kameralnej orkiestry. Można ją określić jako klasyczną – nic jej nie brakuje, nie trzeba do niej nic dodać, wszystko jest na swoim miejscu, obywa się bez kontrowersji i szaleństw. Genialna muzyka Haendla w takim przekonującym i prawdziwym wykonaniu zachwyca bogatą melodią, kunsztowną instrumentacją, emocjonalną aurą, oraz dużą dawką radości i energii.

Kanadyjczycy stworzyli kreację autentyczną, utrzymaną na dobrym poziomie, bezpretensjonalną, naturalną, w sam raz do delectowania się tą piękną muzyką.

Paweł Chmielowski



PAUL HINDEMITH
1895-1963

Muzyka kameralna na klarnet: Trzy utwory, Dwa duety na skrzypce i klarnet, Wariacje na klarnet i smyczki, Ludus minor, Sonata na klarnet i fortepian, Septet dęty

Csaba Klenyán, klarnet; István Lukács, kontrabas; István Varga, wiolonczela; Zoltán Gyöngyösi, flet; Zsolt Kovács, obój; András

Horn, klarnet; Péter Soós, róg; Attila Jankó, fagot; Bence Horváth, trąbka; Ildikó Sc. Nagy, fortepian · Budapest Chamber Symphony Hungaroton HCD 32325 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 62'55" ★★★★★

Atencja, jaką miał dla muzyki kameralnej Hindemith, jest widoczna choćby w ilości utworów na taki skład instrumentów. Przedstawiana płyta koncentruje się na utworach, gdzie instrumentem prowadzącym jest klarnet. Wśród kompozycji wartych na krążku, obok *Dwóch duetów na skrzypce i klarnet, Wariacji na klarnet i smyczki* czy *Sonaty na klarnet i fortepian*, znalazły się trzy, nagrane po raz pierwszy: *Trzy utwory, Ludus minor i Wind Septet*.

Bezopusowe *Drei Stücke* na klarnet, trąbkę, skrzypce, kontrabas i fortepian były skomponowane pod wpływem Neue Sachlichkeit w latach 20. Trzyczęściowy utwór posiada jasny, humorystyczny charakter w połączeniu z cechami nowoczesności. Zartobliwy charakter utworu potwierdzają humorystyczne oznaczenia tempa (*Slow Quaver* czy *Lively Halves*), które nawiązują do oryginalnego tytułu dzieła *Three Anecdotes for Radio*. Młodszy brat napisanego z 1942 r. *Ludus tonalis – Ludus minor*, składa się z trzech fug (C, G i F-dur) oraz interludium na wiolonczelę i klarnet. *Septet for Winds* Hindemith skomponował w 1948 r., podczas swojej drugiej wizyty w Europie po II Wojnie Światowej. Pięciczęściowy utwór na flet, dwa klarnety, obój, róg, trąbkę i fagot, jest oparty na formie cyklicznej. Centralną częścią są wariacje, do której dochodzimy przez formę sonatową i Intermezzo, i po których powraca Intermezzo ze wszystkimi jego tematami. Bogata fuzja kończy cały utwór.

Wykonawcy starają się oddać w swoich interpretacjach zamysł kompozytora, choć brakuje mi w ich grze błyskotliwości i witalności tak potrzebnej tej muzyce. Dźwięk jest dobry, choć chwilami zbyt bliski.

Angelika Przędzięk



ENGELBERT HUMPERDINCK
1854-1921

Königskinder – opera
Peter Anders, tenor; Käte Moll-Siepermann

ler-Siepermann, sopran; Dietrich Fisher-Dieskau, baryton; Ilse Imme-Sabisch, alt; Fritz Ollendorfer, bas; Walter Jenckel, tenor · Kölner Rundfunkchor; Kinderchor; Köllner Rundfunk Symphonieorchester · Richard Kraus, dyrygent
Membran 231137 · w. 2007, n. 1952 · ADDD, 163'24", 3CD ★★★★★

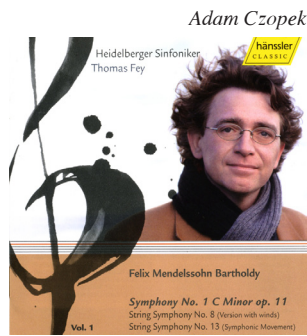
Engelbert Humperdinck przeszedł do historii muzyki z dwóch powodów. Pierwszym był fakt jego bliskiej współpracy z Ryszardem Wagnerem, którego spotkał w 1880 r. we Włoszech. To spotkanie i następująca po nim współpraca przy *Parsifalu* wywarły na młodym kompozytorze ogromne wrażenie. Jego wyrazem była tak wielka fascynacja twórczością mistrza z Bayreuth, że znajdowało to wyraźne odbicie w tworzonych przez niego muzyce, w której co rusz słychać wagnerowskie echa, szczególnie w zakresie instrumentacji i prowadzenia partii wokalnych. Drugim powodem jego obecności w historii opery to fakt, że skomponował wiele oper dziecięcych: *Siedem kózek* (1895), *Śpiąca królewna* (1902), *Królewskie dzieci* (1897 i druga wersja 1910) oraz *Jaś i Małgosia* (1893). Ta ostatnia, uroczą opera dla dzieci i dorosłych okazała się najtrwalszym sukcesem Humperdincka i od daty, zakończonej sukcesem, prapremiery w Teatrze Dworskim w Weimarze, pod dyrekcją samego Ryszarda Straussa, stale utrzymuje się w repertuarze. Pozostałe na trwałe zniknęły w czeluściach operowych archiwów.

Nieco inaczej potoczyły się losy opery *Königskinder* (*Królewskie dzieci*). W 1894 r. Humperdinck otrzymał zlecenie od Emsta von Possarta skomponowania muzyki do sztuki Elsy Bernstein. Tak powstał melodramat *Königskinder*, którego prapremiera 23 stycznia 1897 r. w Monachium miała spore powodzenie, niestety krótkotrwałe. Nieco zawiedziony kompozytor bierze swoje dzieło raz jeszcze na warsztat, łączy pojedyncze pieśni (będące podstawą pierwotnej wersji) w spójną całość wykorzystując oczywiście fabułę Elsy Bernstein. Tak przerobione dzieło miało swoją prapremię 28 grudnia 1910 r. w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Mimo sporego na początku zainteresowania nowym dziełem Humperdincka, który w tym czasie był już szanowanym profesorem muzyki w Konserwatorium w Berlinie, szybko okazało się, że nie będzie to sukces na miarę *Jaś i Małgosia*. Dzisiaj *Königskinder* należy do oper bardzo rzadko wystawianych. Jeżeli już się pojawiają na scenie, to raczej w niemieckiej strefie językowej.

Wydane ostatnio nagranie z 1952 r. jest udaną drugą (pierwszą

było wydanie przez Profit w 2005 r. nagrania z 1996 r.) próbą przypomnienia tej urokliwej opery o interesujących partiach wokalnych i tajemniczym bajkowym klimacie. Największe wrażenia pozostawia starannie dobrana obsada z wykonawcami głównych ról: Käthe Möller-Siepermann, Peter Anders i Dietrich Fischer-Dieskau, na czele. Cała trójka dysponuje nie tylko świetnie brzmiącymi głosami, ale również znakomitą wycuciem charakterów swoich bohaterów oraz kunsztem prowadzenia frazy. Dyrygent prowadzi całość lekką ręką znakomicie przy tym budując romantyczno-bajkowy klimat. Z pełną satysfakcją słucha się pięknie zagranych instrumentalnych wstępów, w których wyraźnie pobrzmiewają wagnerowskie reminiscencje do każdego aktu oraz precyzji założonych ansambli, które są tutaj podstawą akcji. Wszystko to razem tworzy obraz tego interesującego nagrania. Szkoda tylko, że wydawca albumu nie zaopatrzył go w libretto. Jest jedynie skrótowy opis każdego z trzech aktów.

Dodatkową atrakcją prezentowanego albumu jest, jak to się dzisiaj ładnie nazywa: bonus, którym są cztery fragmenty *Czarodziejskiego fletu* Mozarta z Dietrichem Fischer-Dieskau w partii Papagena. Nagranie pochodzi z 1954 r. i daje możliwość podziwiania wspaniałego, pełnego wyrazu, głosu i młodzieńczego temperamentu jednego z największych śpiewaków naszych czasów.



FELIX MENDELSSOHN
1809-1847
Symfonia nr 1 c-moll op. 11; Symfonia na smyczki: nr 8, nr 13
Heidelberger Sinfoniker · Thomas Fey, dyrygent
 Hänssler Classic CD 98.275 · w. 2006, n. 2002/5/6 · DDD, 60'05"
 ★★★★★

Thomas Fey i kierowani przezeń Symfonicy z Heidelbergu są artystami znanymi z wykonywania repertuaru klasycznego i romantycznego z użyciem instrumentarium z epoki i dawnych praktyk wykonawczych. Współpracują z niemiecką firmą Hänssler Classics. Nagrali dla niej liczne płyty z dziełami klasy-

ków wiedeńskich, które uzyskały pozytywne oceny krytyki. Teraz swoją dyskografię poszerzyli o dysk zawierający *Symfonię* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego.

Na krążku artyści tradycyjnie pokazali się z jak najlepszej strony. Zastosowali bardzo żywe tempa, przepełniając interpretację energią i pasją, podkreślone przez historycznie poinformowane wyeksponowanie instrumentów dętych blaszanych i kottów. Smyczki, o charakterystycznej barwie uzyskanej dzięki pozbyciu się wibrata, wielokrotnie prezentują znakomite opanowanie techniki – popisowych i trudnych fragmentów w ich partii nie brakuje. Moje uznanie budzi także dobór repertuaru, jako że *I Symfonia c-moll* oraz pozostałe kompozycje rzadko goszczą na koncertowych estradach. O tym, że niesłusznie, można się przekonać, słuchając np. porywająco brzmiącej *Symfonii D-dur*, skomponowanej w oryginalnie wyłącznie na instrumenty smyczkowe, tutaj wykonanej w poszerzonym składzie sekcji dętej i kottów. Dla mnie dzieło to jest hitem płyty. Nie ulega wątpliwości empatia muzyków dla tych zgrabnych, uroczych utworów, co sprawia, że w takim zaangażowanym wykonaniu jawią się jako niezwykle efektowne, świeże, przepełnione pozytywną energią. Doceniam również bogate zróżnicowanie dynamiki oraz troskę w budowaniu odpowiedniego nastroju, o czym świadczy np. piękny, środkowy odcinek trzeciej części *I Symfonii*.

Dzięki znakomitej koncepcji Thomasa Fey'a i wyśmienitej realizacji artystycznej jego orkiestry, całość robi bardzo dobre wrażenie i przekona nawet tych słuchaczy, którzy nie gustują w wykonaniach historycznych. Polecam.

Paweł Chmielowski

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
1757-1791

Symfonia: nr 1 KV16, nr 25 KV 183, nr 41 KV 551
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR · Roger Norrington, dyrygent
 Hänssler Classic CD 93.211 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 74'07"
 ★★★★★

Jednym z najnowszych projektów wydawniczych wytwórni Hänssler jest seria *Mozart – Essential Symphonies*, której głównymi bohaterami są Orkiestra Symfoniczna Radia Niemieckiego ze Stuttgartu i szefujący jej od dziesięciu lat sir Roger Norrington. Artysta ten jest doskonale znany z nagrań z zespołem London Classical Players, z którym prezentował muzykę baroku, klasycy-

zmu oraz romantyzmu na instrumentach historycznych oraz z użyciem odpowiednich praktyk wykonawczych. Te przeniósł na grunt swojego „normalnego” zespołu ze Stuttgartu, posługującego się współczesnymi instrumentami, co w przypadku koncertów i płyt z dziełami Beethovena, Schumanna, Mendelssohna czy właśnie Mozarta, przyniosło bardzo ciekawy rezultat.

Otwierający sześciopłytkową serię album zarejestrowano na koncertach Europejskiego Festiwalu Muzycznego jesienią 2006 r. Dobrano dzieła w taki sposób, by przedstawić rozwój mozartowskiej symfoniki w pełny sposób: od dzieł najwcześniejszych, przez kompozycje pochodzące ze środkowego okresu twórczości, po ostatnie, dojrzałe arcydzieła. Dostosowano do tego liczebność orkiestry. Rozwiązanie to ma liczne zalety, m.in. pozwala nieco lepiej i głębiej poznać symfoniczne oeuvre genialnego twórcy, a także odkryć je na nowo, w innym świetle.

Bardzo sympatyczne wrażenie wywarła na mnie *I Symfonia Es-dur* KV 10. Z kolei „mała” *Symfonia g-moll* KV 183 zabrzmiała wyjątkowo lekko, naturalnie i stylowo, z właściwie ujętym klasycznym idiomem – nie słychać tutaj typowych dla tradycyjnych wykonawców ciężkich, dopętych brzmień i romantycznej maniery. Pozbawienie gry wibrata oraz szybkie tempo znacząco przyszyły się kompozycjom, podobnie jak niezwykle skrupulatne odczytanie partytury przez dyrygenta. Przestrzega wszystkich znaków repetycji, co wydłuża muzykę w czasie, np. *Jowiszową* do 36 minut, a poszerzenie składu orkiestry przydało jej dodatkowego, monumentalnego wymiaru. Norrington wyeksponował w niej sekcję blachy i perkusji, co jest typowe dla tzw. historycznych interpretacji. Jest kwestią dyskusyjną, czy owego posunięcie kapelmistrza przynosi większą wyrazową autentyczność (moim zdaniem nie). Niezbyt mi się to spodobało i stało się przyczyną efektownego, lecz meczącego hałasu.

Słuchacze tacy jak ja, dla których Roger Norrington nie był do tej poru ulubionym artystą, obawiający się jego kontrowersyjnych pomysłów, po wysłuchaniu najnowszej płyty Hänsslera mogą odetchnąć z ulgą, ponieważ wysoki poziom artystyczny niniejszej produkcji daje gwarancje niemałej satysfakcji.

Paweł Chmielowski

GIACOMO PUCCINI
1856-1925

Puccini Gold: Arie i duety z oper Giacomo Pucciniego
L. Pavarotti, A. Netrebko, P. Domingo, A. Bocelli, J. Carreras, R. Villazón, R. Alagna, A. Gheorghiu, M. Caballé, R. Fleming, K. Te Ka-



nawa, M. Freni, J. Sutherland, R. Tebaldi, C. Bergonzi · różne orkiestry, różni dyrygenci
 Decca 475 9379 · w. 2007, n. 1958-2006 · ADD/DDD, 137'14", 2CD
 ★★★★★

Z okazji przypadającej w grudniu tego roku 150. rocznicy urodzin Giacomo Pucciniego Decca przygotowała interesujący dwupłytkowy album zawierający najpiękniejsze arie i duety z jego oper. Zebrano w nim stare i nowe nagrania niemal wszystkich znanych śpiewaków, którzy pucciniowskie partie śpiewali z powodzeniem na największych scenach świata. Zmarły niedawno Luciano Pavarotti przeszedł do historii opery jako jeden z najlepszych wykonawców partii Kalafa w *Turandot* i możemy się o tym przekonać już na samym początku omawianego albumu. *Nesun dorma* w jego wykonaniu z fantastycznym wysokim „C” nie ma sobie równych. Ta sama aria tyle, że już w potrójnym wykonaniu Pavarottiego, Dominga i Carrerasa, przy czym głos pierwszego z panów w górze skali dominuje nad pozostałymi, zamyka kłamrą zawartość obu płyt. Zresztą Pavarotti jest największą ozdobą tego albumu. Zachwyca jako liryczny Rudolf z *Cyganerii*, zakochany Des Grieux z *Manon Lescaut* i Pinkerton z *Madama Butterfly*.

Znakomita Monserrat Caballe ujmuje bez reszty jako Tosca w słynnej arii *Vissi d'arte, vissi d'amore*, gdzie ekspresja dramatu idzie w parze z rezynacją. Równie pięknie brzmi w jej wykonaniu słynna aria *Signiore ascolta* zachwycająca wręcz niezmiernym pianem, oraz *Tu, che di gel seicinta* z *Turandot*.

Mirella Freni bez trudu przekonuje nas, że nadany jej przed laty tytuł królowej pucciniowskiej frazy jest w pełni zasłużony. Dowodem na to jest aria *Un bel di vedremo* z I aktu *Madama Butterfly* śpiewana głosem pełnym blasku nabierającym w górze skali szczególnej, srebrzystej barwy. Słynny duet kwiatów, gdzie Freni towarzyszy Christa Ludwig to również prawdziwa perełka wokalnego kunsztu w prowadzeniu pucciniowskiej frazy. Podobnie jest w przypadku duetu miłosnego *Vogliatemi bene* zamykającego I akt *Butterfly* w wykonaniu Renaty Tebaldi i Carlo Bergonziego.

Anna Netrebko z Rolando Villazonem w duecie miłosnym *O soave fanciulla* kończącym I akt *Cyganerii* ujmują kwintesencją styluwej elegancji, młodością i prawdą budzącą się uczucia. Z kolei *Si, mi chiamato mimi* też z *Cyganerii* w wykonaniu Angeli Gheorghiu, to delikatność i subtelność każdej frazy i dźwięku. Można powiedzieć, dwie pary znakomych kochanków.

Wszyscy już wymienieni nie wyczerpują pełnej listy znakomych śpiewaków jacy znaleźli się w tym albumie. Choćby tylko wymienić należy Plácido Domingo śpiewającego słynne *E lcevan le stella*, pożegnanie ze światem Caravadosiego z *Tosci*, czy René Fleming ujmującej delikatnością prowadzenia frazy *O mio babbino caro* z *Gianni Schicchi*, albo José Carrerasa malującego pysznie brzmiącym głosem obraz ukochanej Tosci w *Recondita armonia*. A przecież można jeszcze posłuchać pięknego brzmienia głosu Giuseppe di Stefano w *Non piacere Liu* z *Turandot* i Carlo Bergonziego w *Donna non vidi mai* z *Mamon Lescaut*. W tak doborowym towarzystwie nawet płacziwy Andrea Bocelli w *Addio fiorito asil* z *Butterfly*, jest do przyjęcia.

Miłośnicy Pucciniego nie powinni przejść obok tego albumu obojętnie. Polecam.

Adam Czopek



**MAX REGER
1873-1916**

Utwory wokalne wol. 3

Dresdner Kammerchor · Hans-Christoph Rademann, dyrygent
Carus 83.231 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 57'35"
☆☆☆☆



Blick in die Lieder – Reger vocal V
Andreas Weller, tenor; Götz Payer, fortepiano
Carus 83.195 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 63'23"
☆☆☆☆

Max Reger pozostawił po sobie kilkanaście tomów dzieł, wśród których są przede wszystkim utwory symfoniczne, kameralne i organowe. Kompozytor jest także twórcą olbrzymiej ilości pieśni, na głosu solowe i zespoły chóralskie. Wydaniem całego tego dorobku pieśniowego zajęło się wydawnictwo Carus, które w serii *Reger vocal* wydaje pieśni niemieckiego romantyka. Na pierwszej z prezentowanych płyt znajdziemy trzy cykle kompozycji wokalnych, oparte na folklorze, które były opublikowane w 1899 r. w oficynie Jos. Aibl w Monachium. Pierwszy cykl *Neun ausgewählte Volkslieder für Männerchor* kompozytor napisał zaledwie w tydzień, w styczniu 1899 r. *Sechs ausgewählte Volkslieder* były pierwszymi napisanymi na chór mieszany, a *Acht ausgewählte Volkslieder* (także na chór mieszany) Reger skomponował w pierwszej połowie grudnia tego samego roku.

Na piątej płycie z kolekcji znajdziemy pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu. Reger znany był ze swego zamiłowania do poezji jemu współczesnych, co później miało swoje odzwierciedlenie w tekstach jego pieśni. Właśnie współczesne teksty dawały mu ogromne możliwości w wyrażaniu uczuć, nastrojów, relacji i różnorodnych barw. Na płycie, wśród 27 pieśni, znajdziemy kilka naprawdę interesujących, jak na przykład wybuchająca z niezwykłą siłą *Schmid Schmerz* czy humorystyczną *Zwei Mäuschen*.

Na obu krążkach pieśni Regeera wykonywane są w sposób poprawny i zadowalający. Może wykonawcy nie stworzyli tu interpretacyjnych „perełek” i nie odkryli nowych pokładów emocjonalnych, niemniej wyrazili większość z tego, co kompozytor zaplanował w swoich utworach. Dźwięk w obu przypadkach jest dobry, przestrzenny, choć może chwila mi zbyt jaskrawy.

Angelika Przędzięk

**FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828**

Sonata A-dur D 959, Tańce D 830/814/841.1/844

Christian Zacharias, fortepiano
MDG 906 1437-6 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 56'15"
☆☆☆☆

Związany przez wiele lat z wytwórniami EMI Classics Christian Zacharias, dla której nagrywał swoje ulubione dzieła Mozarta, Beethovena czy Schuberta, jest jednym z najciekawszych i najwybitniejszych współczesnych pianistów. Od kilkunastu lat z powodzeniem występuje też jako dyrygent, rów-



niez w tej dziedzinie osiągając sukcesy. Od 1998 r. współpracuje z firmą MDG, a najnowszym albumem, który wydał w jej barwach, jest krążek z *Sonata A-dur D 959* i wybranymi *Tańcami niemieckimi* Franciszka Schuberta.

Po jego przesłuchaniu staje się jasne, dlaczego kreacje Zachariasowa w tego rodzaju klasycznym i romantycznym repertuarze zyskały tak duże uznanie. Zaprezentował on bowiem wspaniałą pianistykę, opartą na szacunku dla intencji twórcy, dzieła oraz jego gruntownym przemyśleniu, co w efekcie przynosi interpretację logiczną, przekonującą, wyważoną. Nie jest to łatwe, jeśli się weźmie pod uwagę rozmiary fortepianowych kompozycji Schuberta, zwłaszcza ostatnich sonat – pod palcami niemieckiego artysty przedostatnia z nich trwa 41 minut. Artysta udowodnia, że umie śpiewać na instrumencie (co jest niezwykle ważne dla tego właśnie kompozytora), stworzyć poruszający nastrój – część wolna, *Andantino*, dzięki temu wywiera niezwykle wrażenie, wreszcie przykuć uwagę słuchacza. Naturalność, dobrze dobrane tempo, starannie ukształtowane frazy, bogactwo dynamiki oraz doskonała jakość wydobywanego dźwięku, składają się na mistrzowską kreację pianisty, który w *Tańcach* dodatkowo udowodnia, że równie dobrze czuje się w żywych, lżejszych i pełnych humoru mniejszych formach.

Najnowsza płyta Christiana Zachariasowa natychmiast wzbudziła moje uznanie ze względu na bezsporne walory artystyczne i edytorskie. Mam nadzieję, że sięgną po nią nie tylko słuchacze rozmaitości w muzyce Schuberta, ale wszyscy miłośnicy pianistyki naprawdę wysokiej klasy.

Paweł Chmielowski

**FRANCISZEK SCHUBERT
Winterreise**

Christoph Prégardien, tenor · Joseph Patric, akordeon · Pentaèdre
Atma Classique ACD2 2546 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 67'11"
☆☆☆☆

„*Podróż zimowa* jest w światowej liryce muzycznej jednym z najbardziej wstrząsających



dokumentów cierpienia” (T. Marek). Cykl ten, do tekstów Wilhelma Müllera powstał w roku 1827. Obejmuje 24 pieśni o melancholijnym, romantycznym wdzięku, pełnych jednak rezygnacji, pesymizmu, „zejścia na dno cierpienia”. Dzięki muzyce Schuberta jest to przecież silna i sugestywna wizja. Pieśni tego cyklu pozbawione są atmosfery ludowości. Nawet opisy przyrody odsunięte są na dalszy i dość monotony plan. „Romantyczny wędrowiec Müllera dociera poprzez muzykę Schuberta do głębi ludzkiego tragizmu” (T. Marek).

W zakresie pieśni i muzyki fortepianowej Schuberta wykształcony został (a utrwalony przez samego kompozytora) dość swoisty, intymny sposób interpretacji. Wybitny, XIX-wieczny śpiewak niemiecki, baryton Julius Stockhausen jako pierwszy wprowadził zwyczaj wykonywania w całości wielkich cykli wokalnych i upowszechnił zwyczaj koncertów poświęconych wyłącznie pieśniom Schuberta. Prezentowana płyta odbiega jednak nieco od tradycji wykonawczych, bowiem śpiewakowi towarzyszy nie fortepian, lecz akordeon oraz zespół kameralny (flet, klarnet basowy, obój, rożek i fagot). Wydaje się, iż ten rodzaj akompaniamentu wyraźnie wzbogaca wykonanie, pogłębia jego pulsującą rozpacę, wzmacnia napięcie wyrazowe. Zwłaszcza, iż wersję tę przygotował znakomity kanadyjski muzyk, oboista, Normand Forget, szef artystyczny zespołu Pentaèdre. A omawiany cykl interpretuje również znakomity tenor niemiecki Christian Prégardien. Jego dźwięczny, liryczny głos świetnie oddaje całą treść uczuciową poezji. Artysta dosłownie wyczuwa nastrój, emocje i pogłębiający się smutek tych pieśni. Głos swój moduluje niezwykle sugestywnie, nigdy nie zapominając o metaforycznym przesłaniu poety. Jego wykonanie, zwłaszcza pieśni *Drogowskaz* (*Der Wegweiser*), uważanej za jedną z najbardziej wstrząsających w całej literaturze światowej, jest wręcz przejmujące. Wydaje się, iż poezja Müllera i natchniona muzyka Schuberta znalazły w interpretacji tego artysty znakomite połączenie.

Jacek Chodorowski



DYMITR SZOSTAKOWICZ
1906-1975

Symfonia nr 7

Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio · Vladimir Fedosseyev, dyrygent

Relief CD991079 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 72'23"

☆☆☆☆☆



Symfonie nr 1 i 3

Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio · Vladimir Fedosseyev, dyrygent

Relief CD991077 · w. 2005, n. 2003/4 · DDD, 63'13"

☆☆☆☆☆

Symfonia nr 8

Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken · Günther Herbig, dyrygent
Berlin Classics 0017932BC · w. 2006, n. 2006 · DDD, 63'13"

☆☆☆☆☆



Symfonia nr 5

Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken · Günther Herbig, dyrygent
Berlin Classics 0017922BC · w. 2006, n. 2006 · DDD, 50'23"

☆☆☆☆☆

W związku z setną rocznicą urodzin rosyjskiego kompozytora, na rynku w ostatnich latach ukazało się szereg płyt z nagraniami jego dzieł. Na półkach znalazły się między innymi serie z jego dziełami symfonicznymi wydane przez Berlin Classics i wytwórnię Relief. Porównując oba rodzaje interpretacji (bo, w tym przypadku nie można porównać wykonania tych samych dzieł) zdecydowane pierwszeństwo przysługują nagraniom Fedosseyeva.

Dla mnie są one bardziej wyraziste, pełne niezwyklej, porażającej momentami energii i żywiołowości. I nie ma znaczenia, czy słuchamy części lirycznej czy dramatycznej w swym przesłaniu. W tych wykonaniach słycać się, przekonanie i świadomość struktury muzycznej w orkiestrze. Wszystko, co zapisane w partyturze ma swój czas, swoje miejsce – i to słycać w tym wykonaniu.

Oczywiście mój zachwyt nad Moskiewskimi Symfonicznymi nie oznacza, że orkiestra z Saarbrückenu pod dyrykcją Günthera Herbiga nie osiąga pełnego brzmienia, czy nie przekazuje emocji zawartych w kompozycjach Szostakowicza. Jednak porównując te nagrania, a w zasadzie ich detale, zdecydowanie lepiej pod tym względem wypada orkiestra z Moskwy. Nagraniom niemieckich muzyków brakuje tej – trudnej do opisanie – witalności i pasji. Jest także jeszcze jeden mankament tych nagrań, który przeszkadza w odbiorze: dźwięki pochodzące z estrady, tupnięcia i stukoty, które rozpraszają uwagę, a których brak w nagraniach I, III i VII Symfonii. Mam wrażenie, że Herbig zbyt lirycznie podchodzi do tych utworów, że skupia się właśnie na tych fragmentach, pozostawiając szybkie części kompozycji żywiołowi muzyków, chwilami nie panując nad ich emocjami.

Dźwięk nagrań Reliefa jest bardzo dobry, dostatecznie przestrzenny i zbalansowany. W nagraniach Berlin Classics przeszkadzają pozaorkiestrowe dźwięki i zbyt duże różnice między piano a forte (co niestety absorbuje słuchacza, który ciągle musi manipulować głośnością).

Angelika Przeździek

Różne

Michael Oesterle – Annus mirabilis; Serge Prevost – Les ruines du paradis; Gilles Tremblay – A quelle heure commence le temps?
Nouvel Ensemble Moderne · Lorraine Villancourt, dyrygent
Atma Classique ACD2 2376 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 70'01"

☆☆☆☆☆

Założona w 1989 r. przez pianistkę i dyrygentkę Lorraine Vaillancourt, NEM (Nouvel Ensemble Moderne) jest 15-osobową orkiestrą kameralną, specjalizującą się w wykonywaniu współczesnej muzyki. Dyskografia zespołu obejmuje 22 płyty, głównie z muzyką XX w. Przedstawione na płycie trzy kompozycje były zamówione przez zespół u ich twórców. *Annus mirabilis* z 2005 r., z podtytułem *Five perspectives to celebrate Albert Einste-*



in's Year of miracles jest kompozycją Michaela Oesterle'a (rocznik 1968), urodzonego w Niemczech, a mieszkającego od 1982 r. w Kanadzie, młodego kompozytora. Nie jest to muzyczne wyjaśnienie jego teorii, raczej portret naukowca. Różnorodne szybkości i pulsy tworzą pięć części utworu, napisanego jednak bez formalnych przerw. To tak, jakby podstawowa idea, zaprezentowana na początku, później była rozwijana, rodziły się nowe skojarzenia, nowe pomysły, które opanowują całą kompozycję.

Serge Prevost, urodzony w 1952 r. w Quebecu, jest jednym z najbardziej znanych i aktywnych kompozytorów swojej generacji w Kanadzie. Jego kompozycje cechują przede wszystkim liczne nawiązania do literatury, architektury, filozofii i sztuki w ogóle. Poza tym jest jednym z orędowników integrowania nowych technologii z muzyką. *Les ruines du paradis for chamber orchestra* – utwór z 2004 r. – jest zainspirowany współczesną architekturą „jako utopią i jako formą krytyki społecznej”. Utopia-Raj-Ruiny – ten temat przyświeca 9-częściowej kompozycji, której uroczyste brzmiący początek stanowi 25 wariacji opartych na układzie 25 nut, rozwijanych później jako podstawa brzmienia w całym dziele.

Najstarszy z kompozytorów, Gilles Tremblay (urodzony w 1932 r.) pracował i studiował z największymi kompozytorami XX w., jak Varèse, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Xenakis czy Cage. Swoją *A quelle heure commence le temps?* – liryczny monodram na bas-baryton, fortepian solo i orkiestrę kameralną, skomponował do tekstu Bernarda Lévy'ego w 1999 r. Słowa wchodzi w rezonans z muzyką. Po niej stapia się z linią melodyczną, a całość zajmuje się „czasem”: jego początkiem, stałością, zmiennością, różnorodnością.

Płyta bardzo interesująca głównie ze względu na zawartość, na możliwość poznania współczesnej muzyki kanadyjskiej. Co ciekawe, w kompozycjach przeważają kompozytorskie zainteresowania brzmieniem, nowymi możliwościami zapewniania przestrzeni muzycznej. Dźwięk dobry, przestrzenny i niezbyt jasny.

Angelika Przeździek



JERUSALEM, DU HOCHGEBAUTE STADT

utwory: Mendelssohna, Regera, Karg-Elerta, Liszta, Hoyera

Elisabeth Roloff, organy
MDG 320 1474-2 · w. 2007, n. 2004 · DDD, 75'30"

☆☆☆☆☆

W złotej kolekcji MDG ukazała się płyta z dziełami najwybitniejszych przedstawicieli romantyzmu i postromantyzmu w muzyce organowej. Myślą przewodnią tego albumu stał się werset chorału protestanckiego *Jerusalem, du hochgebaute Stadt*. Trzy znajdujące się tutaj kompozycje: *Chorale Prelude* Maxa Regera, *Toccata* Sigfrida Karg-Elerta i *Introduction, Variations and Fuge* Karla Hoyera, mają jak najbardziej ścisły związek z tytułem płyty. Ich fundament stanowi melodia cytowanego wyżej chorału, napisana jeszcze w XVII w. przez Melchiora Francka. Czy zatem pozostałe kompozycje m.in. *Sonata organowa f-moll* Mendelssohna oraz *Preludium i fuga na temat B-A-C-H* Franciszka Liszta znalazły się tutaj przypadkowo? Czy posiadają jakikolwiek związek z Jeruzolimą? Może się to wydawać nieco dziwne, ale w tym albumie tak. Zostały bowiem wykonane na sauerowskim instrumencie znajdującym się w kościele Wniebowzięcia w Jeruzolimie przez izraelską organistkę – Elisabeth Roloff.

Elisabeth Roloff jest przedstawicielką pokolenia organistów, które wyszło spod ręki takich wspaniałych interpretatorów muzyki organowej jak Ralph Downes czy Marie Claire Alain, zwana przez Anglików *The First Lady of the Organ*. Nic też dziwnego, że jej liczne recitale w Europie i Ameryce, a także płyty, zostały przyjęte zarówno przez publiczność jak i krytykę muzyczną, jako prawdziwa rewelacja. Z resztą jej wyczyn wykonania wszystkich dzieł Bacha w 300. rocznicę jego urodzin (1985 r.) przeszedł do historii jako najwspanialszy hołd złożony największemu geniuszowi muzyki organowej. Elisabeth Roloff jest obecnie tytułową organistką kościoła Zbawiciela i kierownikiem wydziału organowego w Akademii Muzyki i Tańca w Jeruzolimie.

Sonata organowa f-moll Mendelssohna w jej wykonaniu to prawdziwa liryka romantyzmu. Precyzja w wykonaniu najdrobniej-

szych szczegółów artykulacyjnych, kolorystyka znajdująca odbicie w doborze rejestracji jak również uwydatnienie najistotniejszych elementów formy świadczą o niezwykłym zmyśle interpretacyjnym tej wspaniałej artystki. Natomiast Liszt, w porównaniu z innymi interpretacjami w jej wykonaniu zdaje się być nieco przytłumiony w swojej wirtuozerii „stile brillant”, jest bardzo subtelny, stonowany i skupiony. Dzieje się to za sprawą doboru tempa, które może wydawać się nazbyt wolne. Jednak nie w tym przypadku. Wynika ono bowiem z dobrego wycucia przestrzeni i pogłosu jakim dysponuje Elisabeth Roloff, a którego brakuje wielu współczesnym wykonawcom. Wyważone rubato, dobrane prowadzone frazy, dobór rejestracji ze średniego bo 24-głosowego Sauera (dzieło napisane na instrumencie 4 razy większy) – tchną doskonałością. Oczywiście można doszukać się kilku potknięć, ale i tak nie są one w stanie zaburzyć bogactwa tego wykonania. Interpretację pozostałych utworów pozostawiam do Państwa oceny.

Podsumowując dodam jedynie, że są to niezwykle dzieła, wykonane w niezwykłym miejscu, w niezwykłej interpretacji, na niezwykłej płycie, której warto posłuchać.



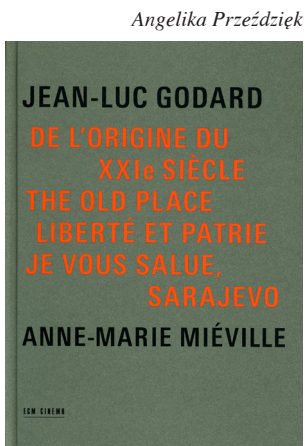
FUGUE IN C OF DOG
J. S. Bach – Die Kunst der Fuge; 15 fug współczesnych kompozytorów Aurelia Saxophone Quartet
 Challenge Classics CD72148 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 123'39", 2CD
 ★★★★★

Założony w 1982 r. holenderski Aurelia Saxophone Quartet po raz pierwszy w całości wykonał Bachowską *Die Kunst der Fuge* w 1996 r. Od tego czasu utwór ten muzyki wykonywali w części, a od 2000 r. w całości podczas swoich koncertów. Jak podkreślają, w tych wykonaniach przyświecały im dwie idee, przede wszystkim inny porządek kompozycji Bacha, niż ten zawarty w pierwszym wydaniu i manuskrypcie. Zaaranżowane przez Willema van Merwijka na cztery saksofony dzieło, przyjęło inny porządek dzieląc całość na trzy części: w pierwszej proste fugi, druga – z

bardziej skomplikowanymi utworami i trzecia – ukazująca fugi wirtuozowskie. Taki porządek – zdaniem muzyków – bardziej odpowiada tej kompozycji i przede wszystkim nowej aranżacji

Drugą ideą, która przyświecała muzykom w pracy nad tym utworem było pytanie: jak fuga istnieje dziś w świadomości młodych kompozytorów, jaki jest ich stosunek do bachowskiego pierwowzoru? Na dwóch płytach znalazły się więc *Die Kunst der Fuge* Johanna Sebastiana Bacha w całości oraz na drugiej – piętnaście współczesnych fug i nie-fug, skomponowanych na życzenie zespołu przez muzyków z całego świata. Wśród nich znalazła się także polska kompozytorka Katarzyna Głowicka (ur. 1977) ze swoim utworem *Centre bruit*. Mamy więc współczesne fugi, bądź nawiązania do tej formy, w kompozycjach młodych twórców z Holandii, USA, Wielkiej Brytanii, Argentyny, Kanady, Węgier i Włoch.

Interesująca płyta przede wszystkim ze względu na jej zawartość. Okazuje się, że barokowe dzieło może istnieć także w aranżacji na saksofony i ma się w tej formie naprawdę dobrze. A historię gatunku śmiało można przedłużyć o XXI w, w którym – jak służyć na płycie – fuga nadal istnieje i inspiruje.



JEAN-LUC GODARD
De l'origine du XXI^e siècle; The old place; Liberté et patrie; Je vous salue, Sarajevo
 Anne-Marie Miéville
 ECM Cinema 5001 · w. 2006, · PCM Stereo/DTS5.1 - Region 0 - NTSC · 85'
 ★★★★★

Jean-Luc Godard jest jedną z tych osobowości filmowych, która fascynuje i zachwyca publiczność na całym świecie. Przedstawiane DVD zawiera cztery krótkie filmy zawierające wszystko: sztukę i wolność, teraźniejszość i przeszłość, namiętność i pasję. Te cztery filmy są jak cztery symfonie skomponowane z obrazów, dźwięków, cytatów, odwołań i muzyki. Cztery filmowe eseje, w których sztuka filmo-

wa przemawia do nas, nawiązując przyjazny dialog z malarstwem, literaturą i muzyką – jako pokrewnymi sztukami.

Cztery obrazy, cztery opowieści: *De l'origine du XXI^e siècle, The Old Place, Liberté et Patrie i Je vous salue, Sarajevo*. W każdym z nich dostajemy obrazy, które znamy; obrazy, które przypominają nam wszystko złe, co stało się w poprzednim wieku. Odwołania do wojen, kaktizmów, obrazy klęsk. Każdy z nich opatrzony komentarzem, czasami cytatem z literatury. Każdemu towarzyszą inne dźwięki, inna muzyka, inny temat. Znajdziemy w nich odwołania i do Bergsona czy Blanchota, do Borgesa czy Tomasa Mann, obrazy Moneta czy de Staëla, Malewicha i Rothko, muzykę Beethovena, Ravela, Keitha Jarretta czy Hansa Otty'ego. Im wszystkim Godard dał miejsce w swoich opowieściach, im wszystkim przypisał ważną rolę.

Znakomite dokumenty, które powinien obejrzeć każdy, kogo fascynuje współczesna europejska kinematografia; każdy, komu nieobca jest sztuka i historia XX w.



SALUTARE
improwizacje na tematy średniowiecznej muzyki sakralnej Ensemble nu:n (gitara, saksofon, instrumenty elektroniczne, śpiew)
 Raum Klang RK 2407 · w. 2005, n. 2004/5 · DDD, 55'40"
 ★★★★★

W pierwszym momencie słuchając tej płyty pomyślałam: to już przecież było, wystarczy sięgnąć po nagranie Jana Garbarka z The Hilliard Ensemble *Officium*. I to jest trafne skojarzenie. Jednak z kolejną minutą staje się jasne, że nie ma w tym nagrania nic z plagiatu. To kolejna propozycja odczytania na nowo średniowiecznego chorału, który jest źródłem dla całej zachodniej muzyki. Ensemble nu:n powstał w 2003 r., założony przez gitarzystę Falka Zenkera, by poszukiwać i eksperymentować z dźwiękiem. Kanadyjskie śpiewaczki Rebecca Bain i Katharine Hill okazały się być znakomitymi interpretatorkami średniowiecznej muzyki, posiadając zarówno praktykę wykonawczą jak i otwartość na nowe muzyczne doznania. Berliński saksofo-

nista Gert Anklam zainteresowany do tej pory jazzem, muzyką eksperymentalną i world music, dodał nowym interpretacjom niezwykle improwizację. Zenker zaś, posługując się gitarą klasyczną i elektryczną, akompaniuje pozostałym wykonawcom, nadając rytm i harmonię.

Powstała eklektyczna, bardzo duchowa i emocjonalna muzyka, oparta między innymi na utworach Hildegardy z Bingen i chorale gregoriańskim, która potrafi zawładnąć uchem i duszą słuchaczy. Może i chwilami przypomina Garbarka, ale posiada swój własny charakter, swój rytm i emocje. Na pewno warta uwagi.



TOUCH! DON'T TOUCH!
Music for theremin
Utwory O. Bochihiny, C. J. Waltera, N. R. de Vroe, M. Hirscha, J. Klein, V. Nikolaeva, M. Eggera, U. Yusupovej
 Lydia Kavina, Barbara Buchholz, theremin · Kammerensemble Neue Musik Berlin
 Wergo WER 6679 2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 59'40"
 ★★★★★

Termenvox, skonstruowany w 1920 r. przez rosyjskiego inżyniera Lwa Termena, elektroniczny instrument jest podstawą wszystkich zawartych na tej płycie kompozycji. Nieduża skrzynka, z pionową metalową anteną, dzięki zastosowaniu dodatkowych układów elektrycznych daje ogromne możliwości brzmieniowe. Do prezentowanego projektu zaproszono ośmiu młodych kompozytorów. Każdy z nich na swój sposób próbował połączyć elektryczne brzmienia z dźwiękami instrumentów akustycznych. Twórcy z Niemiec i Rosji pokazali różne podejścia i odmienne praktyki kompozytorskie, ciekawsze i mniej interesujące. Niemniej płyta była dla nich pretekstem do nowego doświadczenia, dzięki któremu młodzi muzycy musieli zmierzyć się z nowym rodzajem komunikacji między kompozytorem i wykonawcą.

Olga Bochihina i Nicolas Richter de Vroe połączyli dwa termenvoxy z fortepianem i perkusją, Caspar Johannes Walter – ze skrzypcami i wiolonczelą. Michael Hirsch, Juliane Klein, Vladimir Nikolaev i Mo-

ritz Eggert skomponowali utwory na wszystkie wyżej wymienione instrumenty, natomiast Iraida Yusupova do termenvoxu dodała podkład z taśmy. Ciekawe przedsięwzięcie z punktu widzenia współczesnej muzyki elektroakustycznej, a przede wszystkim dlatego, że dzięki niemu słuchacze mogą przypomnieć sobie mało wykorzystywany i chyba już dość zapomniany instrument.

Dźwięk jest dobry, przestrzenny, choć chwilami jaskrawy.

Angelika Przeździek



J. Haydn – Kwartet C-dur op. 54 nr 2; G. Bacewicz – Kwartet nr 4; A. Dwořak – Kwartet As-dur nr 14 op. 105

Szymanowski Quartet
Avie 2092 · w. 2006, n. 2004 · SACD, 76'00"
★★★★★

Płyta polskiego kwartetu smyczkowego Szymanowski Quartet przedstawia reprezentatywny wybór trzech kwartetów smyczkowych, napisanych przez twórców, dla których forma kwartetu smyczkowego była „chlebem powszednim”.

Płyta otwiera *Kwartet smyczkowy C-dur op. 54 nr 2* Józefa Haydna – mistrza i zarazem prekursora gatunku. Tradycyjnie przypisuje się Haydnowi „wynalezienie” formy kwartetu smyczkowego, którego faktura polegała na równorzędnym traktowaniu wszystkich czterech instrumentów smyczkowych. Na grunt kwartetu przeniósł Haydn formę symfonii, która w kwartecie posiada analogiczną, czteroczęściową (rzadziej trzyczęściową) budowę, a więc składa się (zazwyczaj) z allegro sonatowego, części wolnej, menueta (lub scherza) i ronda. Haydn komponował je przez całe życie i ogółem napisał 83 kwartety smyczkowe. Jego najbardziej znanymi dziełami tego gatunku są m.in. *Kwartet smyczkowy op. 20 i Kwartet rosyjskie*.

Z kolei dla Grażyny Bacewicz komponowanie muzyki na instrumenty smyczkowe było czymś oczywistym i naturalnym. Sama będąc koncertującą skrzypaczką doskonale znała możliwości instrumentów smyczkowych, toteż w jej dorobku muzyka na te instrumenty (głównie skrzypce) wyraźnie dominuje. Bacewiczówna jest autorką 7 kwarte-

tów smyczkowych. Napisany w roku 1951 *IV Kwartet* jest jej najpopularniejszym dziełem tego gatunku, o czym świadczą liczne wykonania w kraju i za granicą oraz szereg nagrań płytowych.

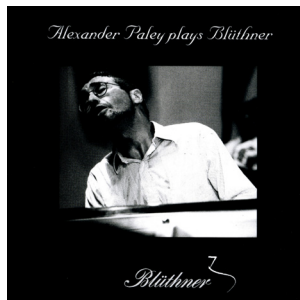
Płytkę zamyka *XIV Kwartet smyczkowy A-dur op. 105* Antoniego Dwořaka. Tego kompozytora znamy najbardziej jako twórcę *Symfonii e-moll z „Nowego Świata”*. Kwartyety smyczkowe stanowią ważny dział w jego dorobku twórczym. Napisał ich łącznie 14. Za najbardziej popularny uchodzi *Kwartet smyczkowy F-dur „Amerykański”*.

Kilkuczęściowa forma wszystkich zarejestrowanych na niniejszej płytce kwartetów (jedynie w kwartecie G. Bacewicz są trzy części) oraz układ i kolejność tych części – wywodzących się z trzech wieków twórczości kwartetowej, wyraźnie świadczy o tym, iż forma ta – poza oczywistymi różnicami stylistycznymi – zachowała nieprzerwaną ciągłość w muzyce europejskiej, niemalże niezmienną od czasów Haydna, i jest kontynuowana.

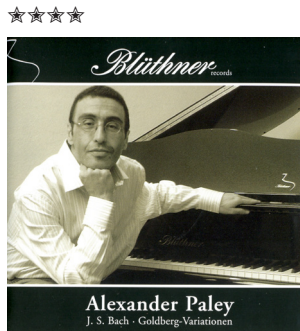
Szymanowski Quartet – zespół, który nagrał trzy wspomniane kwartety, złożony jest z czterech instrumentalistów, absolwentów warszawskiej Akademii Muzycznej: Marka Dumicza (I skrzypce), Grzegorza Kotowa (II skrzypce), Władimira Mykytki (altówka) i Marcina Sieniawskiego (wiolonczela). Grają oni razem już 13 lat (zespół powstał w 1995 r.). Muzycy tworzą znakomicie zgrany kwartet i doskonale się rozumieją. Ich brzmienie jest wyrównane i stopliwe, a interpretacja niebanalna. *Kwartet* Haydna kameraliści grają z elegancją, lekko, miejscami nawet dowcipnie, budując zwartą, klasyczną formę. Początek *Kwartetu* Bacewiczówny jest zagrany poważnie, spokojnie, zaś dalszy przebieg tego dzieła – bez pośpiechu. Jest to poprawna i wyważona interpretacja. Niemniej jednak słyszałem ciekawsze wykonania, jak np. interpretację Kwartetu Wieniawski z Poznania, czy krakowskiego Quartetto Dafo – grane przede wszystkim w szybszym tempie, a dzięki temu lepiej pod względem wartości przebiegu i płynności formy. Nie unnięższa to oczywiście wartości omawianego wykonania, choć jest ono inne od wspomnianych powyżej. Najdłuższy na płytce *Kwartet* Dwořaka zagrany jest z pasją, zamasztaście, energicznie w miejscach żywych i ruchliwych, zaś lirycznie i śpiewnie w fragmentach kantylenowych. Druga część – *Molto vivace* – zagrana jest lekko, lecz niekiedy także dramatycznie. W całości wykonanie tego dzieła odznacza się spójną formą i dobrym, zespolonym brzmieniem. Czekamy na kolejne, ciekawe płyty Kwartetu Szymanowskiego.

Płyta jest interesująca nie tylko pod względem znakomitego wykonania, ale także doboru repertuaru – zawiera bowiem jedne z najbardziej reprezentatywnych kwartetów smyczkowych w historii gatunku. Dzięki temu słuchacz może w największym skrócie prześledzić ewolucję gatunku, słuchając dzieł z epoki klasycyzmu, romantyzmu oraz z połowy XX w.

Marcin T. Łukaszewski



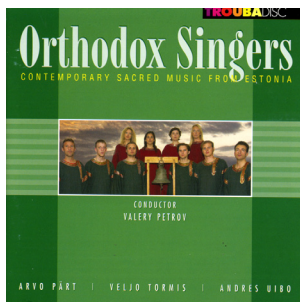
ALEXANDER PALEY PLAYS BLÜTHNER
utwory Liszta, Mendelssohna, Rimskiego-Korsakowa, Czajkowskiego, J. S. Bacha, Czernego, Mozarta
Blüthner Records CD19991A · w. 2006, n. 1998 · DDD, 74'26"



JAN SEBASTIAN BACH 1685-1750
Wariacje Goldbergowskie
Alexander Paley, fortepian
Blüthner Records CD 2004 PA 02 · w. 2006 · DDD, 104'26"
★★★★★

Pochodzący z mołdawskiego Kiszyniowa, wykształcony w Konserwatorium Moskiewskim i osiadły w Stanach Zjednoczonych Alexander Paley zdobył sobie na rynku płytowym niejaką renomę, nagrywając serie płyt z kompletem dzieł fortepianach Bałakieriewa (obecnie Brilliant Classics) i Webera (Naxos). Dał się poznać jako pianista o starannym warsztacie, dość błyskotliwej, acz nie przesadnie eksponowanej technice, słowem artysta solidny. Dwie płyty nagrane ostatnio w ramach serii firmowanej przez wytwórnię fortepianów Blüthnera nie tylko ową opinię potwierdzają, ale też miłośnikom wydają się recital popisowych miniatur i transkrypcji – już

samo inteligentne zestawienie utworów, znakomicie demonstrujących możliwości tak samego instrumentu, jak i pianisty, stanowi istotny walor. W najbardziej popularnych transkrypcjach autorstwa Rachmaninowa, jak m.in. fragmenty *Partity skrzypcowej E-dur* Bacha, *Scherzo ze Snu nocy letniej* Mendelssohna, czy wreszcie *Locie trziemiela*, Paley nie dorównuje pod względem temp i efektów pirotechnicznych swym młodszym kolegą reprezentującym szkołę rosyjską, jak np. Wołodosa czy Matsujew, jednak nie gra wcale asekuracyjnie czy nudno, przykuwając uwagę bardzo staranną i przemyślaną artykulacją, elegancją prowadzenia frazy, słowem jest to pianistyka elegancka i dojrzała. Na tym tle bardzo elegancko wypadają niezbyt często wykonywane *Valse impromptu* Liszta i jeszcze chyba rzadziej grywana autorska transkrypcja pieśni *Die Lorelei* (S 532) tego kompozytora, choć w tej ostatniej pianista zastosował może nieco zbyt jednostajną paletę kolorystyczną. Na ich tle przebojowa *2 Rapsodia węgierska* jest dziełem błahym i banalnym, choć Paley wyraźnie próbuje unikać w jej wykonaniu wszelkich tanich efektów, o ile jest to w ogóle możliwe. Taka interpretacja, raczej skłupiona, liryczna, skoncentrowana na podkreśleniu możliwie wielu niuansów rytmicznych i harmonicznym, w relatywnie umiarkowanych tempach, jest propozycją ciekawą i inspirującą, choć krańcowo odmienną od cyrkowych wykonań spod znaku Cziffry, Horowitza, Hamelina, czy Wołodosa. Mołdawskie pochodzenie pianisty jest tu też nie do rzeczy, bo słychać zrozumienie istoty bałkańskiej rytmiki i melosu. *Tocatta C-dur* Czernego, nawet na tle instruktażowych dzieł tego kompozytora nie zaleca się szczególnie walorami, choć stanowi z pewnością repertuarową ciekawostkę. Jednak najciekawszym elementem recitalu są młodzieńcze *Wariacje n.t. Mozarta* op. 2 Chopina, w autorskim opracowaniu Paleya na fortepian solo. Owa transkrypcja nie ogranicza się tylko do orkiestrowych ritorneli, ale też wzbogaca oryginalną tkankę partii solowej o elementy przejęte z akompaniamentu orkiestry. W ten sposób niełatwy przecież i w oryginalnym utworze stał się wysoce wirtuozowskim wehikułem, na tyle chyba zresztą skomplikowanym, iż sam autor transkrypcji wykonuje go miejscami w tempach raczej asekuracyjnych, co dosyć irytujące jest zwłaszcza w ślamazarnym polonezie. Nie jestem przekonany, czy owo „zagęszczenie” faktury stanowi efekt estetycznie korzystny, niemniej dla miłośników transkrypcji i przeróbek będzie to pozycja interesująca.



ORTHODOX SINGERS
utwory; **Andresa Uibo, Veljo Tormisa, Arvo Pärta**

Orthodox Singers · Valery Petrov, dyrygent
Troubadisc TRO-CD 01432 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 62'42"
☆☆☆☆

Mało znana w Polsce niemiecka firma Troubadisc wydała zrealizowane przez estoński chór Orthodox Singers pod dyrekcją Valery'ego Petrova nagranie dzieł współczesnych kompozytorów estońskich.

Płytę rozpoczynają *Antyfony* kompozytora i organisty Andresa Uribo. Dwa kolejne dzieła to *Na rozstaju* i *Dzwon z mojej wioski* stworzone przez Veljo Tormisa. Ostatnie trzy utwory to fragmenty z *Kanonów skruchy* Arvo Pärta.

Tylko ten ostatni kompozytor jest znany na całym świecie. Pozostali dwaj nie cieszą się już taką sławą, choć np. Veljo Tormis doczekał się swojej autorskiej płyty w kanadyjskiej Atma Classique. Recenzowaliśmy ją niedawno na naszych łamach.

Szkoda, że na płycie zaprezentowano tylko fragmenty tego dzieła ale lepsze to niż nic.

Estoński chór pod dyrekcją Valery'ego Petrova wykonał te piękne utwory w sposób bardzo

przemysłany. Jego emisja i intonacja są znakomite. Chórzyści wzorcowo sobie radzą ze wszystkimi technicznymi trudnościami wykonywanych dzieł. W ich interpretacji słychać szeroki wachlarz możliwości wolumenu ich brzmienia, głosy są dobrze zestrojone, mają miękką i intensywną barwę. Artykulacja jest bez zarzutu i świetnie oddaje sens śpiewanego tekstu. Na nastrój jaki słychać w tych utworach nie ma żadnego wpływu to, czy chór śpiewa po rosyjsku czy też po estońsku.

Oto znakomite, efektowne, stojące na bardzo wysokim poziomie nagranie. Album bardzo ciekawo pozwalający odkryć estońską muzykę chóralną.



WILHELM BACKHAUS
Live at Carnegie Hall
Profil PH07006 · w. 2007, n. 1956 · ADD, 73'38"

Muzyka21
płyta miesiąca

Pianistka Wilhelma Backhaus zawsze wzbudzała najwyższy podziw wśród wielbicieli pianistyki. I tak jest też z tą płytą – zapisem recitalu z Carnegie Hall z

1956 r. Na jego program złożyły się utwory klasycystyczne i wczesnoromantyczne – w postaci aż czterech bisów.

Trzon płyty stanowią dwie sonaty Beethovena – otwierająca cis-moll op. 27 nr 1, oraz następujący po niej punkt centralny tego wydawnictwa – olbrzymia *Sonata B-dur* op. 106 *Hammerklavier*. Obie kreacje niemieckiego pianisty wyłamują się spośród wszelkich konwenansów. Na pozór chłodne i wykalkulowane, jednakże dawka emocji, którą serwuje nam Backhaus – już w zaczynającym, mistycznie zagranym *Adagio sostenuto* – pozwala określić jego grę jako subtelnie romantyczną. W finalnym *Presto agitato* uderza różnorodność podejścia do tych samych fragmentów, gdzie powtarzające się pasażowe podejścia (ale nie tylko) są grane na kilka – i to zupełnie odmiennych – sposobów. Teoretycznie znany więc doskonale utwór zostaje odkryty zupełnie na nowo, pokazując nieznaną dotąd poacie zastosowania w nim środków wyrazu muzycznego. Po *Księżycowej* niemiecki pianista zaprasza nas na niesamowitą podróż razem z *Sonata Hammerklavier*. To niespełna czterdziestominutowe dzieło, w interpretacji Wilhelma Backhausu porywające każdą nutą, pokazuje nieskończone wręcz możliwości kształtowania dźwięku przez Niemca. Jest to interpretacja niezwykle emocjonalna, w której poziom napięcia jest dobrany tak, że stale się ma jego minimalny niedosyt, w wyniku czego przez cały czas jej trwania pozostaje się zasłuchanym. Zadziwiająca jest zdolność do nagłych przejść barwnych – z szybkiego i agresywnego grania, do niezwykle sielankowych fragmentów

w pianach, czy takich samych, skrajnych różnic, na poziomie artykulatoryjnym. Przy tym wszystkim artysta ujmuje absolutnym spokojem gry. Nasylenie emocjonalne łączy się tutaj z doskonałym wyrachowaniem, perfekcyjna technika z liryzmem, którego poziomu mógłby pozazdrościć niejeden współczesny pianista specjalizujący się w muzyce romantycznej, a niezliczona różnorodność środków wyrazu w żaden sposób nie burzy jednolitości dzieła, tylko jeszcze je wzmacnia. Ostatnią część płyty stanowią cztery bisy, wszystkie – poza finalnym *Marszem Tureckim* W. A. Mozarta zakorzenione głęboko w romantycznej muzyce – lecz dobrane tak, by swoim charakterem nie zburzyć jednolitego w charakterze recitalu.

Choć nagranie to ma ponad pięćdziesiąt lat, to ciężko dziś znaleźć pianistę, czy też nawet wykonanie, które by dorównywało sztuce Wilhelma Backhaus. Jego gra zawiera wiele elementów, które nieraz wydają się być sprzeczne ze sobą, lecz których umiejętność łączenia posiadli tylko najwięksi mistrzowie klawiatury. Niemiecki pianista zadziwia umiejętnością wniknięcia w strukturę partytury, widzenia tych samych nut na różne sposoby i budowania na tym dzieła – zarówno jako najmniej frazy, jak i utworu jako wielkiej całości. Album ten przenosi nas w inny, nieznany już dzisiaj świat muzyczny. Świat bogactwa, różnorodności, fenomenalnej otwartości dla muzyki, ale też i trzymania się jej reguł. Niesamowite nagranie, które pozwala obcować z interpretacjami mogącymi dla wielu nosić zmianę non plus ultra.

Jacek Krzakata

Wydawnictwa płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

□ 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

□ 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

□ 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

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

□ 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



JUSTYNA JARA

WOJCIECH KOPROWSKI
Henryk Wieniawski

École moderne Etudes-Caprices Op. 10 • Etudes-Caprices Op. 18

Konkurs płytowy

**Henryk Wieniawski
Justyna Jara**

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 30 VI 2008 r. nadesłane 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 we wrześniu 2008 r.

Na jakich wyższych uczelniach studiuje Justyna Jara?

Rozstrzygnięcie konkursów:

Yundi Li – Anna Adameczyk, Warszawa; Janusz Cieply, Kalisz; Teresa Dąbrowska, Kraków; Ireneusz Jodkiewicz, Warszawa; Jan Lipko, Wyszów; Lucjan Paździor, Przemyśl; Antoni Terlecki, Szczecin; Anna Trzebiatowska, Wrocław; Władysław Wypych, Olsztyn; Tadeusz Zięba, Zielona Góra.

Joanna Ławrynowicz – Janusz Błaszkievicz, Kalisz; Irena Czarnecka, Kalisz; Marian Deptuła, Koszalin; Marcin Falkowski, Warszawa; Jacek Jarecki, Białystok; Marek Karczewski, Góra Kalwaria; Czesława Lubowiecka, Wrocław; Zygmunt Paciejewski, Leszno; Michał Twardowski, Wałcz; Teresa Zaremba, Szczytno.

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzyca,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

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

Konkurs płytowy Giuliano Carmignola Universal Music Polska



Każdy, kto w terminie do 30 VI 2008 r. nadesłane 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 we wrześniu 2008 r.

1. W którym roku G. Carmignola uczestniczył w konkursie Czajkowskiego?
2. Kiedy powstaa Orkiestra Mozart?

Carmignola/Jara
Universal Music Polska/Acte Préalable

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

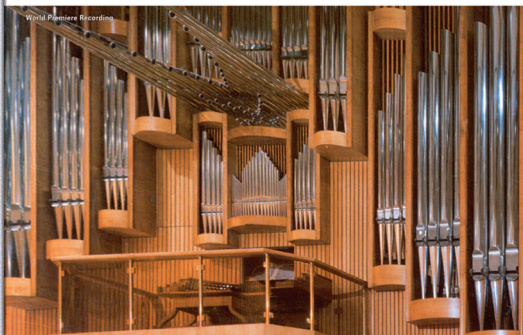
dla tych, którzy kochają muzykę



AP0175

Romuald Twardowski

Complete Organ Works



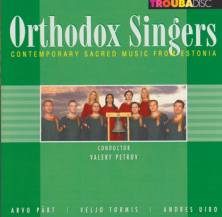
Mirosław Pietkiewicz

kolejna płyta z muzyką
Romualda Twardowskiego
już wkrótce



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania • promocja talentów
www.acteprealable.com

TROUBADISC



Współczesna, kościelna muzyka
chóralna z Estonii.

Kompozytorzy:

Andres Uibo, Veljo Tormis, Arvo Pärt

Wykonawcy: Orthodox Singers

Dyrygent: Valery Petrov

“Płomienna muzyka z kraju białych nocy”
TRO-CD 1432

Dalsze informacje i zamówienia: www.troubadisc.de
Informacje o wykonawcach: www.orthodoxsingers.com

TROUBADISC Musikproduktion, Wessobrunnerstr. 37, D-81377 München
Tel: ++49-89-71 42 357 · Fax: ++49-89-71 00 08 50 · eMail: tro@troubadisc.de

pierwsza płyta autorska

Marcina Kopczyńskiego *Strumień myśli*

Panta Rhei Op. 15 na fortepian
Agnus Dei Op. 8a na sopran i fortepian
Przestrzeń barw Op. 42 na fortepian
Tutti e soli Op. 14 na smyczki
Tota pulchra es Maria Op. 35a na sopran i fortepian
Sonata fortepianowa nr 3 Op. 33
Na polanie soczystej Op. 39 nr 1 na sopran i fortepian
Italiam! Op. 29 nr 1 na sopran i fortepian
Koloreska Op. 4 na gitarę
Chiromancja Op. 43 nr 1 na baryton i fortepian
Muzyka radosna Op. 3 nr 1 na fortepian na 4 ręce

wykonawcy:

Kornelia Wojnarowska, sopran
Marek Moździerz, baryton
Krzysztof Meisinger, gitara
Marta Osowska, fortepian
Witold Kawalec, fortepian
Marcin Kopczyński, fortepian
Polish Radio Chamber Orchestra Amadeus
Agnieszka Duczmal, dyrygent

Acte Préalable

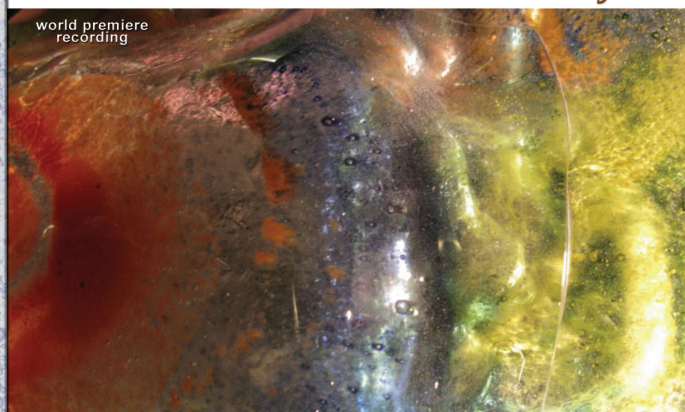


AP0186

Marcin Kopczyński

Stream of consciousness
Strumień myśli

world premiere
recording



Kornelia Wojnarowska • Marek Moździerz • Krzysztof Meisinger
Marta Osowska • Witold Kawalec • Marcin Kopczyński
Polish Radio Chamber Orchestra Amadeus • Agnieszka Duczmal



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania • promocja talentów

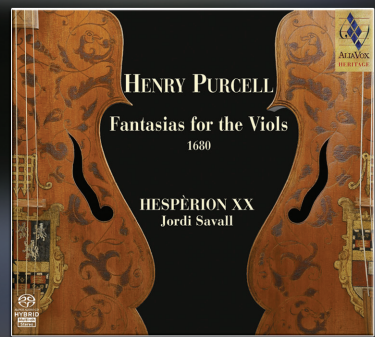
www.acteprealable.com



ALIA VOX 10-LECIE



AV 9861 – *Invocation à la nuit*
wydawnictwo jubileuszowe



reedycje z poprawionym dźwiękiem



OFERTA JUBILEUSZOWA W SPECJALNEJ CENIE



Alia Vox AV 9805



Alia Vox AV 9807



Alia Vox AV 9817



Alia Vox AV 9820



Alia Vox AV 9821



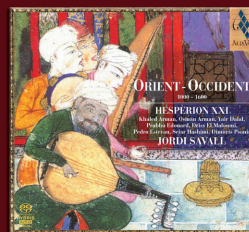
Alia Vox AV 9834



Alia Vox AV 9835



Alia Vox AV 9844

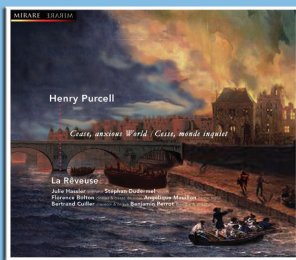


Alia Vox AV 9848

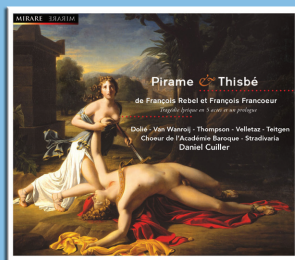


Alia Vox AV 9852

Nowości



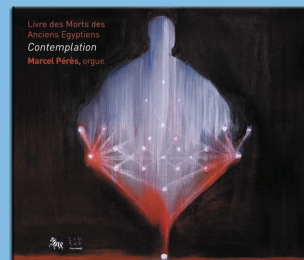
Mirare MIR 033



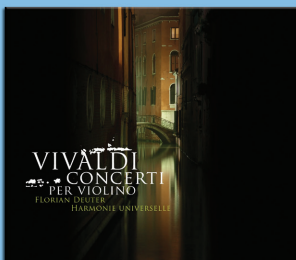
Mirare MIR 058



Zig Zag Territoires ZTT 080502



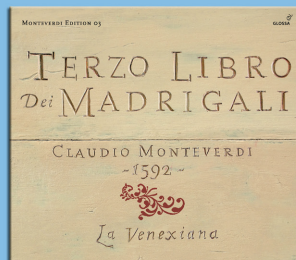
Zig Zag Territoires ZTT 080601



Eloquentia EL 0815



Glossa GCD 920921



Glossa GCD 920923



Soli Deo Gloria SDG 144