

* **Raj utracony** · Noskowski w Warszawie · Wzloty i upadki sezonu operowego *

www.muzyka21.com

MUZYKA21

numer 7-8 (96-97)
lipiec-sierpień 2008
ROK IX
issn 1509-569X
index 356212
cena: 16,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Katarzyna
Piotrowska**
z fagotem przez świat

Beverly Sills
in memoriam

Marcel Novek
artysta Rzeczypospolitej

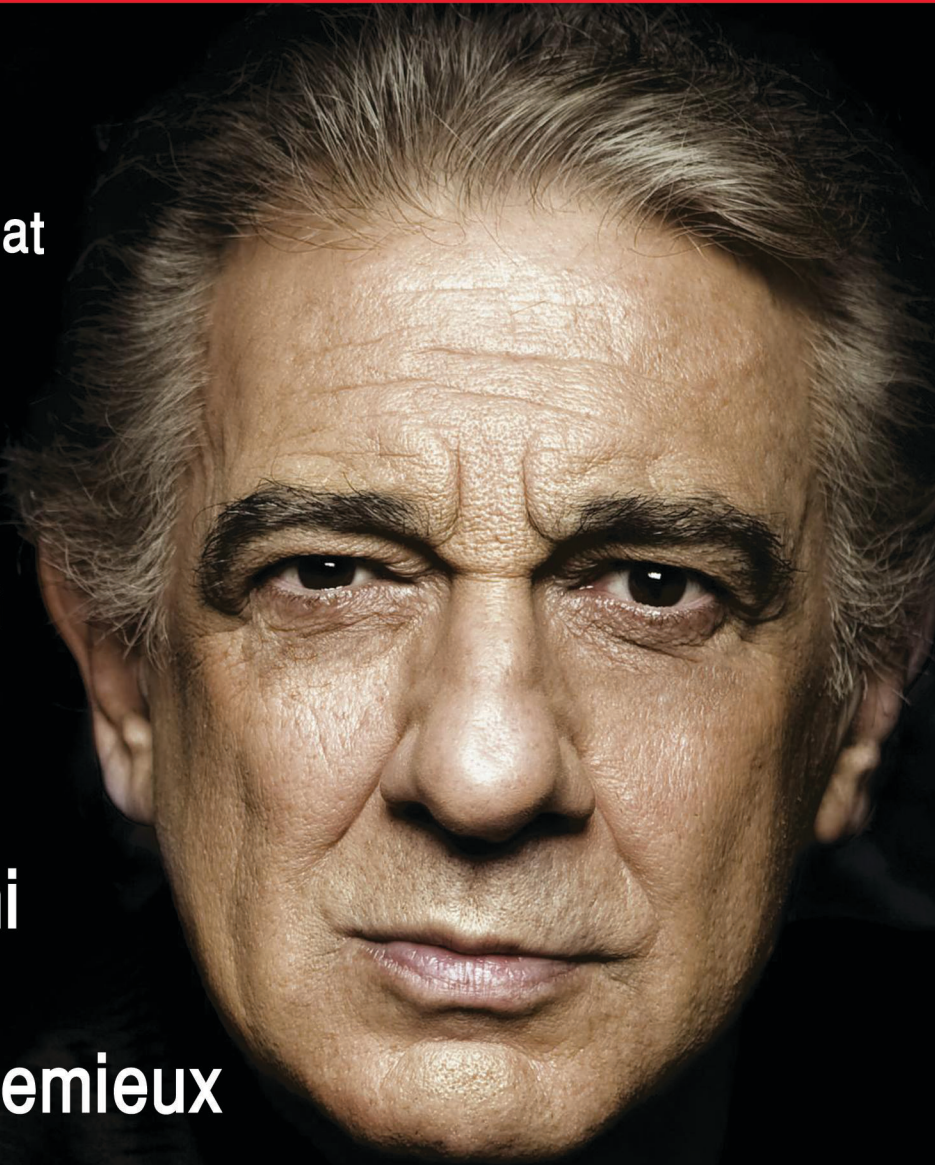
Jan Podbielski
kolejna mistyfikacja?

Maurizio Pollini
i jego Mozart

Marie-Nicole Lemieux
na skrzydłach pieśni



Plácido Domingo
wychowanek zarzueli



PLÁCIDO DOMINGO

dwa znakomite!
albumy z muzyką hiszpańską



477 6590



476 5825

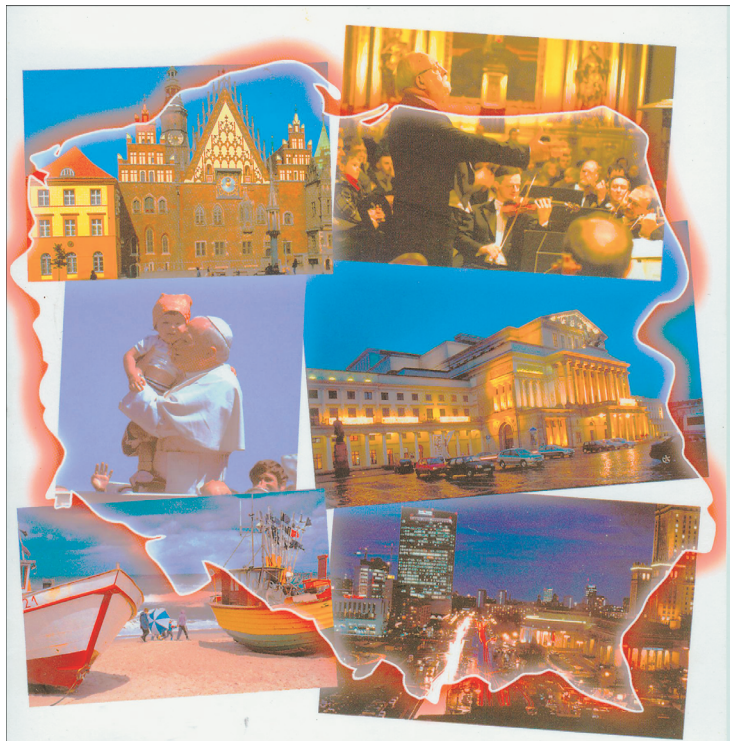
Z satysfakcją odnotowujemy, że nasze „wołanie na puszczy” odnosi czasem skutek. Wielokrotnie poruszony na tych tamach problem poprawnego pisania polskich nazwisk na imprezach sportowych został nareszcie rozwiązany. Niedawno zauważyliśmy, że siatkarze w turniejach przedolimpijskich mają poprawnie napisane nazwiska na koszulkach (z użyciem polskich liter), przy okazji Euro 2008 odnotowaliśmy to samo. Okazało się ponadto, że austriaccy i szwajcarscy realizatorzy transmisji są w stanie wyświetlać na ekranie również i polskie litery, o ile oczywiście udostępni się im prawdziwą pisownię. Warto jeszcze przekonać naszych muzyków, by poszli za przykładem piłkarzy i przestali się wreszcie wstydić polskiej pisowni swoich nazwisk.

Ministerstwo Spraw Zagranicznych jest chyba jedną z tych instytucji polskich, które powołane są do promocji polskości. Jest ono założycielem między innymi Instytutu Adama Mickiewicza skupiającego wiele kompetentnych osób w dziedzinie kultury. Można by więc sądzić, że MSZ ma się do kogo zwracać po konsultacje.

Niedawno nadestano nam z odległych stron – z Syberii – zesłoroczną ulotkę (tu zaprezentowaną; jest to „Publikacja Ministerstwa Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej”) – propagującą Kartę Polaka i starającą się krzewić wśród Polonii patriotyzm. W celach propagandowych posłużono się między innymi wizerunkiem Krzysztofa Pendereckiego (znającego nuty) i Teatru Wielkiego (bez tej znajomości nie mógłby istnieć). Na odwrocie mamy Hymn Polski, jego historię po polsku i po rosyjsku (po co, skoro jednym z warunków otrzymania Karty Polaka jest znajomość języka polskiego), a także fragment partytury, rzekomo właśnie *Mazurek Dąbrowskiego* (nostalgia za dawnym reżimem skłoniła chyba projektantów ulotki do posłużenia się także Pałacem Kultury). Piękny to sposób do promowania Polski i jej kultury, gdyby nie to, że ta partytura z *Mazurekiem Dąbrowskiego* nie ma nic wspólnego.

Może nie warto jednak się z tego powodu denerwować – władza, która akceptuje od lat „Gdańsk Lech Walesa Airport” może nie wiedzieć, jak wygląda zapis nutowy obowiązującego w Polsce hymnu.

PS. Pierwsza osoba, która odgadnie, jakiego utworu nuty zostały użyte do zilustrowania *Mazureka Dąbrowskiego* w zamieszczonym druku otrzyma roczną prenumeratę Muzyka21. ☺



Karta Polaka

Nowe uprawnienia dla Polaków na Wschodzie

Карта поляка – Новые права для поляков на Востоке

W sercu każdego Polaka / В сердце каждого поляка

Hymn Polski – Mazurek Dąbrowskiego
Гимн Польши – нотная запись

1 Jeszcze Polska nie zginęła,
Kiedy my żyjemy,
Co nam obca przemoc wzięła,
Szablą odbierzemy.

ref.: Marsz, marsz, Dąbrowski,
Z ziemi włoskiej do Polski,
Dał nam przykład Bonaparte,
Złączym się z narodem.

2 Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę,
Będziem Polakami,
Dał nam przykład Bonaparte,
Jak zwyciężać mamy.

ref.: Marsz, marsz, Dąbrowski...

3 Jak Czarniecki do Poznania
Po szwedzkim zaborze,
Dla ojczyzny ratowania
Wrócim się przez morze.

ref.: Marsz, marsz, Dąbrowski...

4 Już tam ojciec do swej Basi
Mówi zaplakany –
„Słuchaj jeno, pono nasi
Biją w tarabany”

ref.: Marsz, marsz, Dąbrowski...



Józef Wybicki
Юзеф Выбицкий

Mazurek Dąbrowskiego jest oficjalnym hymnem Polski od 26 lutego 1927 r. Pieśń, do której słowa napisał Józef Wybicki, powstała w lipcu 1797 r. w miasteczku Reggio Emilia w Italii (pierwotny tytuł: „Pieśń Legionów Polskich we Włoszech”). Autor melodii, opartej na motywach mazurka, jest nieznanymi. „Pieśń Legionów...” zagrzewała do boju powstańców listopadowych (1830–31), styczniowych (1863–64) i uczestników rewolucji 1905–07 r. Śpiewali ją Polacy podczas Wielkiej Emigracji (po 1831 r.) i na frontach I i II wojny światowej. Podczas Wiosny Ludów 1848 r., zgodnie z hasłem „Za wolność Waszą i Naszą”, pieśń tę śpiewano na ulicach Pragi, Wiednia czy Berlina; w ramach solidarności z Polską została ona przetłumaczona już w XIX w. na 17 języków europejskich.

Mazurek Dąbrowskiego является официальным гимном Польши с 26 февраля 1927 г. Эта песня на слова Юзефа Выбицкого была создана в июле 1797 г. в городке Реджо Эмилия в Италии (первоначальное название: „Песня Польских Легионов в Италии”). Автор мелодии, основанной на мотивах мазурки, неизвестен. „Песня легионов” воодушевляла перед сражениями участников ноябрьского (1830–31) и январского (1863–64) восстаний, а также революции 1905–07 г. Ее пели поляки во времена Великой эмиграции (после 1831 г.) и на фронтах первой и второй мировых войн. Во время Весны народов, согласно лозунгу “За вашу и нашу свободу” эту песню пели на улицах Праги, Вены и Берлина; как выражение солидарности с Польшей, она была переведена уже в XIX веке на 17 европейских языков



Hymn Polski – zapis nutowy
Гимн Польши – Mazurka Дąбrowskiego

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Wrocław • Kraków • Warszawa • Koszalin • Kijów • Cypr • Toronto
- 17 **MET – okiem i uchem** Basi Jakubowskiej: *Carmen • Otello • Johan Botha • Tristan i Izolda • Ernani • Peter Grimes*

CZŁOWIEK

- 31 **Plácido Domingo – „Wychowanek zarzueli”**
Basia Jakubowska
- 34 **Beverly Sills in memoriam – 25 V 1929 - 2 VII 2007**
Basia Jakubowska
- 40 **Pollini wraca do Mozarta**
Arkadiusz Jędrasik
- 41 **Specjaliści od tanga – Café de los Maestros**
- 42 **Zaczęto się od przypilnowania fagotu**
z Katarzyną Piotrowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 46 **Artysta z Rzeczypospolitej**
Mikołaj Ł. Lipowski
- 50 **Urodziłam się na skrzydłach pieśni**
z Marie-Nicole Lemieux rozmawia Kazik Jedrzejczak
- 53 **O symfoniach Mozarta**
opowiada Claudio Abbado
- 55 **Nowe nagrania Claudia Abbado**
Arkadiusz Jędrasik
- 56 **Jan Podbielski. Kolejna mistyfikacja?**
Rostisław Wygranienko
- 61 **O muzyce tureckiej (3)**
Współczesna muzyka turecka – Turecka Piątka
Anatol Jagoda

DZIEŁO

- 64 **W mojej muzycznej krainie (9)**
Popołudnie fauna: Mistrzowska impresja fin-de-siècle’u
Andrzej Osiński
- 66 **Czy ktoś jeszcze grywa dziś w Faraona? ... albo w szponach hazardu**
Lesław Czaplński

KOLEKCJA MELOMANA

- 70 **Palcem po płycie – Beethoven Immerseela**
Leszek Koźmiński
- 71 **Recenzje**
- 90 **Konkursy płytowe:**
- **Plácido Domingo – Universal Music Polska**
- **Katarzyna Piotrowska – 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**

Uwag!

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@gazeta.pl

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

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

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce
Plácido Domingo
fot. Dario Acosta/DG

skład i łamanie
Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

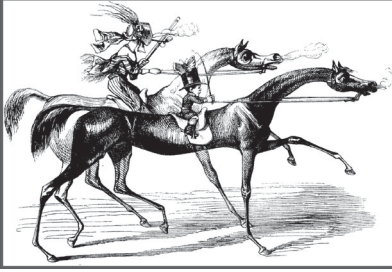
web designer
Jean Jacques Jarnicki

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 nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności

LISTY DO REDAKCJI



Szanowna Redakcjo,

Jestem Waszym uważnym czytelnikiem od pierwszego numeru. Cenię Was między innymi za to, że jako jedyni jesteście stale zaangażowani w tropienie nonsensów naszego życia muzycznego. W moim skromnym zakresie również to czynię na własny rachunek, tym razem chciałbym się podzielić z Wami moim spostrzeżeniem.

27 maja Rzeczpospolita opublikowała informację autorstwa Jacka Marczyńskiego dotyczącą występu Royal Philharmonic Orchestra w Łodzi. Wynikało z niej, że pianista Yundi Li oraz ta właśnie orkiestra pod dyrykcją Daniela Gattiego mają wykonać w Łodzi 5 czerwca koncert, w programie którego zaplanowano utwory Brahmsa i Ravela.

Zaskoczył mnie koszt całej imprezy – gazeta podała sumę jednego miliona złotych. Na ogół takich informacji nie sprawdzam. Jednakże tym razem, wi-

dząc ogrom tej liczby, sięgnąłem po kalkulator. Oto moje wyliczenia.

Załóżmy, że jeden muzyk dostał za koncert 500 funtów. Jeśli pomnożymy to przez 70 osób, otrzymamy 35 000 funtów. Wyczerpanie samolotu z Wielkiej Brytanii do Polski i powrót powinno zmieścić się w sumie 20 000 funtów. A więc mamy razem 55 000 funtów (w przybliżeniu 230 000 zł).

Załóżmy, że muzycy pozostali w Polsce 2 dni. Daje to 140 dób hotelowych po około 200 zł, czyli 28 800 zł (można sobie wyobrazić, że muzycy w tym samym dniu przylecieli do Łodzi i wrócili do Londynu). Do tego dochodzi koszt wynajęcia Filharmonii, powiedzmy 15 000 zł. Gdy dodamy te wszystkie składniki otrzymujemy 274 000 zł.

Załóżmy, że się mylę i każdy muzyk zarobił za koncert 1000 funtów. Daje to nam wciąż sumę niezwykle daleką od zapowiedzianego miliona (bo tylko 420 000 zł). Oczywiście nie uwzględniłem w tych obliczeniach gaży dyrygenta i pianisty. Sądzę jednak, że nie one stanowią największą pozycję.

Pomijając moje obliczenia warto się jeszcze zastanowić, jak się ma koszt dwutygodniowego Festiwalu Beethovenskiego (około 4 mln zł), na którym wystąpiło wiele zespołów zagranicznych wcale nie mniej renomowanych niż „Królewscy” z Londynu do imprezy jednorazowej za okrągły milion.

Serdecznie pozdrawiam,

Zygmunt Czeriniak

Szanowny Panie,

Dziękujemy za list i szczegółowe wyliczenie. Pańskie rozumowanie jest bardzo wnikliwe i oczywiście nasuwa wiele wniosków. Na przykład ten, że pieniądze na kulturę w Polsce nie brak, że wydawane są one w sposób godny sultana Brunei, że nie robi się tego w sposób zbyt przemyślany.

Co do samego wyliczenia to, o ile Pan się nie myli, sprawa wygląda niezwykle tajemniczo. Należy jednak pamiętać, że inne źródła podawały koszt koncertu w wysokości 700 000,00 zł, a także, że zamiast Yundi'ego Li i Daniela Gattiego mieli wystąpić Markus Schirmer i John Axelrod.

Nie jesteśmy wprawdzie specjalistami od dziennikarstwa śledczego, ale przecież nie tylko Sherlock Holmes może ustalić taryfy obowiązujące w Royal Philharmonic Orchestra. Dowiedzieliśmy się, że w Wielkiej Brytanii koncert Royal Philharmonic Orchestra wraz z poprzedzającą go 3-godzinną próbą kosztuje 62 660,00 zł (14 640,00 funtów).

Trudno jest nam stwierdzić, czy jak zwykle media podają informacje niesprawdzone, czy też jest inna przyczyna tak rozdmuchanego budżetu zapowiadanego koncertu. Może warto spytać o to bezpośrednio w UM Łodzi, który miał finansować to przedsięwzięcie?

Z poważaniem,

Redakcja

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! 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

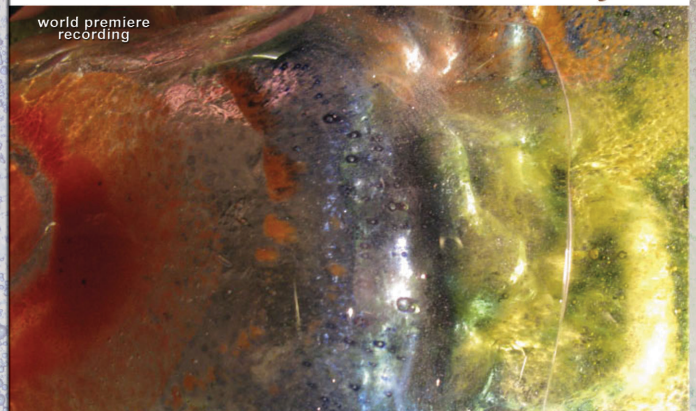
wykonawcy:

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

world premiere
recording

Marcin Kopczyński Stream of consciousness Strumień myśli



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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • festiwale • filharmonie



Krzysztof Penderecki – *Raj utracony* • Stanisław Kierner (Adam), Magdalena Barylak (Ewa), Rafał Bartmiński (Gabriel) • fot. M. Grotowski

Krzysztof Penderecki – *Raj utracony* • Kierner (Adam), Magdalena Barylak (Ewa) • fot. M. Grotowski



Raj utracony pierwszy raz we Wrocławiu. Ta opera Krzysztofa Pendereckiego powstała na zamówienie Lyric Opera of Chicago. Jest jednocześnie jedynym dziełem polskiego kompozytora wystawionym w tym teatrze. W obecności kompozytora swoje prawykonanie miała 29 listopada 1978 r. Do 17 grudnia zagrano 7 spektakli. Kierownictwo muzyczne sprawował i wszystkie spektakle prowadził maestro Bruno Bartoletti. W obsadzie solistów nie znalazło się ani jedno polskie nazwisko, chociaż Chicago uchodzi za bastion polskości w USA. W głównych partiach wystąpili: Arnold Moss (Milton), William Stone (Adam), Ellen Shade (Ewa), Peter van Ginkel (Satan). Przedsięwzięcie było kooperacją z mediolańskim Teatro alla Scala, w którym europejskie prawykonanie, pod batutą Krzysztofa Pendereckiego, miało miejsce 21 stycznia 1979 r. W Polsce pierwsze wykonanie miało związek z obchodami 60. rocznicy urodzin kompozytora. Na taki gest pozwolił sobie Teatr Wielki w Warszawie 21 listopada 1993 r. Kierownictwo muzyczne polskiej prapremiery objął Andrzej Straszyski, który również został zaproszony do przygotowania wrocławskiej premiery 9 maja 2008 r., mającej związek z obchodami, tym razem 75. rocznicy urodzin kompozytora. Dzieło przez twórcę ujęte w formę „sancta rappresentazione” było również prezentowane w Stuttgarcie, Kolonii i Wiedniu.

Opera Wrocławska już nas przyzwyczaiła do wysokiego poziomu artystycznego swoich produkcji. Ale nad *Rajem utraconym* – zgodnie ze swoim zwyczajem – poprzeczkę postawiła jeszcze wyżej. Orkiestra zaczynając od mrocznych tonów grała bajecznie pięknie. Każdy dźwięk brzmiał ujmująco i niesamowicie stapiał się z partiami chóru (ustawionego w łóżach po obu stronach widowni) oraz występu-



jących na scenie solistów. Solo saksofonowe w interpretacji Władysława Kosendiaka zabrzmiało z dużą wiarygodnością. Andrzej Straszynski, czołowy polski dyrygent wnikając w bogaty arsenał dojrzałych środków muzycznego wyrazu, bardzo starannie przygotował tę operę. Pod jego batutą monumentalne dzieło zabrzmiało bez zbędnego patosu, lecz z każdym taktem tworzyło narastającą atmosferę wielkiej sztuki. Dawało gwarancję idealnych współbrzmień delikatnie przemienianych w różnorodność i wieloznaczność odpowiadającą treści libretta.

Libretto opracowane na podstawie poematu Johna Milтона w angielskiej wersji językowej napisał Christopher Fry. Dla potrzeb warszawskiej produkcji było przetłumaczone na język polski, ale we Wrocławiu spektakl zagrano w języku niemieckim. Waldemar Zawodziński w niekwestionowany sposób do treści libretta dostosował inscenizację, dekoracje i wszystkie sytuacje sceniczne. Uczynił to z wielkim wyczuciem smaku, a ruchem i gestem solistów wybornie eksponował treści zbiorowe oraz różnorodność symboli. Reżyser sięgnął po tematy wieczne i uniwersalne, mówiąc o bliższym rajskim ogrodzie, stającym się

sceną dramatu wypędzenia, jednocześnie obcuje z współczesnością. Wielka to sztuka. Autorką wybornej choreografii i ruchu scenicznego została Janina Niesobka. Jest doskonale znaną z wysokich jakościowo produkcji, a w przypadku *Raju utraconego* przerosła samą siebie. Sceny taneczne Ewy (Nozomi Inoue) oraz Adama (Grzegorz Pańtak) śmiało można zaliczyć do najwybitniejszych pokazów sztuki baletowej. Podobne gratulacje należą się Szatanowi, w którego taneczną postać z powodem wcieliła się Zofia Knetki.

W głównych partiach zaprezentowano mniej znanych solistów, w zasadzie zaliczanych do młodego pokolenia, nieposiadających większego doświadczenia scenicznego. Magdalena Barylak, znana z gościnnych występów na kilku scenach, dysponuje ładnej barwy sopranem i poprawnie wywiązała się prezentując partię Ewy. Stanisław Kierner, baryton, kształcił się w Studiu Operowym w Chapelle Musicale Reine Elisabeth w Brukseli. Debiutował w projekcie operowym *Opera Island* (Bornholm), partią Don Alfonsa w *Così fan tutte*. Jako odtwórca partii Adama poza pierwszą sceną w raju dobrze kontrolował emisję ładnie brzmiącego głosu, aczkolwiek

powinien pokusić się o wiele większą kreację. Bez większych problemów budował sceniczną postać. Centralną postacią opery – Nabil Suliman, baryton, urodził się w Syrii, studia muzyczne ukończył w Damaszku i Brukseli i tam jako członek zespołu opery La Monnaie debiutował niewielką partią Antonia w *Weselu Figara*. We Wrocławiu zarówno głosem jak i aktorstwem stworzył ciekawą, dynamiczną i wielowymiarową postać Szatana. Równie godną uwagi, w imponującym wokalnie stylu, rolę Chrystusa zaprezentował miejscowy bas, Damian Konieczek. Bez zarzutu losy pozostałych bohaterów kreowali: Iryna Zhytynska – Śmierć, Edward Kulczyk – Belzebub, Wiktor Gorelikow – Moloch, Taras Ivaniv – Belial, Maciej Krzysztyniak – Mammon, Joanna Moskowicz – Zefon, Rafał Bartmiński – Gabriel, świetna wokalnie i aktorsko Barbara Bagińska – Grzech, Dorołota Dutkowska – Ituriel oraz Karol Kozłowski – Archanioł. Słyszany z mikrofonów głosem Boga ośniewał Olgierd Łukaszewicz, a genialnym sposobem prezentacji monologów Milтона dosłownie i w przenośni na kolana rzucał aktor – Jerzy Trela.

Wilfried Górny



Stefano Taglietti – *Wspomnienie Heliogabala*
 fot. Jan Nowiński

Festiwali było wiele... Celowo nawiązałem do Mickiewiczowskiej frazy o cymbalistach, nieśmiejących zagrać przy Jankielu, albowiem w ramach tegorocznych, jubileuszowych XX Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich (XX Międzynarodowy Festiwal muzyki Współczesnej – Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich, zorganizowany w dniach 9 – 20 maja 2008 r. przez Oddział Krakowski Związku Kompozytorów Polskich. Dyrektor Artystyczny: Jerzy Stankiewicz) instrument ten znalazł znaczące miejsce dzięki wykładowi oraz koncertowi Victórii Herencsár, jego wybitnemu wirtuozowi i pedagogowi. Te ostatnie umiejętności węgierskiej artystki potwierdził jej ukraiński uczeń – Mychajło Zacharija – który udowodnił, że trzymając w ręce kilka pałeczek można – zdawałoby się wbrew temu instrumentowi – wydobyć z niego akordy nie tylko w formie arpeggii. Sama Victória Herencsár dała popis możliwości tego instrumentu m.in. w *Koncertie cymbalowym* Zoltana Pogranca, z kadencją, w którym rolę akompaniamentu spełniała warstwa elektroniczna, oraz *Aurze siedmiogrodzkiej*, zaczynającej się niczym Liszt z *II Rapsodii węgierskiej*, a kończącej jak u Enescu, ale nie tego z wielkich form instrumentalnych, lecz *Rapsodii rumuńskich*, i to nie tej stylizowanej drugiej.

Drugim instrumentem wydobyłym z zapomnienia była koncertowa fisharmonia, o której zazwyczaj przypomina się sobie w przypadku wykonywania oryginalnej wersji *Matej Mszy Uroczy-*

stej Rossiniego, lub kojarzy się ją z krystiami i ćwiczeniami kościelnych scholi. Zresztą jedna ze sprowadzonych na festiwal pochodziła z klasztoru w Żarkach, a zbudowana została w wiedeńskiej pracowni polskiego rzemieślnika Teofila Kotykiewicza. Julian Gembański, przede wszystkim organista, ale i znawca gry na fisharmonii, których okazałą kolekcję zgromadził w Muzeum Organów Śląskich przy katowickiej Akademii Muzycznej, zaprezentował możliwości dwóch odmian tych instrumentów: europejskiej, opartej na mechanizmie tłoczającym, oraz amerykańskiej w systemie ssącym (produkcja tych ostatnich weszła pod koniec XIX w. na europejski rynek Yamaha, sto lat później eliminując wiele instrumentów klawiszowych za sprawą ich odmian elektronicznych), przedstawiając utwory do wariantywnego wykonywania na organach lub właśnie fisharmonii m.in. Władysława Żeleńskiego i Louisa Vierne'a.

Skądinąd muzyka elektroniczna pojawiła się na festiwalu za sprawą kompozycji, zrealizowanych w Studio krakowskiej Akademii Muzycznej. Nabrały one szczególnej dynamiki za sprawą osobowości Andrzeja Bauera, wybitnego wiolonczelisty i wytrawnego interpretatora współczesnych utworów, grającego na żywo z towarzyszeniem wcześniej nagranych przez siebie i przetworzonych segmentów dźwiękowych.

W impresjach filmowych na tematy muzyczne Oleksandra Dirdowskiego z Kijowa obsesyjnie powraca motyw czasu w formie zegarowych cyferblatów,

a zwłaszcza kołyszącego się wahadła w *Aluzji*, łączącej muzykę Mindaugasa Urbaitisa z malarstwem (skądinąd też kompozytora) Mikalojusa Ciurlionisa, czy metronomu w *Rzewnej pieśni* według utworu Konstantego Regameya ojca. I tak doszliśmy do jeszcze jednego wątku festiwalu – przywoływania z niebytu zapomnianych twórców. Program poświęconego mu koncertu, stanowić może wzór repertuarowej inwencji. Oryginalnie zestawiono w nim nieznaną miniaturę fortepianową Wagnera (m.in. walcę), pieśni do słów Puszkina, Glinki i Czajkowskiego, z podobnego charakteru utworami Konstantego Kazimierza Regameya (szczególne wrażenie wywarła *Kołysanka* z op. 6 w interpretacji Kai i Justyny Danczowskich), pozostałego po rewolucji w Kijowie i tam rozstrzelanego w 1938 r. z oskarżenia o szpiegostwo na rzecz Polski, a w rzeczywistości kontakty za pośrednictwem polskiego konsulatu z zamieszkałym w Warszawie synem Konstantym, słynnym kompozytorem polsko-szwajcarskim.

Wszelako głównym wydarzeniem festiwalu były prezentacje dwóch oper kameralnych, a przede wszystkim *El Cimarróna* Hansa Wernera Henzega, od którego to tytułu wziętą swą nazwę międzynarodowy zespół wykonawców. Znany z radykalnie lewicowych przekonań niemiecki kompozytor swój utwór, niecodzienny ze względu na skład (baryton, flet, gitara i perkusja) i stąd wymiennie określony gatunkowo jako recital dla czterech muzyków, napisał podczas pobytu na Kubie. Łączy w nim

pierwiastki teatru instrumentalnego (odgrywanie czynności związanych z dźwiękową artykulacją), wykorzystywane jednocześnie jako elementy akcji dramatycznej (onomatopeiczne imitowanie przez perkusistę i gitarzystę odgłosów pościgu) z narracją wokalną, prowadzoną nie tylko przez śpiewaka. Zdecydowanie mniej odkrywczym było zaprezentowanie dzieła wcześniej wspomnianie *Heliogabala* Stefano Tagliettiego z wyjątkowo pretensjonalnym librettem Fabio Ciollego, niekiedy do-

słownie zobrazowanym przez reżysera Michaela Kerstana (faliczopodobny fragment kolumny). Z kolei w dopełniającej wieczór instalacji muzycznej Balza Trümpyego *Pieśń Sybilli* pomysłowość autora ograniczała się do zmiany barwy oświetlenia przy przechodzeniu przez śpiewaka z rejestru barytonowego do altowego, a sama warstwa dźwiękowa, w znacznej mierze oparta na rozbiu tekstu na składowe i pozbawione samodzielnego znaczenia fonemy, przypominała niegdysiejsze

eksperymenty brzmieniowe Krzysztofa Pendereckiego z okresu *Wymiarów czasu i ciszy*. Odtwórcą obydwu monodramów operowych był szwajcarski basbaryton Robert Koller.

A wracając do tytułu, to niewiele festiwalu – choć w ich natłoku natknąć się można także na poświęcone zupom czy pierogom (sic!) – potrafi zachować profil oraz wierną mu od lat publiczność, również z zagranicy.

Lestaw Czapliński

Wzloty i upadki minionego sezonu operowego. Ostatnie premiery tego sezonu mamy już za sobą, można więc pokusić się o odpowiedź jaki był sezon 2007/8. Mieliliśmy sporo premier, niestety, niewiele z nich można określić mianem wydarzenia. Jak zwykle poruszaliśmy się w zaklętym kręgu granych od lat tytułów, kilka z nich: *Opowieści Hoffmanna* i *Łucja z Lammermoor* doczekało się w tym sezonie dwóch nowych inscenizacji. Pierwsza miała premiery w Operze Narodowej i Teatrze Wielkim w Łodzi, druga w Operze Narodowej i Operze Śląskiej w Bytomiu. Nowością na naszych scenach były bez wątpienia wystawione po raz pierwszy *Stiffelio* Verdiego i *Aurora* E. T. A. Hoffmanna – obie premiery przygotował Teatr Wielki w Poznaniu. *Stiffelio* inaugurował wrześniowe Dni Verdiego, *Aurora* VIII Festiwal Hoffmanowski. Z kolei Opera Śląska w Bytomiu przygotowała po raz pierwszy w swojej historii premierę *Orfeusza i Eurydyki* Ch. W. Glucka.

Sporo zamieszania w operowym świecie wywołali dwaj nasi reżyserzy. Warlikowski jesienią szokuje Bayerische Staatsoper w Monachium swoim *Eugeniuszem Onieginem* Czajkowskiego. Na premierze 30 października emocje zadziały tak mocno, że widownia podzieliła się na dwie części: jedni głośno buczeli, drudzy równie głośno klaskali. Dyrygując premierą Kent Nagano po prostu odłożył batutę i spokojnie odczekał aż opadną emocje, a widownia się uspokoi. Wiosną szoku doznał Paryż, gdzie Warlikowski w *Opéra de Bastille* wyreżyserował w sposób również kontrowersyjny *Parsifala* Wagnera i znowu podobna reakcja zaskoczonych publiczności. Opinie krytyków również były mocno podzielone. W kwietniu w Théâtre de la Monnaie w Brukseli odbyła się premiera opery *Medea* Cherubiniego w jego reżyserii. Recenzje entuzjastyczne! W czerwcu Teatro Real w Madrycie wystawi *Sprawę Makropulosą* Janaczka. Będzie to przeniesienie paryskiej inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego.

Mariusz Treliński wyreżyserowanym przez siebie *Borysem Godunowem* Musorgskiego rzucił na kolana publiczność Wilna. „To jedno z najodważniejszych przedstawień, jakie widziała ta scena” – powiedział po premierze dyrektor Opery Wileńskiej Gintautas Kevisas. Równie entuzjastycznie przyjęto w Tel Avivie wyreżyserowaną przez Tre-



Gaetano Donizetti – *Łucja z Lammermoor*
TW-ON: Piotra Beczala (Edgar), Rafał Siwek (Bidebent)
fot. Stefan Okołowicz

lińskiego *Madame Butterfly* (premiiera 10 kwietnia), przygotowaną na otwarcie Roku Polskiego w Izraelu. Ta premiera okazała się początkiem dalszej współpracy Trelińskiego z operą w Tel Avivie, dalsze plany obejmują wystawienie *Damy pikowej* Czajkowskiego i *Lulu* A. Berga. Jedno tylko wydaje się być dziwne: Rok Polski w Izraelu i *Madame Butterfly*! Czyżby nie było polskich oper godnych tego zaszczytu?!

Pozostając przy reżyserach wypada jeszcze zaznaczyć, że krajowy rynek zdominował w tym sezonie Michał Znaniecki, który w sumie wyreżyserował aż cztery inscenizacje: *Rigoletto* we Wrocławiu, *Mandragorę* i *Łucję z Lammermoor* w Operze Narodowej, *Włoszkę w Algierze* w Teatrze Wielkim w Łodzi. Przed nim jeszcze planowane na czerwiec plenerowe premiery, *Otella* Verdiego we Wrocławiu i *Snu nocy letniej* w Bydgoszczy.

Z przyjemnością wypada odnotować fakt, że spora grupa naszych śpiewaków robi autentyczne międzynarodowe kariery. Znany i ceniony w Europie Andrzej Dobber debiutował z wielkim powodzeniem w nowojorskiej MET, Małgorzata Walewska w Waszyngtonie, Marcin Bronikowski najpierw w australijskiej Adelajdzie, później Nowej Zelandii, a Stefania Toczyska w mediolańskiej La Scali. Aleksandra Kurzak, Joanna Kozłowska, Ewa Podleś, Robert Gierlach, Mariusz Kwiecień, Piotr Beczala, to nazwiska dobrze już znane

bywalcom i krytykom wszystkich prestiżowych scen operowych na świecie.

Wrócimy jednak na nasze sceny. Zaczniemy od tej najważniejszej, stołecznej Opery Narodowej. Na początku sezonu wydawało się, że teatr narzeczcie ruszy z miejsca. Niestety, podany kalendarz premier i przedstawień rozsypał się już kilka tygodni po jego ogłoszeniu. Nie było *Gwaltu na Lukrecji* Brittena. Jak kamfora, po cichu wyparowała z planów premiera *Hrabiny Moniuszki*. *Magiczny doremik* Ptaszyńskiej zmienił termin premiery o kilka tygodni, ale w końcu go wystawiono. Premiera *Fausta* w reżyserii Boba Wilsona przesunięta o kilka miesięcy i też nie ma żadnej pewności, że go zobaczymy. Zamiast zapowiadanego galowego koncertu *Warszawa w holdzie „Halce”*, który miał być zorganizowany w 150. rocznicę warszawskiej premiery jej czteroaktowej wersji, było przedstawienie *Halki*, tyle, że bardziej uroczyste. Na coś takiego nie pozwala sobie żaden z liczących się teatrów operowych i to nie tylko w Europie! Zresztą dyrekcja nie zdobyła się na żadne słowa wytłumaczenia powodów zmiany decyzji repertuarowych! To się nazywa: lekceważenie publiczności.

Krakowiaczy i Górale Kurpińskiego w reżyserii Janusza Józefowicza to inscenizacja nie najwyższych lotów, a najbliższe prawdy byłoby określenie: klęska na całej linii. Do końca sezonu przedstawienie zagrano zaledwie sześć



razy, przy niewielkim zainteresowaniu publiczności. *Lucja z Lammermoor* w reżyserii Michała Znanieckiego też reżyserskim majstersztykiem nie jest. Co prawda jest to efektowne przedstawienie pod względem teatralnym, tyle, że zbyt przeladowane i zrealizowane nieco przewrotnie, a czasami zbyt dosłownie. Bohaterami premierowego wieczoru okazali się Piotr Beczala w partii Edgara i Jonanna Woś w roli tytułowej.

Najważniejszą premierą sezonu okazały się *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha w reżyserii leciwego Harrego Kupfera. W tej sytuacji istotnymi wydarzeniami sezonu w Operze Narodowej były koncerty: ku czci, lub z okazji, co wydaje się być lekkim nieporozumieniem. Zagraniczne gwiazdy omijają scenę Opery Narodowej szerokim łukiem. Nasi śpiewacy występujący z powodzeniem na najbardziej prestiżowych scenach operowych, albo nie otrzymują stosownych ofert, albo otrzymują je w takiej chwili, że nie mogą ich przyjąć bo ich kalendarz jest już wypełniony, najczęściej dwa, trzy lata do przodu. Jeden występ Piotra Beczala, w tym względzie, wiosny nie czynił. Kończąc sezon premiera baletu *Pan Twardowski* Różycyckiego okazała się generalną kłapą pod każdym względem. „W Operze Narodowej można oglądać największą klęskę artystyczną dekady” – napisał Jacek Marczyński. „Takiego gniota chyba jeszcze nigdy narodowa scena baletowa nie oglądała. Wszystko w tym spektaklu jest rażąco złe” – to opinia Katarzyny K. Gardziny. Ryszard Karczykowski, dyrektor artystyczny porzuca swoje stanowisko w środku sezonu, bo jak twierdzi nie może się po-

godzić z polityką repertuarową dyrektora Pietkiewicza. Konsultantem programowym Opery Narodowej zostaje w tej sytuacji reżyser Michał Znaniecki. Dziwny jest świat Teatru Wielkiego-Opery Narodowej, to jedyny, w jej sytuacji, komentarz!

Bogaty w wydarzenia sezon ma za sobą Opera Wroclawska, która ma najbardziej rozbudowany i najbardziej różnorodny repertuar, i której dokonania stawiają ją bez wątplenia na czele polskich teatrów operowych. Sezon rozpoczęła kolejna monumentalna inscenizacja, które od dziesięciu lat są znakiem firmowym tego teatru. Tym razem był to *Borys Godunow* Musorgskiego w reżyserii Jurija Alexandrowa, z kapitalną kreacją Janusza Monarchy w roli tytułowego cara. I tym razem krytycy byli zgodni w entuzjastycznej ocenie tej premiery. Grudniowa premiera *Rigoletta* przeszła do historii z racji zapewnienia jej znakomitej obsady: Aleksandra Kurzak – Gilda, Andrzej Dobber – Rigoletto. W tym sezonie nie jedna, ale dwie premiery zarezerwowano dla dzieł współczesnych. W ramach jednego wieczoru przygotowano inscenizację *Jutra* Bairda i *Kolonii karnej* Bruzdowicz. Premiera zakończyła się sukcesem, co niestety nie przełożyło się na większe zainteresowanie melomanów tymi pozycjami. Kolejnym współczesnym dziełem jakie weszło na afisz był *Raj utraczony* Pendereckiego w efektownej reżyserii Waldemara Zawodzińskiego. Do tego należy jeszcze dodać dwa wieczory baletowe. Najpierw były *Figle szatana*, do muzyki przygotowanej przez Rafała Augustyna, który zrekonstruował z zachowanych fragmentów zaginioną

partyturę Stanisława Moniuszki i Adama Munchheimera. W ramach tego samego wieczoru wystawiono jeszcze, zamówiony przez Operę Wroclawską balet *Rękopis* do oryginalnej muzyki Rafała Augustyna. Później wszedł na scenę zrealizowany z rozmachem *Kopciuszek* J. Straussa – syna. Dla pełnego obrazu należy jeszcze dodać *Czerwonego Kapturka* Jiriego Pauera, pierwszą operę wystawioną specjalnie dla dzieci. Sukcesem zakończyła się majowa wizyta Opery Wroclawskiej w Wisbaden, gdzie w ramach Międzynarodowego

Giacomo Puccini – *Madama Butterfly*
Bydgoszcz





Festiwalu Maifestspiele zaprezentowano z pełnym sukcesem głośną inscenizację *Króla Rogera* Szymanowskiego w reżyserii Mariusza Trelińskiego.

Równie bogaty sezon mają za sobą artyści Teatru Wielkiego w Łodzi. Zaczęło się 29 września premierą *Hrabiny* Moniuszki w reżyserii Kazimierza Kowalskiego, później, 15 grudnia premiera efektownej inscenizacji *Opowieści Hoffmanna* w interesującej reżyserii Giorgio Madii. Wiesław Ochman wyreżyserował, bez większego sukcesu, na łódzkiej scenie *Eugeniusza Oniegina*

Czajkowskiego. Podobnie było w przypadku Michała Znanieckiego, którego *Włoszka w Algierze* też nie zrobiła w Łodzi większego wrażenia. Dla pełnego obrazu minionego sezonu należy jeszcze dodać listopadową premierę operetki *Hrabina Marica* Kalmana.

Aż pięć premier przygotowała w minionym sezonie Warszawska Opera Kameralna. 23 września premiera *Un giorno di regno* w interesującej reżyserii Macieja Prusa. Ta chronologicznie druga opera Verdiego, z którą związana była pierwsza klęska kompozytora, jest zarazem jedynym polonikiem w twórczości Verdiego. W grudniu mieliśmy premierę *Wolnego strzelca* Webera, w styczniu *Zbrodni i kary* Matuszczak w marcu pojawił się na scenie *Don Juan, albo ukarany liberyn* Gioacchino Albertiniego, a w maju *Tancred* Rossiniego. Sezon zakończy tradycyjny już XVIII Festiwal Mozartowski, którego program obejmuje wszystkie dzieła sceniczne oraz wybrane pieśni, utwory kameralne, symfoniczne i oratoryjne.

Teatr Wielki w Poznaniu, jak zwykle, rozpoczął sezon premierą verdiowską, która zainaugurowała tradycyjne w tym teatrze Dni Verdiego. Tym razem był to wspomniany wyżej *Stiffelio* w reżyserii Pawła Szkotaka. Później sylwestrowa premiera *Henryka VI na towach* K. Kurpińskiego i styczniowe wznowienie *Don Pasquale*. Prapremiera polska *Aurory* E. T. A. Hoffmanna rozpoczęła piąty festiwal jego imienia. Sezon zakończyła nowa inscenizacja baletu *Romeo i Julia* S. Prokofiewa w choreografii Emila Wesolowskiego. Teatr Wielki w Poznaniu odbył też w tym sezonie dwukrotne tournée. Najpierw grudniowa wizyta w

Francji, gdzie prezentowano koncert złożony z fragmentów dzieł Verdiego oraz jego *Requiem*, w marcu i kwietniu teatr prezentował swoje inscenizacje (*Bal maskowy* oraz *Sen nocy letniej*) we Frankfurcie nad Odrą.

Dwie premiery przygotowała w tym sezonie Opera Nova w Bydgoszczy. Najpierw jesienną *Madama Butterfly*, później wiosenną *Jasia i Małgosi*, którą teatr inaugurował XV Bydgoski Festiwal Operowy. Wydarzeniem okazała się *Dama pikowa* w reżyserii Yurija Aleksandrowa przywieziona przez zespół Opery Kameralnej z Santk Petersburga.

W Operze Bałtyckiej nastąpiła od stycznia 2008 r. zmiana dyrekcji. Odszedł Włodzimierz Nowotka, wieloletni dyrektor teatru, zastąpił go Marek Weiss-Grześniński. Nowotka kończył swoją dyrektorską kadencję udaną premierą *Barona cygańskiego*, Grześniński rozpoczął ją *Don Giovannim* we własnej reżyserii. Sezon zakończą V Świętojańskie Noce Muzyki Operowej, zainauguruje je premiera *Salome* również w reżyserii Marka Weiss-Grześnińskiego. Dla pełnego obrazu gdańskich dokonań należy jeszcze dodać dwie premiery baletowe (*4&4*, *Eurazja*) zrealizowane przez Izadorę Weiss, żonę dyrektora.

Kończąc ten przegląd dokonań warto jeszcze wspomnieć o interesującej *Zemście nietoperza* zrealizowanej przez Teatr Muzyczny w Lublinie, gdzie również zmieniła się dyrekcja, która w nowym sezonie zapowiada monumentalną inscenizację, pierwszą w dziejach tej sceny, *Trawiaty* Verdiego.

Adam Czopek





Walentyna Seferinowa
fot. Jean Jacques Jarnicki

Walentyna Seferinowa w Warszawie. Interesującym wydarzeniem godnym odnotowania był niedawny pobyt w Warszawie znanej bułgarskiej pianistki Walentyny Seferinowej zamieszkującej obecnie w Anglii. Artystka, która przyjechała do nas w celu nagrania dla Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable płyty z utworami na fortepian Zygmunta Noskowskiego niejako przy okazji dała 30 czerwca br. recital w siedzibie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Seferinowa mająca na swoim koncie liczne występy we Francji i Wielkiej Brytanii znana jest jako propagatorka nieco już zapomnianego XIX-wiecznego kompozytora Joahima Raffa. Ostatnio swoje zainteresowanie skierowała w stronę naszego Zygmunta Noskowskiego, który, jak się okazuje, jest autorem nie tylko popularnego *Stepu*, ale i całkiem sporej ilości utworów na fortepian. Nie są to, być może, dzieła do których kompozytor przykładał zbyt wielką wagę, nie mniej świadczą one korzystnie o inwencji i świerzoci pomysłów ich autora. Nieco „salonowy” charakter tej muzyki równoważy bogata, wirtuozowska faktura dająca wykonawcy możliwość popisania się swoimi umiejętnościami. Tymi cechami odznaczały się *Impresje* op. 29 wykonane przez pianistkę na wstępie jej recitalu.

Etiuda, 2 *Preludia* i 2 *Poematy* z op. 32 Aleksandra Skriabina ukazały Seferinową jako artystkę doskonale czującą kapryśny i zmienny charakter muzyki wielkiego Rosjanina – 2 poematy pod jej palcami brzmiały fascynująco!

Wspaniałym popisem możliwości technicznych pianistki było wykonanie zupełnie u nas nieznanego *Preludium* op. 45 Panczo Władigerowa, wybitnego bułgarskiego kompozytora, autora m.in. kilku oper i baletów.

Preludium – utwór obszerny, roz-

budowany niczym któraś z rachmaninowskich etiud-obrazów – zaskoczyło swoją niesłychanie wirtuozowską fakturą najeżoną licznymi trudnościami. Wykonane na zakończenie 2 *Moment musicaux* Rachmaninowa ostatecznie potwierdziły jak najlepsze wrażenie z występu bułgarskiej pianistki.

Walentyna Seferinowa jest niewątpliwie wybitną osobowością artystyczną, a pod względem temperamentu (i urody!) budzącą skojarzenie z wielką Martą Argerich. Program jej występu ukazał ją jako artystkę wielostronną o nieograniczonych wręcz możliwościach technicznych.

Należy mieć nadzieję, że te cechy jej gry uwidoczniają się w całej pełni na płycie z utworami Noskowskiego. Czekamy na nią z niecierpliwością!

Romuald Twardowski

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Koncert pod batutą Jerzego Salwarowskiego (9 V) zalecał się ładnie zestawionym programem – rzecz raczej nieczęsta – ale kształt, jaki przyjęło wykonanie, każe mówić o niespełnionych oczekiwaniach. Dotyczy to przede wszystkim *III Koncertu fortepianowego c-moll* Beethovena. Szkoda. Materia *III Koncertu* jest dramatyczna, pełna kontrastów, licznych sforzat, crescendo kończonych nagłym piano – i innych tego rodzaju środków wyrazu i, co najważniejsze, szczególniej ekspresji. Tymczasem dyrygent w ekspozycji zaprezentował bezpłciową muzykę: wygładził kontrasty, wygasił ekspresję, nadał dziełu kształt ograniczony do sprawnie i razem zagranych nut. Znalazł w tym świetnego partnera w soliście – choć to historia szczególna: otóż na skutek niedyspozycji przewidzianego solisty (syna dyrygenta, Huberta), w nagłym zastępstwie *Koncert* wykonał Wojciech Waleczek, po jednej próbie, a grał go ostatnio przed kilkunastu laty. Oczywiście była to gra ostrożna, ale, akurat, korespondująca ze stylem dyrygenta. W każdym razie należy docenić odwagę i umiejętności pianistyczne artysty, zwłaszcza że mimo stresującej sytuacji, potrafił zaznaczyć swą niebanalną osobowość.

Jerzy Salwarowski posiadał szczególną zdolność: mimo bardzo szybkich, zdawałoby się efektownych temp, a lubi takowe, narracja wcale nie nabiera płynności, przeciwnie, traci ją, orkiestra gra w napięciu od taktu do taktu, aby tylko być razem – i nic więcej. Może

to tajemnica jego ruchów przypominających strąsanie osy z ręki? W każdym razie ową płynność straciła zarówno uwertura do *Włoszki w Algierze* Rossiniego, jak i *Symfonia nr 104* Haydna, choć, na ogół, wyszła z tej materializacji obronną ręką; prawdziwym dziwołogiem był tylko wstęp – akurat dwa razy wolniejszy niż trzeba. Orkiestra w całym programie grała starannie, dokładnie, zaś dwie siostry: Joanna Antolak (flet) i Iwona Przybyszewska (obój), oraz Rafał Młyńczak (klarnet), dali prawdziwy popis w efektownych partiach Rossiniego. W sumie cały program przypominał wdmuszkę: uszom naszym jawił się kształt zewnętrzny, wewnątrz pozostało puste.

Kolejny koncert (16 V) otwierał *V Koncert fortepianowy Es-dur* Beethovena powierzony Beacie Bilińskiej; dzieło, które jest wyzwaniem dla każdego pianisty, choć nie przed każdym otwiera swój niezwykle świat piękna, emocji, pogody, liryki – w oprawie żywiołowej wirtuozerii. To właściwie wielka symfonia, hołd złożony kończącemu się w czasie jej pisania klasycyzmowi, i zdobywającemu estrady koncertowe fortepianowi. Beata Bilińska grała swą partię rewelacyjnie: klasyczne piękno i harmonia, żywiołowa wirtuozeria, bogactwo muzycznych wątków, „militarny” ton – ujęte w klasyczne karby! Rzadko estradowe wykonania oddają sprawiedliwość artystycznemu fenomenowi tego dzieła, natomiast dla Beaty Bilińskiej było to coś naturalnego, oczywistego i prostego. Słuchaliśmy gry absolutnie pięknej i doskonalej technicznie, ale to tylko tło, podstawa, cała wyrazowa treść dzieła jawiła się jako jedność: wielkiego temperamentu i radości muzykowania artystki, ekspresji emocji, bohaterskiego charakteru – z klasycznym wdziękiem i umiarem, doskonałymi proporcjami; finałowe *Rondo* w swej żywiołowości absolutnie rewelacyjne. A w owym żywiole skrajnych części piękno poetyckiego *Adagio*, granego cudownie... Przypomniało mi przejmującą sekwencję z filmu Petera Weira *Piknik pod wiszącą skałą* – owo *Adagio* tworzyło tam przejmujący, nasycony transcendencją nastrój tytułowego pikniku... Przejście solistki z *Adagio* w radosny, brawurowo grany finał *Koncertu* było prawdziwym majstersztykiem. A w ogóle, swą artystyczną wizję *Koncertu* mogła kreować swobodnie dzięki starannej grze orkiestry pod ręką Rubena Silvy, jednak grze w innym, uboższym emocjonalnie świecie.

O drugiej części wieczoru trudno mi pisać, było to zejście z Olimpu do owego „uboższego świata” – kontrast ogromny: Czajkowskiego polonez i walc z *Eugeniusza Oniegina* oraz poemat *Romeo i Julia*. Słuchałem skosternowany jakby z oddali, chyba grano dobrze, ale w poemacie dęta grupa ani razu nie zagrała czysto i piano, choć akurat ona była wyrazicielką delikatnej liryki przypisanej młodemu kochankom; to bardzo trudna partytura, jeśli chodzi o ekspresję uczuć. Jedyny plus wykonania: że ją przypomniano.

Palester – kóż to jest? Pytanie takie mógłby zadać sobie każdy z melomanów udających się na koncert 23 V: bowiem jego muzyka wypełniła całą pierwszą część wieczoru. Ten i ów zapewne przeczytał notkę biograficzną wybitnego i równie tajemniczego polskiego kompozytora, zamieszczoną w majowym programie filharmonii, ktoś ze starszego pokolenia mógł usłyszeć jego nazwisko w audycjach Radia Wolna Europa – gdzie kierował działem kulturalnym, ale muzyki nie znał raczej nikt. Dlaczego? To jasne: zarówno nazwisko, jak i muzyka tego autora były w Polsce do 1977 r. zakazane, potem kilka dzieł wykonano na „Warszawskich Jesieniach”, w Krakowie wystawiono operę. I oto teraz, w Koszalinie, Łukasz Borowicz poprowadził tańce z jego baletu *Pieśń o ziemi*, napisanego w 1937 r. To pierwsze w Koszalinie spotkanie z Romanem Palestrem było bardzo interesujące, nawet fascynujące – na co złożyły się sama muzyka, inspirowana polskim folklorem, i jej świetne wykonanie. *Pieśń o ziemi* jest jakimś nawiązaniem do folklorystycznych zainteresowań Szymanowskiego (zmarłego w roku jej powstania), ale zupełnie niezależnym, zbliżonym raczej do folklorizmu Strawińskiego; w *Pieśni o ziemi* zdawały się pobrzmiwać echa *Święta wiosny*, choć wątpliwe, czy Palester znał ten balet, w Polsce przed wojną nie był wykonywany (za trudny dla ówczesnych orkiestr).

Pieśń o ziemi, nie mniej trudna jak *Święta wiosna*, była wielkim wyzwaniem dla orkiestry, zespół jednak wyszedł z tej próby zwycięsko – przede wszystkim dzięki talentom dyrygenckim Łukasza Borowicza. Młody, pełen temperamentu artysta cieszy się już wysoką renomą i, jak to pokazał, całkowicie zasłużoną. Niesłychanie bogata, skomplikowana, tyle żywiołowa co kapryśna muzykę poprowadził brawurowo, orkiestra grała jak urzeczona i brzmiała bardzo dobrze. Tanecznej ekspresji tej muzyki towarzyszyła przy tym bardzo dynamiczna ekspresja ciała dyrygenta, a także przesadna gestykulacja – nie przeszkadzając wprawdzie grze muzyków, niewątpliwie jednak pochtaniając znaczną część uwagi słuchaczy na niekorzyść muzyki; także muzykom grałoby się jeszcze lepiej przy gestach tylko niezbędnych. To pozostaje jeszcze problemem dla młodego dyrygenta, na pewno z biegiem czasu rozwiązywanym, w każdym razie ma wszelkie dane na wielką karierę.

Po przerwie dawno niewidziany Stanisław Drzewiecki grał *II Koncert fortepianowy* Rachmaninowa. Grał pewnie i doskonale, z wszystkimi przypisanymi temu dziełu stylistycznymi oraz wyrazowymi cechami, na poziomie dojrzałości stosownej do swego wieku – przy świetnym akompaniamencie Łukasza Borowicza – ale z pewnością sukces, jaki odniósł, byłby jeszcze pełniejszy i bardziej autentyczny, gdyby nie pretensjonalny wygląd: kostium i fryzura stylizowane na XIX-wiecznego wirtuoza,

niewco à la Liszt. Jeśli już, to może lepsze byłyby dżinsy...

Ostatni koncert 52. sezonu (13 VI) przyniósł dwa dzieła: *Koncert potrójny* op. 56 Beethovena i *Pietruszkę* Strawińskiego. Na estradzie wylądował znakomity „desant krakowski”: Kaja Danczowska (skrzypce), Justyna Danczowska (fortepian) oraz Bartosz Koziak (wiolonczela) i zadał kłam opiniom o marginalnym charakterze beethovenskiego opus 56. To pełnowartościowe dzieło spod genialnej ręki, mistrzowsko łączące gatunki: solowy, kameralny, koncertujący, orkiestrowy. Soliści grali wspaniale, ofiarując słuchaczom muzyczną rozrywkę w najwyższych rejonach sztuki. Czujny akompaniament Rubena Silvy, staranność i polot gry orkiestry, pozwoliły im swobodnie rozwijać ekspresję: od koronkowych solówek do efektownych partii wspólnych, granych z precyzją absolutną w popisowych częściach skrajnych, cudownie śpiewnych w środkowym *Largo* (przepiękne solo wiolonczeli Bartosza Koziaka); grali przepięknie, odnieśli zwycięstwo całkowite, finałowe go poloneza bisowano.

Po przerwie ostatni akord sezonu: *Pietruszka*, legendarny balet-pantomima Igora Strawińskiego. Partyturę Strawińskiego można w pełni ocenić tylko w wersji scenicznej, gdy muzyka prowadzi całą akcję jak po sznurku, nie ma tu ani jednego taktu zbędnego, związek muzyki ze sceną jest totalny. Partyturę bardzo trudną. Filharmonicy nasi dali tu jednak jedno ze swych najlepszych wykoną, orkiestra brzmiała pięknie, akcja muzyczna toczyła się płynnie, w doskonałych tempach. Muzycy i liczni tu soliści grali jakby w transie (piękne sola fletowe Joanny Antolak!). Widoczny i słyszalny był entuzjazm oraz radość grania tej nieodmiennie świeżej i fascynującej, od niemal stulecia, muzyki. Ruben Silva świetnie sterował całą skomplikowaną maszyną wielkiej orkiestry w nieustannie zmieniających się rytmach i nastrojach – prowadząc ją do zwycięstwa. To bardzo dobre zwieńczenie dobrego sezonu.

Kazimierz Rozbicki

Liturgia Romualda Twardowskiego w Kijowie. Skomponowana ostatnio przez Romualda Twardowskiego *Liturgia św. Jana Złotoustego* doczekała się swego prawykonywania podczas tegorocznego festiwalu muzycznego Zołowierchij Kijew. Premiera tego obszernego dzieła liczącego 19 części i trwającego około 70 minut miała miejsce 12 czerwca w Kijowskiej Filharmonii podczas koncertu inauguracyjnego. Obecnie na sali kompozytora i wykonawców – Chór Kameralny Kijów – licznie zgromadzona publiczność nagrodziła długotrwałymi oklaskami. Utwór został przez stronę ukraińską nagrany i wydany drukiem. W Polsce nagranie płytowe *Liturgii* ukaże się w Wydawnictwie Muzycznym Acte Préalable.

(fp)



RUBINSTEIN PIANO FESTIVAL

ŁÓDŹ, 10-18 X 2008

Międzynarodowy Festiwal Muzyczny
im. Artura Rubinsteina w Łodzi

Dyrektor festiwalu – Wojciech Grochowalski
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

foto. Ewa Rubinstein

Julian Fontana – w cieniu Chopina – Hubert Rutkowski w Castelliottissa (Nikozja/Cypr). W dniu 2 maja br. silne dźwięki *Poloneza A-dur* Chopina wypełniły surową Castelliottisę – gotycką salę koncertową znajdującą się przy okazałych weneckich murach obronnych otaczających stare miasto w Nikozji. Publiczność – Cypryjczycy i obcokrajowcy – w skupieniu słuchała 27-letniego polskiego pianisty prezentującego geniusz kompozytora w sercu cypryjskiej stolicy.

Celem wizyty Huberta Rutkowskiego na Cyprze nie było jednak odtworzenie utworów Fryderyka Chopina, którego muzyka przepojona jest tęsknotą za Polską. Pasją Rutkowskiego są kompozytorzy – uczniowie Chopina bądź jego przyjaciele – pozostający pod wpływem talentu mistrza i „głębokiego smutku” przenikającego jego utwory.

Wprowadzenie *Polonezem A-dur* nie mogło być bardziej trafne: podczas ponurych lat II Wojny Światowej utwór ten rozpoczynał audycje radiowe nadawane dla okupowanej Polski z Londynu. Karą za przechowywanie radia lub słuchanie go była wtedy śmierć.

Kompozytorem, którego utwory znalazły się tym razem w programie – i które na Cyprze usłyszeliśmy po raz pierwszy – był Julian Fontana, kolejny emi-

grant z połowy XIX w. z Polski, ogłoszonej jeszcze klęską powstania 1830 r., w którym kompozytor brał udział. Choć urodził się w Polsce, jak Chopin, korzenie Fontany były poza jej granicami – we Włoszech. Nieszczęścia i niekorzystna sytuacja materialna przeganiały go z kontynentu na kontynent, pozwalając mu jednak pozostawić po sobie kompozycje, w których nostalgiczne wpływy Chopina przeplatają się z bardziej lekkimi motywami muzyki Ameryki Łacińskiej.

Pomiędzy utworami Fontany – a były to: *6 Etiud, Niepokój, Hawana, Elegia,*

A la Mazurka i Fantazja brillante – para aktorów cypryjskich odczytała fragmenty listów Fontany do Chopina i przyjaciół oraz listów Chopina, co jeszcze bardziej wzbogaciło atmosferę tego pamiętnego wieczoru. Publiczność poproszono, aby powstrzymała się od bicia braw pomiędzy utworami, co okazało się trudnym zadaniem, biorąc pod uwagę doskonałą i często porywającą grę pianisty. Artysta zakończył *Mazurkiem f-moll* op. 68 Chopina, by zostać wreszcie nagrodzonym długo wstrzymanymi głośnymi brawami.

Organizatorem koncertu było Stowa-

rzyszenie Kulturalne Polaków na Cyprze „Malwa” – mała, ale silnie działająca na rzecz utrzymania tożsamości narodowej grupa Polaków mieszkających na Cyprze.

Andrzej Borowiec

Autor – żołnierz AK, uczestnik Powstania Warszawskiego, historyk, korespondent The Washington Times, autor kilku książek o tematyce historycznej. m.in. książki o Powstaniu Warszawskim w języku angielskim *Destroy Warsaw! Hitler's Punishment, Stalin's Revenge.*



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 do Wydawnictwa (może być również 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 31 II 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. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Wydawca wyznaczy mu datę przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin nagrania.

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

Idomeneo w Opera Atelier w Toronto. Opera Atelier jest jedynym w swoim rodzaju kanadyjskim zespołem operowym specjalizującym się w repertuarze barokowym XVII i XVIII w. Przedstawienia nie mają jednak charakteru muzealnego. Raczej wykorzystując środki aktorskie tego okresu, przerysowane gesty i pozy, elementy tańca dworskiego w połączeniu ze stylizowanymi dekoracjami i bogatymi kostiumami, realizatorzy stwarzają nową wersję artystyczną, wierną estetyce tego okresu. Spektakle Opery Atelier odbywają się w odrestaurowanym historycznym budynku Elgin Theatre w Toronto, posiadającym około 2000 miejsc, o doskonałej akustyce. Zwisające z sufitu kryształowe żyrandole, czerwone plusze, liczne złożone elementy dekoracyjne na balkonach, mosiężne balustrady stanowią właściwe tło dla barokowych kompozycji. W tym sezonie Opera Atelier po raz pierwszy w 23-letniej historii zaplanowała wystawienie opery Mozarta *Idomeneo*.

Atrakcją w wystawieniu *Idomeneo* było powierzenie dramatycznej partii Elektry młodemu kanadyjskiemu sopranowi – Measha Bruggergosman. Stanowi to jej mozartowski debiut sceniczny. Ta wschodząca gwiazda fonografii (właśnie ukazał się jej nowy album *Surprise*), zwykle występuje na koncertach i licznych recitalach. Rzadko pokazuje się na scenach operowych. Ostatni raz wystąpiła rok temu w Vancouver w *Dialogach karmelitanek* Poulenca. Dzięki niezwykłemu wysiłkowi jej nowojorskiej publicystki z agencji IMG Artists na długo przed premierą na ulicach Toronto zawieszono afisze ze zdjęciami artystki, zaś miejscowe media prześcigały się w drukowaniu wywiadów ze śpiewaczką. Stworzyło to niezwykłą atmos-



Wolfgang Amadeusz Mozart – *Idomeneo*
Measha Bruggergosman jako Elektra
fot. Bruce Zinger

ferę podniecenia i oczekiwania na premierowy wieczór.

Opera seria *Idomeneo, król Kreta* (*Idomeneo, re di Creta*, KV 366) została skomponowana przez 25-letniego Mozarta na zamówienie bawarskiego księcia-elektora Karla Theodora. Libretto w języku włoskim napisał Giambattista Varesco, wzorując się na wcześniejszej wersji kompozytora Andre Campra z 1712 r., do tekstu Antoine'a Danчета. Premiera opery miała miejsce 29 stycznia 1781 r. w małym teatrze dworskim Cuvillies w Monachium. Muzyka

Mozarta odpowiada dokładnie życzeniu zleceniodawcy. Domagał się on arii w stylu włoskim oraz rozmachu scenicznego na wzór francuskiej „tragedie lirique” z licznymi elementami muzyki baletowej.

Akcja tej trzyaktowej opery nawiązuje do biblijnej opowieści o Abrahamie (ojciec), który musiał złożyć w ofierze własne dziecko (syn Izaak). Mitologiczny król Kreta, Idomeneo, wraca do domu po wojnie trojańskiej. Wcześniej jednak nadciąga sroga burza. W zamian za uratowanie jego floty, obiecuje Neptunowi ofiarę z pierwszej napotkanej po powrocie osoby na lądzie. Okazuje się nim własny syn Idamante. Król postanawia nie dotrzymać złożonej obietnicy. Wtedy rozłoszczony bóg morza zsyła na mieszkańców Kreta morskiego potwora. Walczy z nim zwycięsko Idamante. Po pokonaniu potwora, król-wicz zamierza oddać swoje życie, aby uspokoić rozgniewane bóstwo. Idamante kocha z wzajemnością trojańską niewolnicę Agamemnona, Elektry. Opera kończy się szczęśliwie, gdy Neptun przebacza królowi Kreta pod warunkiem, że zgodnie z rocznicą przekaże berło swojemu synowi, a ten poślubi księżniczkę Ilię, córkę Priama. Takie rozwiązanie doprowadza do furii Elektry, zakochaną w królewiczu. Opera śpiewa-

Wolfgang Amadeusz Mozart – *Idomeneo*
Measha Bruggergosman jako Elektra
fot. Bruce Zinger





Wolfgang Amadeusz Mozart – *Idomeneo*
Kresimir Spicer (Idomeneo), Peggy Kriha Dye (Ilija),
Michael Maniaci (Idamante), Measha Brueggergosman (Elektra)
fot. Bruce Zinger

na na debiut sceniczny Meashy Brueggergosman w niezwykle trudnej partii Elektry. Rola ta wymaga sopranu o wyjątkowej sile i dramatycznym napięciu. Measha obdarzona jest silnym, zmystowym głosem, doskonałą muzyknością i wyjątkową osobowością sceniczną. Mimo potężnej maszyny reklamowej, na scenie nie okazywała żadnego gwiazdorstwa. Łatwo współpracowała ze scenicznymi partnerami przygotowując największą niespodziankę w końcowej scenie obłędu. Jej aria zemsty *D'Oreste, d'Ajace (Orestesa i Ajasa czuję w piersi męki)* ziele ogniem i dyszy furią. Nie stroni nawet od chrapliwych dźwięków, podnosząc w ten sposób temperaturę arii. Jej gniew i frustracje wyraża także dodatkowo skomplikowanymi ruch scenicznymi.

Nad stroną muzyczną *Idomeneo* czuwał znany angielski dyrygent Andrew Parrot, specjalista od muzyki barokowej. Dyrygował znakomitym 39-osobowym zespołem Tafelmusik Baroque Orchestra, grającym na dawnych instrumentach. Orkiestra uskrzydłona jego artystyczną osobowością zagrała z pełnym zaangażowaniem i techniczną precyzją. Zabłysnął zwłaszcza interpretacją skomplikowanego kwartetu *Andro ramingo e solo (Ujdę jak tulacz samotny)* z III aktu (*Idomeneo, Idamante, Ilija i Elektra*). Każdy z solistów tego ansamblu reaguje inaczej, zgodnie z przepisaniem przez libretto charakterem, podczas gdy muzyka łączy te różnice w tonalną całość. Na osobne słowa uznania zasługuje też chór (Tafelmusik Chamber Choir) umieszczony strategicznie na balkonach po obu stronach sceny, aby stworzyć więcej miejsca dla scen baletowych. Torontońscy krytycy w recenzjach określili wystawienie *Idomeneo* jako największe dotychczasowe osiągnięcie artystyczne Opera Atelier. W podsumowaniu był to malowniczy, muzycznie niezapomniany spektakl.

na była we włoskiej wersji językowej, z napisami na proscenium, jak przystało na dwujęzyczną Kanadę, w językach angielskim i francuskim.

Od czasów powstania, zadania inscenizacyjne w zespole Opera Atelier realizują ci sami twórcy: dyrektor Marshal Pynkoski reżyseruje, Jeanette Zingg opracowuje choreografię, zaś Gerard Gauci zajmuje się dekoracjami przedstawień. Marshal Pynkoski zastosował w operze Mozarta elementy ruchu wzięte z opery barokowej. Ustawiał artystów w zastępych pozach, wielokrotnie zmuszał ich do ruchów tanecznych. Scenograf Gauci jest mistrzem w dawnej technice malarstwa scenicznego zwanej trompe l'oeil, udoskonalonej podczas baroku. Stwarza ona sceniczną iluzję perspektywy i wrażenie pełnych dekoracji. Dostarcza w ten sposób dodatkową przestrzeń dla 16-osobowej grupy tancerzy. Sceny baletowe w choreografii Jeanette Zingg stanowią równorzędny element i są zintegrowane z akcją opery. Styl choreograficzny nawiązuje do tańca schyłkowego baroku, używając czasami puent, które wprowadzono do baletu w 1781 r. Wielokrotnie śpiewacy muszą wykonywać trudne zadania taneczne wspólnie z tancerzami. Zapamiętałem szczególnie scenę baletową, w której królowa nimf i jej towarzyszkę staczają walkę z Neptunem i jego trytonami. Fantastyczne kostiumy autorstwa Margaret Lamb i wirtuozeria tancerzy spowodowały spontaniczny aplauz widowni. Uwerturę zagrano przed przezroczystą, malowaną kurtyną, przedstawiającą wzburzone morze z przebijającą sylwetką boga Neptuna (kanadyjski bas baryton Curtis Sullivan).

Tytułową partię króla Krety powierzono debiutującemu w Toronto chorwackiemu tenorowi – Kresimir Spicer. Obdarzony silnym

głosem i przyciągającą uwagę osobowością sceniczną, doskonale dawał sobie radę ze skomplikowanymi recytatywami. Wokalną technikę i wirtuozerię pokazał zwłaszcza w arii *Fuor del mar (Wzburzone morze)*, najeżonej skomplikowanymi koloraturami. Partie córki Priama, Ilii, wykonała po mistrzowsku amerykańska śpiewaczka Peggy Kriha Dye. Posiada jasno brzmiący liryczny, ciepły sopran o atrakcyjnej barwie i doskonałych pianach. W sposób wzruszający zaśpiewała arię w II akcie *Se il padre perdei (Jeśli straciłam ojca)*. Tradycyjnie partię Idamante wykonują mezzosoprany *en travesti*. Opera Atelier znalazła do tej roli niezwykle odtwórcę w osobie amerykańskiego śpiewaka Michaela Maniaci, którego głos określany jest jako męski sopran. Stanowi rzadko spotykany rodzaj głosu, który nie ma płaskiego dźwięku charakterystycznego dla kontratenorów, natomiast posiada całą paletę barw i odcieni. Wysokie dźwięki były niewymuszone, bez zaangażowania falsetu. Niewielką partię Arbace wykonał kanadyjski bas Olivier Laquerre.

Uwaga publiczności była skierowa-

Kazik Jędrzejczak



Wolfgang Amadeusz Mozart – *Idomeneo*
scena baletowa
fot. Bruce Zinger



Georges Bizet – *Carmen*
Olga Borodina (*Carmen*)
fot. Beatrix Schiller/MET 01.02.2008

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Carmen Bizeta. Od czasów prapremiery w MET (zresztą po włosku) 5 I 1884 r., *Carmen* nieodmiennie cieszy się popularnością. 936 przedstawień w 82 sezonach miało w obsadzie również polskie głosy: bracia de Reszke – Jean (Don José) i Edouard (Escamillo) oraz Jan Kiepusza w roli nieszczęśliwie zakochanego w Carmen Don José. Wznowienie luksusowej produkcji Zeffirelliego z 1996 r. i tym razem przyciągnęło tłumy.

Planowana w bieżącym sezonie obsada tytułowej roli nie do końca sprawdziła się w rzeczywistości. W 7. z 8. spektakli *Carmen* miała śpiewać Olga Borodina, a Nancy Fabiola Herrera tylko w jednym – 27 II. Nieoczekiwana niedyspozycja Borodiny po premierze sezonu 4 II wykluczyła jej udział z większością przedstwień z transmisją 23 II włącznie. Zastępowała ją więc aż do powrotu na scenę Herrera.

Widziałam 2 z 8 spektakli (premiera sezonu 4 II i 19 II) oraz słyszałam transmisję 23 II. Miałam więc szczęście zobaczyć i usłyszeć Borodinę, a Nancy Fabiolę Herrere 19 II i podczas transmisji. Słyszałam też dwie zaplanowane Micaele: Maiję Kovalevską (premiera sezonu) oraz Krassimirę Stoyanową (19 II i transmisja).

Poza tym obsada nie uległa zmianom. Wszystkimi spektaklami dyrygował muzyczny dyrektor Spoleto Festival, Emmanuel Villaume (debiut w MET

w 2004 r. w *Madama Butterfly*, a później w *Samsonie i Dalili* – 2005/6), który niestety mnie nie zachwycił. Za ciężka ręka, zdecydowanie za szybko zagrana uwertura ze zbyt głośną blachą talerzy i perkusją; wstęp muzyczny przed aktem III – nudno usypiający, a nie liryczny; za szybkie tempa dla chóru; zbyt rozwlekła i bez pasji muzyka w gospodzie Lilas Pasta; piękny kwintet zdecydowanie skorzystałby na atrakcyjności wokalne w wolniejszych tempach; no i niekiedy brakowało koordynacji z głosami. W akcie IV żal było tancerzy, którzy chyba nie mogli szybciej tańczyć flamenco, a chaotyczne rytmy parady przed corridą poganiały nawet konie w marszu. Najslabiej wypadło to podczas premiery. Trochę lepiej było 19 II – nieco wolniej, z lepszą dynamiką i ogólnie bardziej w koordynacji ze sceną. Zdarzały się nawet ładne, śpiewne, płynne fragmenty w złagodzonych, mniej nerwowo szarpanych tempach. Najlepiej zabrzmiało to podczas transmisji, kiedy wszyscy mobilizują siły.

Lucio Gallo, włoski baryton (debiut w MET w 1991 r. jako Guglielmo w *Così fan tutte*, potem Sharples w *Madama Butterfly* i Belcore w *Napój miłosnym*) był niedobrym Escamillem. Chropowato-nosowo brzmiący głos śpiewał „bez życia”, we własnym tempie i stylu, rozchwianym, nieprecyzyjnym intonacyjnie głosem, a interpretacyjnie – „na piechotę”. Raz lub dwa usłyszałam ładne gór-

ne tony i to tyle. W akcie III doprawdy miałam ochotę zmienić libretto i pozwolić Don José zarznąć go skutecznie nożem.

We wszystkich spektaklach sezonu partię Don José śpiewał argentyński tenor Marcello Alvarez (debiut w MET jako Alfredo w *Trawiacie* w 1998 r.), który po raz pierwszy zaprezentował tę rolę w MET po serii spektakli *Carmen* w Tuluzie. W MET słyszeliśmy jego Des Grieux w *Manon Masseneta*, Księcia w *Rigoletcie*, Edgarda w *Lucji*, włoskiego śpiewaka w *Der Rosenkavalier* i Rodolfa w *Cyganerii*. Były to dość nierówne występy. Śpiewał pełnym głosem i z pasją, ale bywało – z lekkim wysiłkiem. Dobra interpretacja roli: pełna romantycznych emocji, wyrazista dramatycznie i przekonywująca w moralnym upadku bohatera – od dumnego oficera po morderczo zazdrosnego kochanka. Zbyt często jednak ekspresja miała rekompensować wokalne niedostatki. *La fleur* podczas premiery sezonu nie była wokalnie szczególnie udana. Alvarez miał swój wieczór 19 II: piękna harmonia z głosem Micaeli w duecie i wzruszająca *La Fleur*. Doskonały był natomiast we wszystkich spektaklach w końcowej scenie. Znakomicie zdesperowany i zrozpaczony.

Piewszą Micaelą tego sezonu był totewski sopran, Maija Kovalevska (debiut w ubiegłym sezonie jako Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka). Potwier-

dziła moje korzystne pierwsze wrażenie prezentując i tym razem ładny, wystarczająco słodki do tej roli głos. Atrakcyjny sopran, choć jeszcze bez wyrazistej indywidualności artystycznej. Podczas premiery sezonu, jej „pierwsze wejście” nieco nie wyszło ponieważ zagłuszył ją głośny śmiech widowni,

Pajacach. Piękny, kryształowo czysty, dźwięczny głos, cudownie płynny lirycznie, znakomicie prowadzący frazy. Po „wielkiej arii” aktu III huragan braw i okrzyki uznania przerwały spektakl. Dawno nie słyszałam na żywo tak świetnej Micaeli.

Brawa i uznanie należały się również

świetnie kontrastowała z postawnym i wysokim Johnem Hancockiem dodatkowo podkreślając element komiczny.

Olę Borodinę jako Carmen słyszałam w tym sezonie tylko podczas premiery i tym razem oczarowała mnie i zagojowała bez reszty. Borodina śpiewała już Carmen w MET w 2000 i 2004 r. Doświadczenie i życie się z rolą było wyraźnie widoczne i słyszalne. Fizycznie – koncentrowała całą uwagę na scenie. Małe gesty mówiły więcej niż nadpobudliwość ruchu u wielu innych. Każde zmarszczenie czoła, uniesiona brew, grymas ust znaczył tak wiele. Wokalnie – był to bogaty w ciemne barwy, pięknie zmysłowy głos. *Habanera* zabrzmiała doskonale: przydymiony jak bursztyn, ale dźwięczny głos rozflirtowanej kobiety; wyrafinowanie w prowadzeniu szaleni stylowo francuskich fraz, ale i groźba w ostrzeżeniu. I tej Carmen należało wierzyć! Choreografia – doskonale dobrana dla niej w minimalnych ruchach, bardziej symbolicznych i ograniczających się do gestów rąk i falującego spodu spódnicy. Wystarczyło. Nie było jednego niepotrzebnego gestu, modulacji barwy głosu i ani deka sztuczności. Borodina jako jedna z nielicznych obecnie, jeśli nie jedyna, doprawdy ma Carmen w głosie i niepotrzebne są jej baletowe dodatki. Zachwycała dramatyczną ekspresją pięknym wokalnym w scenie 3 kart, w której, na szczęście, dyrygent podążał za jej głosem i tempem. Ostatnia zaś scena opery, kiedy to ubrana w lawendową mantylę i burgundowo-fioletowo-czarny kostium Carmen odrzuca ostatecznie Don José – zapierała intensywnością dech w piersiach.

Zastępująca Borodinę Herrera nie wzbudziła niestety dreszczy emocji. Słyszałam jej Carmen już wcześniej w MET i o ile jej poprzedni występ zrobił na mnie spore wrażenie, tym razem nie wyszłam usatysfakcjonowana. Wokalnie wydała mi się „niedokończona” w interpretacji, za mało wyrazista rytmicznie, za mało modulacji głosu i za dużo portamento tam, gdzie aż prosiła się sprężystość. Nie wydała mi się też wystarczająco przekonująca w uwodzeniu: trochę za ostrożnie „ładna” operowo, a za mało „cygańska” w brzmieniu. *Habanera* – niespecjalna. Zabrakło konsekwencji rytmicznej. Lepiej zabrzmiało *Près des rampart*, ale znów za mało głębi w głosie i charakteru postaci. Był też lekki brak precyzji intonacyjnej i załamanie głosu na sam koniec aktu I. Zbyt słaby był też dół w scenie 3 kart, która wypadła za blado i zbyt wolno w tempach. Najlepiej oczywiście sprawdziła się w scenie ostatniej. Podczas transmisji Herrera zabrzmiała jak inna śpiewaczka i tym razem należały się jej brawa za występ.

Biejący sezon więc na zawsze pozostanie mi w pamięci jako ten, w którym słyszałam na żywo prawdziwie doskonałą wokalnie Carmen Olgi Borodiny, czego mogli mi pozazdrościć wszyscy, którzy z powodu jej niedostępności nie mieli okazji tego doświadczyć.

Georges Bizet – *Carmen*
Marcello Alvarez (Don José)
fot. Beatriz Schiller/MET 01.02.2008



kiedy to osiołek na placu zrobił to co mu nakazała natura.

Doskonałą wręcz wokalnie i dramatycznie Micaelą okazał się bułgarski sopran, Krassimira Stoyanova, którą miałam już okazję podziwiać od momentu jej debiutu w MET (*Trawiata*, 2001) jako Liu w *Turandot* i Nedde w

wszystkim uczestnikom spektakli za wspomagające role oraz czworonogom: 7 koniom, 2 osiołkom i 4 psom. Dobra Frasquita (Rachele Durkin) i Mercedes (Edyta Kulczak); brawa za wykonane z werwą postacie Le Dancaire/John Hancock i Le Remendado/Jean-Paul Fouchecourt, którego drobna sylwetka



Giuseppe Verdi – *Otello*
Renée Fleming (Desdemona)
fot. Ken Howard/MET 01.04.2008

Otello Verdiego. Od czasu, gdy Plácido Domingo przestał śpiewać w pełnych spektaklach Otello, nadal poszukujemy „nowego” tenora do tej niezwykle wymagającej wokalnie i aktorsko roli. Wielu próbowało, ale jak dotąd nikomu nie udało się zadowolić tak widowni jak i krytyków, a pierwszy występ Johana Botha w tej roli w MET (8 spektakli) znów rozbudził nadzieje (debiut w MET – 1997 Canio).

Widziałam i słyszałam go podczas premiery sezonu 11 II i 4 III oraz słyszałam transmisję radiową 1 III. Mój końcowy werdykt: Johan Botha zdecydowanie ma głos do Otella, ale nie ma jeszcze Otella w głosie. Jak przyznawał w wywiadach, śpiewanie tej roli w MET jest bardzo stresujące. Słyszano tu bowiem doprawdy najlepszych z najlepszych.

Botha ma „wielki”, silny głos i niebawala łatwość w najwyższym rejestrze, bez cienia napięcia czy śladu wysiłku. Podczas premiery *Esultate* zabrzmiało lekko, łatwo i „ładnie operowo”, zabrakło mi więc intensywności zwycięskiego Otella obwieszającego swój triumf. Nieco więcej pasji w głosie usłyszałam podczas transmisji i 4 III. Ogólnie – interpretacyjne ujęcie roli Otella Johana Botha różniło się zdecydowanie od ostatnio przez nas słyszanych w

MET. Była to bardziej tragiczna niż dramatyczna postać; bardziej „człowiek” niż „wojownik”; bardziej introwertyczny niż ekstrawertyczny charakter, który nie potrafił zwalczyć dręczących go demonów ogólnej niepewności siebie i podejrzeń i przegrywa najważniejszą batalię swego życia pogażając się powoli w upadku aż do samozagłady.

Ale należało docenić piękno głosu tego Otella. Ściemnił go w barwie w duecie z Desdemoną z aktu I; był słodko-romantycznie płynny, miękki, kochający i czuły z przepięknymi frazami legato, a końcowe, prawdziwe pianissimo w *Venere splende* (A flat) było wręcz doskonałe. Tu nie było wybuchów pasji tylko samo ulotne piękno chwili miłosnej pomiędzy dwojgiem kochających się ludzi.

W akcie II *Ora e per sempre* znów zachwycał pięknym głosem, ale wydał mi się zbyt mało wypełniony ekspresją dramatyczną. Podobnie było w duecie z lago *Si per ciel*. W duecie z Desdemoną w akcie III był wystarczająco groźno-przeróżający, ale w *Dio mi potevi* za mało usłyszałam cierpienia i bólu. Bardzo dobrze natomiast wypadła końcowa scena aktu II, poczynawszy od *A terra e piangi*. *Niun mi terma* z aktu IV ujęło mnie natomiast tragizmem ekspresji, niemal łzami w głosie. Nagrodziłam jego występ wielkimi oklaskami, ponie-

waż odniosłam wrażenie, że to właśnie Botha ma szansę stać się wielkim Otello. Być może upłynie sporo czasu, by zżył się z postacią, jest to jednak i talent, potencjał i kultura muzyczna, dzięki którym może osiągnąć ten wielki sukces. Brak jeszcze intesywności ekspresji i wszystkich koniecznych do tej roli barw; bardziej wyrazistej osobowości, która absorbowałaby wszystkich słuchających bez reszty; jest jeszcze za „ładnie operowo ładnie”, ale jego pianissima, legato i frazowanie są bajeczne. No i ta niezwykła fizyczno-wokalna wytrzymałość, co jak sądzę związane jest bezpośrednio z jego „dużą”, imponującą posturą. Nie odnosi się bowiem zupełnie wrażenia, że spektakl mężczyzny pod jakimkolwiek względem. Kiedy w rozmowie z nim Renée Fleming powiedziała mu, że brzmi tak lekko i świeżo na końcu jak i na początku, jakby za chwilę mógł zaśpiewać po raz drugi ten sam spektakl, ze śmiechem odpowiedział, że gotów byłby nawet do roli Waltera w *Śpiewakach norymberskich*. To ogromny „kapitał” i moim zdaniem warto w niego zainwestować.

Wierzy w niego na pewno dyrygent spektakli bieżącego sezonu w MET Semyon Bychkov (debiut w MET w 2004 r. w *Borysie Godunowie*), który uznał obsadę Botha/Fleming za wymarzoną. Śpiewali zresztą oboje pod jego batutą

Giuseppe Verdi – *Otello*
Carlo Guelfi (Iago)
fot. Ken Howard/MET 01.04.2008



w koncertowej wersji *Otella* w Hiszpanii.

Wspaniałą i przynajmniej niespodziewaną przyjemność sprawiła mi Renée Fleming/Desdemona. Nie śpiewała jej w MET od około 10 lat, a w ciągu ostatnich 13 – tylko 3 razy. Wszyscy pamiętają ją zapewne ze spektaklu w 1995 r. u boku Plácido Domingo. Fleming to jedna z najwspanialszych Desdemona jakie słyszałam na żywo i z nagrań. Sama zresztą przyznaję, że rola ta niezwykłe dobrze „leży” jej w głosie, jakby była skomponowana z myślą o niej: barwy, linie wokalne, tessitura. Jej ostatnio zwyczajowe manieryzmy były praktycznie nieobecne; bez zawodzenia, nadmiernych portamento, etc. Doskonały portret dramatyczny – bardzo miękka, naiwna i łatwowierna, ale i obdarzona siłą wewnętrzną kochająca kobietą. Desdemona Fleming jest bowiem „pełną” heroiną Szekspira w operze Verdiego. To przecież silna osobowość, a przynajmniej wystarczająco silna, by

poślubić potajemnie Otella i wybrać sobie życie i szczęście bez przyzwolenia ojca i to w czasach praktycznie całkowitej zależności kobiet. Lubię więc Desdemonę Fleming za to, że nie jest przesłodzono-cukierkowo-bezbronnym kobieciątkiem i ofiarą, ale wspaniałą postacią, którą niestety spotyka tragiczny koniec.

Znakomicie „zgrała się” też z Otellem Johana Botha. W dużej mierze bowiem przejęła aktorsko-dramatyczny ciężar scen, w których oboje się pojawiali, jak np. w konfrontacji aktu II, kiedy doprawdy należało wierzyć w jej przerażenie oskarżeniem męża; wzruszała na końcu aktu III wspaniale prowadzonym głosem wysoko wzbijającym się ponad chór, a w scenie morderstwa, praktycznie do niej właściwie należał cały aktorski ruch w walce o życie na wielkim małżeńskim łożu. Były to jedne z najbardziej zdyscyplinowanych muzycznie przedstawień Fleming jakie ostatnio słyszałam, a triumf wokali-

ny odniosła w akcie IV. Dwie wielkie arie Desdemony były prawdziwym majstersztykiem. Słyszałam głos kobiety z krwi i kości, a nie bladej eterycznej, papierowej postaci. Ani przez chwilę nie nudziła w wielokrotnie powtarzanych „salce”; nie była bezbronne płacziwa – raczej tragicznie zdesperowana i refleksyjna. Następujące za chwilę *Ave Maria* zachwyciło natomiast cudownym kremowo świetlistym pięknym głosem i ogromną „uczciwością” emocjonalną modlitwy. Wrażenie podczas premiery sezonu było tak piorunujące, że widownia nie odważyła się oklaskami zaburzyć wykreowanej przez nią atmosfery. To był jeden z największych, zresztą zupełnie zasłużonych, hołdów jaki może otrzymać śpiewaczka w tej roli.

Zupełnie natomiast nie zachwycił mnie Iago/Carlo Guelfi (debiut w MET w 2002 r. jako Scarpia). Przerysowywał dramatycznie postać, zbyt deklamacyjny, lekko drżący, nieładny w barwie głosu, „szczekliwy” w *Beva* i w *Credo*, w którym też słyszałam zbyt wiele rozchwiania w głosie i śpiewnej recytacji zamiast płynnej linii wokalne Verdiego. Bardziej stabilnie i płynnie, i ładniejszym w barwie głosem zaśpiewał *Era la notte* – i to wypadło w zasadzie najlepiej. Bo już w akcie III niestety duet z Otellem, a potem z Cassio rozczarował, no i „wybeczał” *Ecco leone*.

Należy natomiast pochwalić dwa znakomite głosy we wspomagających rolach: Emilia/Wendy White i Cassio/Garrett Sorenson. Nie słyszałam lepszej wokalnie Emilii od lat, a słodko-liryczny, płynny i młodzieńczo dźwięczny tenor Cassio był jedną z większych atrakcji tych spektakli.

Rozczarował mnie natomiast dyrygent, Semyon Bychkov. Odniosłam wrażenie zbyt wielkiej improwizacji, a nie wyrazisto-czytelnej i przemyślanej interpretacji partytury Verdiego. Burza miała za ostrą dynamikę, a początkowe fortissimo było wręcz ogłuszające w mocy. Sypała się płynność, za płytko, za powierzchownie, za mało niuanse, „dziury muzyczne” zamiast „ciszy muzycznej” jak np. przed *Nulla* w *Credo*; okazjonalne rozbieżności z głosami w tempach np. *Si per ciel* i chwilowe zagłuszanie głosu, jak np. w *Dio mi potevi*.

Otello to najbardziej ukochana przeze mnie opera Verdiego i nigdy mi jej dość, tak więc mój niepoprawny optymizm podszeptuje mi, że może właśnie Johan Botha stanie się z czasem kolejnym wielkim odtwórcą tej roli. Myślę, że doprawdy warto śledzić dalszy rozwój jego kariery.



Giuseppe Verdi – *Otello*
 Johan Botha (Otello)
 fot. Ken Howard/MET 01.04.2008

Johan Botha – kolejny wielki Otello w MET? „Nie czuję się godny, by iść w ślady wielu, którzy śpiewali Otella przede mną i były momenty, kiedy z niepokojem myślałem o tym, w co się wpakowałem. Ale kiedy zaśpiewałem pierwszy spektakl w Wiedniu, mogłem się nieco odprężyć. Wiem, że mogę to zaśpiewać, więc mogłem się skoncentrować na niuansach i kolorze, i wiem, że im więcej będę śpiewał tę rolę, tym więcej w niej odnajdę. Jeśli kocha się i szanuje muzykę, muzyka pokocha cię z wzajemnością”.

Tak mówił prasie urodzony w Rustenburgu (Afryka Południowa) 42-letni tenor, Johan Botha, który po raz pierwszy zaśpiewał Otella w MET w bieżącym sezonie.

Kiedy miał 5 lat, usłyszał na płycie winylowej z kolekcji swego ojca nagranie *Trawiaty* z Anną Moffo i Richardem Tuckerem i wtedy to właśnie ogłosił, że chce zostać śpiewakiem operowym. „Mogłem zaśpiewać [wtedy] partię Królowej Nocy z *Czarodziejskiego Fletu*”, wspominał.

„Jako dziecko miałem dysleksję. Nadal ją mam. Z tego też powodu ludzie myśleli, że byłem głupi. Nie mogłem czytać słów i poprawnie pisać. Co umiałem – to czytać nuty. To udowodniło wszystkim, że coś mogłem osiągnąć i śpiew stał się moim życiem”.

Gdy miał 10 lat rozpoczął rygorystyczne studia wokalne, które do dziś dnia kontynuuje nieprzerwanie. Z pierwszą nauczycielką, Jarmilą Tellenger, studiował 7 lat, nawet wtedy gdy głos przechodził zmianę. „Ćwiczyliśmy głos codziennie, ale tylko przez 10 minut”. Po mutacji głos Botha umieszczył się w rejestrze bas-barytonu. Po przymusowej służbie wojskowej w lotnictwie armii Południowej Afryki, zaśpiewał w szkolnej premierze *Falstaffa*.

Johan zawsze miał „wielką posturę” i twierdzi, że „(...) żaden anorektyk nie mógłby zaśpiewać Otella. (...) Częścią treningu operowego w Południowej Afryce była gra aktorska (...) nauka szermierki (...) i lekcje baletu. Możecie sobie wyobrazić jak wyglądałem w trykocie baletowym, ale nauczyło mnie to ruchu scenicznego. Musieliśmy również nauczyć się recytacji i deklamacji Szekspira. Dla mnie, przy przygotowywaniu Otella wiele lat później, ważne było przestudiowanie scen z Weneccji w sztuce Szekspira, których nie ma w operze. Te sceny wiele mówią o jego charakterze. Otello był inteligentny i dlatego zdobył pozycję, w której się znajdował. Ale był niepewny siebie, a tego dojrzał jego słaby punkt”.

Nauczyciel wokalny Botha z Pretorii, Eric Muller, zaczął eksperymentować ze swym uczniem i rozwijał jego głos

falsetto. No i głos zaczął się podwyższać.

Profesjonalny debiut, już jako tenor, miał miejsce w 1989 r. w Roodepoort. Miał 24 lata, a partią był Max w *Der Freischütz*. Rok później zaśpiewał w chórze podczas festiwalu w Bayreuth.

Jeden z agentów usłyszał go w Południowej Afryce i zaangażował do *Balu maskowego* w Kaiserslaute. Botha zaczął powoli zdobywać doświadczenie i uznanie, a kariera rozwijała się. Najpierw Dortmund, Hagen, Hildesheim aż wreszcie Bonn. Repertuar był szalenie eklektyczny: Pedro w *Tiefeland* d'Albera, Pinkerton, Don José, Rodolfo, Turridu, Canio i Cassio w *Otello*.

Punktem zwrotnym w jego karierze był Pinkerton w produkcji Roberta Wilsona w Opéra de Bastille w Paryżu w 1993 r. „Ludzie ze wszystkich wielkich domów operowych przyjeżdżali, żeby mnie posłuchać i oferty zaczęły napływać”, wspominał. Nadal był jednak związany kontraktem z Bonn, a Bonn nie chciało zwolnić go ze zobowiązań. Gdy w końcu był „wolny”, rozpoczął karierę światową: Berlin, Paryż, Mediolan, Londyn. Zbudował repertuar 30 ról; śpiewał w wielu koncertach z wielkimi mistrzami batuty jak np. Solti, Sinopoli, Maazel, von Dohnanyi i Levine. W końcu osiedlił się w Wiedniu, gdzie mieszka do dziś z żoną i dwoma synami.

Najpierw oczywiście śpiewał w Volkso-per by później, już na stałe, przenieść się do Staatsoper.

Botha nigdy nie zapomni czterogodzinnej rozmowy z Nicolai Gedda, która była wielkim wydarzeniem w jego życiu: „80% twojej kariery zbudowane będzie z mówienia: NIE” – powiedział mu wtedy Gedda, który doradzał mu też by śpiewał naprzemiennie liryczne i dramatyczne role.

W MET zadebiutował w 1997 r. jako Canio. W sumie zaśpiewał tu 49 spektakli w 7 rolach (Lohengrin, Walther, Florestan, Calaf, Radames i Don Carlo).

„Dźwięk Johana jest pełny mocy i słodczy; gigantyczny i piękny. Nie często znajduje się taką kombinację w jednym śpiewaku. Mimo iż śpiewa obecnie największe role, głos jest niezwykle świeży, a wszystko śpiewa z wielką elegancją i łatwością.”, mówiła o nim Patricia Racette, jego partnerka z *Don Carlo* z ubiegłego sezonu.

Wielu pchało go w stronę wielkich ról wagnerowskich, ale Botha niezbyt się z tym spieszył. Zaczął od Lohengrina; potem przyszedł Walther i Parsifal. W sezonie 2007/8 zaśpiewał swego pierwszego Zygmunta w Wiedniu. W najbliższych planach jest Tannhäuser. Jak mu doradzał Gedda, nadal stara się śpie-

wać we włoskich operach i lżejszy repertuar. Rezultat: „(...) mój głos ciągle »rośnie« i będzie pewnie jeszcze »rósł« przez kolejnych kilka lat (...) zmieniła się barwa, a i jakość brzmienia jest nieco bardziej dojrzała. (...) Co jest naprawdę ważne w rolach heroicznym to śpiewanie linii melodycznej, a nie »wyszczekiwanie« jej. Wiemy z listów Wagnera, że chciał śpiewaków belcanto do swych oper – ludzi, którzy potrafili utrzymać długie linie legato”.

W 1990 r. w Europie pracował z wokalnym pedagogiem, Irmgardem Hertmannem. Po debiucie w *Pajacach* w 1994 r. usłyszał: „Johan, dlaczego na mnie krzyczysz? Dlaczego zabijasz się?”. I to właśnie od tego momentu zaczął uczyć się kultury pianissimo i „miękkiego” śpiewu. Słyszeliśmy to w MET na koniec *Celeste Aida*, gdy zaśpiewał *dolcissimo B*, o które Verdi prosił, a które rzadko dobrze wypadło w praktyce. Od czasów Franco Corelliego czy Carlo Bergonziego, nikt w zasadzie tego nie próbował. Oniemiała widownia zamarła w zachwycie, a po chwili wszyscy oszaleli i spektakl przerwał huragan braw. „Verdi napisał czterokrotne piano na tej nucie i byłem szalony na tyle, by to spróbować”, mówił Botha.

Głos Johana Bothy świetnie równo-

waży wielką moc z liryzmem, muzycznym detałem i umiejętnością przekazu emocji w długich, wspaniale wytrzymałych liniach wokalnych.

Nie ma w nim też zadęcia „gwiazdora”, a „wielka postura” wzbudza niekiedy krytykę. Jak sam przyznaje, ma bardzo silne religijne przekonania: „Bóg dał talent abym z nim pracował, a ja Mu ufam. Wierzę, że ma plan dla mnie i mojego życia”.

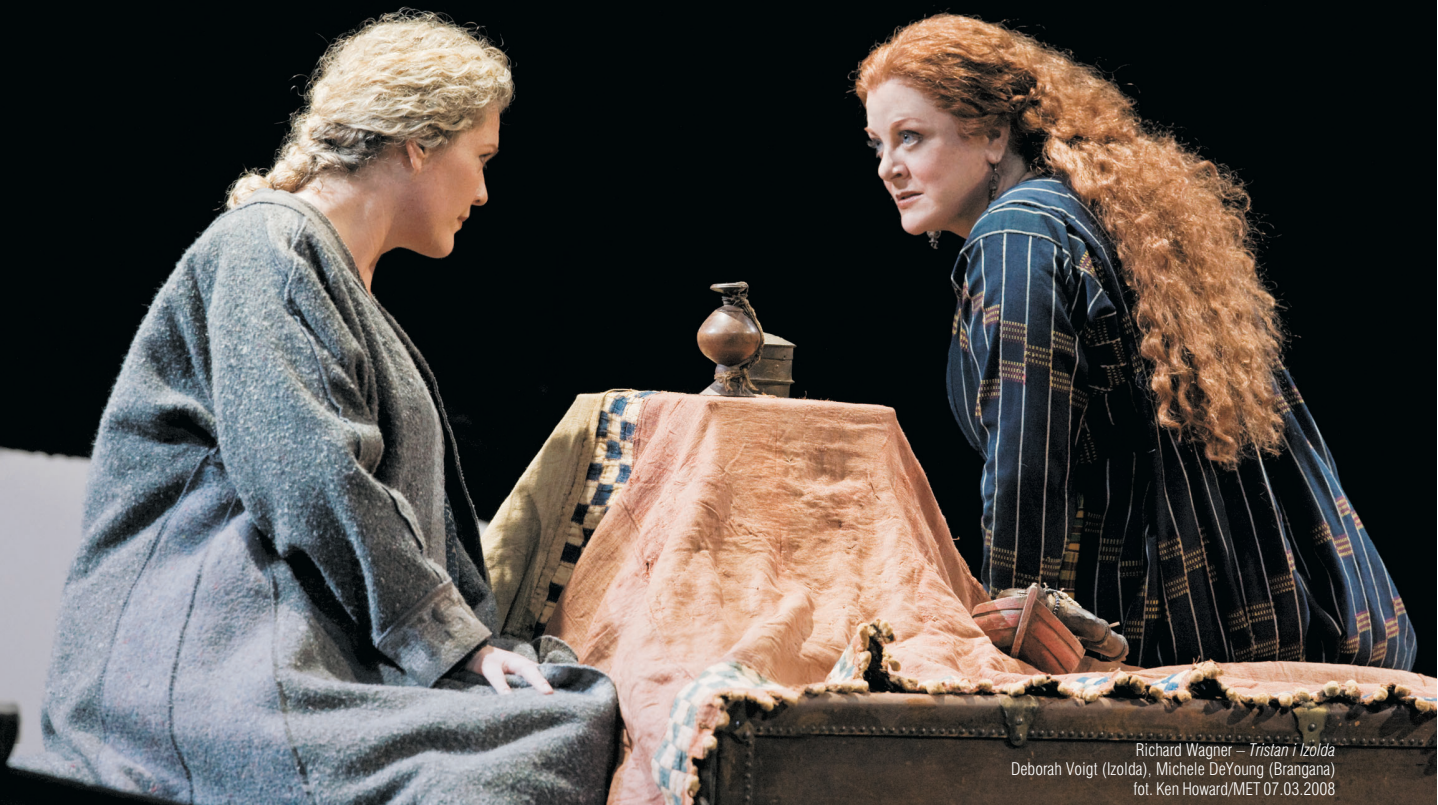
Nad partyturą *Otella* pracował 2,5 roku, a pierwszy raz zaśpiewał tę rolę w Wiedniu w ubiegłym sezonie. Studiując muzykę Verdiego zauważył, że osłabiona, mordecza dla głosu rola ma w zapisie muzycznym Verdiego około 80% zaznaczone jako piano i pianissimo. Skrupulatnie więc przywiązywał uwagę do każdego detalu, studiując wszelkie niuanse emocji w każdej ze scen.

Słuchał też nagrań wielkich tenorów z przeszłości w tej partii. Najwięcej podziwu wzbudziła w nim interpretacja Jona Vickersa.

Botha zaczyna dopiero śpiewać tę rolę. Głosy krytyczne będą więc nieuniknione. Warto jednak, moim zdaniem, obdarzyć tego śpiewaka kredytem zaufania. Kto wie – może za kilka lat okaże się właśnie godnym następcą tych największych z wielkich?

Giuseppe Verdi – *Otello*
Johan Botha (Otello), Renée Fleming (Desdemona)
fot. Ken Howard/MET 01.04.2008





Richard Wagner – *Tristan i Izolda*
Deborah Voigt (Izolda), Michele DeYoung (Brangana)
fot. Ken Howard/MET 07.03.2008

Tristan i Izolda Wagnera – Kłątwa Izoldy? Świat opery bywa przesyadny, a tegorocznych 6 spektakli *Tristana i Izoldy* zdawało się potwierdzać owe przeświadczenia. Problemy dotyczyły bowiem zdrowia dwóch tytułowych bohaterów. Zanim jednak zapoznam Państwa z owymi dramatycznymi szczegółami, pozwolę sobie przypomnieć kilka przypadków z przeszłości.

Wszyscy wielbiciele Wagnera, a *Tristana i Izoldy* w szczególności, pamiętają z pewnością historię pierwszego historycznego odtwórcy tej roli, Ludwiga Schnorra von Carlsfelda, który zmarł na atak serca w Monachium w 1865 r. w wieku 29 lat zaledwie kilka tygodni po prapremierze *Tristana i Izoldy*, czyniąc pierwszą Izoldę, zresztą jego żonę Malwinę, wdową.

W 1959 r., za kadencji Rudolfa Binga jako generalnego menadżera MET, każdy z trzech możliwych i dostępnych Tristanów był chory lub niedysponowany. Prześiębiorczy Bing przekonał więc ich by każdy zaśpiewał choć jeden akt. I tak w akcie I Tristanem był Ramon Vinay, akcie II Karl Liebl, a w akcie III Albert de Costa. Każdy z nich odebrał zasłużone brawa, a zakulisowy żart wieczoru donosił jakoby w świetle zaistniałej sytuacji, Maestro Karl Böhm odmówił poprowadzenia orkiestry MET z „tylko jedną Izoldą”, którą była Birgit Nilsson. Inny dowcip sugerował przemianowanie opery na *Der Sangerkrieg im Cornwall* (Konkurs Pieśni w Konrwali), a ponoć któryś z dowcipnych pracowników technicznych donośnym szeptem zapytał podczas spektaklu: „Macie kogoś do zastępstwa za mnie? Nie czuję się zbyt dobrze!”.

Oczywiście wypadki, choroby i przypadki losu nie ograniczają się tylko do tej opery. *Moc przeznaczenia* Verdiego może zapewne poszczycić się największą ich ilością. Wracając jednak do Wagnera w MET, warto przypomnieć wypadek Hildegard Behrens. W 1990 r. ledwo skończyła śpiewać ostatnie nuty w scenie wielkiej ofiary z końca *Zmierzchu bogów*, gdy uderzyła ją w głowę styropianowo-gumowa belka, która odpadła od dekoracji. Po wypadku wycofała swój udział z ostatniego spektaklu i zastąpiła ją Gudrun Volkert.

W 1966 r., w kilka minut po rozpoczęciu się spektaklu *Sprawy Makropulośa* Janaczka, Richard Verssalle zaśpiewał *Życie ma określony czas* stojąc na szczycie około 3-metrowej drabiny. Po czym spadł na deski sceny, dostał ataku serca i zmarł w wieku 63 lat. Spektakl oczywiście przerwano, a podczas kolejnych wieczorów, zastępujący go Ronald Naldoi nie wspinał się już na drabinę.

Pamiętają też Państwo zapewne upadek ze sceny na sekcję smyczków orkiestry podczas *Wojny i Pokoju* Prokofiewa w 2002 r., kiedy to zabląkany w śnieżycy żołnierz statysta zdziesiątkowanej armii Napoleona stracił równowagę. Na szczęście nie groźnego się nie stało i tylko przerwano finałową scenę na około 3 minuty.

Do tych najbardziej nam współczesnych wypadków w MET zaliczyć też należy zawalenie się dekoracji frontu rezydencji Kapuletów (1998) podczas baletu *Romeo i Julia* w wykonaniu American Ballet Theatre i niewielki pożar na zapleczu, powyżej sceny w 2004 r. podczas aktu II *Włoszki* w *Algierze* Rossi-

niego, który ugaszono w ekspresowym tempie, ale który spowodował opuszczenie kurtyny.

No i wszyscy zapewne pamiętają morderstwo w MET z 1981 r., kiedy to pracownik techniczny, Craig Crimmins, skazany został na 20 lat więzienia za zrzucenie w kanał wentylacyjny z dachu MET skrzypaczki Helen Mintiks, która tajemniczo zniknęła podczas antraktu w wieczorze występów berlińskiego baletu.

Oryginalnie zaplanowana obsada, kompletnie wyprzedanych, i to ze znacznym wyprzedzeniem, w bieżącym sezonie 6 spektakli *Tristana i Izoldy* pod batutą Jamesa Levine'a, miała mieć podczas wszystkich wieczorów głosy: Deborah Voigt – Izolda i Ben Heppner – Tristan. Było to wznowienie abstrakcyjno-symbolicznej, wyjątkowo nieudanej produkcji Dietera Dorna z 1999 r.

Jeszcze podczas prób Ben Heppner odwołał 4 pierwsze spektakle włączając w to transmisję radiową 22 III. Wirusowa infekcja krwi okazała się bardzo groźna. Heppner powrócił do Kanady, poddał się zabiegom, ale miał wrócić na 2 ostatnie wieczory w MET.

Tak więc podczas widzianej przeze mnie premiery sezonu 10 III zastąpił go inny kanadyjski tenor, John Mac Masters. W MET zaśpiewał tylko w kilku spektaklach *Pajaców* w 2005 r., z których jeden był transmisją radiową. Krótka seria *Tristana i Izoldy* śpiewana przez niego w Walii (jesień 2006) okazała się wedle prasy ponad jego siły. Zaśpiewał podczas próby generalnej w piątkowe popołudnie, ale z oczywistych powodów, próba znacznie się przedłużyła, co z kolei spowodowało 15-mi-

nutowe opóźnienie w rozpoczęciu wieczornego spektaklu *Petera Grimesa*. Były też techniczne problemy. „Latający dywan” z aktu III, na którym leży na plecach ranny Tristan, a który przesuwa się z głębi do niemal krawędzi sceny ciągle się zacinał, zatrzymywał i przyspieszał w tempie, jak się zdawało, niezależnym od elektronicznego systemu kontroli. Doprawdy potężna postura Mac Mastersa mogła być tego przyczyną, próbowano więc dostosować system do jego wagi.

Z pewnością należy się Mac Mastersowi uznanie za odwagę i uratowanie spektaklu. Głos niestety był gardłowo-chropowaty i załamał się też praktycznie pod koniec. Jest to rola wyraźnie przekraczająca jego możliwości wokalne. Akt I wypadł w sumie poprawnie. Trochę sucho-bezdźwięcznych obszarów, ale silny i wyrazisty i z dobrą intensywnością dramatyczną. Jednak w miarę upływu czasu słyszalne były oznaki coraz większego zmęczenia. Pełny głos był nadal niezły, ale w lirycznych fragmentach i w „mniejszych” frazach w piano – głos nie płynął. W akcie III walczył już wręcz z rolą i jej trudnościami, ale doznał do finału. Ponoć owe problemy wokalne spowodowane były męczącymi go alergiami.

No i znów zaczął się mechanizm „latającego dywanu” i dość nieprzewidywalnymi zrywami dociągnął leżącą na nim pokazną sylwetkę Tristana mniej więcej na miejsce, gdzie wedle założeń produkcji miał się znajdować na początku Aktu III. Tak więc niestety nic nie zostało z romantycznego kochanka – ani wokalnie ani aktorsko.

47-letnia Deborah Voigt zaśpiewała swą pierwszą Izoldę w MET 10 III. Wyglądała znakomicie w złoto-rudej peruce irlandzkiej księżniczki. Dobry ruch sceniczny,

dobra i wyrazista artykulacja, dobra ekspresja i niuans, ale nie jest to głos, który lubię w roli Izoldy. Końcowe *Liebestod* nie było niestety ani „mild” ani „leise”, bez magii transformacji i bez wzruszających emocji. To obecnie za ciemny, trochę niestabilny, lekko drżąco-wibrujący głos z niekiedy ostro krzykliwą górą.

Voigt swą pierwszą Izoldę zaśpiewała w Operze Wiedeńskiej w 2003 r. (nagrane na żywo przez DG) pod batutą Christina Thielmana. Głos i jego barwa zmieniły się jednak od tego czasu podobnie jak i wygląd, a znaczna utrata wagi z pewnością przyczyniła się do owych zmian.

Ten wieczór, podobnie jak i pozostałe przeze mnie słyszane i widziane spektakle *Tristana i Izoldy*, pozostaną mi jednak na zawsze w pamięci jako rewelacyjne muzycznie. James Levine,

Czarnoksiężnik i Mistrz orkiestry, od 1981 r. ma praktycznie monopol na tę partyturę w MET. Słyszeliśmy więc wszystko, o czym może tylko zamarzyć najwybredniejszy wagnerzysta: majestat, poezję, „grandeur”, pasję, liryzm, romantyzm, dramat, smutek, tragedię, intensywność emocji i magię atmosfery. Kiedy usłyszałam podczas przerwy ocenę: „Szkoda, że *Tristan i Izolda* nie jest symfonią”, mogłam tylko skinąć głową w milczącej zgodzie.

Kolejnego spektaklu z 14 III nie widziałam, ale prasa pełna była dramatycznych doniesień o zająsciach podczas owego wieczoru. Streszczyć je więc Państwu, ponieważ wpłynęły one na to, co dalej zdarzyło się podczas kolejnych przedstawień *Tristana i Izoldy*. Po pierwsze wymieniono Tristana. Gary Lehman zastąpił Johna Mac Mastersa. Jest to tenor, który buduje swą karierę jako śpiewak wagnerowski. Zastąpił Placido Domingo w roli Parsifala w 2005 r. w

kim duetem, Deborah Voigt opuściła scenę. Kurtyna opadła i spektakl przerwano. Powodem była niedyspozycja żołądka. I tak scena w MET została pozabawiona Izoldy.

Problemy wokalne Voigt były ponoć już wyraźnie słyszalne w akcie I, kiedy to z trudem próbowała śpiewać najwyższe tony. Postanowiła jednak kontynuować. Prasa cytowała Petera Gelba, który powiedział: „Była bardzo heroiczną. Powiedziała mi przed aktem II, że czuła się źle już rano, ale nic nam nie powiedziała, ponieważ nie chciała nas martwić, no i chciała wesprzeć debiut Lehmana”. Ale tuż przed początkiem duetu miłosnego, po około 20 minutach aktu II, dała znak Levine’owi, że nie da rady dalej śpiewać. Lehman dalej kontynuował śpiew, Levine grał jeszcze przez kilka taktów, ale orkiestra po chwili zamilkła. Ogłoszono, że Voigt zamieszkała.

Po 15 minutach przerwy na scenie pojawiła się nowa Izolda, Janice Baird (debiut w MET) i oboje debutanci dośpiewali spektakl do końca zdobywając ogromny respekt i uznanie nowojorskiej widowni i bardzo życzliwy aplauz. Podziwiano oczywiście najbardziej Jamesa Levine’a, który musiał przejąć absolutną kontrolę nad całym wieczorem.

Zaplanowaną jako ewentualne zastępstwo Janice Baird już podczas przerwy po akcie I poproszono o założenie kostiumu. Miała być gotowa do natychmiastowego wejścia na scenę. Życzliwy aplauz widowni trochę zapewne uspokoił jej skołataną nerwy. Spektakl zakończył się oczywiście ½ godziny później niż zaplanowano, a stojąca owacja dla obojga tytułowych bohaterów wynagrodziła ich wysiłki.

Janice Baird, urodzony na Manhattnie amerykański dramatyczny sopran, „specjalizuje się” głównie w rolach Wagnera i Richarda Straussa, których wiele śpiewała w Europie.

Kolejny spektakl *Tristana* 18 III już widziałam. Znów Tristaniem był Gary Lehman, a Deborah Voigt powróciła jako Izolda. Najwyraźniej jednak nadal nie była w dobrej formie wokalne i fizycznej. Tristan Lehmana brzmiał natomiast zupełnie przyzwoicie. Ładna barwa głosu, ładne prowadzenie frazy – ogólnie całkiem obiecujący. No ale dostał wspaniałe wsparcie od genialnego Maestro Levine’a! I to właśnie on i bajecznie brzmiąca orkiestra MET wynagradzali nam wszystkie braki i niedostatki wokalne spektaklu.

I wszystko szło dobrze do aktu III, kiedy to widać znów zadziałała „kłątwa Izoldy” i znów mechanizm „latającego dywanu” nie funkcjonował poprawnie i tym razem nie dało się tego usprawiedliwić wagą śpiewaka. Najpierw zaciął się i zatrzymał by po chwili przyspieszyć w tempie pocisku raketowego i



Richard Wagner – *Tristan i Izolda*
John Mac Master (Tristan)
fot. Ken Howard/MET 07.03.2008

Los Angeles, śpiewał już w *Tannhäuserze* i *Zygmunta* w *Walkirii*. Zmianę Tristana ogłosił przed kurtyną Peter Gelb, prosząc widownię o życzliwe przyjęcie tenora, który, mało że debiutował w MET właśnie tym spektaklem, ale wogóle śpiewał Tristana po raz pierwszy z życia. Amerykański Tristan miał dobrą prezencję sceniczną i był wiarygodny w roli romantycznego kochanka – przystojny i sprawny fizycznie. Ale musiał pokonać ogromny stres. Z zakulisowych informacji dowiedziałam się, że Lehman nie miał w ogóle próby z orkiestrą, bo zastępstwo wyniknęło dosłownie w ostatniej chwili i nie było czasu, oraz że Maestro Levine w zaistniałej sytuacji zgodził się na obniżenie o ½ tonu roli by umożliwić mu dośpiewanie do końca opery.

Zdarzyła się jednak kolejna „katastrofa”. Podczas aktu II, tuż przed wiel-

wyrzucić jak z katapulty ze swej powierzchni leżącego na plecach Tristana, Gary'ego Lehmana, który runął głową naprzód wprost do budki suflera. Techniczna pomoc wbiegła na scenę, kurtyna opadła. Po 10 minutach uniosła się ponownie i Lehman dośpiewał spektakl od końca. Miał ogromnego guza na głowie (na szczęście tylko guza), poważny uraz ramienia i ogólnie ogromną ilość siniaków i potłuczeń. Był to prawdziwie heroiczny Tristan, którego wysiłek wspomagała oczywiście, na ile tylko to możliwe, orkiestra pod batutą Maestro Levine'a.

Po emocjach tego wieczoru z uzasadnionym niepokojem czekałam na transmisję radiową 4 dni później, czyli 22 III. Potłuczonego Gary'ego Lehmana zastąpił w roli Tristana Robert Dean Smith, amerykański tenor z Kentucky, wiele śpiewający w teatrach operowych Europy. Po wypadku Lehmana szybko przywieziono go samolotem z Berlina. I był to już trzeci Tristan tego sezonu w MET. Smith miał debiutować nie tylko podczas transmisji radiowej; był to jednocześnie spektakl transmitowany do kin świata na żywo i nagrywany jako prezentacja DVD. Ton całego spektaklu nadali Deborah Voigt i Maestro Levine. Smith przetrwał ze sporym sukcesem sobotnie matinée, a w akcie III brzmiał nadal dość świeżo, z dobrą interpretacją i zaangażowaniem dramatycznym, lepiej zresztą niż w pierwszych dwóch aktach. Nie jest to jednak zbyt silny głos i nie brzmiał jak prawdziwy partner wokalny w duetach z Voigt.

Pewnie MET jest dla niego za duża, śpiewał bowiem już Tristana w Bayreuth, Wiedniu i La Scali. Smith, podobnie jak jego poprzednik Lehman, zaczynał jako baryton i przetrenował głos na rejestr tenora.

Głos Voigt wydał mi się w całym przedstawieniu zupełnie dobry. Nowy Jork obdarzył parę scenicznymi kochanków wielką owacją, a huraganowy aplauz na stojąco, od którego zatrzęsły się wręcz ściany MET, zgotowano dla Maestro Levine'a.

25 III wrócił nareszcie do MET Ben Heppner i zapowiadała się owa „sensacja sezonu”, ale Voigt znów była niedysponowana (problem z żołądkiem i temperatura) i znów zastąpiła ją Janice Baird, która tym razem zaśpiewała w pełnym spektaklu u boku Bena Heppnera, najwspanialszego współcześnie Tristana. Heppner był w bardzo dobrej formie wokalne i warto było doprawdy czekać na tego Tristana. Pozostałości choroby bardziej były uchwytne w jego momentami niepewnym ruchu scenicznym. Był jeszcze wyraźnie osłabiony, zachwiał się na scenie kilka razy. Zataił mu się kilka razy na ulamki sekund głos w duecie miłosnym aktu II, ale to prawdziwy heldentenor i 40-minutowa tortura wokalna aktu III była doprawdy

doskonała, popisowa wręcz w jego wykonaniu.

45-letnia Janice Baird, która zaczynała karierę jako mezzosopran, ma dobrą prezencję sceniczną i aktorsko jest zupełnie niezła. Dośpiewała spektakl do końca, choć nie bez problemów. Co ciekawe, to właśnie dolny rejestr okazał się najsłabszy. Dobra góra i dźwięczny ton, za to środek dość problematyczny. W akcie III głos Baird zaczął ją zawodzić: bywał nieco przenikliwo-ostry, miała problem z długimi liniami, a barwa – jak zwykle to kwestia gustu. Najlepiej wypadła w akcie I, choć i tu sam początek był nieco niepewny. Jak się więc wydaje, zużyła wszystkie niemal siły właśnie w akcie I i tak począwszy od aktu II było coraz słabiej i gorzej.

„Historyczny spektakl” *Tristana i Izolda* tego sezonu, czyli ten, z początkowo zaplanowaną obsadą wokalną obu

znów pojawił się bowiem przedstawiciel MET z mikrofonem w rękę, na którego widok publiczność unisono jęknęła: „Nie...!!!”. Thomas Connell, sceniczny menadżer MET uspokoił jednak wszystkich mówiąc, że Heppner i Voigt są w świetnej formie. Zaniemogła jednak Jane Wray, sopran zaplanowany na ten wieczór jako Brangana. Zastąpi ją więc dotychczasowa Brangana – Michele DeYoung. Widownia ponoć oszalała z radości. Heppner był wedle doniesień prasy i Galerii doskonały, pełen pasji, a najwspanialej wypadł akt III. „Wyzwolona wokalnie” Izolda u boku Tristana, który nareszcie był jej właściwym partnerem wokalnym w mocy i zaangażowaniu emocjonalnym, miała ponoć bardzo dobry wieczór. Maestro Levine wspierał się na absolutne wyżyny, a wielu przypomniało sobie inny historyczny wieczór, 30 stycznia 1974 r., kiedy to u boku Birgit Nilsson śpiewał Jon Vickers.

Wszyscy byliśmy tak skoncentrowani na losach śpiewaków dwóch tytułowych ról, że inne zupełnie dobrze wykonane wspomagające role niekiedy skupiały chyba zbyt mało uwagi.

Michele de Young (Brangana) była ogólnie dobra wokalnie, ale nie zaprezentowała nic szczególnego czy nadzwyczajnego. Nie jest to też z pewnością rola, w której ją zapamiętam. Spodobaly mi się natomiast bardzo głos Eike Wilma Schulte w partii Kurwenala i znakomity Matti Salminen w roli Króla Marka. Jego głos nadal jest wspaniały i Salminen rozrywał nam serca na kawałki w niezwykle wzruszającym emocjonalnie wielkim monologu. Doprawdy zasłużył na burzę oklasków. Na wyróżnienie zasłużyli też debiutujący w MET w roli Głosu Żeglarza Matthew Plenk i atrakcyjnie brzmiący Mark Schowalter jako Pasterz. 25 III bitam też brawo dla Tonyego Stevensona (druga obsada Głosu Żeglarza) i Richarda Paula Finka (druga obsada Kurwenala).

Lista nie byłaby jednak pełna bez uwzględnienia Pedro R. Diaza – solo na rogu angielskim – piękny, czysty dźwięk.

I tak, pomimo wszystkich sensacyjnych wydarzeń, lepszych i gorszych głosów seria spektakli tego seoznu na zawsze pozostanie mi w pamięci jako absolutny triumf artystyczno-muzyczny Maestro Jamesa Levine'a i orkiestry MET. Było to doświadczenie przenikające widownię do szpiku kości mistycznym wręcz pięknem i żadne nagranie niestety nie może się równać z wrażeniem całkowitego zatopienia na żywo w pięknie harmoni wydobytych z tej partytury Wagnera przez nie mającego sobie współczesnie równych Jamesa Levine'a.



Richard Wagner – *Tristan i Izolda*
Matti Salminen (Król Marek)
fot. Ken Howard/MET 07.03.2008

tytułowych ról, miał miejsce 28 III i był to ostatni spektakl tego sezonu, kiedy to wreszcie Voigt i Heppner po raz pierwszy zaśpiewali razem. Śpiewali już co prawda razem fragmenty w koncertach, ale nigdy nie pojawili się razem w pełnej produkcji sceniczej tej opery. Niestety nie widziałam tego przedstawienia, ale ponoć było to wydarzenie sezonu, a wedle doniesień prasy, zaczęło się „sensacyjnie”. Przed kurtyną

Ernani Verdiego. *Ernani*, to piąta opera Verdiego i kolejny sukces po prapremierze (9 III 1844 r. w Teatro La Fenice), której libretto w oparciu o sztukę teatralną Victora Hugo *Hernani* napisał Francesco Maria Piave. Była to pierwsza kolaboracja Verdi-Piave.

Ameryka po raz pierwszy usłyszała tę operę w Nowym Jorku 14 IV 1847 r. w Park Theatre, a w MET pojawiła się 28 I 1903 r. ze spektakularną obsadą. Pod batutą Luigiego Mancinelliego zaśpiewali bowiem: Marcela Sembrich (Elwira), Emilio de Marchi (Ernani), Antonio Scotti (Don Carlo) i Edouard de Reszke (de Silva).

Lista wielkich wykonawców tej opery w MET jest doprawdy imponująca: Rosa Ponselle, Zinka Milanov, Leontyne Price (Elwira), Giovanni Martinelli, Mario del Monaco, Franco Corelli, Carlo Bergonzi (Ernani), Titta Ruffo, Giuseppe De Luca, Leonard Warren (Don Carlo), Ezio Pinza, Cesare Siepi (de Silva).

Autorem wznowionej w bieżącym sezonie produkcji z 18 XI 1983 r. był debiutujący wówczas w MET Pier Luigi Samaritani, który zaprojektował również dekoracje (kostiumy: Peter J. Hall; światło: Gil Wechsler); orkiestrą dyrygował James Levine, a w obsadzie usłyszeliśmy: Leonę Mitchell (Elwira), Luciano Pavarottiego (Ernani), Sherrilla Milnesa (Don Carlo) i Ruggero Raimondiego (de Silva). Ostatni raz *Ernani* pojawił się w MET w sezonie 1984/85. W sumie daje to 81 spektakli w 11 sezonach. Tak więc *Ernani* bieżącego sezonu był pierwszym wznowieniem tej opery w MET po 23 latach.

Warto też zapewne przypomnieć, że cztery akty *Ernaniego* noszą specyficzne tytuły: *Bandyta*, *Gość*, *Łaskawość* i *Maska*, a akcja umieszczona jest w XVI-wiecznej Hiszpani i jest ilustracją obowiązującego wtedy dyktatu kodu honorowego, który rządził życiem i wszelakimi działaniami.

Historia libretta współcześnie zapewne wyda się wielu nieprawdopodobna i niezrozumiała w motywach działań bohaterów. Czworokąt: piękna kobieta, Elwira, kocha z wzajemnością syna skrzywdzowanego przez króla, szukającego sprawiedliwości arystokraty, funkcjonującego obecnie poza prawem i postugującego się przybranym imieniem Ernani. Elwirę kocha również znacznie od niej straszy arystokrata i jej prawny opiekun, de Silva. No i sam król zauroczony jest jej pięknem i próbuje uczynić z niej swą metresę.

Wśród wielu zawirowań akcji, de Silva, jak nakazuje honor pana domu wobec gościa, udziela Ernaniemu azylu w swym zamku i ukrywa go przed pościgiem armii Króla. Ernani odmawia udziału w pojedynku, na który wyzywa go de Silva, tłumacząc swą odmowę starszym wiekiem przeciwnika, co uczyniłoby walkę nie honorową. Obiecuje natomiast dołączyć do jego spisku przeciwko królowi, a ponieważ de Silva uratował mu życie, które wobec tego faktycznie należy do niego, gotów jest w każdej chwili się zabić gdy usłyszy dźwięk swego własnego rogu, który darowuje wraz z ową przysięgą de Silvie.

W akcie III wszystko pozornie dobrze się kończy: król przebacza spiskowcom, oddaje rękę Elwiry Ernaniemu i tylko de Silva nie chce i nie potrafi pogodzić się z wyrokami króla i utratą Elwiry. Tragiczny koniec historii następuje w ostatnim, czwartym akcie, kiedy to podczas przygotowań do ceremonii ślubnej szczęśliwej pary młodej, Ernani słyszy dźwięk swego rogu i jak nakazuje mu honor, przebija się sztyletem i umiera na rękach ukochanej Elwiry. W oryginale sztuki Hugo koniec jest nieco inny. Oboje kochankowie wypijają truciznę, a de Silva przebija się sztyletem.

W czasach Verdiego historia libretta miała lekki posmak skandalu, ukazywała bowiem człowieka żyjącego poza prawem, którego poczucie honoru przewyższało wielu arystokratów i samego króla. Ale nie szukajmy realizmu w historiach librett operowych owych czasów. I szkoda, że późniejsze opery Verdiego przyćmiły nieco blask *Ernaniego* i w

sumie dość rzadko ją wystawiano. A przecież *Ernani* to też pierwszy u Verdiego „zestaw i kontrast” głosów: „kwartet” sopran/tenor/baryton/bas, którego wykorzystanie stało się „normą” w wielu później skomponowanych przez niego operach. No i jest to pierwsza jego opera, w której tytułowy bohater, tenor, jest prawdziwie pełnym pasji, emocjonalnym, dramatycznym teatralnie tenorem Verdiego.

Wymogi wokalne *Ernaniego* też więc z pewnością są po części odpowiedzialne za rzadkie jej wznowienia. Tym razem w MET udało się jednak zdobyć najlepszą chyba współcześnie obsadę: Sondra Radvanovsky (Elwira), Marcello Giordani (Ernani), Thomas Hampson (Don Carlo) i Ferruccio Furlanetto (de Silva). Wszystkimi 7. spektaklami sezonu dyrygował urodzony w Mediolanie Roberto Abbado (debiut w MET w 1994 r. w *Adrianie Lecouvreur*, a potem *Fedora* i *Trawiata*).



Widziałam 2 przedstawienia (17 III premiera sezonu i 2 IV) oraz słyszałam transmisję radiową 29 III.

Bardzo dobre, choć nie spektakularno-perfekcyjne wokalnie, przedstawienia.

Sondra Radvanovsky zaśpiewała podczas premiery sezonu Elwirę pomimo niewyleczonej wirusowej infekcji. Była oczywiście wspaniale zaangażowana w rolę, spontaniczna w prezentacji postaci, z doskonałą prezencją sceniczną i ogromną muzykalnością, głos jednak nie zawsze brzmiał doskonale. Pięknie prowadziła frazy, była bardzo precyzyjna, a wspaniale diminuenda na górnych tonach jak zwykle zachwycały. Dało się jednak słyszeć niepełną formę wokalną. Bardzo ostrożnie zaśpiewała *Ernani involami*: trochę podbierania dźwięków od dołu, trochę portamento, dość słaby, jak na nią, w mocy dół, no i te górne tony były nieco ostre.

Wyraźnie nie chciała forsować głosu na samym początku i to w tej arcytrudnej arii. Ale po przebrnięciu tej pierwszej poprzeczki było już doprawdy znakomicie. Świetnie wypadła w duetach i ensemblach, głos brzmiał coraz lepiej i piękniał z każdą wręcz chwilą, a począwszy od aktu III – zachwycała, szczególnie w tragicznym finale opery. Była więc w sumie wspaniałą Elwirą i zasłużyła na wielką owację.

Marcello Giordani (Ernani) był dość rozczarowujący. Nierówny występ. Odniosłam wrażenie, że jest to zbyt taksująca go wokalna rola. W akcie I usłyszałam lekko chwiejny, nieco niestabilny intonacyjnie głos z wieloma ładnymi górnymi tonami ale i z tymi siłowo wypchniętymi, które nie zachwycały (np. *Oro, quanto*). Rozgrzał się w *Odi il voto*, ale nie było niuanse, detalu; brzmiał zbyt głośno krzykliwie, na jednym poziomie głośności dynamicznej. Zdecydował się też zaśpiewać przywróconą do partytury dla występów Pa-

pretacja psychologiczna postaci, cudowne długie linie płynnego jak miód legato i recitatywy fascynujące w dramatycznej ekspresji. To było czyste piękno wokalne, wspaniała prezencja sceniczna i doskonała intensywność przekazu emocjonalnego dramatu. Spektakularnie wykonana aria „rachunku sumienia” *Oh, de verd'anni mei* prawdziwie zasłużyła na huraganowy aplauz, który na kilka minut przerwał spektakl.

Ferruccio Furlanetto (de Silva) to głos, który uwielbiam. Uważam go za jednego z najbardziej wszechstronnych i najlepszych śpiewaków w tym rejestrze. W *Infelice* był jak zwykle znakomity interpretacyjnie, stylowo i muzycznie, z tą tak zawsze podziwianą przeze mnie łatwością wokalną i ekspresją dramatyczną, a jego rewelacyjnie *Ah, io l'amo* i cały akt IV podbiły wszystkie serca na widowni.

To doskonały basso cantante, choć już zapewne na tym etapie jego kariery nie usłyszymy go jako Leporello czy Don Giovanni. Ale jego Król Filip z *Don Carlo* czy Borys Godunow pewnie wynagrodzą nam jego lżejszy repertuar z przeszłości. Podobnie zresztą rzecz się ma w przypadku Thomasa Hampsona, który obecnie coraz częściej podejmuje się „cięższych” ról barytonowych.

Ogromne brawa należały się chórowi MET, który był wspaniały w przekazie energii dramatycznej i precyzji wokalnej, a Roberto Abbado kompetentnie poprowadził orkiestrę choć nie wyczułam specjalnego „związku duchowo-muzycznego” z partyturą Verdiego. Były okazjonalne braki w synchronizacji ze sceną, trochę zbyt mało dramatycznie intensywnie wypadły znakomite sceny chóru, uwertura była lekko-nudnawo wolna w pierwszej części, ale w sumie wypadło to nienajgorzej.

Nie widziałam kolejnego spektaklu 23 III, ale był to wieczór, w którym Radvanovsky zmuszona była odwołać swój udział. Niedoleczona infekcja zapewne wymagała dalszych medycznych zabiegów. Zastąpiła ją Angela Meade, która zadebiutowała tym występem w MET. Meade wygrała Metropolitan Opera National Council Auditions w 2007 r. oraz Hans Gabor Belvedere International Competition w Wiedniu, gdzie również zdobyła nagrodę The International Media-Jury i nagrodę od La Scali. Nadal studiuje wokalistykę w Academy of Vocal Arts w Filadelfii pod kierunkiem Williama Schumana. Jej Elwira zyskała spore uznanie krytyków.

Kolejny słyszany przeze mnie *Ernani* był transmisją radiową 29 III i tym razem obsada premiery była w komplecie, a głosy dopisywały. Podczas jednej z przerw Sondra Radvanovsky mówiła o rolach śpiewanych przez nią w MET i opowiedziała uroczą historię. Wielokrotnie wspominała już wcześniej, że zawsze jej największym marzeniem było zaśpiewanie w operze u boku Plácido Domingo. No i marzenie spełniło się w *Cyranie de Bergerac*. Próby przed owymi spektaklami rozpoczęły się w dniu jej urodzin. Domingo przyniósł jej więc w prezencie tort, zaśpiewał *Happy Birthday* i powiedział: „Sondra, to teraz będziesz musiała mieć inne marzenie!”

Ostatni mój wieczór z *Ernanim* w MET miał miejsce 2 IV. Giordani nadal był mało atrakcyjny, Sondra Radvanovsky jeszcze nie wróciła do 100% formy wokalne w *Ernani involami*, ale poza tym, tak ona jak Hampson i Furlanetto dali prawdziwy popis sztuki wokalne i zawojowali wszystkich pięknym brzmieniem i intensywnością dramatyczną. Nic więc dziwnego, że przed kurtyną przywitała ich stojąca, huraganowa owacja wzmocniona biciem w boczne panele akustyczne.

Trudno doprawdy zapomnieć właśnie ten ostatni z 7. spektakli tego sezonu w MET, ponieważ poza oczywistym pięknym głosem, rzadko mamy okazję słyszeć tę operę Verdiego – przynajmniej w MET.



Giuseppe Verdi – *Ernani*
Marcello Giordani (Ernani), Sondra Radvanovsky (Elwira)
fot. Marty Sohl/MET 13.03.2008

varottiego w 1983 r. cabalettę *Sprezzo lavita*, ale niestety i tu siłował się z górnymi tonami. W akcie IV był dramatycznie efektywny w *Ascolta*, ale nie jest to głos Ernaniego mych marzeń.

Imponujący głos Thomasa Hampsona (Don Carlo) nie od początku opery zabrzmiał w pełni swej glorii. Odnosiło się wrażenie oszczędzania sił na taksujący akt III, szczególnie w wyznaniach miłosnych do Elwiry w akcie II, choć oczywiście było i tu wiele pięknych fraz. Duet z Elwirą był już jednak doskonały i po chwili usłyszałam ten tak podziwiany przeze mnie baryton: silny, piękny w barwie. Znakomite wrażenie wywarło trio z aktu II, a w uwodząco pięknym *Vieni meco, sol di rose* głos Hampsona uwiódłby zapewne najbardziej oddaną sprawie Westalkę. Ale to akt III był jego prawdziwym triumfem wokalnym. Wspaniała, wnikliwa inter-

Peter Grimes Benjamina Brittena. „Im bardziej nienawistnie wroga jest społeczność, tym bardziej nienawistnie wroga jest jednostka” powiedział Benjamin Britten w wywiadzie dla Time Magazine krótko po prapremierze *Petera Grimesa*.

Jego operę możnaby nazwać traktatem filozoficznym o naturze osądów ludzkich, a główny jej bohater jest raczej ofiarą podejrzeń i pomówień niż prawdziwie udokumentowanym złooczyńcą. Odtrącony przez społeczność, na obrzeżach której mieszka, Peter Grimes jest z natury swym outsiderem. Oskarżony o spowodowanie tragicznej śmierci terminującego u niego młodego chłopca, w prologu opery wezwany jest do sądu, który niczego nie rozstrzyga jednoznacznie. Czy jest więc faktycznym złooczyńcą? Końcowe przeświadczenie widzowi zależy w dużej mierze od sposobu przedstawienia jego portretu muzyczno-wokalno-dramatycznego i to my, widzowie tak naprawdę mamy być jego sędziami.

Peter Grimes zawsze cieszył się uznaniem krytyki i popularnością widzowi – co raczej rzadko jest spotykane w angielsko języcznych operach XX w.

„Na próbie generalnej myślałem, że całe to przedsięwzięcie będzie katastrofą”, wspominał później Britten (światowa prapremiera: 7 VI 1945 r. w starym budynku Sadler’s Wells Theatre w Londynie). Po momencie ciszy – wrzaski i krzyki wypełniły widownię. Na początku – konsternacja. Obsada spektaklu nie wiedziała, o co chodzi; czy ludzie demonstrują, bo aż tak im się nie podobało? Ale były to akurat wrzaski uznania i podziwu.

Peter Grimes szturmem zdobył sceny operowe całego świata i jest jedną z najczęściej wznawianych oper skomponowanych od czasów II Wojny Światowej. Popularność tę jednak łatwo zrozumieć: znakomita partytura, niezwykle w mocy dramatycznej wykorzystanie chóru i orkiestry, i monumentalna wręcz tytułowa rola o niezwykłym potencjale dramatycznym, dającym się odczytywać na nowo przez każdego tenora podejmującego się tej roli.

Jako źródło i podstawę libretta wykorzystano poemat *The Borough* (1810) napisany przez George’a Crabbe’a (1754-1832). Historia tragedii Petera Grimesa rozgrywa się w nieokreślonej wspólnocie wioski położonej na wschodnich wybrzeżach Anglii i może przywołać na myśl miasteczko Aldeburgh, w którym Britten w końcu zamieszkał. Lata akcji umieszczono około 1830 r.

Wedle oryginalnego poematu Grimes wzbudzał odrazę, był sadystycznym mizantropem, niewrażliwym na ludzkie cierpienie, niepotrafiącym współczuć, bez wyrzutów sumienia czy zahamowań moralnych. To on jest tym, który umęcza, a nie którego umęczają i jest to zupełnie inna postać od bohatera opery Brittena.

W 1941 r. zainteresował Brittena artykuł E. M. Fostera i zwrócił jego uwa-

gę na poemat Crabbe’a. Britten mieszkał wtedy ze swym partnerem życiowym, Peterem Pearsem, w Ameryce. Ów poemat skłonił go do wielu refleksji nad życiem osobistym oraz wzmocnił nostalgię. Wrócił więc do objętej wojną Angli, którą oboje z Pearsem opuścili po części z powodu ich pacyfizmu. Co najbardziej zainteresowało go w poemacie, to dynamika „jednostki wobec tłumy, z ironicznymi odniesieniami do jego własnej sytuacji” – jak później pisał. Udało mu się jednak uniknąć bezpośrednich odniesień do prywatnej sytuacji jego i Pearsa jako pacyfistów oraz ich statusu jako pary.

Britten i Pears wspólnie napisali szkic scenariusza, który dramatycznie transformował nieokrzesanego złooczyńcę z poematu Crabbe’a w postać udreżonego idealisty. I tak rybak stał się jednym z największych paradoksów operowego bohatera. Jedyne w swoim rodzaju outsider o potencjale prezentowania wykluczających się pozornie nawzajem osobowości, które są w konflikcie z wartościami społeczności, na obrzeżu której przychodzi mu żyć i funkcjonować.

Christopher Isherwood był ich pierwszym wyborem librecisty, ale kiedy odmówił, zwrócili się do Montagu Slatera, z którym Britten już poprzednio współpracował w latach 30., gdy pisał muzykę do jego dwóch sztuk teatralnych. Po uzgodnieniu wszelkich szczegółów i usunięciu kontrowersji, Britten postanowił dodać kolejny wymiar w muzyce i genialnie wręcz zrozcizował postacie wioski rybackiej kreując niemal dickensowsko wyraziste portrety muzyczne jak np. Ellen Oxford (mediator pomiędzy dwoma światami).

Natomiast tonalny symbolizm, który ilustruje relacje Petera Grimesa z ludźmi wioski i naturalnymi elementami przyrody to 6 interludii, w których Britten oferuje symboliczne paralele i gdzie samo morze jest jakby chórem komentującym wydarzenia, bo to właśnie chór jest prawdziwym bohaterem tej opowieści jako grupa społeczna.

Partytura tej opery uznawana jest za najlepszą muzykę Brittena skomponowaną na potrzeby teatru operowego. Nie jest ani zbyt konserwatywna, ani zbyt radykalna i stanowi znakomite wyważenie elementów lirycznych i dysonansów o bardzo przekonywującej dramaturgii. Ostawione już zresztą dziś *Interludia morskie*, od wielu lat grane są osobno w salach wielu filharmonii świata. Britten w mistrzowski wręcz sposób wykorzystał w nich indywidualne instrumenty, jak np. rogi prezentujące przytłumy morza, flety odmalowujące swą barwą światło księżycy na jego falach.

Wykorzystał też w partyturze pieśni żeglarskie, tak dobrze znane i popularne w Anglii, a fakt, że Grimes nie może włączyć się w śpiewający chór dodatkowo podkreśla jego charakter outsidera. To klasyczne studium izolacji, niezrozumienia odrzuconego człowieka, którego obawiają się, a nawet wręcz nienawidzą, bo jest „inny” i „nie pasuje”.



Niezwykle przejmująca końcowa „scena szaleństwa” jest wspaniałym przykładem wykorzystania tej formy muzyki operowej w odmalowywaniu kompletnego załamania się psychicznego charakteru bohatera. Rybacy to przecież łowcy ryb, a więc gdy w wyniku kolejnego posądzenia o morderstwo drugiego terminującego u niego chłopca, ścigany przez nich Grimes wypływa łódką na morze i zatapia ją, nikogo to specjalnie nie obchodzi. Życie toczy się dalej i nowy „połów” zacznie się pewnie już wkrótce.

Grimes miał być jednak ambiwalentnym charakterem i tak o nim opowiada muzyka Brittena. Niektórzy utożsamiali postać Grimesa z Brittenem i prześladowaniem społecznym homoseksualizmu, który w owych czasach w Anglii był przestępstwem. Choć nigdy o tym nie mówił otwarcie, Britten miał świadomość, że Grimes może być tak interpretowany. Poczynił więc starania, by usunąć wszystko z tekstu libretta, co mogłoby w jakikolwiek sposób sugerować taką interpretację.

Wielkość tej opery możnaby też zmierzyć wielością możliwych interpretacji. Oryginalny Grimes Petera Pearsa podkreślał fundamentalny humanizm postaci, portretując go jako wrażliwego outsidera, który nie pasuje do społeczności.

Był niemal eterycznym stworzeniem, tak niecałkiem z tego świata czy wręcz rzeczywistości, marzycielem i niedokończonym poetą, który mówił o prawdzie i współczuciu, ale nie potrafił zakomunikować wyrażenie ich znaczenia. Jego głos był dość wysokim lirycznym tenorem.

Kanadyjski tenor, Jon Vickers, znacznie bardziej skoncentrował się na wewnętrznych sprzecznościach, używając, jak mówił, innego głosu dla „wewnętrznego Grimesa” i innego dla tego „zewnątrznego”.

Jego Grimes był surowy i brutalny w konflikcie, przerażający jako postać sceniczna nawet w jego czysto fizycznym aspekcie. Szalał w gniewie i był faktycznie nie dająca się kontrolować siłą natury. A to było za wiele dla Brittena, który ponoć nienawidził wręcz jego interpretacji.

Peter Grimes odnowił też prestiż i uznanie dla angielskiej opery. MET wystawiła ją po raz pierwszy w 1948 r. Time Magazine wybrał wtedy na okładkę zdjęcie Brittena upozowanego na tle sieci rybackich, a w artykule wstępnym napisano m.in., „żadna opera od czasów Pucciniego nie była tak chwalona jeszcze przed premierą”.

Obsadę prapremiery w MET stanowili: Frederick Jagel, Regina Resnik (Hellen Oxford) i Jerome Hines (Swallow). Powtórzono go w 1949 r. z Lawrence Tibbet w roli Blastrode. Nie grano go później do 1976 r., kiedy to powstała nowa produkcja Tyronea Guthrie'ego z myślą o Jonie Vickersie, który osiągnął w tej roli niebywałą światową sławę i zaśpiewał ją w MET 37 razy do 1984 r. Dyrygentem tej nowej produkcji był debiutujący wówczas w MET

Collin Davis. Kolejne wznowienia też miały w obsadzie prawdziwie wielkie glosy: James Morris (1973), Thomas Stewart (1983-4), Elisabeth Soderstrom (1983), Anthony Rolfe-Johnson (1994), Renée Fleming (1994) Patricia Racette (1997-8) i Philip Langridge (1997-8).

Debiutujący w MET John Doyle, autor nowej produkcji *Petera Grimesa* w MET znany jest na świecie m.in. jako twórca produkcji *Sweeney Todd*, za którą zdobył nagrodę Tony, i musicali Sondheima. W jednym z wywiadów powiedział, że to co zainteresowało go w historii tej opery to postać bohatera („nieperfekcyjni ludzie są interesujący”) oraz arbitralna agresywność osądów społeczności. John Doyle sam wzrósł i wychowany był w podobnym miejscu, w którym, jak wspomina, wszyscy wszystkich znali i wszystko o wszystkich wiedzieli.

Autorka kostiumów (również debiut w MET) Ann Hould-Ward zaprojektowała kostiumy, które starały się jak najlepiej oddać charakter ubiorów ludzi mieszkających w wiosce rybackiej w owych latach. Ann Hould-Ward wiele pracuje na Broadwayu i od lat kreuje kostiumy do produkcji operowych i baletowych w USA.

Dekoracje, również debiutującego w MET Scotta Paska, inspirowane natomiast były wyglądem miasteczka Hasting, położonego na południowym wybrzeżu Anglii, miejscem rodzinnym Johna Doyle'a. Pask zdobył już Tony za *The Coast of Utopia* zrealizowanego dla Lincoln Center Theatre; znany jest również dobrze w teatrach londyńskiego West Endu i stworzył już wcześniej dekoracje do innej opery Brittena – *Albert Herring*.

Światło było natomiast dziełem Petera Mumforda, który debiutował w MET w *Madama Butterfly* w 2006 r.

Całość produkcji jest minimalistyczna, bo wedle jej założeń to muzyka Brittena ma mówić sama za siebie. Jest ciemna, szaro-ponura, jak wygląd małego miasteczka zimą. A tak na prawdę to nie widzimy owego miejsca na scenie. Widzimy tylko jego atmosferę. Wysokie, wąskie drewniane czterościenne budynki, w których rozwieszane są sieci rybackie, i w których ludzie śpią, żyją, i z których wybierają się na połowy ryb, są serią ścian, które stanowią podstawowe elementy konstrukcji scenicznej.

Ruchome jej elementy umożliwiają zmiany i różne konfiguracje. Dominują jednak dwie wysokie, sterowane komputerem wieże.

W miarę posuwania się akcji na przód, owe ściany zacieśniają się. Wszyscy stoją coraz bliżej siebie, a w scenie w barze brak wręcz miejsca, by choćby się poruszyć. Nie można też uwolnić się od obecności innych. No i te zamykane drewnianymi okiennicami okna, które umożliwiają obserwowanie, śledzenie, podglądanie. To zamknięty, klaustrofobiczny świat pełen pułapek i niebezpieczeństw. To bardziej psychologiczna idea dekoracji niż realistyczne ukazanie miejsca akcji, a Doyle skła-



Benjamin Britten – *Peter Grimes*
Anthony Dean Griffey (Peter Grimes), Patricia Racette (Hellen Oxford)
fot. Ken Howard/MET 25.02.2008

nia się w stronę abstrakcji i symbolizmu oraz, co ważne, zmusza bohaterów do stania coraz bliżej krawędzi sceny, praktycznie twarzą w twarz z widownią, co czyni całość przedstawienia jakby rozszerzeniem pierwszej sceny sądu, a widownię – sędziami. Uczestnicy opery prezentują więc nam „materiał dowodowy”, wyrażają opinie, ale to do nas tak naprawdę należy wydanie wyroku.

Na samym zaś końcu owe klaustrofobicznie zaciśnięte ściany rozsuwają się ukazując kilkupoziomowe, współczesne nabrzeże morskie z molami

po to, by śpiewać Petera Grimesa. Szanuje i docenia poprzednich wielkich jej odtwórców, ale chce być sobą w interpretacji tej postaci. Jego Grimes, to mężczyzna-dziecko i jest tak samo nie-dojrzały emocjonalnie jak jego „oprawcy”. Jest to głos „trzeciego dziecka” w operze, brzmi słodko-lirycznie, ton jest piękny, o znakomitym *messa di voce*, a dusza tego Petera Grimesa pełna jest czułości pomimo powierzchnowego, brutalnego zachowania.

Wysoki, o „dużej” posturze Anthony Dean Griffey może poza pięknym gło-

Podczas wieczoru premiery owego spektaklu w Tanglewood, tuż przed finałową sceną szaleństwa, jeden z jego kolegów powiedział mu, że Vickers jest na widowni. Po około 2 sekundach paniki, postanowił kontynuować obraną przez siebie interpretację postaci operowej. Nie chciał bowiem nigdy być niczyją kopią. Podczas przyjęcia, już po spektaklu, Vickers obdarzył go wieloma komplementami mówiąc: „To rola z piekła rodem. Aż trudno mi uwierzyć, że to był twój pierwszy w życiu spektakl. Spisałeś się znakomicie”.

Griffey zaśpiewał tę rolę później podczas festiwalu w Glyndebourne (2000), w Japonii (2002), w Paryżu we współczesnej produkcji Grahama Vicka (2204) i w Santa Fe (2005).

Interpretacja Griffeya, którą słyszałam w MET, opierała się na połączeniu mocy i liryzmu głosu oraz dramatycznej ekspresji. „Wszyscy chcemy być kochani i akceptowani”, mówił Griffey. „Grimes sądzi, że musi coś udowodnić społeczności i nawet mówi: »Zdobędę ich uznanie«”. I to stało się kluczem jego spojrzenia na postać głównego bohatera.

Dyrygent, Donald Runnicles, muzyczny dyrektor San Francisco Opera, dyryguje tą operą od około 20 lat (debiut w MET – *Lulu*, 1988, potem *Holender tułacz*, *Wesele Figara*, *Der Rosenkavalier*, *Salome*, *Werter* i *Czarodziejski flet*).

Pod jego batutą muzyka Brittena mieniła się wszelkimi barwami, była porywająca i dramatycznie wręcz wstrząsająca, a *Interludia* były prawdziwym koncertem.

Patricia Racette zaprezentowała bardzo dobry wokalny portret Ellen Oxford. Atrakcyjny, „jasny” głos, choć może nie ze wszystkim barwami i odcieniami, które chciałabym w tej roli usłyszeć. Ale czystość tonu i jej muzyczna wrażliwość wynagradzała owe niedostatki.

Na ogromne brawa zasłużyli również Anthony Michaels-Morre (Kapitan Balstrode), znakomita jak zwykle Felicity Palmer jako Mrs. Sedley, doskonały jak zawsze John del Carlo (Swallow) i świetna Cioteczka (Groves).

Usłyszałam też dwa debiuty: jedna z Siostrzenic – Leah Partridge i jako Ned Keene – Teddy Tahu Rhodes, znakomity baryton z Nowej Zelandii.

Ale *Peter Grimes* to w dużej mierze opera ensembli, a wymogi, które postawił przed chórem Britten może pewnie przewyższył tylko *Borys Godunow*. Doskonały chór MET spisał się jednak rewelacyjnie. Ogromne i wielce zasłużone brawa.

Peter Grimes był doprawdy jedną z największych atrakcji tego sezonu. Nie było słabych punktów. Wspaniały muzycznie, doskonały wokalnie. Doprawdy wydarzenie kulturalne, które na wiele lat zapadnie w pamięć tym, którzy mieli okazję to zobaczyć i usłyszeć. Stojąca, huraganowa owacja po każdym z widzianych przeze mnie przedstawień dla całej obsady wokalne, chóru, orkiestry i dyrygenta mówiła sama za siebie. ☺

Benjamin Britten – *Peter Grimes*
Teddy Tahu Rhodes (Ned Keene)
fot. Ken Howard/MET 25.02.2008



spacerowymi i z ciemnymi sylwetkami ludzi zastygłych w rozmaitych pozach. Ta scena została zmieniona tuż po wieczornej premiery. Zastąpiło ją puste, jasne światło tła sceny.

Miałam szczęście widzieć 3 z 7, spektakli (premiery sezonu 28 II, 3 i 24 III ostatni spektakl); słyszałam też transmisję radiową 15 III.

Tytułową rolę zaśpiewał Anthony Dean Griffey (debiut w MET jako Pierwszy Rycerz w *Parsifalu* w 1995 r.), który zaprezentował tu już 13 ról w 75 spektaklach.

Griffey twierdzi, że chyba urodził się

sem poszczycić się też niezwykle wyrazistą dykcją, którą zawdzięcza śpiewaniu w chórze kościelnym. Dotąd pracował nad wyrazistością przekazu słów, aż jego młodszy brat mógł usłyszeć i zrozumieć każde z nich. Griffey urodził się w High Point w Północnej Karolinie, a ponad 10 lat temu Seiji Ozawa wybrał go do zaśpiewania tej roli w studenckiej produkcji w Tanglewood (lipiec 1996). Spektakl ten miał upamiętnić 50. rocznicę amerykańskiej premiery *Petera Grimesa* (6 VIII 1946) pod batutą Leonarda Bernsteina.

Plácido Domingo „Wychowanek zarzueli”

Basia Jakubowska

Bez zarzueli nie mielibyśmy Plácido Domingo. To dość ryzykowne stwierdzenie, ale widać tak było pisane w gwiazdach, kiedy to około połowy XVII w. w gęsto obrosniętych krzewami jeżyny (zarzas) pawilonach El Prado w Madrycie, hiszpański król Filip IV przysłuchiwał się dramatycznym deklamacjom, sztukom teatralnym i komediom Pedra Calderona de la Barca z muzyką Juana de Hidalgo. Tak bowiem narodziła się zarzuela, muzyczna tradycja, która swój największy rozkwit i popularność zdobyła w drugiej połowie XIX w.

Zarzuela tak się ma do Hiszpanii jak operetka do Wiednia. Jest to bowiem popularna forma teatralna, w której mówiony dialog przeplatany jest śpiewem i muzyką. Ich długość bywa różna – od jednego do 3 aktów, a historia może być poważna, lekko humorystyczna lub wręcz komedią. Akcja – zazwyczaj umieszczona jest w jednym z regionów Hiszpanii, a libretto opowiada najczęściej o codziennym życiu, jego troskach i emocjach. Pewnie około 90% zarzueli dobrze się kończy, bez tragedii czy morderstw, a wiele z nich może poszczycić się naprawdę bardzo dobrą muzyką.

„Zawdzięczam moją miłość muzyki zarzuelom, które często słyszałem w dzieciństwie”, wielokrotnie mówił Plácido Domingo. „Fascynowały mnie i nadal są mi bliskie”.

No i gdyby nie zarzuela jego rodzice pewnie by się nigdy nie spotkali. Matka Plácido Domingo, Pepita Embil, rodowita Baskijka, drogę do zarzueli zaczęła w kościele. Jej ojciec był bowiem organistą, a wuj, ksiądz, znany był z szalonego dramatyczno-intensywnego celebrowania mszy. Rozgrzewał głos przed każdą z nich, a młoda Pepita obserwowała go i przysłuchiwała się skalom. Później, już jako członek chóru San Sebastian Orfeon Donostiara regularnie wykonywała solowe partie i uczestniczyła w zagranicznych tournée. Kiedy miała 18 lat wraz z chórem odwiedziła Londyn i Paryż, w którym pozostała na jakiś czas, by uczyć się u



armeńskiego nauczyciela śpiewu. Po powrocie do Hiszpanii zadebiutowała w Barcelonie w Teatro Lirico w hiszpańskiej operze, w której występowała w roli dziewczyny o imieniu Plácida!

Fascynowała ją jednak zarzuela i we wczesnych latach 40. wystąpiła w jednej z nich – *Sor Navarra* (Torroba). I tak spotkała przyszłego ojca Plácido Domingo, pół Katalończyka, pół Aragończyka Plácido Domingo Ferrer. Był utalentowanym skrzypkiem; grał w orkiestrach operowych i w produkcjach zarzueli, aż wreszcie odkryto jego talent wokalny – wysoki baryton, który wielu jednak określało jako heldentenor znakomicie nadający się do ról wagnerowskich. Nie wyjechał jednak na studia wokalne do Niemiec, jak mu radzono, i pozostał z rodziną. Do dziś istnieje kilka jego nagrań dokonanych w owych wczesnych latach. Ale kariera wokalna szybko się niestety zakończyła. Nie wyleczył silnego przeziębienia i śpiewał podczas tournée, co niestety spowodowało permanentne uszkodzenie strun głosowych. Ale w zarzuelach wiele jest ról, w których więcej potrzeba sztuki aktorskiej niż wokalne i nie przeważało to jego występów.

Zanim jednak zmuszony był do owych ograniczeń przez około 3 miesiące wyznawał co wieczór, a czasem aż 2 razy dziennie w *Sor Navarra* miłość młodej i pięknej Pepicie. Ślub odbył się 1 kwietnia 1940 r. Ojciec Plácido Domingo miał wtedy 33 lata, a matka – 22.

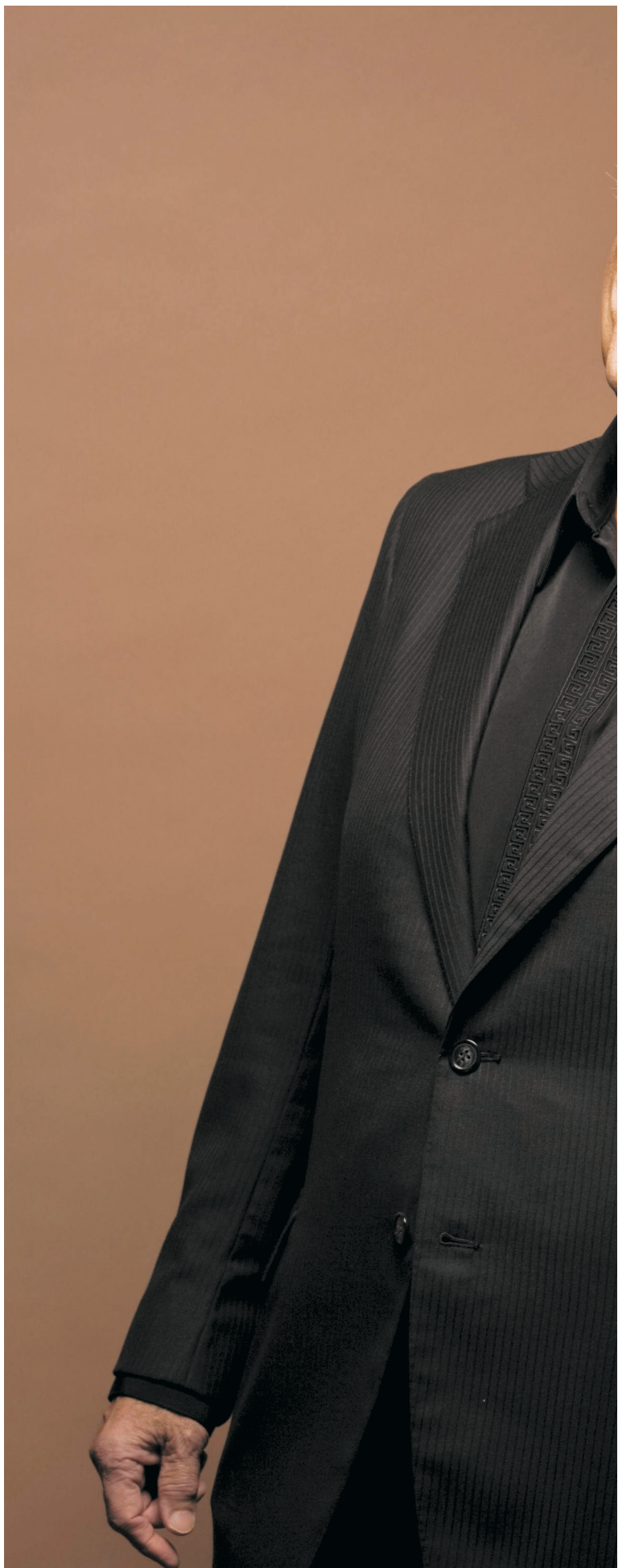
Pepita była bardzo utalentowaną śpiewaczką i oferowano jej wiele ról w osławionym Teatro Liceo. Bardziej jej jednak pochlebiał fakt komponowania specjalnie dla niej zarzueli, postanowiła więc właśnie temu gatunkowi muzycznemu poświęcić swój talent.

José Plácido Domingo Embil urodził się 21 stycznia 1941 r., a w 1946 r. jego rodzice opuścili Hiszpanię udając się na wielkie tournée po krajach Ameryki Łacińskiej z trupą utworzoną przez nich i przez kompozytora Frederica Morenę Torrobę. Dopiero 18 stycznia 1949 r. Plácido dołączył do nich w Meksyku, gdzie postanowili się osiedlić i utworzyli własny zespół zarzueli – the Domingo-Embil Company.

8-letni Plácido często przesiadywał w teatrze rodziców podczas występów i prób. Pewnego razu zorganizowano konkurs wokalny dla dzieci. Plácido zaśpiewał wtedy pieśń flamenco *Tani*. Stał na scenie, jak wspomina w swej autobiografii, w krótkich spodenkach i z czerwonymi od emocji uszami. Konkurs wygrał i w nagrodę dostał książki i piłkę. Zobaczył jednak po chwili zapłakanego innego małego chłopca, który nie zdobył żadnej nagrody – oddał mu więc wszystkie swoje trofea. Występował też od czasu do czasu w przedstawieniach, w których potrzebna była obecność dzieci i zaczął uczyć się rzemiosła teatralnego i muzycznego, musiał bowiem chodzić na próby z orkiestrą, pomagać przy montowaniu dekoracji czy zakładaniu kostiumów. Matka zaangażowała też prywatnego nauczyciela muzyki, który zaczął uczyć go gry na pianinie. Miał talent i pewnie mógłby zostać koncertowym pianistą, bowiem szybko się uczył i z łatwością pokonywał techniczne trudności. Zaczął też akompaniować matkę podczas jej koncertów, a później regularnie już występował jako członek orkiestry w trupie rodziców. Zapoznał się więc szybko z całym wykonywanym przez nich repertuarem, śpiewał jako wysoki baryton w chórze i wykonywał krótkie partie aktorskie. Ale do konserwatorium, w którym rozpoczął naukę jako nastolatek, wstąpił do klasy fortepianu, właśnie jako potencjalny pianista. Dopiero później rozszerzył studia na naukę śpiewu i dyrygentury.

Aż raz się zdarzyło, że w Veracruz główny tenor zachorował i poproszono Plácido, by go zastąpił. I tak zadebiutował w *Luizie Fernandezie* – jako tenor.

W swej autobiografii Plácido Domingo wspomina też jedną z najważniejszych lekcji dyscypliny, profesjonalizmu i punktualności. Kiedy spóźnił się na jedną z bardzo ważnych prób, ojciec spoliczkował go publicznie w obecności całego zespołu i udzielił ostrej reprymendy.





Plácido Domingo
fot. Darío Acosta/DG

Mimo sukcesu, nie pozostał jednak w rejestrze tenora i powrócił do ról barytonowych, z których jedna też pochodziła z *Luizy Fernandy*.

Muzyczny i wokalny trening Plácido Domingo nie ograniczał się jednak tylko do występów wokalnych. Powierzono mu też wkrótce przygotowanie chóru do jednej z produkcji, co jak wspomina, było szalenie trudnym zadaniem, ponieważ chórzyci zarzueli mało, że śpiewają pełnym, otwartym głosem, to jeszcze rzadko kiedy zwracają uwagę na całościowe współbrzmienie. Ciężko się wtedy ponoć napracował, ale bardzo był dumny z końcowego efektu. Zaczął też dyrygować. We wczesnych latach 60. pomagał w przygotowaniu chóru do *My Fair Lady*, pracował przy produkcjach operowych, baletowych, musicalach; nawiązał też wtedy swój pierwszy kontakt z firmą nagraniową, dla której przygotowywał aranżacje popularnych piosenek. Jego zainteresowanie dyrygenturą rozwinęło się najpierw pod wpływem Maestro Muguerza, który dyrygował orkiestrą w produkcjach teatralnych jego rodziców.

Zdarzało się też, że z powodów oszczędnościowych zmniejszano ilość muzyków orkiestry do absolutnego minimum i wtedy Plácido wypełniał brakujące fragmenty grą na fortepianie, a gdy dyrygent był niedysponowany – zastępował go podczas prób z orkiestrą.

Nie był może jeszcze wtedy mistrzem batuty, ale był wystarczająco kompetentny, by rodzice powierzyli mu dyrygowanie dwoma spektaklami – właśnie *Luizy Fernandy* i *La chulapona*.

Jego terminowanie artystyczno-muzyczne obejmowało też niekiedy świat opery. I tak np. w National Opera w Meksyku zagrał na zakulisowych dzwonach w *Tosce*, w której występował Giuseppe Di Stefano. Raz też, podczas występów już jako Cavaradossi w Toledo, Ohio w 1966 r., grał za kulisami na organach, ponieważ nie było nikogo pod ręką, kto mógłby się tego podjąć.

W wieku 18 lat zgłosił się na przesłuchanie do Mexican National Opera i to właśnie tam usłyszał, że tak naprawdę to jego głos jest tenorem, a nie barytonem.

Reszta – jest już w zasadzie dobrze znaną nam wszystkim historią. Ale pomimo wielkich światowych sukcesów, osiągnięcia najwyższych możliwych szczytów i nagród, podczas swych pobytów w Hiszpanii czy w Meksyku, często wracał prywatnie do znanych mu z młodości teatrzyków i śpiewał fragmenty swych ulubionych zarzueli, które pokochał dzięki historii losów rodziny. Wielki hołd dla jego rodziców miał miejsce w Barcelonie podczas świątecznego zimowego sezonu 1974/5. Zaśpiewał tam wtedy *Vesperi* i dyrygował *Doną Francisquitą*, w której występowali jego rodzice.

Luiza Fernanda – zarzuela pierwszej roli tenorowej Plácido Domingo zawsze była mu bliska (światowa prapremiera: madrycki Teatro Calderon 26 III 1932 r.). Wielokrotnie śpiewał jej fragmenty podczas koncertów czy gali. Wśród mojej kolekcji nagrań dość poczesne miejsce zajmuje album dwóch winylowych płyt z nagraniami zarzueli z Teresą Berganzą. Kilka innych płyt nagrało we wczesnych latach 70., a później, w latach 80. już w formie CD pojawiły się nagrania fragmentów wielu innych zarzueli m.in. z Pilar Lorengar. Pierwsze jednak studyjne nagranie całości tej znakomitej kompozycji *Torrobey* miało miejsce dopiero w 1995 r. Zawsze dumny ze swych korzeni Domingo spopularyzował melodyjność i intensywność emocji hiszpańskiej „operetki” i to dzięki niemu poznano i doceniono jej piękno na całym świecie. Terminując jako nastolatek w teatrze rodziców nie przypuszczał też pewnie, że hiszpańska zarzuela, *Luiza Fernanda*, wystawiona będzie w jednym z najbardziej osławionych teatrów operowych. A miało to miejsce 18 VI 2003 r. w La Scali.

I tak to w istocie, jeden z najwspanialszych tenorów wszechczasów, Plácido Domingo wiele zawdzięcza skromnej formie zarzueli, w teatrach której wychowywał się od najmłodszych lat. 🎭

Beverly Sills in memoriam

25 V 1929 - 2 VII 2007



Basia Jakubowska

Beverly Sills
fot. Archiwum MET

Jak wspominała Beverly Sills „można więc zrobić karierę bez MET i w tym kraju, bez aprobaty Europy (...) Do Europy pojechałam już jako Prima Donna, która zdobywała sławę w Ameryce. (...) Zawsze wiedziałam, że będę gwiazdą operową, nie tylko śpiewaczką operową, ale gwiazdą. Kiedy zobaczyłam na scenie Lily Pons, w *Lakmé*, wiedziałam, że tak się stanie”. *Lakmé* była pierwszą operą jaką zobaczyła w swym życiu. Miała wtedy 8 lat. Kiedy miała lat 14, ojciec stanowczo oświadczył: „Pójdzie do collegu i będzie mądra”. „Nie, Morris”, sprzeciwiła się Matka. „Dwaj chłopcy pójdą do collegu i będą mądrzy. ONA będzie śpiewaczką operową”.

100% amerykańska diva, najwyżej opłacana śpiewaczka na świecie zdobyła sławę, podziw i ogromne rzesze wielbicieli bez imprimatur Europy. Dopiero po osiągnięciu szczytów kariery zaśpiewała w La Scali. Był rok 1969, a operą jej debiutu było *Oblężenie Koryntu* Rossiniego, którą to wystawiono w La Scali po raz pierwszy od 1853 r. Według planów rolę Pamiry miała zaśpiewać Renata Scotto, ale z powodu zaawansowanej ciąży odwołała występ. Sills odziedziczyła więc nie tylko rolę ale i kostium – złotą suknię, która pasowała w barwie dla Scotto, ale nie dla Sills. Projektant, Nicola Benois, zgodził się z opinią Sills, że jej kostium powinien być srebrny, a i garderobiana też zaakceptowała zmianę: „Si, Si. Wszystko będzie dobrze”. Podczas prezentacji kostiu-

mów przy próbie światła kostium Sills był jednak nadal złoty. Sills zapytała więc: „Srebrny, NIE złoty, TAK?”. „Si, si – wszystko będzie dobrze”, odpowiedziano. Kiedy przed pierwszą próbą z fortepianem kostium w jej garderobie był nadal złoty, wzięła go ze sobą na scenę, wezwała garderobianą i po raz trzeci uzyskała zapewnienie, że wszystko będzie dobrze. Sills skinęła głową, ładnie złożyła złotą suknię, pożyczyła od garderobianej nożyczki, przecięła złotą suknię na pół i z uśmiechem oddała obie jej części z poleceniem wykonania SREBRNEGO kostiumu na jej występ.

Miała niezwykle poczucie humoru i spory dystans do siebie i swych sukcesów. Po spektakularnym sukcesie w La Scali jeden z krytyków nadał jej przydo-

mek „La Fenomena”. Gdy prasa zapytała ją o wrażenia odpowiedziała „To pewnie dlatego, że Włosi lubią duże kobiety, z dużymi »plucami« i dużymi »tyłami«”.

Zawsze radosna, z zaraźliwym śmiechem, roześmianą twarzą, nigdy skwaszona, ponura czy nadęta, Beverly Sills dorównywała popularnością największym gwiazdom i legendom operowym wszechczasów. Nie, nie była szczęśliwa, ale właśnie owe radosne usposobienie, pomimo wielkich rodzinnych tragedii, i bezpośredniość jej osobowości zaskarbiły jej miłość całej Ameryki. Nie było chyba nikogo w tym kraju, kto albo by jej nie słyszał, albo by o niej nie słyszał. Koloraturowy sopran, nienaganna technika, niezbyt duży, ale znakomicie emitowany, giętki głos, fenomenalnie precyzyjna góra po wysokie

D i E, ogromna muzykalność, znakomite wyczucie śpiewanego tekstu i aktorstwo sceniczne stworzyły niezapomniane portrety heroin operowych.

A wszystko zaczynało się bardzo skromnie.

Urodziła się 25 maja 1929 r. jako Belle Miriam Silverman na nowojorskim Brooklynie, w dzielnicy Crown Hight, w rodzinie rosyjsko-rumuńsko-żydowskich imigrantów o dość skromnych dochodach. Jej ojciec, Morris, był agentem ubezpieczeniowym. Jego rodzina pochodziła z Bukaresztu. Matka, Shirley, a właściwie Sonia Markovna, przybyła do Ameryki z Odessy.

Nazwano ją Bubbles (Bąbelki) praktycznie w momencie przyjścia na świat, bo zaraz po porodzie wydobyla z buzi mały bąbelek śliny. Matka małej Belle chciała uczynić z niej gwiazdę na podobieństwo Shirley Temple, a kręcone złote loki i „profesjonalny” pseudonim Bubbles, miał pomóc w karierze. Najpierw było to radio. Po raz pierwszy publicznie zaśpiewała piosenkę jak miała 3 lata, zwyciężając w konkursie na najpiękniejsze dziecko (Miss Beautiful Baby). Użyczała też swego dziecięcego głosu śpiewając w radiu teksty reklam środków do prania. Jako czterolatka zadebiutowała w sobotnim poranku w radiowym programie dla dzieci zwanym *Uncle Bob's Rainbow House* i jako Bubbles Silverman stała się jego regularnym, cotygodniowym uczestnikiem.

Skromne dochody rodziny Silverman nie były stałe. Ojciec pobierał bowiem tylko procent od sprzedanych polis ubezpieczeniowych. Przeprowadzali się więc często. Pierwsze mieszkanie jakie Beverly Sills pamięta to pokój z kuchnią. Spała w sypialni z rodzicami, a jej dwaj starsi bracia, Sidney i Stanley, na rozkładanym łóżku w przedpokoju.

Belle Miriam szkolili głos nie w Europie jak większość amerykańskich śpiewaczek, ale w Ameryce. Lekcje śpiewu, które trwały 34 lata, rozpoczęła jako siedmiolatka u Estelle Liebbling, mastry Amelity Galli-Curci. Nigdy nie ukończyła też konserwatorium, a Liebbling była jej jedyną nauczycielką śpiewu. Fortepianu uczył ją Paolo Gallico. Dzięki Liebbling zaczęła też bardzo wcześnie uczyć się włoskiego i francuskiego. Już jako dziecko dość biegle posługiwała się tymi językami oprócz oczywiście jidysz, rumuńskiego i angielskiego.

Pseudonim „Beverly Sills” przyjęła w wieku lat 7, po „śpiewającym udziale” w krótkometrażowym filmie *Uncle Sol Solves It* nakreślonym w sierpniu 1937 r. Mogła już wtedy też zaśpiewać wszystkie 22 arie z płyty jej matki z nagraniami Amelity Galli-Curci.

Po przesłuchaniu załatwionym przez Liebbling, jako 10-latkę wygrała pierwsze miejsce w radiowym programie *Major Bowes Amateur Hour The American Idol*. Po raz pierwszy wystąpiła w *Capital Family Hour* 19 XI 1939 r. w 17 rocznicę owego programu śpiewając

Caro nome (zachował się zresztą do dziś fragment owego nagrania). Od tego czasu stała się już regularnym członkiem tego zespołu. Tańczyła stepując i śpiewała koloraturowe arie. Wygrała też udział w radiowej operze mydlanej *Our Gal Sunday*, w której wystąpiła 36 razy jako „stówek z gór”.

Ojciec chciał położyć kres owej „karierze” i kiedy miała lat 12 musiała się skoncentrować na nauce w Erasmus Hall High Scholl na Brooklynie i w Professional Children School w Manhattanie.

Kiedy ukończyła szkołę średnią w 1945 r., miała 16 lat i zaczęła 10-letnią karierę występów objazdowych w z J. J.

Schubert Operetta Company śpiewając role w operetkach Gilberta & Sullivana, oraz w *Rose Marie*, *Countess Maritza* i *Wesołej wdówce*. Występowała co wieczór zarabiając 125 dolarów na tydzień. Żywiła się tanią, duszoną wolowiną w sosie. „Nie miałam w owych czasach problemów z wagą – przyznawała ze śmiechem.

Jej operowy debiut na scenie to Frasquita z *Carmen* w 1947 r. w Philadelphia Civic Opera. Występowała też w nocnych klubach dla gentlemenów na Manhattanie. Kiedy zmarł jej ojciec w 1949 r., matka zamieszkała w niewielkim pokoju z kuchnią i to właśnie gąże za jej występy pokrywały rachunki i koszty jedzenia.

Pierwszą sceniczną Trawiatę zaśpiewała w 1951 r., a na jesieni 1952 – w pierwszej *Carmen*. W San Francisco zadebiutowała jako Helena Trojańska w *Mefistofelesie* Boito (1953). Był to też rok, w którym usłyszano jej pierwszą Donnę Elwirę z *Don Giovanniego*, a w Salt Lake City (1954) – pierwszą Aidę. Potem w zasadzie śpiewała przede wszystkim w Nowym Jorku.

W ciągu 3 lat przeszła aż 7 przesłuchań i dopiero kolejne, ósme, w 1955 r. zaowocowało angażem do New York City Opera, która wtedy mieściła się w budynku City Center West 55th Street. Za każdym razem chwalono głos, ale wytykano brak zdecydowanej osobowości artystycznej. Zadebiutowała rolą Rosalindy w *Zemście Nietoperza*, a krytycy entuzjastycznie przyjęli jej występ.

Podczas tournée z New York City

Opera poznała pochodzącego z Bostonu Petera B. Greenougha. Skończył Harvard i Columbia School of Journalism i był wtedy jednym z edytorów i właścicieli gazety *The Cleveland Plain Dealer*. Gdy spotkał Beverly, był w trakcie trudnego rozvodu. W kilka tygodni po jego zakończeniu poślubił ją w niewielkiej cywilnej ceremonii w małym mieszkaniu Pani Liebbling. I nagle Beverly stała się macochą 3 córek i panią 23-pokojowego domu wybudowanego w stylu francuskiego Chateau nad Lake Eric. Dojeżdżała więc regularnie na spektakle w New York City Opera, którego generalnym menadżerem był od 1957 r. Julius Rudel.

Beverly Sills i Sherill Milnes w *Thais* Massenet'a
 fot. Archiwum MET/1978



W 1959 r. Beverly urodziła córeczkę, Meredith Holden Greenough. 2 lata później – syna, Peter Bulkeley Greenough Jr. Meredith, zwana Muffy, miała 22 miesiące i jeszcze nie mówiła. Testy wykazały, że urodziła się z ogromną utratą słuchu. Niestety jej brat, już w wieku 6 miesięcy okazał się dzieckiem bardzo opóźnionym w rozwoju, a dalsze komplikacje ujawniły bardzo ostrą formę autyzmu i z konieczności umieszczono go w domu specjalnej opieki. Oba te ciosy spadły na Beverly i jej męża w ciągu 6 tygodni. Przez wiele miesięcy Sills odrzucała wszelkie oferty śpiewu. Julius Rudel przekonany, podobnie jak mąż Beverly, że jedynie praca może jej dopomóc w przetrzy-

maniu rodzinnej tragedii, wysyłał do niej dowcipne listy z nagłówkiem „Droga Bubbala” sugerując role, które jego zdaniem „świetnie by leżały w jej głosie” jak np. Borys Godunow. Po powrocie na scenę okazała się inną osobowością. „Zawsze byłam dobrą śpiewaczką, ale byłam kombinacją idei wszystkich: reżysera, dyrygenta, tenora. Po powrocie, zabierałam głos, przestałam się też przejmować co kto sobie pomyśli”, wspominała później. „Czułam, że jeśli uda mi się przeżyć mój ból i smutek, przeżyję wszystko”.

Z biegiem lat okazało się jednak, że jej córka Meredith jest nie tylko głucha, ale choruje na stwardnienie rozsiane. Obecnie porusza się na wózku inwalidzkim. „To był ironiczny trik bogów, by dać mi córkę, która nie mogła usłyszeć jak śpiewam”, mówiła w wywiadzie dla Opera News z 1975 r. Z powodu sytuacji domowej większość lat swej kariery spędziła więc w USA dopasowując podróże do wymogów przebywania z rodziną.

Po sprzedaniu The Plain Dealer w 1967 r. za około 58 milionów dolarów, z których spora część przypadła w udziale jej mężowi, bardzo zamożna już rodzina zamieszkała w Milton pod Bostonem. Mąż zaczął prowadzić jedną z kolumn w The Boston Globe i pracował tam jako dziennikarz od 1961 do 1969 r.

W latach 60. Sills nawiązała ścisłą współpracę z dyrygentką i reżyserką sceniczną Sarah Caldwell, która prowadziła Opera Company w Bostonie. Zaśpiewała tam wiele ról, m.in. z Placido Domingo w *Hippolithe et Aricie* (Rameau), swą pierwszą Manon, Królową Nocy, w amerykańskiej premierze *Intolleranza* (Luigi Nono), tytułowe role w operach Donizettiego *Lucja z Lammermoore* i *Córka pułku* i swą jedyną Gildę z *Rigoletta*. W New York City Opera zabłysnęła natomiast ponownie w 3 rolach z *Opowieści Hoffmana*.

Przełom w jej karierze nastąpił jednak dopiero na jesieni 1966 r., kiedy to po przeprowadzce New York Opera do Lincoln Center zaśpiewała partię Kleopatry w *Giulio Cesare*. Początkowo Rudel chciał, by rolę Kleopatry zaśpiewała Phyllis Curtin. Ponieważ rozmowy z Rudelem nie doprowadziły do pożądanej zmiany w obsadzie Sills, lojalnego członka tego zespołu operowego od 1963 r., zagroziła, że wypowie kontrakt jeśli nie dostanie roli Kleopatry, a co więcej jej mąż wynajmie Carnegie Hall na recital, podczas którego zaśpiewa 5 arii Kleopatry. Rudel uległ i okazało się, że Sills miała rację. „Gdy zakończyło się przedstawienie, wiedziałam, że coś nadzwyczajnego się wydarzyło. Śpiewałam tak, jak nigdy przedtem i nie potrzebowałam gazet następnego dnia, by utwierdzić się w przekonaniu, że było dobrze”, wspominała Sills. W Nowym Jorku obecnym było wtedy wielu przedstawicieli międzynarodowej prasy i krytyków operowych zaproszonych na otwarcie MET premierą opery Samuela Barbera *Antony and Cleopatra*. Wielu z nich poszło więc usłyszeć

Kleopatę w New York City Opera. Recenzje były oszałamiające w entuzjazmie i był to jeden z największych sukcesów w jej karierze. Chwalono muzyczną giętkość fiorytur, perfekcyjne tryle, cudowne pianissimo i barwę brzmienia pełnego głosu, a poza tym samą postać, którą wykreowała na scenie: królewską, charyzmatyczną i złożoną w charakterze królową Egiptu. Były co prawda w całej operze transpozycje, cięcia i wiele innych zmian, które purystom Haendla z pewnością

wersji z 1912 r., czyli w oryginalnym kluczu skomponowaną dla Selmy Kurz, Sills zaśpiewała z Boston Symphony pod batutą Leinsdorfa w koncertowej wersji *Ariadne auf Naxos* (1969). W pewnym momencie partytura wymaga zaśpiewania wysokiego Fis powyżej wysokiego C – dźwięk, który, jak żartowała Sills, „jest słyszalny tylko przez psy”.

Ten rok Sills zapamiętała też na zawsze jako ten, w którym zarobiła swój pierwszy milion dolarów. Gaże po debiucie w La Scali niebotycznie poszły



nie przypadły do gustu, ale właśnie po tym spektaklu Sills stała się nagle operową supergwiazdą.

W 1968 r. odniosła kolejny, niebywały sukces jako Manon Messeneta, a jeden z krytyków tak pisał o jej występie: „Gdyby mi przyszło rekomendować cuda Nowego Jorku do obejrzenia dla turystów, umieściłbym Manon Beverly Sills na czele listy – PRZED Statuą Wolności i Empire State Building”.

Spektakularną i zabójczą *Grossmachtige Prinzessin*, arię Zerbinetty w

w górę. La Scala płaciła jej teraz za wieczór 15 tys. dolarów w gotówce, którą wręczano jej w papierowej torbie. W połowie lat 70., kiedy to Pavarotti dopiero wznosił się na szczyty swej popularności, Sills inkasowała 35 tysięcy dolarów za koncert.

Rak zagroził jej już w latach 70. Miała śpiewać tytułową rolę w *Lukrezjo Borgia* w Dallas w 1974 r., ale zmuszona była odwołać występ.

Jak dotąd zabrakło w jej karierze występów w nowojorskiej MET. Prowa-

dział wtedy Rudolf Bing. I jak sam przyznał później, nigdy nie przeszedł przez plac, żeby posłuchać jej śpiewu w sąsiednim budynku goszczącym New York City Opera. Nieoficjalnie debiutowała w MET latem 1966 r. występami w *Don Giovannim* w Central Parku. Bing zapraszał ją co prawda do MET kilkakrotnie, ale albo były to terminy kolidujące z jej innymi występami, albo role jej nie interesowały, jak np. rola w *Marcie Flotowej*, zwłaszcza, że w New York City Opera śpiewała wtedy w *Złotym*

Bilety na ten debiutowy spektakl wyprzedane były już na rok wcześniej. A występ był jej triumfem. 26 razy wywoływano ją przed kurtynę, a stojąca owacja trwała ponad 18 minut.

Otworzyła też kolejny sezon w MET, a na wiosnę 1976 r. zaśpiewała Violetkę pod batutą Sarah Calwell, którą zaproszono na prośbę Sills, czyniąc ją pierwszą kobietą dyrygentem w historii MET.

Ale to właśnie, gdy jej sława osiągnęła swoiste apogeum głos zaczął

przetłumaczona na angielski portugalska piosenka ludowa *Tell Me Why*, którą Sills zaśpiewała po raz pierwszy, gdy miała 10 lat.

Wycofała się ze sceny, tak jak to zresztą obiecała mężowi, w wieku 51 lat, po 3. dekadach zawodowego śpiewania. „Chcę by ludzie mówili: odchodzisz za wcześnie, a nie: odeszła zbyt późno. Od tego czasu nie śpiewałam nic oprócz urodzinowych *Happy Birthday*, ale ostatnio to nawet rodzina mnie o to nie prosi”.

Ową decyzję ogłoszono wraz z informacją o jej nowej funkcji – współdyrektora w City Opera. Miała dzielić stanowisko generalnego menadżera z Juliusem Rudelem, ale on zrezygnował w 1979 r., więc Sills „jednoosobowo” objęła tę funkcję. Odziedziczyła instytucję z ogromną ilością długów i bez jasno sprecyzowanego planu produkcji.

Była generalnym menadżerem NY Opera od 1979 do 1989 r., później prezesem do spraw artystycznych Lincoln Center for the Performing Arts od 1994 do 2002 r. i prezesem New York Metropolitan Opera od 2002 do 2005 r. jako pierwsza w historii tych placówek kobieta, której powierzono te funkcje.

Zabrała się do pracy stawiając na wprowadzenie mało znanego repertuaru i zatrudniając młodych, utalentowanych amerykańskich śpiewaków. Repertuar był niezwykle rozległy od *Die Feen* Wagnera, poprzez *Attilę* Verdiego, *Hamleta* Thomasa po nowe opery jak np. *X – The Life and Times of Malcolm X* Anthony’ego Davisa. Obniżyła ceny biletów o 20 %, by zachęcić widzów, wydała 5,3 miliona dolarów na odnowienie wnętrza w 1982 r. próbując jednocześnie polepszyć bardzo problematyczne warunki akustyki. W 1983 r. New York City Opera była pierwszym amerykańskim domem operowym, w którym wprowadzono wyświetlanie tłumaczeń libretta nad sceną. Deficyt jednak rósł – aż do 3 milionów. Sprawę pogorszył jeszcze pożar magazynów, w trakcie którego spłonęło 10 tysięcy kostiumów do 74 produkcji.

Ale Sills, która pracowała też w wielu korporacjach jako członek zarządu, m.in. Macy’s i American Express, potrafiła znakomicie zbierać fundusze i miała świetną głowę do biznesu. Kiedy przeszła na emeryturę na początku 1989 r., mogła pochwalić się niebywałymi osiągnięciami. Budżet wzrósł z 9 do 26 milionów dolarów, a 3-milionowy deficyt przekształcił się w 3-milionową nadwyżkę.

Podjęła się wtedy funkcji zbierania pieniędzy dla całego Lincoln Center, została konsultantem i rzecznikiem prasowym dla całości, a w 1994 r. wybrano ją prezesem zarządu. Była to funkcja honorowa, ale mająca wiele wpływu. W 2002 r. ogłoszono jej wycofanie się. Po 6 miesiącach ponownie ją jednak ubłagano i powróciła jako prezes MET. I to właśnie jej zawdzięczamy wprowadzenie do zarządu Petera Gelba jako generalnego menadżera MET począwszy od 2006 r. Podczas owych 3



Beverly Sills z laureatką 2007 Beverly Sills Artist Award, Joyce DiDonato oraz z Agnes Varis, członkinią zarządu - fot. Archiwum MET

koguciku Rimskiego-Korsakowa, Manon, Lucję, Siostrę Andżelikę, Giorgettę i Laurettę w *Tryptyku* Pucciniego. Bing po prostu nie lubił zatrudniać amerykańskich śpiewaków, którzy nie mieli europejskich szlifów.

I tak dopiero w 1975 r., 3 lata po przejściu Binga na emeryturę, Sills zaśpiewała w MET w operze, w której debiutowała w *La Scali* (*Obłężenie Koryntu*). Tuż przed debiutem w MET przeszła pierwszą udaną operację guza rakowego (24 X 1974).

zdradzać chwiejność i nierówność.

Jej ostatni występ w MET miał miejsce w 1979 r. Był to *Don Pasquale*.

W pożegnalnej gali zorganizowanej 27 X 1980 r. wystąpili u jej boku takie legendy świata opery, jak: Leontyne Price, Sherrill Milnes, Renata Scotta, Eileen Farrell, Placido Domingo, oczywiście pod batutą Juliusa Rudela.

Piosenkę, którą na zawsze zapamiętała i zaśpiewała podczas gali pożegnalnej w MET otrzymała od swej nauczycielki Estelle Leibling. Była to

lat była też speakerem wielu transmisji radiowych i telewizyjnych w serii *Live from Lincoln Center*.

Dużo pieniędzy przekazywała też na cele dobroczynne. Nie wiadomo dokładnie ile udało się jej zebrać na badania medyczne i muzykę – dwie kwesty, którym praktycznie poświęciła swe życie po odejściu ze sceny – ale np. w połowie lat 90. przekazała około 80 milionów dolarów dla March of the Dime, której to organizacji była prezesem aż do 1994 r.

Była typową „Amerykańską Królową

telewizyjnych wraz z Caroll Burnett, Danny Kaye i śpiewała z Muppetami. Przez 2 lata miała też swój własny program w telewizji *Lifestyles with Beverly Sills*, do którego zapraszała gości na rozmowy.

Nie wiedziała co to trema przed spektaklem. Tuż przed rozpoczęciem przedstawienia mogła spokojnie rozmawiać przez telefon, pogryzać jabłko, by za chwilę wcielić się w jedną z heroin, którą prezentowała owego wieczoru.

Bardzo bliski był jej repertuar fran-

wała się później w swej karierze ról spin-to jak np 3 królowe Tudor w operach Donizettiego: Elżbieta I w *Roberto Devereux*, Anna Boleyn w *Anna Bolena* i Mary Stuart w *Maria Stuarda*. Sills spędzała 2 godziny nakładając makijaż do roli Elżbiety i miała na sobie kostium ważący dobrze ponad 20 kilogramów. „Elżbieta była moją najwspanialszą rolą” mówiła. Nigdy zresztą, jak wspominała, nie udało się jej zaśpiewać tak doskonale, jak właśnie podczas premiery. To był ten jeden, jedyny wieczór w jej karierze, którego nigdy nie udało się jej później powtórzyć.

Przygotowywała się do roli bardzo starannie. Szalenie ważna była dla niej zawsze sceniczno-aktorska prezentacja partii. Czytała więc wszystko co było dostępne na temat postaci i literaturę muzyczną, absorbowała dostępne dane historyczne i biograficzne. Po tym dopiero zasiadała do fortepianu.

Jej portret Królowej Elżbiety zebrał niezwykle recenzje od krytyki. Alan Ritch napisał w *New Yorker*, że opuszczał dom operowy „w stanie euforii graniczącej z histerią”. Ale owe 3 królowe Donizettiego zebrały też niestety swoje źniwo. Sills twierdziła, że to właśnie „dzięki” nim jej kariera została skrócona o jakieś 5 lat.

City Opera była zawsze nieco w tle MET, co być może przyczyniło się do tego, że sukces i światowe uznanie Sills osiągnęła nieco później niż mogłaby przypuszczać. Zaśpiewała w swej karierze około 70 ról. Dwa domy operowe, z którymi była najbardziej związana to *New York City Opera* i *The Opera Company* w Bostonie. Śpiewała we wszystkich najbardziej prestiżowych domach operowych świata: *La Scala*, *Covent Garden*, *Wiedeń*, *Paryż*, *Berlin*, *San Carlo Neapolitano*, w Szwajcarii, w Ameryce Południowej w *Buenos Aires* i *Santiago* oraz w *Mexico City* włączając w to *Łucję* z *Luciano Pavarottim*.

Kiedy już jednak osiągnęła prawdziwe szczyty, głos zaczął niestety powoli zdradzać wiek. Już na początku lat 70. zbierała dość mieszane recenzje. Pisano o momentach zachwiania i nieprecyzjach. Zawsze jednak chwalono i podziwiano jej portrety wokalne, a wedle legendarnego Harolda C. Schonberga, głównego krytyka muzycznego *New York Times* w owych latach, scena szaleństwa *Łucji* była „najbardziej wiarygodna z tych, jakie kiedykolwiek widziałem gdziekolwiek na świecie”.

Sills nagrała 18 oper i wiele recitali: 2 razy zdobyła *Grammy* (jedną z nich za *Manon*). Zawsze jednak wołała scenę. „Lubię publiczność, a nie porusza mnie widok mikrofonu” – mówiła w 1975 r. w wywiadzie dla *Opera News*. Wiele z jej występów jest obecnie dostępnych na filmach DVD. Jedno z jej najpopularniejszych i najlepiej sprzedających się nagrań płytowych to *Traviata*. Ogromna ilość jej wokalnych portretów przeszła już do historii: jej *Punykanie*, *Norma*, *Córka pulku*, *Rosina*, czy tytułowa rola w *The Ballad of Baby Doe* Douglasa Stuarta Moore'a.



Beverly Sills jako Norina w *Don Pasquale* Donizettiego
 fot. Archiwum MET/XII 1978

Opery” – jak nazwał ją *Time Magazine* w 1971 r. Bez zadęć, stąpająca mocno po ziemi, a jej życie – to idealna wręcz ilustracja amerykańskiego sukcesu choć jej życie osobiste naznaczone było tragedią. W czasach, kiedy to śpiewacy operowi występowali w telewizyjnym programie *The Tonight Show Starring Johnny'ego Caronsa* „zatrudniono” ją nawet, jako jedyną zresztą w historii tego programu gwiazdę opery, nie w roli gościa, ale jako prowadzącą program. Pojawiała się też na ekranach

cuski, czego przykładem może być jej doskonała *Manon*, ale nie lubiła partii Micaeli w *Carmen*. Nie lubiła też roli Królowej Nocy. Mówiła z właściwym sobie poczuciem humoru, że pomiędzy dwoma wielkimi ariami w tej operze, spędza wiele czasu w garderobie adresując kartki świąteczne do znajomych.

Sills obdarzona lirycznym koloratorem sopranem, chwalona za lekkość, giętkość, zasięg i techniczne umiejętności ornamentacji, podejmo-

Opublikowała też dwie biografie o swoim życiu.

W 1974 r. Harvard nadał jej honorowy doktorat z muzyki, prowadziła też lekcje mistrzowskie w pekińskim konserwatorium i w Szanghaju.

Obdarzono ją najwyższymi odznaczeniami w USA. W 1979 r. na zaproszenie prezydenta Nixona zaśpiewała w Białym Domu; od prezydenta Cartera otrzymała The Presidential Medal of Freedom w 1980 r., uhonorowano ją w Kennedy Center (1985); prezydent George Bush nadał jej the National Medal of Arts w ceremonii w Białym Domu 10 IX 1990 r., a w roku 2000 rząd francuski nadał jej Ordre des Arts et des Lettres. 26 IV 1998 r. otrzymała też bardzo ważne dla niej prywatnie the American Jewish Historical Society Emma Lazarus Statue of Liberty.

W 2005 r. ustanowiła w MET nagrodę Beverly Sills Artist Award w wysokości 50 tys. dolarów dla młodych amerykańskich śpiewaków. Pierwszym jej laureatem był baryton Nathan Gunn, a rok później otrzymała ją Joyce Di Donato (mezzo).

Jak poinformował prasę jej osobisty menadżer, Edgar Vincent, Beverly Sills zmarła w domu na Manhattanie około 9 wieczorem, w poniedziałek 2 VII z rodziną i lekarzem u jej boku. Nie zapaliła w swym życiu ani jednego papierosa, a mimo wszystko zmarła w wieku 78 lat na nie dającego się zoperować raka płuc. Przeżył ją brat Stanley, córka, syn i trzy pasierbice.

W jednej z rozmów z dziennikarzami w 2005 r. powiedziała: „Człowiek planuje, a Pan Bóg się śmieje. Często mówiłam, że nigdy nie uważałam się za szczęśliwą kobietę. Jak mogłam po tym wszystkim, co mnie spotkało. Ale jestem radosna. To praca sprawia, że funkcjonuję”.

Była amerykańską ikoną, najstynniejszą śpiewaczką operową w Ameryce, adwokatem popularyzacji muzyki poważnej i opery. Miała ogromne poczucie humoru, była czarująca i obdarzona niezwykle silną wolą.

4 lipca flagi w Lincoln Center opuszczono w żałobie do połowy wysokości masztu; przyciemniono światła w głównych hallach; The New York Philharmonic zadedykował jej pamięci koncert.

We wrześniu 1989 r. miesięcznik Bon Appetit opublikował krótki wywiad z Beverly Sills, diwą operową, która docenia dobre jedzenie i lubi gotować. „Przed ślubem wcale nie umiałam gotować”, mówiła, „ale mój mąż, Peter, był szefem Cordon Bleu. Ugotował więc wszystko na pierwsze Święto Dziękczynienia, jakie obchodziliśmy razem i kiedy moja mama była naszym gościem. Powiedziałam jej oczywiście, że to Peter wszystko przygotował, a ona wtedy oświadczyła mi: »Twój ojciec nawet nie wiedział na jaki kolor jest pomalowana kuchnia, a ja nie zjem więcej ani jednego kęsa w twoim domu, chyba, że sama coś ugotujesz«. Tak więc kupiłam książki i zaczęłam gotować”.

Beverly Sills lubiła też przyjmować

gości w swym domu, ale nigdy więcej niż 14 osób na raz. Oboje z mężem byli zapalonymi brydżystami i w sobotnie wieczory zapraszali znajomych na obiad i na partyjkę brydża.

Pytana o dietę przed i po występach na scenie, Sills odpowiedziała: „Ostatni posiłek przed występem jadłam o 15 i był to zazwyczaj steak i surówka. Po przedstawieniu często brałam udział w przyjęciach z dużą ilością jedzenia i owe

Najwspanialszy posiłek w jej pamięci miał miejsce w restauracji Tordo w Hartsdale (stan Nowy Jork). Jadła wtedy pastę z dorsza, a Peter jej się wtedy oświadczył.

Kiedy wycofywała się z życia profesjonalnego w MET w 2005 r. cierpiąca jeszcze na pozostałość po upadku i poruszała się na wózku inwalidzkim.

Musiła też w końcu, w styczniu 2005 r. umieścić chorego na Alzheimie-

Beverly Sills jako Traviata
 fot. Heffernan



uczty trwały niekiedy aż do czwartej rano”.

Natomiast gdyby jej było dane móc zaprosić 3 postacie operowe na obiad, byłby to Don Giovanni, który zaplanowałby „program rozrywkowy” dla gości, Król Henryk VIII z opery *Anna Bolena*, ponieważ on to właśnie potrafiłby docenić kulinarne walory jedzenia, no i potrzebna by była piękna kobieta przy stole, a więc wybór Beverly Sills padłby na Kleopatę.

ra męża w specjalnej instytucji. Opiekowała się nim w domu sama przez 8 lat. Peter zmarł 6 IX 2006 r. w wieku 89 lat. Gdyby oboje żyli, obchodziliby 17 XI 2007 r. 50. rocznicę ślubu.

Na przeciwko MET jest restauracja o nazwie Fiorello, w której jest stolik z napisem: „Zarezerwowane dla Beverly Sills”. Często z niego korzystała. Jest to stała rezerwacja choć obecnie stolik stoi pusty. ☹

Pollini wraca do Mozarta

Arkadiusz Jędrasik



Maurizio Pollini
fot. Mathias Bothor/DG

„Geniusze tacy jak Mozart towarzyszą muzykowi przez całe życie. Każdy koncert Mozarta sam w sobie jest wszechświatem”, mówi Maurizio Pollini. Aby mu oddać sprawiedliwość, artysta potrzebuje bez wątpienia specjalnego „stanu łaski”. Ten wielki, włoski pianista tak naprawdę nagrał niewiele koncertów fortepianowych Mozarta, jednak każdy z nich jest wyjątkowy ze względu na kryształową perfekcję jego wykonania.

Pierwsza płyta Polliniego z nagraniami *Koncertów fortepianowych G-dur, KV 453 i C-dur KV 467* Mozarta, nagrana wraz z Filharmonikami Wiedeńskimi, ukazała się we wrześniu 2006 r. Nagranie to zostało natychmiast przyjęte entuzjastycznie dzięki „doskonałej harmonii między orkiestrą i solistą, jej gładkimi strunami, delikatnymi instrumentami dętymi drewnianymi i mistrzowską obecnością Polliniego” (Classic FM). „Słyszymy zakochanego człowieka”,

pisal londyński Times. Pollini gra Mozarta z prawdziwym uczuciem prowadząc nas do głębi muzyki, do jej wewnętrznych melodii [...] posługując się najsubtelniejszą paletą barw”. Natomiast International Record Review zachwycał się nad sposobem w jaki Pollini „odnosi się do samej muzyki [...]”. Artysta traktuje wykonanie jako głęboki akt słuchania, jego duchowa łączność z Mozartem rozciąga się na zewnątrz docierając do orkiestry i do publiczności. [...] Nie można już bardziej pochwalić tego wykonania”. Nagranie zostało nagrodzone w 2007 r. prestiżową nagrodą niemiecką Prix Echo.

Po tym wielkim triumfie Pollini wraz z Filharmonikami Wiedeńskimi prezentują nowe nagranie koncertów KV 414 i 491, zrealizowane latem 2007 r., zawierające wyjątkową serię koncertów fortepianowych, które Mozart skomponował w Wiedniu w latach 1782-1786.

Koncert A-dur nr 12 KV 414 jest jed-

nym z najelegantszych i najbardziej lirycznych koncertów chociaż słyszymy go dużo rzadziej niż późniejsze koncerty, tymczasem nr 24, wielki *Koncert c-mol* KV 491 – komponowany w trakcie pracy nad *Figarem* – jest jednym z najmroczniejszych i najgłębszych dzieł Mozarta.

Maurizio Pollini ponownie gra bez dyrygenta, twierdzi, że pozwala mu to na wykonanie globalnej koncepcji koncertów i na nawiązanie „głębszego związku z muzykami, tak jak to ma miejsce w przypadku muzyki kameralnej a zwłaszcza z tymi, którzy grają na instrumentach dętych drewnianych”. Szczególnie cieszy go fakt, że może znowu pracować z Orkiestrą Filharmonii Wiedeńskiej i jej wyjątkową tradycją mozartowską – jest to współpraca, która z pewnością stworzyła kolejny „stan łaski”, którego Pollini już dostąpił dzięki swemu niezapomnianemu sposobowi wykonywania dzieł Mozarta. 🎹

Specjaliści od tanga Café de los Maestros

Legendarny argentyński zespół Café de los Maestros to specjaliści od tanga. Ich maksymą są słowa Macedonio Fernández: „Tango jest jedyną kwestią, o której nigdy nie będziemy dyskutować z Europą”. Ich spektakularne sukcesy i znakomity warsztat muzyczny przyczyniły się do ukształtowania gatunku, który pojawił się najpierw w Argentynie, zanim podbił świat. Dzisiaj są legendą.



Café de los Maestros tak opowiada swoją historię. „Tango to coś więcej niż muzyka, tango to coś więcej niż taniec” – wyznają muzycy Café de los Maestros. „Tango to pejzaż emocji, system kulturowy właściwy konnemu regionowi nad Río de la Plata”. Aníbal Arias, gitarzysta mający obecnie 85 lat, jeden z „maestro” tego przedsięwzięcia, idzie jeszcze dalej twierdząc, że „Tanga nie można oddzielić od życia”.

Wielka pasja Argentyńczyka Gustavo Santaolalli sprawiła, że połączył on zapomniane legendy tanga lat czterdziestych i pięćdziesiątych na jednej płycie, mając świadomość, że grają ze sobą może już po raz ostatni.

Zagorzały wielbiciel i ekspert tanga – wzbudza obecnie wielką sensację swoim projektem tanga elektronicznego *Bajofondo*.

Santaolalla, laureat dwóch Oskarów, cieszący się międzynarodową sławą, składa część Café de los Maestros swoim filmem, wznosząc im pomnik, który pokaże wyraźnie różnicę między dawnymi, niezrównanymi mistrzami a ich spadkobiercami.

Jednak Café de los Maestros to coś więcej niż echo przeszłości. Santaolalla nie szczędził wysiłków w tym przedsięwzięciu realizowanym w Studios Ion w Buenos Aires – w realizacji wzięło udział około trzydziestu szefów orkiestr, a także znani soliści. To zdumiewające wydarzenie, którego ukoro-



fotografie Café de los Maestros
Nora Lezano & Gustavo Mozzi/DG

nowaniem był koncert galowy w sali Teatro Colon, zostało sfilmowane przez realizatora Miguela Kohana. Film o Café de los Maestros, powstał w koprodukcji z brazylijskim reżyserem Walterem Salles (*notatki z podróży*) i spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem w lutym tego roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie.

Album *Café de los Maestros* ukazał

się w Argentynie w 2006 r. i dostał nagrodę Grammy. Teraz ukaże się w Deutsche Grammophon. I jeszcze raz – 18 lipca w Salle Pleyel w Paryżu, koncert połączy legendy Café de los Maestros. Zaplanowane są także koncerty w Berlinie i w Nowym Jorku. Album ten jest „Dla tych wszystkich, których tam nie będzie, aby przeżywać cuda tych dni...”. 🎧

Zaczęło się od przypilnowania fagotu

z Katarzyną Piotrowską
rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Katarzyna Piotrowska

Kiedy zdecydowała pani, że zostanie fagocistką?

W zasadzie jeszcze o tym nie zdecydowałam... Ten instrument wpadł mi w ręce przypadkiem – miałam wtedy siedemnaście lat, w Liceum Muzycznym ktoś mnie poprosił o przypilnowanie fagotu. Korzystając z okazji próbowałam zagrać... i tak już zostało. Po pół roku przeniosłam się z klasy fortepianu do klasy fagotu, którą prowadził fagocista-solista opery wrocławskiej. Od tego czasu fagot pochłonął mnie bez reszty, więc naturalną kolejną rzeczą po dwóch latach zdecydowałam się na studia w tym kierunku. No i tak zostało do dziś.

Muzyka, którego z kompozytorów fascynuje panią najbardziej?

To zależy od momentu w moim życiu, ale Mozarta i J. S. Bacha uważam, podobnie jak większość muzyków, za absolutnie genialnych. Obcowanie z muzyką tych kompozytorów to prawdziwa uczta duchowa. Lubię też Brahmsa, Chopina, Prokofiewa. Nie ograniczam się jednak jako słuchacz do muzyki poważnej. Uwielbiam funky, jazz, trochę popu. Moim numerem jeden jest Jamiroquai.

Jaki ma pani sposób na dobrą interpretację dzieła muzycznego?

Trochę to matematycznie brzmi – sposób na interpretację. Nie mam spo-

sobu. Mam swoją intuicję muzyczną, wiedzę – większość muzyków ją ma. Staram się, żeby to co gram było logiczne i naturalne (niekiedy szaleństwo jest czymś naturalnym w utworze). Unikam tanich sztuczek, którymi posługują się niektórzy muzycy, żeby zrobić większe wrażenie na publiczności...

Właśnie ukazała się pani debiutancka płyta. Proszę o niej opowiedzieć...

Płyta obejmuje repertuar muzyki na fagot napisanej przez polskich kompozytorów. Fagot również w ujęciu muzyki kameralnej. Dominującym kompozytorem na płycie jest Aleksander Tansman. Znajdują się tu trzy utwory tego znakomitego autora: *Sonatina na fagot i fortepian*, *Suita* oraz *Trio*. W dwóch pierwszych utworach towarzyszyła mi świetna pianistka Agnieszka Kopacka, z którą nagrałam również *Cztery preludia* na fagot i fortepian Tadeusza Bairda. Wpadłam na pomysł urozmaicenia płyty o dwa tria, żeby pokazać fagot również w zespole kameralnym. Mam nadzieję, że będzie to stanowiło ciekawe spektrum brzmień, możliwości wykonawczych i barwowych tego instrumentu. Do pracy nad triami (Tansmana i Spisaka) zaprosiłam moich przyjaciół, z którymi współtworzymy kwintet – znakomitą klarncistkę – Kysię Sawkowską oraz oboistę – Łukasza Dzikow-

skiego. Ciekawymi utworami są również *Dwa tańce na fagot solo* napisane przez Zbyszka Słowika oraz *II Sonata* Czesława Grudzińskiego, którą nagraliśmy wraz z moim mężem, pianistą Dominikiem Wilczewskim.

Jak przebiegały prace nagraniowe nad tym albumem?

Przebiegały bardzo sprawnie, ponieważ chcieliśmy uniknąć montowania po takcie, jakie czasami ma miejsce podczas realizacji. To od razu negatywnie rzutuje na całość płyty i czasami nie da się takich nagrań słuchać. Wiele przyjemności dała mi praca z moimi przyjaciółmi, którzy zgodzili się towarzyszyć mi w pracy nad albumem.

Jak się pani podoba płyta?

Cieszę się, że jest ona tak różnorodna, a przez to mam nadzieję ciekawa. Słuchając jej w tym momencie już inaczej patrzę na pewne utwory i pewnie inaczej bym je nagrała. Boję się pomyśleć jak będę oceniać tę płytę za kilka lat...

Pani debiutancki album to repertuar polski, rzadkość wśród polskich artystów. Dlaczego akurat taki wybór...

Początkowo płyta miała zawierać utwory polskich i francuskich kompozytorów – ulubione przeze mnie i najchętniej grane. Po rozmowach z wydawcą Janem A. Jarnickim i własnych przemyśleniach zmieniłam jednak zda-

KATARZYNA PIOTROWSKA

młoda · zdolna · utalentowana · pełna pasji · najlepsza

Acte Préalable



AP0167

KATARZYNA PIOTROWSKA

Polish Bassoon Music

Tansman · Spisak · Baird · Grudziński · Słowik

POLSKA MUZYKA NA FAGOT!



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

www.acteprealable.com

nie. Pomyślałam, że warto nagrać rzeczy, których jeszcze nikt nie nagrał. Pomijam tu utwory Aleksandra Tansmana, które są często grywane na świecie i kilku fagocistów zamieściło je na swoich płytach. Wszystkie utwory, które wykonujemy na płycie są polskie nie tylko z racji pochodzenia ich twórców. Jest coś wspólnego, co je łączy mimo, iż ich autorzy reprezentują skrajnie niezróżnicowany styl kompozytorski. Jest to rodzaj swoistej, słowiańskiej melancholii, która pobrzmiewa w lirycznych momentach.

do muzyki Chopina, twierdząc nawet, że tylko oni tak naprawdę wiedzą, jak należy go grać. Ukazały się nawet „fachowe” książki na ten temat. Mnie osobście takie podejście śmieszy. Jeśli chodzi o twórczość innych kompozytorów, to rzeczywistość wciąż za mało się ich słyszy. Myślę, jednak, że to się zmienia i muzycy coraz chętniej sięgają po utwory polskich kompozytorów, mimo, iż często w naszej polskiej naturze tkwi przeświadczenie, że polskie znaczą gorzej.

Brała pani udział w konkursach mu-

zyki Konkurs to zawsze duże emocje, najtrudniejsze jednak chyba było dla mnie rozłożenie sił na kilka jego etapów. Wbrew pozorom jest to bardzo trudna sztuka. Najprzyjemniejsze dla mnie konkursy to te, w których brałam udział z moim kwintetem. Pierwszy z nich w Warszawie, gdzie oprócz I nagrody otrzymaliśmy nagrodę Specjalną Programu II Polskiego Radia, a drugi w USA, gdzie byliśmy zaproszeni jako jeden z dwóch kwintetów z Europy. Było to dla nas wielkie wyróżnienie. Wyjazd do Stanów był dla naszego zespołu również próbą charakterów, które po pewnych perturbacjach dotarły się już chyba na zawsze. Czasami na konkursach dzieją się dziwne rzeczy, o których wszyscy szepczą pokątnie, a o których głośno się nie mówi. Lansowanie własnych studentów przez niektórych członków jury jest niestety bardzo częste. Szkoda, że odbywa się to kosztem uczciwej rywalizacji. Jest na to jedna rada. Trzeba grać tak świetnie, żeby nikt nie mógł znaleźć dziury w całym choćby bardzo, bardzo szukał.

Czy konkursy muzyczne pomagają w rozwoju kariery?

Są konkursy tak znane i prestiżowe, że wygranie ich jest zarazem gwarancją kariery. Mówię tu oczywiście o Konkursie Chopinowskim, czy Konkursie Wieniawskiego, choć są przecież pianiści czy skrzypkowie, którzy zrobili błyskotliwe kariery nie będąc ich laureatami. Konkurs daje szansę bycia znanym i rozpoznawalnym, a dalsza kariera zależy już tylko od tego czy publiczność pokocha tego muzyka czy nie. To oczywiście nie dotyczy takich instrumentów jak mój, którego nazwa niewiele mówi przeciętnemu człowiekowi. Nas, fagocistów, jest dużo mniej niż pianistów, czy skrzypków, wszyscy w zasadzie pracujemy w orkiestrach, jesteśmy raczej anonimowi, no i trudno się dziwić, że recitale fagotowe nie przyciągają tłumów publiczności. Dla mnie konkurs to stanięcie oko w oko ze swoimi umiejętnościami i niezależnie od wyniku konkursowych szranków cały proces przygotowań do niego jest bezcenny i tak naprawdę najważniejszy. A sam wynik i ewentualne nagrody, to jakby wymiernik naszych umiejętności instrumentalnych w formie dokumentu, a dokumenty są czasami bardzo użyteczne...

Angażuje się pani także w projekty muzyki kameralnej. Jak pani podchodzi do kameralnego muzykowania?

Podchodzę do tego rodzaju muzyki z absolutnym entuzjazmem. To jest naprawdę niezwykle doświadczenie, kiedy spotyka się trójka, piątka muzyków, którzy jako zupełnie różni ludzie, poprzez wzajemną inspirację osiągają porozumienie. To jest wielka frajda. Ważne jest jednak to, żeby osoby wspólnie grające też w miarę do siebie pasowały mentalnie. Boleję nad tym, że w Polsce tak mało popularne są dęte zespoły kameralne, a i zapotrzebowanie na tego rodzaju muzykę jest znikome.

Woli pani występy na żywo czy nagrania w studiu?

Wolę koncerty, choć nagrania też



Katarzyna Piotrowska

Można usłyszeć echa kujawiaków, obereków – zwłaszcza w preludiach Bairda, których polskość jest bardzo wyraźna.

Znamienity polski muzykolog, prof. Reiss nazwał muzykę polską „najpiękniejszą”. A jednak rzadko pojawia się na koncertach polskich muzyków, czy to w kraju, czy za granicą...

Możliwe, że tak jest, choć w przypadku pianistów – bardzo chętnie grywających Chopina zauważyłam zjawisko wręcz odwrotne. Niektórzy z nich ograniczają swój repertuar wyłącznie

zycznych, będąc laureatką wielu z nich. Jak pani wspomina konkursowe rywalizacje?

Konkursy traktowałam zawsze z dużym dystansem, uważając, że tak naprawdę to nie nagrody się liczą, ale proces przygotowań. To jest świetna motywacja do pracy. Najczęściej niestety bywało tak, że brałam się za to trochę za późno... Rzetelne przygotowania do konkursu wymagają zaś wielu miesięcy systematycznej pracy i rezygnacji z niektórych propozycji koncertowych...

mają swoje zalety. Muzycy-instrumentaliści zawsze chyba zazdrościli trochę malarzom, że Ci mają szansę nadać dokładnie taki kształt swoim obrazom, jaki dokładnie chcą. Mogą coś zmieniać, poprawiać, wymazywać, aż osiągną dokładnie to, co chcieli. My muzycy, podczas koncertu, już takiej szansy nie mamy. To co się z instrumentu wydobyło, to już zostanie. Nagrania dają nam szansę stać się trochę takimi malarzami... Traci się jednak na pewnej emocji, która wytwarza się tylko poprzez kontakt z publicznością. Coś, za coś...

Dużo pani koncertuje? To chyba bardzo absorbujące...

Najwięcej koncertuję jako muzyk orkiestrowy. Orkiestry wiele mnie nauczyły i to one są najbardziej wymagające dla muzyka. Uczą pokory, cierpliwości, umiejętności współzycia z ludźmi, radzenia sobie ze stresem. Koncert solowy to wielka przyjemność, jakby nagroda za codzienność w orkiestrze. Na scenie jest się odpowiedzialnym wyłącznie za siebie, ma się pełną wolność interpretacji- to cudowne uczucie. Są momenty w moim życiu, że gram po kilka koncertów w tygodniu z różnymi zespołami czy orkiestrami. Staram się jednak takich sytuacji unikać, bo są też inne ważne dla mnie rzeczy oprócz muzyki. Najpiękniejsze są jednak momenty, kiedy po jakimś koncercie, czy recitalu podchodzą ludzie i opowiadają co przeżywali, czy co sobie wyobrażali podczas mojego grania. Wtedy wiem, po co gram.

Od października zeszłego roku pracuje pani jako asystent w Akademii Muzycznej w Łodzi. Jak ocenia pani pracę na tej uczelni?

Praca w łódzkiej akademii to dla mnie ciekawe doświadczenie. Otrzymałam tę posadę w drodze konkursu, co niestety w Polsce wciąż rzadko się zdarza. Dla polskich uczelni uczciwe wyróżnienie asystentów czy wykładowców w drodze konkursu to często wciąż wysiłek ponad miarę. Za swoje zadanie uznałam przede wszystkim pracę nad warsztatem gry. Jeśli o to chodzi jest tam niestety sporo pracy. To ośrodek uznawany od lat w środowisku za prowincję fagotową. Trudno się z tym nie zgodzić biorąc pod uwagę ilość laureatów konkursów fagotowych na przestrzeni lat oraz zdawalność studentów do najlepszych orkiestr. Czy ponadmilionowe miasto nie rodzi utalentowanych ludzi? Dlaczego nie przyciąga studentów z innych części Polski? Może warto zastanowić się nad przyczyną tego stanu rzeczy...

Czy podjęła już pani decyzję o dalszych losach swojej kariery: solistka, kameralistka czy muzyk w orkiestrze?

Realnie patrząc to pewnie wszystko po trochu, z przewagą w jakąś stronę w zależności od momentu. Z orkiestrą nie wiąże jednak planów na całe życie, to już wiem, że zaczniemy dużo koncertować z moim kwintetem, a to dałoby mi wiele radości i satysfakcji. Może zaczęnę studiować dyrygenturę, kiedyś miałam to w planach...

Jakie ma pani plany koncertowe i nagraniowe?

Myszę, że na jednej płycie nie poprzestanę. Może wykorzy-

Katarzyna Piotrowska



stam trochę moją grę na fortepianie... Mam już w głowie pewne zamiary teraz tylko trzeba znaleźć trochę czasu...

Dziękuję za rozmowę. ☺

Katarzyna Piotrowska-Wilczewska urodziła się w 1978 r. w Legnicy. W wieku siedmiu lat zaczęła naukę gry na fortepianie, który jako siedemnastolatka zamieniła na fagot. Była wtedy uczennicą Liceum Muzycznego w Legnicy w klasie fortepianu a rozwijając się artystycznie śpiewała również w legnickim chórze kameralnym. W krótkim czasie, młoda fagocistka znalazła miejsce w Międzynarodowej Orkiestrze Makroregionu Nysa-Europery, z którą koncertując objeżdżała wiele krajów Europy.

W 1997 r. podjęła studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie prof. Zbigniewa Płużka – jednego z najwybitniejszych polskich fagocistów, laureata wielu międzynarodowych konkursów fagotowych, solisty znakomitej orkiestry – Sinfonia Varsovia.

W 1999 r. na Ogólnopolskim Konkursie Oboistów Fagocistów w Sieradzu Katarzyna Piotrowska otrzymała II nagrodę.

W tym też roku została członkinią kwintetu dętego Brindisi (obecnie W5), z którym w dwa lata później (2001) na Ogólnopolskim Konkursie Dętych Zespołów Kameralnych w Warszawie zdobyła I nagrodę oraz Nagrodę Specjalną Programu II Polskiego Radia. Kwintet został ponadto zaproszony na Fishoff Chamber Music Competition w USA. Zespół nadal istniejący w tym składzie koncertuje w Polsce i za granicą.

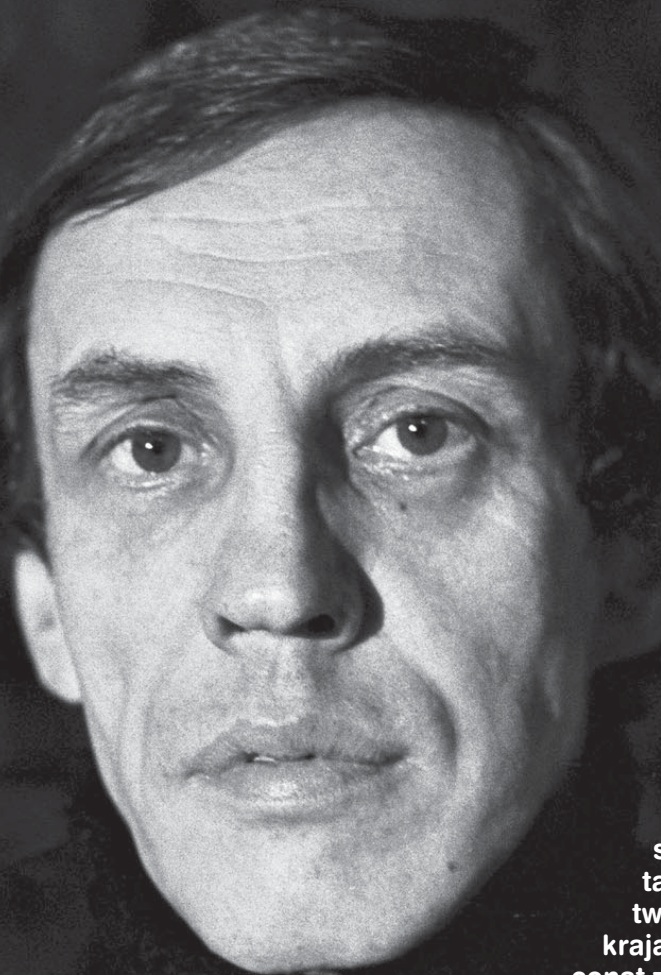
Konkursowe dokonania fagocistki to jeszcze m.in.: I nagroda na Ogólnopolskim Konkursie Fagotowym im. C. M. Webera we Wrocławiu (wrzesień 2004) i I wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Fagocistów i Oboistów w Łodzi (maj 2002).

Katarzyna Piotrowska ma na swoim koncie liczne koncerty solowe, m.in. z takimi orkiestrami jak Polska Filharmonia Kameralna oraz Orkiestra Kameralna Leopoldinum, a jako muzyk orkiestrowy współpracuje z czołowymi polskimi orkiestrami, m.in.: Sinfonią Varsovią (również jako solo-fagocistka), Filharmonią Narodową, Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Sinfoniettą Cracovią, Polską Filharmonią Kameralną (solo-fagot), Orkiestrą Kameralną Leopoldinum, Penderecki Festival Orchestra. Na stałe związana jest z Polską Orkiestrą Radiową (od 2005 r.).

Uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich, lekcjach z wybitnymi fagocistami i nauczycielami m.in.: Franco Morellem (wykładowcą m.in. Juilliard School of Music), czy Ardashem Marderosianem – puzonistą Liry Opera w Chicago.

W 2007 r. została stypendystką programu ministerialnego Młoda Polska. Jest nauczycielem akademickim. ☺

Artysta z Rzeczypospolitej



Mikołaj Ł. Lipowski

Po prawie dwudziestu latach, od pamiętnego czerwca 1989 r., nadchodzi czas na głębszą refleksję nad stanem naszego państwa. Jesteśmy członkami NATO i Unii Europejskiej. Otaczającą nas rzeczywistość nazywamy erą globalizacji. Jeżeli przybiera ona nie zawsze oczekiwane i pożądane formy, to i tak najistotniejszą wartością wydaje się być zachowanie dla każdej nacji tożsamości kulturowej. Oczywiście po prawie do godnego życia każdego ludzkiego istnienia. W takim kontekście należy spojrzeć na politykę kulturalną naszego państwa, co wcale nie zdejmuje odpowiedzialności za samoedukację kulturową każdego z nas personalnie. Jednak to państwo stwarza określony klimat wspierając z naszych, czytaj publicznych, pieniędzy różnego rodzaju kulturotwórcze przedsięwzięcia. W bogatych, rozwiniętych krajach obok mecenatu państwowego występuje mecenat ze strony sfery businessowej. W Polsce ciągle jeszcze, mimo upływu lat, rodzimego wielkiego businessu, który mógłby wspierać finansowo wartościowe przedsięwzięcia kulturowe, praktycznie nie ma. A ten, którego stać na to ma powiązania z kapitałem zagranicznym, lub reglamentowany jest wewnętrznymi układami politycznymi. Stąd nie zawsze jest on zainteresowany utrwaleniem i umacnianiem polskiej tożsamości kulturowej. Jeżeli w określonych przypadkach angażuje się finansowo w jakieś przedsięwzięcia kulturalne, to najczęściej związane to jest z uniwersalną masową popkulturą o przemijających, miałkich wartościach. W gospodarce rynkowej nie można takich zachowań businessowych uważać za naganne, bo jest to z jego strony stosunkowo tania reklama utrwalająca wizerunek publiczny określonych marek. Dlatego mecenat państwowy dla polskiej kultury jest trudny do przecenienia. Na dodatek z przyczyn obiektywnych i subiektywnych jest on nadal bardzo skromny. Stąd podział tych niewielkich środków przez administrację publiczną, rządową i samorządową, wzbudza bardzo często mieszane uczucia w kręgach polskich intelektualistów, którzy mają świadomość czym jest narodowa tożsamość kulturowa w obecnych i nadchodzących czasach.

Po takim wstępie chciałbym Czytelnikom bliżej przedstawić pewnego artystę, który z całą pewnością należy do grona tych twórców, którzy na swoją miarę determinują narodową tożsamość kulturową. Marcel Nowek w 2006 r. obchodził 50-lecie swojej pracy artystycznej. Z tej okazji odbył się Jego okolicznościowy koncert w auli Biblioteki Narodowej w Warszawie. Obecnie, gdy wokół najczęściej słychać piosenki o banalnych tekstach, z muzyką jeszcze bardziej banalną, aczkolwiek kłującą uszy swoją hałaśliwością, to na-

zwisko niewiele mówi przeciętnemu zjadaczowi powszedniego chleba w Polsce. A szkoda, bo dobra literacka piosenka, zwana także poezją śpiewaną, zawsze powinna gościć w naszych domach. Są to bowiem te przeżycia estetyczne, które kształtują naszą wrażliwość. Tej codziennej wrażliwości w stosunkach międzyludzkich jest coraz mniej, a tak bardzo jest ona pożądana i potrzebna w tym rozchwianym w wartościach współczesnym świecie.

Marcel Nowek urodził się 4 września 1932 roku w Bruges w rodzinie polsko-

belgijskiej. Od 1941 r. mieszka w Polsce, rodzinnym kraju swojej matki. Debiutował artystycznie w Lublinie. W tamtejszym Domu Kultury założył w 1956 r. zespół muzyczny, z którym jako jego lider pojawił się po raz pierwszy na estradzie przed publicznością. W tym samym roku utworzył zespół jazzowy o nazwie „Siedem czarlich łap”, z którym zdobył szereg nagród i wyróżnień na ogólnopolskich konkursach muzycznych (lata 1956-59). W tym zespole grał na bandzo i gitarze, a także śpiewał. W latach 1959-60 był solistą w Orkiestrze



Polskiego Radia prowadzonej przez Waldemara Kazaneckiego.

W 1960 r. przenosi się do Warszawy i rozpoczyna swoją nową przygodę artystyczną, której pozostał wierny do dnia dzisiejszego. Na zaproszenie reż. Jana Binczyckiego, który na scenie teatralnej legendarnego Klubu Studentów Politechniki Warszawskiej „Stodoła” wystawił spektakl *Album Chagala* (napisany przez Bogusława Choińskiego i Jana Gałkowskiego z muzyką Benedykta Konowalskiego), Novek kreuje postać Kantora. Jest to jego debiut aktor-

ski, w którym również śpiewa. Tak się rozpoczęła jego wieloletnia współpraca ze studenckim ruchem kulturalnym. Od 1961 r. posiada certyfikat zawodowego artysty estradowego nadany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Warszawa okazała się bardzo korzystna dla rozwoju jego talentu aktorskiego i muzycznego. Novek z dużym powodzeniem na warszawskich scenach i estradach śpiewa utwory francuskich bardów: Jacquesa Brela, Georges Brassensa i Charlesa Aznavoura. Należy w tym miejscu dodać, że śpie-

wanie w języku francuskim nie sprawia mu żadnych trudności, bo jest to jego drugi język rodzimy. Wrażliwa osobowość artysty buntuje się, gdyż nie jest w stanie tolerować stosunków panujących w PRL-owskim „szemranym show businessie” (odmówił udziału w Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopotcie – 1963). Rezygnuje z robienia tzw. „kariery estradowej”. Swoje miejsce znajduje w Zrzeszeniu Studentów Polskich i Stowarzyszeniu „Jeunesse Musicale”. Między innymi, w kultowym dla kultury polskiej – Centralnym Klubie Studen-



tów Uniwersytetu Warszawskiego „Hybrydy”, prowadzi studio piosenki.

W 1964 roku zrealizował swój pierwszy spektakl poezji śpiewanej – *Konfrontacje*, wykorzystując utwory francuskich i polskich poetów. Przez trzy lata ten spektakl grany był na scenie „Hybrydy”, oraz w klubach studenckich w całej Polsce. W 1967 r. powstał kolejny program *Polska poezja śpiewana w języku francuskim*. Wybrane utwory Jana Kochanowskiego, Stanisława Grochowiaka i Czesława Miłosza stworzyły niepowtarzalny klimat tego spektaklu. Novek wykonuje go do dnia dzisiejszego, aczkolwiek obecnie jest on znacznie bardziej reprezentatywny dla naszej narodowej poezji, bo artysta przedstawia w dwudziestu utworach siedemnastu polskich poetów z różnych epok literackich. Między innymi jest w nim Kochanowski, Adam Mickiewicz, Jan Andrzej Morsztyn, a także Grochowiak, Konstanty Ildefons Gałczyński, Leopold Staff, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jaro-

staw Iwaszkiewicz i Julian Tuwim. Dwa lata później (1969) artysta sięga po polską poezję powstałą podczas okupacji hitlerowskiej. Z wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego, powstaje program *Wmurowani w pejzaż szubienic*, który zdobył uznanie szerokiej publiczności i krytyki. Jako autorski recital został on wykonany na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu (1971). W 1975 roku powstał program *Elegia*. Do poezji Baczyńskiego i Gajcego, Novek dodaje wiersze Andrzeja Trzebińskiego i Tadeusza Borowskiego. Premiera tego spektaklu miała miejsce w Teatrze Małym w Warszawie. Artyście towarzyszyła orkiestra symfoniczna, którą dyrygował Wojciech Szaliński. Recital ten został wydany na kasecie przez firmę fonograficzną Tonpress (1977).

Marcel Novek wydał własnym sumptem 7 płyt CD ze swoją twórczością. Ta niskonaktkowa kolekcjonerska seria jest rarytatem polskiej poezji śpiewanej. Krążki: *Troska i pieśń* z wierszami

Władysława Broniewskiego, *Pieśni Jana z Czarnolasu* z poezją Jana Kochanowskiego, *Elegia* z poezją okupacyjną, oraz *Medytacje z wierszami Karola Wojtyły* (nagranie live z Teatru Nowego, Warszawa 1975), ukazują jego wszechstronność w budowaniu nastroju i emocji na styku poezji i muzyki. Na szczególną uwagę zasługuje płyta *Quand Passent les Poètes* - wydana dwukrotnie, ostatnio dokumentująca recital wykonany w Bibliotece Narodowej z okazji 50-lecia pracy twórczej artysty z Kwartetem Wilanów oraz Marceliną Sankowską (flet) i Januszem Tylmanem (fortepian) – 2007. Drugim, niepowtarzalnym krążkiem są *Ballady z Wielkiego Testamentu Mistrza Franciszka Villona* z poezją w przekładzie na język polski Tadeusza Boya-Zeleńskiego. Te dwie pozycje ukazują budowanie przez artystę poetycko-muzycznych mostów polsko-frankofońskich.

Wśród twórców muzyki do jego poezji śpiewanej znajdują się znani pol-



szy kompozytorzy: Wojciech Borkowski, Joanna Bruzdowicz, Krzysztof Knittel, Piotr Moss, Alina Piechowska, Jan Pilecki, Marta Ptaszyńska, Wojciech Trzciniński, Janusz Tylman i Jerzy Wojciechowski. Na płytach artyście towarzyszą: Kwartet Wilanów, Orkiestra Kameralna pod dyрекcją W. Borkowskiego, Trio – Joanna Tylman (flet), Andrzej Wróbel (wiolonczela) i Paweł Perliński (fortepian), a także Wojciech Borkowski, Wojciech Michniewski lub Janusz Tylman (fortepian).

Marcel Novek jest wielce utalentowanym artystą z liczącym się dorobkiem twórczym. Być może przez swoją wrodzoną skromność pozostaje w cieniu, podobnie jako mistrz drugiego planu w swoim znaczącym dorobku aktorskim – 39 ról drugoplanowych i epizodów w polskich filmach. Należy do tej grupy aktorów charakterystycznych, którzy mają wiele do przekazania tym odbiorcom, którzy w sztuce poszukują głębokich intymnych doznań. Jego poezja

śpiewana Jana Kochanowskiego posiada również określone walory dydaktyczne, co kilkakrotnie sprawdziło się empirycznie na szkolnych spotkaniach z młodzieżą. Dawno temu był entuzjastycznie przyjęty przez publiczność jako „ambasador” polskiej kultury w Belgii (między innymi w ogromnie prestiżowej Sali Gotyckiej brukselskiego Ratusza), ale wtedy nawet w marzeniach trudno było myśleć o naszej obecności w UE. Mimo swojego słusznego już wieku nadal chce być aktywny artystycznie. Niestety, jego twórczość wykonawcza nie ma siły napędzającej w postaci samofinansowania i wymaga wsparcia ze strony określonego mecenasa.

Novek, jako pieśniarz, posiada swoje miejsce w polskiej kulturze, które w określonym sensie kształtuje i utrwala naszą tożsamość. Przez swoje pochodzenie etniczne, jego twórczość ma również walory interkulturowe, z jednoznaczną dominacją zwróconą ku polskiej kulturze. Na tym przykładzie rodzi

się ważne pytanie: czy w naszej narodowej polityce kulturalnej właściwie stawia się akcenty na to, co jest najcenniejsze dla naszej tożsamości kulturowej. W tym kontekście można również postawić pytanie o definicję misji w elektronicznych mediach publicznych, o której ostatnio tak wiele się mówi w sterowanej politycznie publicznej debacie. Novek nie można posłuchać w Polskim Radio, jak również obejrzeć i posłuchać w TVP. Rodzi się również szersza refleksja: jak dużo jest podobnych przypadków, gdzie to co wartościowe przegrywa z tym, co nazywamy show biznesem, lub ssaniem publicznych pieniędzy przez przedsięwzięcia kulturalne, za którymi najczęściej stoją jakieś partykularne interesy. Doskonale wiemy, że wielkie pieniądze we współczesnym świecie, szczególnie na styku z polityką, najczęściej deprawują ludzkie zachowania. Ale czy tak musi być...? ☹

Urodziłam się na skrzydłach pieśni

twierdzi Marie-Nicole Lemieux



Marie-Nicole Lemieux
 fot. Yves Renaud

Od kilku lat światowe sceny operowe podbija utalentowana młoda kanadyjska śpiewaczka – kontralt Marie-Nicole Lemieux. W 2000 r., mając zaledwie 24 lata, zdobyła pierwszą nagrodę w prestiżowym konkursie muzycznym imienia Królowej Belgijskiej Fabioli. Od tego momentu posypały się kontrakty i nagrania płytowe. Występowała z najlepszymi orkiestrami świata. Śpiewała pod batutą znanych dyrygentów, takich jak Richard Bradshaw, Charles Detoit, Bernard Labadie, Pinchas Zukerman, Sir Neville Marriner, Kurt Masur, Rene Jacobs, Marc Minkowski, Sir Simon Rattle, Kent Nagano. Regularnie występuje w licznych rolach operowych, między innymi jako Orfeo w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka, w partii Kornelii w *Juliuszu Cezarze* i *Bradamanie* w operze *Alcina* Haendla, w tytułowej partii w operze *Orlando furioso* Vivaldiego, jako Miss Quickly w *Falstaffie* Verdiego, Isaura w *Tankredzie* Rossiniego, Genevieve w *Peleas i Melizanda* Debussy'ego. Posiada nagrania płytowe, z których wiele zdobyło cenne wyróżnienia. Od wielu lat z zainteresowaniem i uwielbieniem obserwuję karierę tej artystki. W prywatnym spotkaniu uderza ujmującą osobowością. Łatwo nawiązuje porozumienie ze słuchaczem. Nie ma w niej żadnej sztuczności. Jest wręcz antytezą primadonny operowej. Na pytania odpowiada wielokrotnie perlistym, wręcz zaraźliwym śmiechem. Łatwo daje się skłonić do zabawy. Na prośbę, w mgnieniu oka potrafi naśladować śpiew Edith Piaf lub zaskoczyć barytonowymi dźwiękami w *Reverenza* z verdiowskiego *Falstaffa*. Nic więc dziwnego, że w 2001 r. montrealaska gazeta *La Presse* przyznała jej nagrodę „Indywidualność Roku”. Przed wyjazdem na występy do Berlina udało mi się przeprowadzić poniższy wywiad ze śpiewaczką.

Jak daleka była droga z małego miasteczka w prowincji Quebec do światowych scen operowych?

Urodziłam się 26 czerwca 1975 r. na północy prowincji Quebec w małym miasteczku Dolbeau malowniczo położonym nad rozległym jeziorem Saint-Jean. Otacza je gęstwina lasów. Moi rodzice nadal tam mieszkają. Dolbeau jest znane z corocznych letnich Festiwali Jagodowych. Jako dziecko, zawsze z niecierpliwością czekałam na końcowy akt festynu – ogromne jagodowe ciasto na miejskim rynku. Ojciec był pracownikiem leśnym, zaś matka zajmowała się domem. Muzyka była zawsze częścią na-

szego życia rodzinnego. Miałam zawsze wrażenie, że urodziłam się na skrzydłach pieśni. Podczas prostych codziennych prac domowych, towarzyszył nam zawsze śpiew. Słuchaliśmy nagrań Nana Mouskouri, Marii Callas, Gabrielli Tucci, Tino Rossiego i Luciano Pavarottiego. Pamiętam jak leżąc na dywanie i słuchając tej muzyki zamykałam oczy i wydawało mi się, że jestem w raju. Moim pierwszym zetknięciem z operą była telewizyjna transmisja *Toski*. Zrobiła na mnie niebywałe wrażenie. Biegałam po mieszkaniu i śpiewałam *Je suis Tosca*. Wyobrażałam sobie, że jestem córką primadonny i występuję na scenie.

W szkole średniej należałam do chóru, grałam na flecie i nauczyłam się czytać nuty. W wieku 19 lat nie miałam jednak żadnego formalnego wykształcenia muzycznego. Po ukończeniu szkoły średniej, zostałam przyjęta do Konserwatorium Muzycznego w pobliskim Chicoutimi. Moim pierwszym profesorem muzyki był Rosaire Simard. Uczył mnie techniki wokalne, ale jego głównym zainteresowaniem było ukształtowanie u studenta zdrowego ducha i zdrowego ciała. Wiele lekcji miało charakter wręcz mistyczny i psychologiczny. Dzięki niemu pozbyłam się gnębiących mnie młodzieńczych kompleksów.

Nauczył mnie także techniki jogi należącej do podstaw doskonalenia kontroli oddechu.

Jak potoczyły się pani dalsze losy?

Moim następnym etapem w muzycznym wykształceniu było przyjęcie do Conservatoire de musique w Montrealu. Zostałam przyjęta do klasy znakomitej nauczycielki, prof. Marie Daveluy. Pracowała cierpliwie nad moją techniką wokalną. Była wymagającą, czasami wręcz surową. Ale pod tą szorstką po-

łam wiele godzin w bibliotece uniwersyteckiej i słuchałam nagrań wielkich śpiewaków. Natrafiałam na wcześniejsze nagrania kanadyjskiego kontraltu Maureen Forrester i niemieckiego mezosopranu Christie Ludvig. Ich repertuar było mi łatwiej imitować. Odnosiłam wrażenie, że ta muzyka została napisana specjalnie dla mnie. Przyznaję, że ubóstwiana Forrester była zawsze dla mnie modelem i miała niebywały wpływ na moją karierę. Od niej nauczy-

Jak potoczyły się pani losy po ukończeniu Konserwatorium?

Kariera śpiewaka od samego początku najeżona jest trudnościami. W ich pokonaniu pomagają nam miłość do muzyki oraz młodzieńcze marzenia o podboju świata. Przez długi czas nie mogłam wystartować z moją karierą. Próbowałam kilka konkursów wokalnych w Kanadzie. Wprawdzie nie odniosłam w nich sukcesu, ale wiele mnie nauczyły. W jednym z nich, sponsoro-

Marie-Nicole Lemieux i dyrygent Yoav Talmi
koncert w Quebecu
fot. Le Soleil



włoką wyczuwałam ciepłe i otwarte serce. Od niej nauczyłam się też skromności i samokrytyki, co jest ważne w zawodzie śpiewaczki.

Kiedy uświadomiła sobie pani, że jest kontraltem?

Na początku moich studiów wokalnych nie miałam pewności, jakim głosem dysponuję. Partie sopranowe nie stanowiły dla mnie żadnego problemu. Dopiero po roku studiów u prof. Daveluy, dzięki jej sugestii, uświadomiłam sobie, że jestem kontraltem. Mam dużą rozpiętość skali głosu, ale wygodniej czuję się w niskich rejestrach. Pracowałam nad moim głosem wyobrażając sobie, że gram na wiolonczeli. Spędza-

łam się, jak poprzez muzykę przekazywać słuchaczom emocje. Jeśli w śpiewie nie wkłada się serca i duszy, pozostaje tylko płytka technika. Proszę wyobrazić sobie moją treść, gdy kilka lat temu zostałam zaproszona do wzięcia udziału w koncercie w ontaryjskim Stratfordzie. Był dedykowany legendarnej Forrester w serii Młodzi Artyści Kanady. Zamroziło mnie ze strachu, gdy ze sceny zobaczyłam kanadyjską śpiewaczkę siedzącą w pierwszym rzędzie w otoczeniu rodziny. Po koncercie otrzymałam od niej piękny bukiet kwiatów. Dodatkowo przekazała mi osobiście wiele słów uznania i zachęty do dalszej pracy.

wanym przez CBC Radio Canada, nie doszłam nawet do finałów. Po konkursie czułam wewnętrzne niezadowolenie, że nie dałam z siebie maksymalnego wysiłku. Od tego czasu każdy występ traktuję jak gdyby to miało być moje ostatnie przedstawienie w życiu. Była to świetna nauczka. Wkrótce jednak los uśmiechnął się do mnie, gdy w kwietniu 2000 r. zdobyłam pierwszą nagrodę imienia Josepha Rouleau na konkursie wokalnym Jenuesse Musicale w Montrealu. Kilka tygodni później zwyciężyłam na konkursie im. Królowej Belgijskiej Fabioli w Belgii. Dodatkowo obdarzono mnie specjalnym wyróżnieniem za wykonanie lieder. Był to punkt

zwrotny w mojej karierze. Posypały się gratulacje i zaproszenia z całego świata. W parlamencie prowincji Quebec City na wieść o nagrodzie przerwano obrady, aby uroczystie odczytać oficjalny telegram gratulacyjny. Miałam możliwość nagrania na CD mojego pierwszego recitału oraz odbyłam ponad 30 koncertów w ciągu kilku miesięcy. Byłam wyczerpana fizycznie, bliska wypalenia, lecz szczęśliwa.

Kiedy zaistniała pani na scenie operowej?

Mój debiut sceniczny miał miejsce w Toronto, w 2002 r. w *Juliuszu Cezarze* Haendla. Moją agentką impresaryjną była nieżyjąca już Jean-Marie Poilve. Ona wynegocjowała dla mnie pierwszy kontrakt z Canadian Opera Company, z ówczesnym dyrektorem naczelnym Richard Bradshaw. Nie poproszono mnie nawet o przesłuchanie. Śpiewałam partię Kornelii w inscenizacji projektu Paula Steinberga. Dekora-

mnie ideałem pary artystów, dzielących trudy podróży, sukcesy, a czasami upadki. Podobnie mój mąż pełni teraz funkcje mojego agenta i wspólnie podróżujemy. Od października ubiegłego roku przybył nam dodatkowy towarzysz podróży – moja 10-miesięczna córeczka Marion. Ubóstwiam ją. Staram się być troskliwą i dobrą matką.

Pierwszy raz usłyszałam panią na letnim Międzynarodowym Festiwalu Lanaudiere w Quebec. Myślę, że udział w nim stanowi dobry start dla młodych artystów...

International Festival de Lanaudiere powstał w 1975 r. jako baza letnia dla montrealskiej orkiestry symfonicznej. Odbywa się w pobliżu małej miejscowości Joliette, położonej 45 minut jazdy od Montrealu. W środku lasu wybudowano ogromny amfiteatr na 2000 miejsc siedzących i 8000 na trawniku. Posiada doskonałą akustykę. Koncerty nie posiadają nagłośnienia. Duszą Festiwalu jest ks. Fernand Lindsay, doskonały organizator i zapalony meloman. Miesiącami jeździ po świecie w poszukiwaniu nowych, młodych talentów. Mój pierwszy występ na Festiwalu odbył się w 2002 r. Wtedy śpiewałam partię Orfeusza. Moją Eurydyką był kanadyjski sopran Karina Gauvin. W 2005 r. wystąpiłam z Orchestre Metropolitan du Grand Montreal pod batutą JoAnn Faletta, kobiety – dyrygenta. Wówczas śpiewałam arie z repertuaru francuskich kompozytorów: Julesa Masseneta, Ambroise'a Thomasa i Camille'a Saint-Saënsa. W drugiej części zaprezentowałam pięć pieśni Gustava Mahlera do poematów Friedricha Ruckerta. One przyniosły mi najlepsze recenzje. Zgadza się, że ten Festiwal stanowi kuźnię dla młodych talentów śpiewających, ale przyciąga też dojrzałych artystów. Przez scenę festiwalową przewinęło się wiele gwiazd operowych, między innymi Marilyn Horne, Frederica von Stade, Ewa Podleś, Cecilia Bartoli, Jennifer Larmore, Ben Heppner. W tym roku wystąpi kanadyjski tenor Richard Margison w koncercie poświęconym 150. rocznicy urodzin Pucciniego.

Posiada pani w dorobku liczne nagrania płytowe. Z którymi jest pani najbardziej związana?

Z ogromnym sentymentem wracam do mojego pierwszego nagrania laureatów konkursu w Belgii. Myślę, że ważnym nagraniem jest *Orlando furioso* Vivaldiego dokonane z Ensemble Matheus pod kierunkiem muzycznym Jean-Christophe'a Spinosiego. Otrzymało nagrodę Victoires de la Musique classique jako najlepsze nagranie 2005 r. Za bliskie memu sercu uważam inne, unikalne nagranie *Griselda* Vivaldiego z tym samym zespołem i dyrygentem. Jest średniowieczną opowieścią rodem z *Decameron* Boccaccio, o skromnej pasterce, którą małżonek, król poddaje próbie cierpliwości i oddania. *Griselda* wychodzi z niej zwycięsko. Uwielbiałam współpracę z dyrygentem Jean-Christophem Spinosim oraz jego zespołem Ensemble Matheus, grającym na dawnych instrumentach. Ich krystaliczny dźwięk i precyzja wykonania pozostają na długo w pamięci. Obecnie kończę pracę nad nagraniem *Stabat Mater* Vivaldiego, dokonany wspólnie z rewelacyjnym francuskim kontratenorem Philippem Jarousky'm.

Dlaczego teraz tak rzadko słyszymy panią w Kanadzie?

Muszę przyznać, że obecnie większość moich kontraktów jest w Europie. Dzieje się to dlatego, że europejskie teatry operowe angażują śpiewaków z czteroletnim wyprzedzeniem. Gdy dostaję kanadyjską ofertę, bywa już za późno. W tym sezonie śpiewam w Staatsoper w Berlinie partię Genevieve w operze *Pelleas i Melizanda*. W roli Melizandy wystąpi Magdalena Kożena, dyryguje Sir Simon Rattle. Później mam kilka przedstawień *Orlando furioso* w Amsterdamie, potem moja ulubiona partia Ms. Quickly w Paryżu i Marta w *Fauście* Gounoda na Festiwalu w Orange we Francji.

Jaki jest pani specjalny sekret, aby utrzymać się w doskonałej kondycji wokalne?

Głos to delikatny organ i wymaga specjalnej uwagi. Podczas lotów samolotem piję dużo wody, żadnych alkoholi. Między koncertami wiele pływam. Dzień przed recitalem uprawiam jogę i medytację, pracuję nad oddechem i zawsze modlę się do mojego życzliwego anioła stróża o opiekę.

W imieniu czytelników *Muzyka21* życzę dalszych artystycznych sukcesów.

rozmawiał: **Kazik Jedrzejczak**



Marie-Nicole Lemieux
fot. Yves Renaud

cje wyglądały jak wielka wystawa plastyczna. Rozrzucone na scenie wielokolorowe piramidy przypominały ogromne klocki Logo. W partii tytułowej wystąpiła Ewa Podleś. Bałam się pierwszego spotkania z kontraltem o nadzwyczajnej sile głosu i technice wokalne. Byłam dopiero początkującą śpiewaczką, Podleś zaś u szczytu kariery. Tymczasem polska artystka okazała się cudowną koleżanką. Pomogła mi pokonać sceniczną treść i wszelkie obawy. Zachęcała do pracy nad dalszymi rolami. Nigdy nie próbowałam naśladować jej głosu. Jest to niemożliwością. Głos Podleś stanowi bowiem cud natury, coś niezmiernego. Kilka lat później śpiewaliśmy ponownie na scenie torontońskiej w *Tankredzie* Rossiniego. Wystąpiłam w roli Isaury. Poznałam też jej męża, prof. Jerzego Marchwińskiego. Ich małżeństwo stało się dla

O symfoniach Mozarta

opowiada Claudio Abbado

Claudio Abbado
fot. Harald Hoffmann/DG

Debut Orkiestry Mozartowskiej pod dykcją Claudio Abbado miał miejsce 4 listopada 2004 r. w Bolonii. Zabrzmiata wówczas *Symfonia Jowiszowa*. Było to jak przeznaczenie. Orkiestra Mozartowska powstała z okazji 250 rocznicy urodzin Mozarta. W XVIII w., pod dykcją Padre Martini, instytucja ta miała najlepszą reputację w całej Europie, zaś jednym z jej uczniów był sam Mozart. Autograf jego wstępnych egzaminów z 1770 r. do dziś znajduje się pośród skarbów Accademii. Ponad 200 lat później, jej dyrektorem został wielki Abbado. Nagranie na żywo stanowi wybór spośród wielu koncertów orkiestry zagranych w latach 2004-2006. Śledzi także rozwój symfoniczny Mozarta. Kompozytor ten pierwszą próbę komponowania tego gatunku rozpoczął w 1764 r. i kontynuował tę pracę do lata 1788 r. *Symfonia A-dur* nr 29, skomponowana w Salzburgu w 1774 r., antycypuje w swoich pierwszych dwóch częściach, gęstość struktury i emocjonalny wachlarz późniejszych prac. W *Symfonii B-dur* nr 33 (Salzburg, 1779) także napisanej na mały skład orkiestrowy (brak fletów i klarnetów), widać paryski wpływ w rozwoju formy sonatowej, chociażby w użyciu kilku krótkich tematów w otwierającym dzieło *Allegro*. *Symfonia D-dur „Haffnerowska”* z 1782 r. jako pierwsza zawiera uroczyste brzmienie orkiestry z trąbkami i kottami. Tym samym jest początkiem ostatniego okresu symfonicznego Mozarta, w wiedeńskim stylu, jasno nawiązującym do Haydna. Przez trzy lata, kiedy powstawały jego najlepsze koncerty fortepianowe, aż do 1786 r. – data powstania *Symfonii D-dur „Praskiej”* nr 38, nie komponował tego gatunku. Tak żywa i dramatyczna symfonia ma coś wspólnego z duchem i tonem współczesnej jej kompozycji – operą *Don Giovanni*. Podobna złożoność i mistrzostwo muzycznych myśli, ponownie pojawia się u Beethovena w formalnej strukturze jego ostatniej *Symfonii C-dur* nr 41 z 1788 r., nazwanej później *Jowiszową*. Jej ostatnia część *Molto allegro* osiąga bezprecedensową jakość kontrapunktycznej kunsztowności i mądrego użycia formy sonatowej, odgrywającego rolę przeciwwagi kontrapunktycznej w stosunku do przeszłości, nadając temu fragmentowi silne poczucie nowoczesności. Tutaj łączą się wszystkie mozartowskie inspiracje, umiejętności, wesołość i jęklive piękno.

Kiedy po raz pierwszy dyrygował pan muzyką Mozarta?

Kiedy zacząłem dyrygować nie miałem wielu okazji do wykonywania muzyki Mozarta. Rozpocząłem w Londynie i Wiedniu na początku lat 70. Co prawda dyrygowałem Mozartem od czasu do czasu, ale jego muzyka od zawsze była ważną częścią mojego muzycznego życia.

Po wykonaniu kilku symfonii i serenad, dyrygował pan koncertami fortepianowymi w wykonaniu Friedricha Guldy, u którego kończył pan studia podyplomowe w Salzburgu.

Gulda dał mi pierwszą lekcję muzyki Mozarta. Reszty nauczyłem się studiując te koncerty z innym wielkim pianistą – Rudolferm Serkinem. Linia, styl, czystość i bogactwo interpretacji Serkina, a także sposób w jaki współpracował z orkiestrą, miał duży wpływ na moje późniejsze decyzje.

A pod względem dyrygowania?

Kiedy zacząłem dyrygować, podejście George'a Szella było porównywane do „obcinania krawędzi”. Fascynujące jest móc obserwować jak o wiele bardziej zaawansowana

aby wykonywać muzykę jak najbliższą wyobrażeniom Mozarta. Interpretacja to jej sprawdzanie, próba zestawienia ze swoimi własnymi limitami, własną krytyczną świadomością i wrażliwością.

Symfonie Mozarta mogą być widziane jako rodzaj kanału dla różnych muzycznych idiomów i typów ekspresji danego czasu.

Jedynie kilku kompozytorów jest tak wieloaspektowych i skomplikowanych jak Mozart. Nakładanie na siebie stylów jest fundamentalną charakterystyką jego dzieł. W symfoniach słyszemy echa barokowe, zaraz obok śladów romantyzmu: znajdując się ogrom dramaturgii, gęsto napisanych pasażów, które kierują się w stronę idiomów i sposobu słyszenia muzyki, który Beethoven mógł zaadaptować i rozwijać.

W ciągu ostatnich lat pracował pan wraz z Orkiestrą Mozartowską równoległe nad serenadami, symfonią i koncertami...

Pracując nad różnymi dziełami w tym samym czasie, rozszerza się nasza wiedza i wizja mozartowskiego instrumentalnego uniwersum, co prowadzi nas do stylistycznych i wykonawczych decyzji: w menuecie i jakby tanecznych pasażach w symfoniach naturalnie można doszukać się ducha tanecznego z serenad. Ale bardziej niż uwidatniać pochodzenie wolę myśleć, że zaufanie różnym gatunkom muzycznym jest sposobem na ponowne tworzenie. W gorące występu ważny jest styl muzyki, która instynktownie zawiera w sobie wszystkie style muzyczne swoich czasów.

Tak młoda orkiestra jest idealna dla takich celów. Szczególnie z mozartowską instrumentalną siłą.

Dla takich artystów muzyka jest zawsze drogą odkrywania nowego świata. Wykonując te symfonie na współczesnych instrumentach, odkryłem jak jasność Mozarta może być osiągnięta ze specjalną kolorystyką i gracją.

Jak ważne jest frazowanie do osiągnięcia tej lekkości?

Studiowanie frazowania u Mozarta jest niekończącą się pracą. On chciał nowego typu artykulacji, który miał wyraźne ekspresywne znaczenie. To co trzeba zrobić, to podążać percepcją kompozytora i promować osiągnięcie wizji, która może okazać się oryginalna, ale właściwie to oznacza bycie wiernym Mozartowi.

Nie tylko nie można zapomnieć instrumentalnego poziomu Mozarta, ale nawet nie jest możliwy zwyczajowy podział pomiędzy wczesnymi i późnymi dziełami.

Mozart dojrzał bardzo wcześnie: właściwie w długiej pierwszej części *Symfonii* nr 29, najwcześniej tu użytej, pojawia się już złożoność harmonicznego relacji i wzajemne oddziaływanie instrumentów, które przybliżają ją dziełom z okresu wiedeńskiego.

Podkreśla pan dynamiczne odcienie: zestawienie fraz forte i pianissimo, i viceversa.

Bardziej niż dynamiczne, są to odcienie charakteru: nastroje i smak ekspresywny, który dynamika uwalnia.

Ten program wiedzie nas od symfonii, która chronologicznie pochodzi z czasów młodzieńczych, choć jest już dojrzała w duchu, do „Symfonii Jowiszowej”, gdzie każda symfoniczna zasada jest na nowo realizowana i ożywiona.

Symfonia Jowiszowa jest jednym z najlepszych mozartowskich dzieł. Finał ma wszystkie idee na siebie nałożone, które strzelają jak fajerwerki. Jest tam mnogość muzycznych linii i kolorów. Pomysłowość jest niewiarygodna i nieskończona.

Ale jest tam intensywna, prawie tragiczna, nuta połączona z obfitością.

Z pewnością, wszystkie te muzyczne zabiegi są nie tylko uwalniane. Pojawia się to u kompozytorów, którzy nie żyli długo nosząc ze sobą sens śmierci. W kulturze niemieckiej śmierć, jest obiektywną postawą. My, Włosi, zbytnio wyobrażamy sobie śmierć jak coś obcego. A przecież śmierć tak naprawdę jest częścią egzystencji i w jakimś sensie należy do życia. W tym finale, jest to przeniesione do idealnego utworu muzycznego.

rozmawiał: **Angelo Foletti**/© DG
tłumaczenie: **Magdalena Todynek**



Claudio Abbado, Giuliano Carmignola, Danuta Waśkiewicz
fot. Harald Hoffmann/DG

jest koncepcja muzyki mozartowskiej we współczesnych czasach.

Czy wykonawcy postugiwali się nowym wydaniem Bärenreiter?

Wydanie Bärenreitera jest bardzo ważne: poprawione zostały tekstowe nieścisłości, wyjaśnione wątpliwości i oczyszczono nagminną praktykę, na której opierała się cała powojenna tradycja wykonywania. Ale co istotniejsze, pozwala ono poznać to, co Mozart oryginalnie napisał. Zawsze można odkryć coś nowego i czegoś nowego się nauczyć. Nie na każde pytanie została znaleziona odpowiedź: właściwie u Mozarta ciągle pojawiają się nowe i każda taka wątpliwość zbliża do ujawnienia innych detali i niespodziewanych relacji. Pracując nad tymi symfoniąmi, uświadomiłem sobie, że w ewolucyjnej sekcji *Symfonii* nr 33, otwierającej części, jest wyraźne „przyszłe” echo finału pierwszego tematu *Symfonii Jowiszowej*.

W jednym z listów do swojego ojca, Mozart napisał o „Symfonii haffnerowskiej”: „Pierwsze »Allegro« musi być wykonane z ogromną pasją, ostatnie zaś tak szybko, jak się tylko da”.

Jest to wyraźne odniesienie do wirtuozerii ostatniej części, ale sugestia o charakterze pierwszej części jest nic nie warta. Co ważne, charakter i blask nie powinny być produktem wstępnych decyzji podczas prób, nawet jeśli jest wspierane własnymi słowami kompozytora, ale powinno pochodzić ze słuchania muzyki na głębokim poziomie, próbując tworzyć naturalną relację pomiędzy muzyczną zawartością utworu w pytaniach i realizacją orkiestry.

Wydaje się, że jedną z głównych trosk dla wykonawców muzyki Mozarta jest ustalenie właściwego tempa.

Ponowne rozważenie temp jest fundamentalnie ważne. Bez metronomu, Mozart ustalił sugestie temp poprzez deskryptywne terminy. Wiele związków może być rozumianych poprzez porównanie różnych przymiotników, które pojawiają się w nutach, sprawdzając w jakim porządku następują. Bogactwo ekspresywnych przypisów odkrywa co jest pomiędzy nutami: nie tylko ustalenie właściwego tempa jest ważne, ale także charakteru muzyki.

Ale jeśli już przygotowuje się muzykę, czy te kompozytorskie określenia nie wydają się nieco abstrakcyjne?

Powiedziałbym raczej, że wskazówka, która naprawdę się liczy, to ta pochodząca wprost z muzyki. Ważne jest,

Nowe nagrania Claudia Abbado

Arkadiusz Jędrasik

Dwa nowe albumy, które Claudio Abbado zrealizował dla Deutsche Grammophon poświęcone są Mozartowi. W nagraniu tym słyszymy Orkiestrę Mozartowską, która powstała w Bolonii w 2004 r. ze staraniem dobranej grupy muzyków. Jej dyrektorem artystycznym jest właśnie Claudio Abbado, a Giuliano Carmignola pierwszym skrzypkiem. Nagrania koncertów skrzypcowych i symfonii Mozarta świadczą o nieustannym przywiązaniu włoskiego mistrza do Mozarta.

Abbado przygotował orkiestrę do nagrań tych dzieł prezentując się na koncertach w całych Włoszech, gdzie zbierał pochwały zarówno za wykonanie dzieł Mozarta, ale także dzieł Bacha (*Koncerty brandenburskie*) i innych kompozytorów. Po tak udanym tournée Abbado zdecydował, by właśnie teraz, jako pokłosie roku mozartowskiego, ukazały się te dwa ważne komplety nagrań dzieł Mozarta.

Na pierwszym nagraniu Giuliano Carmignola proponuje wszystkie koncerty skrzypcowe Mozarta, wydane w formie dwupłytkowego albumu w cenie specjalnej. O współpracy tych dwóch artystów Carmignola mówi: „Od samego początku zgodzaliśmy się całkowicie co do tego, jak ma wyglądać wykonanie; wszystko było bardzo naturalne i spontaniczne. Uważam, że połączenie Abbado, Carmignola i Orchestra Mozart ukazuje zupełnie nowe i rzadkie uczucie energii, witalności i świeżości”. W albumie znajduje się *Symfonia koncertująca* Mozarta na skrzypce i altówkę; w nagraniu tym do Carmignoli dołączyła polska altowiolistka Danuta Waśkiewicz. Oczywiście otrzymujemy nagrania studyjne koncertów skrzypcowych Mozarta prezentowane przez Giuliano Carmignolę, które podobnie jak symfonie, były poprzedzone licznymi wykonaniami koncertowymi. Abbado i Carmignola współpracują już od dawna przy wykonywaniu dzieł Mozarta; album narodził się z przeświadczenia, że jest to dobry moment, aby utrwalić te wykonania na płytach. W obu tych nagraniach mamy do czynienia z podwójnym debiutem. Otóż koncerty skrzypcowe są pierwszym nagraniem dzieł Mozarta przez Carmignolę; jest to także pierwsze nagranie Abbado i Orkiestry Mozarta na instrumentach z epoki. Z wyjątkiem *IV Koncertu* i *Symfonii koncertującej*, nagrania te pojawiają się po raz pierwszy w dyskografii Abbado.

Energia i świeżość są bez wątpienia obecne także w nagraniach pięciu

Claudio Abbado, Giuliano Carmignola
fot. Harald Hoffmann/DG



symfonii Mozarta, wśród nich symfonie *Haffnerowska*, *Praska* i *Jowiszowa*; są to nagrania dokonane na żywo podczas koncertów w Bolonii, Bolzano, Modenie i Ferrarze w latach 2004-2006, co daje naturalną, wspaniałą energię, w których zderzenie dramatu i liryzmu wy-suwa się na pierwszy plan. Nagrania *Symfonii* nr 33 i 38 (*Praska*) to nowe nagrania w dyskografii Abbado.

Kiedy w 2000 r. zapytano Claudia Abbado dlaczego nagrywa dzieła wszystkie Beethovena z Berliner Philharmoniker, artysta odpowiedział zupełnie prosto: „To jest zupełnie naturalne, że wielka orkiestra gra i nagrywa wszystkie dzieła Beethovena”. Dziś, gdy Abbado od kilku lat słucha swoich nagrań symfonii Beethovena dokonanych w formie audio (2000) i video (2002), to doszedł do wniosku, że wykonania zarejestrowane na video lepiej oddają jego wizję muzyki Beethovena. Z wyjątkiem *IX Symfonii*, symfonie Beethovena zostały nagrane podczas tournée, które odbyło się wraz z orkiestrą we Włoszech, grając cały cykl przed zachwyconymi słuchaczami w Akademii św. Cecylii w Rzymie (luty

2001), niedługo potem jak nagrał je w Berlinie dla Deutsche Grammophon.

Obecnie, dzięki wyjątkowej współpracy Deutsche Grammophon, EuroArts (która wydaje nagrania na video) i Filharmoników Berlińskich, nowa, poprawiona wersja dzieł zebranych zastąpi istniejące albumy CD (nota bene wydania do których dołączyły także białymi krukami). Źródłem tego „nowego nagrania” jest warstwa audio nagrań DVD EuroArts, która, wolna od ograniczeń montażu video, została poprawiona uwzględniając najświeższe życzenia Abbado. „Zawsze można znaleźć coś nowego”, twierdzi dyrektor artystyczny.

W styczniu tego roku Claudio Abbado wpadł na pomysł, aby dokonać tematycznej kompilacji opartej na szerokiej antologii jego nagrań, których dokonuje od ponad trzydziestu lat. I tak oto powstała bardzo różnorodna historia marsza, od Mozarta do Prokofiewa, historia do której dołączyły także *Tańce węgierskie* Brahmsa i jeszcze inne muzyczne rarytasy. Album ten jest prawdziwą przyjemnością od początku do końca, ukazuje niezrównane poczucie rytmu i barwy Abbado. 🎧

Jan Podbielski. Kolejna mistyfikacja?

Rostisław Wygranienko

"Praeludium Joh. Podbielsky"
Wg wydania: Warszawska Tabulatura Organowa (XVII w.), Ludowy Instytut Muzyczny, Łódź, 1990

Wstęp

Muzycy, muzykologowie, artyści, naukowcy – to ludzie o takiej samej naturze jak i pozostali członkowie społeczeństwa. Tak samo, albo i w większym stopniu, mają ambicję i konkurują ze sobą osiągnięciami. Gdyby było inaczej, impuls, napędzający rozwój nauki i przemianę sztuki, byłby o wiele słabszy, o ile w ogóle by miał miejsce. Dzięki ambicji i konkurowaniu powstają nowe utwory, zostają wysnute nowe hipotezy, rozgrzebuje się coraz dalsze zakamarki archiwów, bibliotek i strychów. Dla polskiej kultury muzycznej poszukiwania takie są niezwykle pomocne, gdyż w siłę znanych czynników społeczno-politycznych, tradycyjny dla Europy Zachodniej proces nawarstwiania się, kontynuacji i ciągłości sztuki mu-

zycznej oraz dokumentacji historycznej, nie raz był zaburzany, a przez to jest obecnie trudny do odtworzenia.

Rzetelność i uczciwość badawcza powinna natomiast być swego rodzaju tamą z jednej strony romantycznemu kreowaniu narodowo-założycielskiej mitologii, z drugiej zaś – niepokromionym ambicjom badaczy oczekujących konkretnych rezultatów swojej działalności, które mogą być później porównane z dokonaniem innych naukowców i umieszczone w hierarchii odkryć muzyczno-historycznych.

W historycznej mozaice polskiej kultury muzycznej im więcej pojawia się elementów, tym więcej powstaje dookoła nich pustej przestrzeni, kolokwialnie nazywanej białymi plamami. Zjawiska nie chcą się łączyć, oddziaływać nawzajem, ciekawe utwory w momencie

powstania mają jedynie lokalny, jeżeli nie zamknięty, obieg, później natomiast nie pozostawiają po sobie śladu, dopóki nie zostaną odkryte ponownie, po upływie stuleci.

Nieprzejrzysty system szkolnictwa muzycznego, przetrzebione archiwa, skasowane klasztory, wojny, rabunki, zmiany granic – to wszystko sprawia, że obecnie często nawet nie wiemy, czego możemy się spodziewać. W toku poszukiwań powstają nowe imiona, nowe tendencje i ruchy, nowe kierunki rozposzechniania muzyki; odkrywane są nowe autorytety i priorytety, panujące niegdyś w muzycznej przeszłości Polski.

Lecz należy zdać sobie sprawę, że owa panorama, znana nam mniej czy bardziej szczegółowo, oparta jest w znacznej części jedynie na hipotezach, nie zaś na udowodnionych faktach.

Badacze, zajmujący się kreowaniem hipotez – zjawiskiem samym w sobie potrzebnym – czynią dobro, o ile kierują się tylko i wyłącznie potrzebą docierania do prawdy historycznej; muszą też mieć świadomość, jak słaba jest zdolność psychiki ludzkiej do przetwarzania ciąglej niepewności dotyczącej dat, imion, nazwisk i wydarzeń. Każdy bowiem człowiek pragnie swą wiedzę uporządkować, określić, zaszkladkować. Oprócz cienkiej warstwy rzetelnych badaczy i historyków, których świadomość ułomności aktualnie posiadanej wiedzy jest podstawą myślenia, istnieje również klasa szeregowego odbiorcy, mało zainteresowanego poszukiwaniem prawdy, lecz jak najbardziej skorego do pewności, stałości i definitywnego „zamknięcia sprawy”. Kto z muzyków czy odbiorców produkcji muzycznej pamięta jeszcze o tym, że Mikołaj z Chrzanowa to postać sztucznie wygenerowana, jeżeli chodzi o jej dorobek kompozytorski? Kto pamięta, że autorstwo kompozycji przypisywanych Marcinowi Warteckiemu jest ciągle pod znakiem zapytania? Kogo interesuje, że Severinus Konij może jednak nie nazywać się dokładnie Koniem? Kto, układając program koncertu, przejmie się tym, że *Tabulatura Oliwska* powstała jedynie około 1619 r., zaś mogła tego roku wcale nie powstać, gdyż data widniejąca na jej stronie tytułowej jest prawie nieczytelna? Kto się przejmie tym, że Szymon Liliusz z takim samym prawdopodobieństwem mógł nie być budowniczym organów w Kazimierzu Dolnym, jak i być? Dlaczego więc, idąc na drastyczne skróty myślowe, powszechnie za-

czynamy uważać za twórcę *Tabulatury Gdańskiej* Cajusa Schmedtleina, choć ów organista mógł nie mieć z nią nic wspólnego? Kto wspomni, iż Diomedes Cato niekoniecznie umarł w 1607 r., jeżeli dziś możemy pozyskać pieniądze na świętowanie okrągłej rocznicy jego śmierci? Takowa jest psychologia ludzka, więc to na osobach, wprowadzających do obiegu nowe hipotezy leży odpowiedzialność za to, jak one zostaną użyte i wykorzystane, jakimi dowodami mogą być poparte. Kreowanie zaś hipotez, służących wypromowaniu własnych osiągnięć, co niestety dość często ma miejsce, jest zjawiskiem nieodpuszczalnym.

Jan Podbielski i jego *Preludium. Analiza*

Do takich hipotez, nie mających szans na udowodnienie, należy zjawisko, nazywane „Jan Podbielski”. Organowe *Preludium* „Jana Podbielskiego”, znane wszystkim jeszcze z repertuaru ucznia lub z biblioteki organisty parafialnego, tak głęboko weszło w naszą podświadomość, że nie wywołuje już żadnej krytycznej refleksji. Podobnie jak i organowa *Toccatà d-moll* (BWV 565) J. S. Bacha, która może jest i nie organową, i nie toccatą, i nie Bacha. W przypadku zaś *Preludium* „Podbielskiego”, analizując fakty, możemy dojść do wniosku, że jest to nie tyle niesprawdzona hipoteza, co zgrabnie skrojona mistyfikacja.

Zacznijmy od tego, że utwór ten w żaden sposób nie odpowiada stylistycznie ani swojemu rzekomemu zbiorowi macierzystemu – *Tabulaturze Warszawskiej* – ani muzyce polskiej z lat 80. XVII w., ani jakiegokolwiek muzyce z powyższego okresu.

Jest to krótki, 33-taktowy utwór, podzielony na dwie części, w tonacji d-moll lub kościelnym tonie, zbliżonym do pierwszego. Imitacja, kontrapunkt nie występuje w utworze ani razu. Głównym środkiem ekspresji jest motoryka oraz szerokie gamy i przebiegi, sięgające granic klawiatury organów. Analizując poszczególne fragmenty utworu, możemy zauważyć następujące rzeczy:

- Utwór wyraźnie nawiązuje do twórczości Dietericha Buxtehude. Początek (t. 1-3) przypomina inicjację *Preludium fis-moll* (BuxWV 146) Buxtehudego lub wielu innych utworów szkoły północnoniemieckiej!
- Ciąg dalszy (t. 3-11, 16-17, 20-28), utrzymany w stylu figuracji toccatowej o proveniencji klawiszowej lub skrzypcowej, zdradza u kompozytora znajomość takich utworów organowych, jak *Preludium i fuga a-moll* (BWV 543) J. S. Bacha oraz *Fantazja i fuga a-moll* BWV 561 (pierwotnie napisane prawdopodobnie na skrzypce) nieznanego autora, wcześniej uważanego za Bacha.
- Brak technik polifonicznych jest zupełnie niewłaściwy tak dla utworów *Tabulatury Warszawskiej*, jak i na ogół dla przykładów muzycznych drugiej połowy XVII w.

- Akord septymowy, zmniejszony, wprowadzający (wg innej nomenklatury – nonowy bez prymy) (t. 12), również nie jest spotykany w stosowanej harmonice omawianej epoki.

- Motoryka, czyli ciągi ruch szesnastkowy w obrębie prawie całego utworu (t. 1-11, 16-30, 32-33), traktowana bez wątpliwości jako „tempo ordinario”, jest zupełnie niewłaściwa dla epoki. W muzyce europejskiej taki łożdek ekspresji rozpowszechnił się do-

catowe zakończenie typu skrzypcowego, uwieńczone zwracającym na siebie uwagę, charakterystycznym akordem o zdwojonej tercji pikardyjskiej, który to akord, odpowiadający rozwiązaniom szkolnej harmonii XX w., jest zupełnie obcy muzyce okresu łożrodkowego baroku, nieznającemu akordyki o takim układzie i strukturze. Zastosowana tu wtrącona dominanta septymowa do właściwej dominanty septymowej (t. 31), powodująca ciąg dwóch akordów



piero z generacją A. Vivaldiego. Wcześniej, u Buxtehudego, unikatowym przykładem zastosowania tego typu narracji „ordinario” jest wspomniane już *Preludium fis-moll* (t. 91-127). Typ motoryki, spotykany wcześniej w utworach opartych o basso ostinato, jest zjawiskiem o innej naturze i genezie i nie może tu służyć jako przykład.

- Formuły figuracyjne, polegające na rozdrobnionych akordach (t. 3-11, 20-28, 32-33), nie znajdują sobie odpowiedników w ówczesnej muzyce polskiej.
- Zakończenie utworu próbuje nawiązać do stylistyki północnoniemieckiego „Stylus Fantasticus” (m.in. Buxtehude), lecz nie uzyskuje stosownego rozwoju retoryczno-narracyjnego (t. 30-31); przechodzi później w krótkie toc-

septymowych bez należytego rozwiązania pierwszego i przygotowania drugiego, jest również zjawiskiem harmonicznym z epoki o co najmniej sto lat późniejszej.

Różnice w opublikowanych wersjach, rzekomo poprawione błędy kopyistów, „charakterystyczne” dla epoki błędy w figuracjach czy basie (m.in. równoległe oktawy między prawą a lewą ręką w t. 25-26) nie są aż na tyle istotne, żeby wzmocnić wrażenie pozornej zabytkowości utworu.

Historia *Tabulatury Warszawskiej*

Praeludium Joh. Podbielsky miało być zawarte w *Tabulaturze Warszawskiej*, pochodzącej z lat 1680. Zdobył

ją prawdopodobnie na przełomie XIX-XX w. Aleksander Poliński w okolicach Warszawy, choć nigdy nie wskazał na dokładne miejsce jej pochodzenia. Oryginał, który przeszedł w posiadanie Biblioteki Narodowej w Warszawie, nie został zmikrofilmowany i prawdopodobnie zginął lub zaginął w zawierusze wojennej (pozostał fotogram jednej strony).

W roku 1924 Adolf Chybiński przepisał wg norm współczesnej notacji,

jej pracy magisterskiej („Warszawska Tabulatura Organowa z XVII w.”) student Chybińskiego na Uniwersytecie Poznańskim Czesław Sikorski, który wcześniej dokonał kolejnego – wtórnego – odpisu większej części (lecz nie całości), korzystając już z kopii Chybińskiego, umieszczając na dodatek utwory w innej kolejności i stosując zunifikowaną, współczesną formę tytułów. Jedynie ta kopia pozostaje dostępna dzisiaj, i na jej podstawie Jerzy Gogos do-

przypadkowym błędem, posłużył jako źródło dla wydania *Preludium* przez PWM (imię kompozytora zamieniono wówczas na Jan). Odpis ten znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej im. A. Mickiewicza w Poznaniu (mikrofilm dostępny jest w Bibliotece Narodowej).

Podsumowując, podkreślimy, iż oryginał i pierwszy odpis tabulatury zaginęły. Zachował się natomiast odpis drugi, niezawierający *Preludium* Podbielskiego. Dwie luźne kopie owego *Preludium*, napisane przez Polińskiego, stają się więc jedynym źródłem tego utworu.

Zjawisko „Jana Podbielskiego”

Dla lepszego zrozumienia genezy zjawiska „Jana Podbielskiego” należy zwrócić uwagę na okres historii, kiedy się nazwisko to pojawiło, i na działania poszczególnych ludzi, którzy się do jego pojawienia przyczynili.

Pod koniec XIX w. w rozbiorowej Polsce znacznie nasiliły się poszukiwania narodowej przeszłości. Rozpoczęły się badania nad dawną muzyką chóralną, które przeprowadzał m.in. ks. dr Józef Surzyński (1851-1919). Aleksander Poliński (1845-1916), wybitny muzykolog i historyk, niezwykle zasłużony dla historii muzyki polskiej, zwrócił swoją uwagę również na zabytki muzyki klawiszowej.

W owych czasach świadomość muzyki dawnej przez wykonawców i wśród odbiorców, była znikoma lub poważnie zniekształcona. Wanda Landowska dopiero zaczęła wprowadzać klawesyn na estradę. W muzyce organowej nadal panował duch Regera i Widora; upłynęło jeszcze niemało czasu, zanim rozpoczęło się *Orgelbewegung*. Taki stan rzeczy stwarzał okazję dla bezkarnego wprowadzenia do obrotu sfalszowanych przykładów muzyki dawnej, gdyż ewentualność tego, że odbiorcy się zorientują i rozpoznają mistyfikację, była minimalna. Wówczas Fritz Kreisler na szeroką skalę podrobił klasyków przeszłości (A. Vivaldi, L. Couperin, G. Pugnani itd.), odpowiadając na wzrost zapotrzebowania i powstałą modę na dzieła dawne. Wcześniej Ferdinand David skomponował *Chaconne Vitaliego*, później Marius Casadesus – *Koncert „Adelaide” Mozarta*, *koncerty altówkowe Haendla* i J. Chr. Bacha; Remo Giazotto, rozpracowując twórczość Tomaso Albiniego, wzmocnił zainteresowanie nią swoim pięknym *Adagio Albiniego*. W 1970 r. w odciętym od muzyki dawnej ZSRR Władimir Wawilow komponuje przypominające cygański romans *Ave Maria Giulia Cacciniego*. Wszystkie te przykłady łączy jedno: one zawsze spełniały swoją rolę, skutecznie wprowadzając odbiorców w błąd i zawsze wzbudzając zainteresowanie wobec kompozytora – głównego obiektu zastosowanej mistyfikacji. Obecnie zaś, słuchając tych utworów, ciężko uwierzyć, że odbiorcy, niczego nieświadomi, przyjmowali ewidentnie niestylową muzykę za oryginał. Psychi-



mniej czy bardziej dokładnie, większość z zawartych w niej pozycji, pomijając jednak sporo istotnych utworów i materiałów teoretycznych. W trakcie badań Chybiński, ogłaszając w 1936 r. na łamach drugiego tomu „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” (Warszawa, 1936) listę utworów tabulatury, wskazuje na umieszczone na s. 26-30 *Praeludium Joh. Podbielsky*. Jako kierownik Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej, Chybiński wydaje *preludium* drukiem po raz pierwszy w roku 1947, zamieszczając we wstępie obszernie, lecz nie bardzo dokładne „Objaśnienie”². Od tego czasu Polskie Wydawnictwo Muzyczne dość często wznawia owo wydanie³. Kopia Chybińskiego w tajemniczych okolicznościach zaginęła po jego śmierci w 1952 r. W następnym, 1953 r., *Tabulatūrę* opisał w swo-

konat współczesnego wydania zachowanych utworów Tabulatury⁴.

Kopia Sikorskiego nie zawiera *Preludium* Jana Podbielskiego. Sikorski jednak wymienia *Preludium* w spisie zawartości tabulatury, sporządzonym przez niego w 1964 r.⁵, przepisany napewno ze spisu Chybińskiego (1936), gdyż wówczas oryginał Tabulatury był już zaginiony. „Co do kompozycji Podbielskiego, to istnieje [natomiasz] ona w dwóch odpisach [samego] Aleksandra Polińskiego [pierwszego właściciela tabulatury]”⁶.

Jeden z tych odpisów znajduje się w zbiorach warszawskiej harfistki Janiny Rzeszewicz⁷.

Drugi odpis, z wspomnianymi już różnicami w tekście i z nazwiskiem „Józef Podbielski”, które, jak się okaże później, może wcale nie być jedynie

ka ludzka bardzo jednak niechętnie pozostawia się utrwalonych przyzwyczajają i wyuczonych faktów, w związku z czym nawet teraz wielu z nas woli przypisywać *Adagio* Giazotta Albinoniemu, zaś *Pietà*, *Signora* Niedermeyera – Stradelli.

Polska muzyka również zna przypadki podróbek. Marcin Zgliński⁸ opisuje „opracowanie” przez Jerzego Dobrzańskiego anonimowego *Koncertu na violę d’amore* z XVIII-wiecznego rękopisu przechowywanego w Archiwum Diecezjalnym w Sandomierzu⁹. Koncert ten miałby być jednym z najważniejszych polskich utworów instrumentalnych połowy XVIII w.¹⁰...

Pozwalam sobie zaproponować tezę, że „Preludium Podbielskiego” również jest mistyfikacją, mającą na celu:

1. Wprowadzenie bezdyskusyjnego, czysto polskiego nazwiska w szereg znanych kompozytorów organowych;

2. Zwrócenie uwagi odbiorcy na prawdziwą literaturę organową podrobianego okresu – poprzez zgrabną i wdzięczną, acz mało stylową według dzisiejszego stanu wiedzy podróbkę.

Argumenty, oprócz tego najważniejszego, już omówionego – cech stylistycznych – świadczące za falsyfikatem, to:

- Owe preludium jest jedyną wzmianką o Janie Podbielskim. Znani są inni, niemieccy Podbielscy z Królewca, jak choćby muzycy i kompozytorzy Jacob Podbielsky (okres działalności obejmuje lata 1671 i 1689), Gottfried Podbielski (wymieniany przez A. Chybińskiego; daty życia czy działalności są nieznane), Christian Podbielski (1683-1753) czy jego syn Christian Wilhelm Podbielski (1740/41-1792), lecz powiązania domniemanego Jana z tym królewieckim rodem nie sposób ustalić¹¹.

- Dwa pierwsze źródła *Tabulatury* zaginęły, przy czym drugie w niedających się wytłumaczyć okolicznościach. *Preludium* znane jest z osobnych odpisów.

- *Preludium* absolutnie nie kwalifikuje się do porównania stylistycznego z pozostałymi utworami *tabulatury* (anonimowymi), utrzymanymi we włoskiej lub południowoniemieckiej konwencji stylistycznej, nigdzie nie wybijającej się poza styl rozpowszechniony w drugiej połowie XVII w.

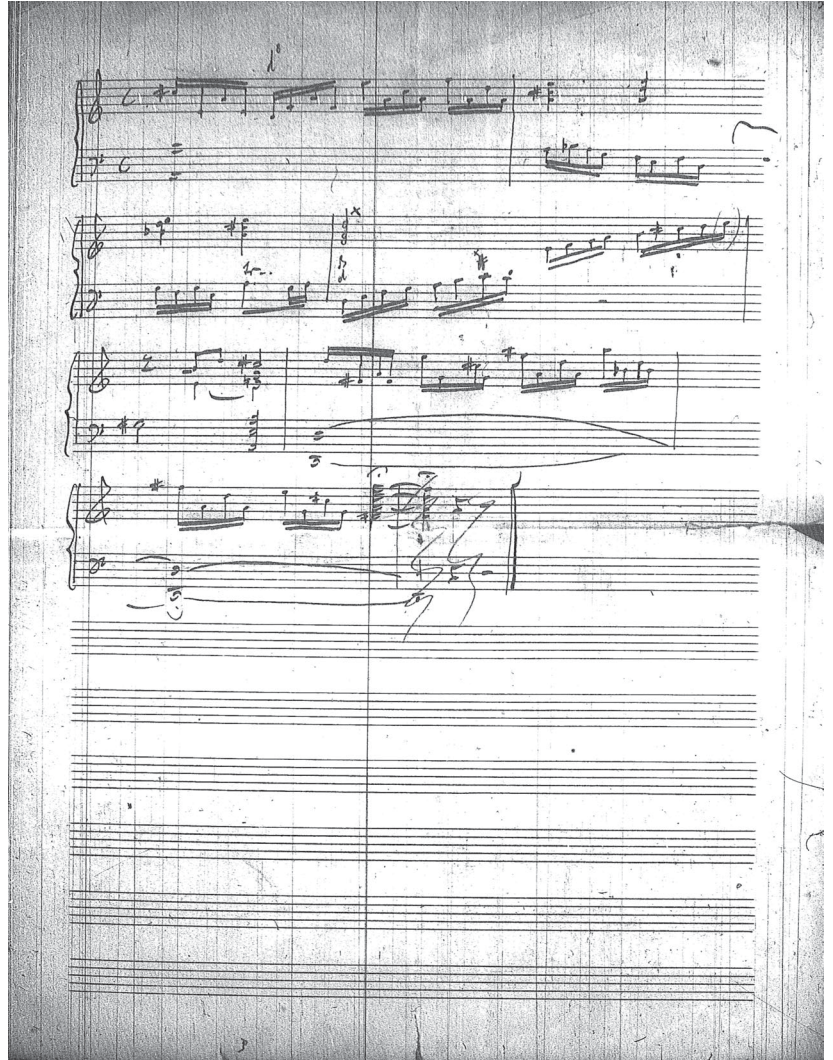
- W świetle posiadanej dzisiaj informacji, A. Poliński nie zawsze stosował metody działań, mieszczące się w ogólnie przyjętych wśród muzykologów granicach: na przykład, razem z Józefem Sikorskim i Oskarem Kolbergiem miał udział w przywłaszczeniu oryginału *Tabulatury Łowickiej* i później ukrył miejsce jej pochodzenia, przez co ustalenie jej oryginalnej proveniencji trwało kilkadziesiąt lat¹². Jednocześnie, wg T. Maciejewskiego (cyt. za J. Gólosem), są widoczne zamiary przywłaszczenia sobie przez Polińskiego owej *tabulatury*, uważanej wówczas za rzekomą własność wspomnianego J. Sikorskiego. „Poliński był notorycznym kolekcjone-

rem i chęć posiadania w swych zbiorach takiego rarytasu musiała go ekscytować. Tym tylko można wytłumaczyć przypisanie sobie tej *tabulatury*”¹³. Czy to nie tym też można wytłumaczyć, że w sprawie pochodzenia *Tabulatury Warszawskiej Poliński* również zachował głębokie milczenie? Czy trudno tu się doszukać również chęci odkrycia nowego nazwiska dla staropolskiej muzyki organowej? I wreszcie,

- Odkrywczy „twórczości” Jana Pod-

nia. Nic takiego jednak nigdy nie miało miejsca. Nawet gdyby przyjąć, że owe udowodnienie musiało z pewnych powodów rozciągnąć się na nieco dłuższy okres, choćby w celu pozyskania nowych źródeł informacji, obecnie, gdy żadnych nie znaleziono, nic nie stoi na przeszkodzie, żeby ów brak dowodów uznać za ostateczny.

Argumentów, które wydają się zaprzeczać proponowanej teorii, jest



bielskiego nie przedstawili żadnych dowodów, potwierdzających wiarygodność i prawdopodobieństwo istnienia tego kompozytora. Nie okazali oryginału *preludium*, nie podjęli badań w stosunku do osoby Podbielskiego. Próbowali go „przemycić” wraz z całą *tabulaturą*, której autentyczność nie pozostawia wątpliwości (jej jedna oryginalna strona przetrwała w postaci faksymile, opublikowanego przez Polińskiego pod mylącym określeniem jako „wyjątek z traktatu teoretycznego”¹⁴). Wobec oponentów proponowanej teorii mogę jedynie zauważyć, że to akurat na Polińskim, jako na osobie wprowadzającej do obiegu muzykologicznego i koncertowego nowego i nieznanego wcześniej kompozytora i dzieła ciążył obowiązek udowodnienia jego istnienia, a nie na mnie – jego nieistnie-

niem. Dokładnie, jest jeden: istnienie *Fantazji* Piotra Żelechowskiego – również kompozytora o wybitnie polskim nazwisku, również autora jednego dzieła, znanego tylko z jednego źródła (odkrytego w 1962 r. przez Jerzego Gólosa). Sam fakt istnienia *Fantazji* Żelechowskiego nie jest niczym niezwykłym, jak również nie świadczy za lub przeciw *Preludium* Jana Podbielskiego. Pokazuje jednak, iż fakt znalezienia jednego utworu nieznanego wcześniej kompozytora *jak najbardziej mógł mieć miejsce* i nie jest to wcale zjawisko niemożliwe.

Fantazja Żelechowskiego, również dwuczęściowa i stosunkowo krótka, jest w tej samej tonacji (tonie), co i *preludium* „Podbielskiego”, i również wykorzystuje motorykę. Według Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, prelu-

dium Jana Podbielskiego „[...] wykazuje pewne stylistyczne podobieństwo z Fantazją Żelechowskiego, z tym, że w kompozycji Podbielskiego nie ma żadnego udziału technika imitacyjna”¹⁵. Jest to argument chybiony. Otóż te dwa utwory nie mają żadnego stylistycznego podobieństwa. *Fantazja* Żelechowskiego – to utwór bez pejoratywu archaiczny, swoim językiem muzycznym nie wykraczający poza normy epoki; zbudowany jest według jakże rozpowszechnionego wówczas schematu „preludium – fuga”, gdzie motoryka o charakterze improwizacyjnym nie układa się w ramy regularnych harmonicznich pionów i bynajmniej nie jest traktowana jako *tempo ordinario*, lecz jest linearna, niepodporządkowana ogólnemu metrum. Niezwykle istotną rolę pełni drugi, polifoniczny rozdział utworu. Wobec autentyczności

wadzoną analizą stylistyczną nie może być autorem utworu, znanego dziś pod postacią *Preludium Jana Podbielskiego*. Być może, należy do niego inne preludium z *Tabulatury Warszawskiej*, znane dziś jako anonimowe.

3. Samo preludium, znane dzisiaj, jest stosunkowo zręczną kompilacją różnych elementów muzyki dawnej, dokonanej przez osobę o niewyrobionym stosunku słuchowym do tejże muzyki (co wskazuje na czas powstania *Preludium* wtedy, kiedy muzyka dawna pozostawała jeszcze poza zasięgiem audytywnym). Nazbyt szeroka „erudycja”, wykazująca znajomość przez faktycznego autora rozwiązań, spotykanych w muzyce Bacha, post-bachowskiej oraz jeszcze późniejszej (*vide* elementy harmoniki), prowadzi do stylistycznej niezgodności z rozpatrywaną

Wilka) zaopatrzone dodatkowo w zupełnie nietrafione porównanie toccatowych cech *Preludium* z wzorcami twórczości B. Pasquiniego i – tym bardziej nietrafione – G. Frescobaldiego. Już B. Przybyszewska-Jarmińska w najnowszym podręczniku²⁰, analizując *Preludium*, nawet nie próbuje zastanowić się, kim był Podbielski, co wskazuje m.in. na to, iż stan badań od roku 1936 w tej sprawie nie posunął się ani o krok do przodu. Po prostu był. Ale kim był w rzeczywistości?

I tu warto przypomnieć sobie symptomatyczną pomyłkę (?) Chybińskiego. Józef Podbielski²¹ był sekretarzem ks. Rocha Filochowskiego, kanonika, wieoletniego (co najmniej w okresie 1887-1898) sędziego Kapituły Metropolitalnej w Warszawie, wysoko postawionego urzędnika Kurii Archidiecezji Warszawskiej, reprezentującego m.in. cenzurę kościelną i udzielającego „approbatur”, z którym – zgodnie z rodzajem działalności – Poliński prawdopodobnie miał do czynienia.

Wydaje się, że zbieżność nazwisk, dodatkowo poparta brakiem udokumentowanej genezy omawianego preludium, może nie być przypadkowa. Jeżeli i nie Jan/Józef Podbielski skomponował *Preludium* Jana Podbielskiego, to jego nazwisko mogło posłużyć Polińskiemu dla zamaskowania całego przedsięwzięcia.

Nie wszystko złoto, co się świeci. Lepiej nabrać dystansu do kuszącej wyobraźnię tajemniczej postaci zapomnianego kompozytora, niż dać się omamić komuś, kto świadomie i bez skrępowań popełnia fałszerstwo. ❀



Fantazji Żelechowskiego nie ma ponadto najmniejszej wątpliwości: istnieje jej oryginał – manuskrypt, powielony już wielokrotnie i opublikowany m.in. w postaci faksymile¹⁶.

Zakończenie

Zdaniem piszącego te słowa, powyższe wywody, pozwalające właściwie rozstawić akcenty i przypomnieć o wszelkich istniejących wątpliwościach, świadczą o tym, co następuje:

1. Jan Podbielski jako kompozytor, tworzący w połowie XVII w., prawdopodobnie nigdy nie istniał. Wymienienie na liście utworów tabulatury jego *Preludium*, niepotwierdzone dowodami w postaci reprodukcji oryginalnego manuskryptu czy innymi źródłami, jest zapewne nieprawdą.

2. Nawet gdyby przyjąć, że powyższa informacja jest prawdziwa, sygnowany Jan Podbielski zgodnie z przepro-

epoką oraz szeroko pojętego muzycznego eklektyzmu.

Jak już zauważyłem, psychika ludzka dąży ku szybkim odpowiedziom i łatwym wyborom. Już znajdujemy bez żadnych podstaw podane¹⁷ „daty życia” Podbielskiego – „1680-1730”. Na stronach Polonii¹⁸ dowiedzieć się można, że Jan Podbielski, który „skomponował m.in. *Preludium* organowe (1947) (*sic!*), bardzo dziś popularne, w 2. połowie XVII w. osiadł w Królewcu”; ze wspomnianego już Christiana Wilhelma Podbielskiego zrobiono jego wnuka. W Encyklopedii Muzycznej PWM¹⁹ znajdziemy cały artykuł o Podbielskim z przyszywaną informacją, niegdyś wypowiedzianą przez Chybińskiego w postaci hipotezy (o pochodzeniu całości Tabulatury z północno-wschodniego Mazowsza, być może, z okolic Ostrołki, co nie zostało nigdy udowodnione), lecz tu wziętą za twardą podstawę hasła. Artykuł (autorstwa Piotra

Bibliografia:

1. *Encyklopedia muzyczna PWM*, pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej, część biograficzna, t. 8, PWM, 2004
2. *Głos Jerzy Tabulatura Łowicka* (d. WTM I/220). Omówienie i facsimile. Warszawa 1995
3. *Muzyczne Silva Rerum z XVII w.* Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej. Przygotowali do wydania Jerzy Gólos [i] Jan Stęszewski. PWM, 1970
4. Przybyszewska-Jarmińska Barbara. *Barok. cz. I 1595-1696. Historia Muzyki Polskiej*, t. III. Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2006
5. *Warszawska Tabulatura Organowa (XVII w.)*. Na podstawie odpisu C. Sikorskiego opracował Jerzy Gólos. Ludowy Instytut Muzyczny, Łódź 1990
6. Zgliński Marcin. *Primaaprilisowy ranking muzycznych fałszerzy*. W: „Muzyka21” 2004 nr 4, s. 30-32

Przypisy:

- 1 Poszczególne strony oryginału zamieszczone zostały na stronach 57, 58 i 59 Muzyka21.
- 2 Wśród informacji, podanych w „Objaśnieniu”, na uwagę zasługuje wzmianka o wykonaniu przez Wandę Landowską we Lwowie już w 1910 r. „dostarczonego przez A. Polińskiego” *Preludium*.

³ Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, nr XVIII, Kraków 1947

(z późniejszymi zmianami edytorskimi).

⁴ *Warszawska Tabulatura Organowa (XVII w.)*. Na podstawie odpisu C. Sikorskiego opracował Jerzy Gołos. Ludowy Instytut Muzyczny, Łódź 1990.

⁵ *Warszawska Tabulatura Organowa (XVII w.)*. Na podstawie odpisu C. Sikorskiego opracował Jerzy Gołos. Ludowy Instytut Muzyczny, Łódź 1990, s. XII.

⁶ Tamże, s. XI.

⁷ Tamże, s. VI.

⁸ M. Zgliński. *Primaaprilisowy ranking muzycznych fałszerzy*. w: „Muzyka21” 2004 nr 4, s. 30-32. Tamże autor opisuje inne przypadki mistyfikacji; wiele z nich są znane od dłuższego czasu i wzmiankowane są m.in. w encyklopedii Grove’a.

⁹ Koncert został nagrany na płytę „Symfonie polskie” (Pro Musica Camerata, PMC 002).

¹⁰ Jerzy Dobrzański, wzmiankowany w Krakowie słynne *Te Deum* Karola Kurpińskiego (PRCD 129, 1996 r.) jest w większości dziełem J. Dobrzańskiego, który jedynie wykorzystał niektóre fragmenty i pomysły Kurpińskiego, znacznie je rozbudowując, zmieniając instrumentację, plan tonalny i przestrzenny kompozycji, wprowadzając obszerne polacie własnej muzyki, w tym lic-

ne odcinki kontrapunktyczne, nadając owe-
mu *Te Deum* wydźwięk utworów oratoryj-
nych Händla i Bacha, co doprowadziło do
eklektyzmu stylowego. Wystarczy spróbo-
wać przesłuchać utwór, patrząc w oryginalną
partyturę, żeby ocenić skalę „aranżacji”. Nie
trzeba chyba mówić, jak bardzo szkodliwe
jest to zjawisko, wypaczające prawdziwe
osiągnięcia kultury narodowej, kiedy ocenę
produkcji kulturowej dyktuje miara talentu nie
autora, lecz współczesnego odkrywcy. Ten
sam „redaktor” przyłożył rękę do znacznej
części muzyki staropolskiej, symfonicznej i
operowej. Jak wiele z „polskich symfonii XVIII
w.” jest pióra samego Dobrzańskiego? Tego
już się chyba nie dowiemy.

¹¹ Jerzy Gołos, informacja ustna. Jak pisze
Chybiński we wspomnianym już „Objaśnie-
niu” do pierwszego wydania z 1947 r., „W
tym stanie rzeczy *Preludium* Jana Podbiels-
kiego, po którym nie zachowały się inne
utwory, jak i postać tego kompozytora,
należą do dziejów muzyki polskiej, bez
względu na to, do jakiej muzyki zaliczymy
utwory późniejszych czterech Podbielskich.
[...] którzy przez niemiecką historiografię
muzyczną zostali zaliczeni do muzyków nie-
mieckich[...]”. Ta myśl wydaje się być co-
kolwiek intencjonalna.

¹² J. Gołos. *Tabulatura Łowicka* (d. WTM I/
220). Omówienie i facsimile. Warszawa
1995, s. 107-109. Czy nie dlatego też zosta-
ło utajone dokładne miejsce pochodzenia
Tabulatury Warszawskiej?

¹³ Tamże, s. 110.

¹⁴ *Warszawska Tabulatura Organowa (XVII
w.)*. Na podstawie odpisu C. Sikorskiego
opracował Jerzy Gołos. Ludowy Instytut
Muzyczny, Łódź 1990, s. VI.

¹⁵ B. Przybyszewska-Jarmińska. *Barok.
Część pierwsza, 1595-1696. Historia Muzyki
Polskiej*, t. III. Sutkowski Edition Warsaw,
2006, s. 470

¹⁶ *Muzyczne Silva Rerum z XVII w.* Rękopis
127/56 Biblioteki Jagiellońskiej. Przygotowali
do wydania Jerzy Gołos [i] Jan Stęszewski.
PWM, 1970

¹⁷ [http://www.organy.diecezja.torun.pl/
?id=koncerty&nr=10](http://www.organy.diecezja.torun.pl/?id=koncerty&nr=10); uwagę zawdzięczam
mgr Krzysztofowi Urbaniakowi.

¹⁸ [http://www.wspolnota-polska.org.pl/in-
dex.php?id=pwko27](http://www.wspolnota-polska.org.pl/index.php?id=pwko27). Autorem artykułu jest
polsko-australijski publicysta Marian Kałuski.

¹⁹ *Encyklopedia muzyczna PWM*, część bio-
graficzna, t. 8, PWM, 2004, s. 136

²⁰ B. Przybyszewska-Jarmińska. *Barok.
Część pierwsza, 1595-1696. Historia Muzyki
Polskiej*, t. III. Sutkowski Edition Warsaw,
2006, s. 470

²¹ Podbielski Josephus C. M. O, [urodzony]
2 Julii 1859, w 1887 r. notowany jest jako
student IV roku Seminarium Metropolitalnego
w Warszawie. Inf. ze strony [http://
www.petergen.com/bovkal/sp/warszawa1887.html](http://www.petergen.com/bovkal/sp/warszawa1887.html)

²² Reprodukacja strony „Pastorałek i Kołęd
[...] w domu śpiewanych” (1898) z nazwis-
kiem J. Podbielskiego znajduje się na [http://
digital.fides.org.pl/dlibra/docmetadata-
?id=58&from=pubstats](http://digital.fides.org.pl/dlibra/docmetadata?id=58&from=pubstats)

O muzyce tureckiej (3) Współczesna muzyka turecka Turecka Piątka

Anatol Jagoda

Oczywiście, edukacja w zakresie muzyki wielogłosowej, orkiestry symfonicznej, muzyczne utwory sceniczne przywędrowały do Turcji przed reformami Atatürka. Jednakże zajmujące się bogatą kulturą muzyczną Turcji instytucje uzyskały poważny status prawny w aenie za rządów tego wielkiego człowieka. Obok wielkiej reformy języka (uproszczenie i przejście na alfabet 3aciński z osmańskiego) największe i najowocniejsze zmiany nastąpiły na polu muzyki. Przed przystąpieniem do omówienia „Tureckiej Piątki” wydaje mi się, że powinniśmy zapoznać się nieco z sytuacją w dziedzinie muzyki w Turcji w momencie ogłoszenia tego państwa Republik¹.

W momencie ogłoszenia Turcji republik¹,
działały w jej granicach dwie instytucje mu-
zyczne. Obydwie znajdowały się w Stambule.
Były to: Muzikay-i Hümayun i Darülelhan.

Pierwsza z nich, Muzikay-i Hümayun zos-
ta³ utworzony przez Mahmuda II w roku
1828. W roku 1826, po zlikwidowaniu wojsk
janczarów i związanych z nimi orkiestr wojs-
kowych (Mehter), utworzone zostały mu-
zyczne zespoły wojskowe na wzór europejski.
Na ich czele stan¹³ Giuseppe Donizetti,
brat znanego włoskiego kompozytora opero-
wego Gaetano Donizettiego. Było to pierwsze
posunięcie mające na celu zaszczerpienie
w Turcji podstaw muzyki wielogłosowej.

W momencie ustanowienia republiki na
czele Muzikay-i Hümayuna stał Osman Zeki
Bey. Człowiek ten podczas I Wojny Cwiato-

wej brał udział wraz z orkiestrą pałacową¹ w
koncertach symfonicznych organizowanych
w krajach sprzymierzonych z Turcją¹.

Darülelhan był miejscem edukacji mu-
zycznej. W roku 1916 powstała jako instytu-
cja podporządkowana Maarif Encumenin. W
instytucji tej prowadzono edukację zarówno
w zakresie muzyki tureckiej jak i europejskiej
muzyki wielogłosowej.

Przed ustanowieniem republiki najczęściej
spotykanymi kompozycjami wielogłosowymi
były marsze wojskowe. Na tym polu najbar-
dziej znany był twórca marszów *Mahmudiye*
i *Mecidiye*, generał Donizetti. Później do grona
kompozytorów marszów dołączyli Rifat
Bey, Mehmet Ali Bey i Leyla Hanım.

Inna dziedzina, w której zaczął się rozwijać
się muzyka wielogłosowa, był

śpiewogry sceniczne (czyli, jakbyśmy to
dzisiaj powiedzieli – wodewile). W tym czasie
do Turcji przybyło wiele grup operowych i
operetkowych. Pod wrażeniem wystawianych
przez nich dzieł, tureccy kompozytorzy chrze-
ścijańskiego pochodzenia zaczęli tworzyć w
tym duchu. Najbardziej znany był Diikan
Cuhacıyan (pochodzenia ormiańskiego), któ-
ry skomponował w roku 1875 operetkę pod
tytułem *Leblebici Horhor Aga*.

Oprócz wyżej wymienionych, nie notuje
się w Turcji, w okresie sprzed republiki, god-
nych zanotowania dzieł na polu muzyki
symfonicznej. To znaczy, żadne źródła nie
podają przykładu kompozytora pochodzenia
tureckiego, który komponowałby muzykę w
tym stylu.

W czasie, kiedy Turcja stała się republik¹

Ulvi Cemal Erkin



(a więc w roku 1926), najważniejszymi kompozytorami muzyki wielogłosowej byli: İsmail Zühtü Kuşçuoğlu i Edgar Manas.

Pierwszy z nich pracował jako nauczyciel muzyki w dzisiejszym Izmirze (dawniej Smyrna) i oprócz kilku marszów żaden z jego utworów symfonicznych nie został nigdy wykonany. Miał o to oczywiście ujemny wpływ na rozwój muzyki wielogłosowej w Turcji. Bardzo ważne jest również to, że człowiek ten był pierwszym nauczycielem muzyki jednego z największych kompozytorów muzyki wielogłosowej w Turcji, a mianowicie Ahmeta Adnana Sayguna.

Ormianin z pochodzenia, Edgar Manas jako nauczyciel muzyki w Darülelhan miał również godnych przypomnienia wychowanków, np. twórcę obecnego hymnu narodowego Republiki Tureckiej, Osmana Zeki Üngöra. Hymn ten został zinstrumetnowany w wykonaniu przez Edgara Manasa.

W momencie ustanowienia Turcji republiki, powrócił z Francji, po ukończeniu tam edukacji muzycznej, dziesięcioletni młodzieniec Cemal Re'îd. Przywiózł ze sobą projekty czterech oper i natychmiast zasilił grono nauczycielskie w Darülelhan.

Atatürk rozpoczął reformę na polu muzyki od tego, że w roku 1924 sprowadził orkiestrę pałacową z Stambułu do Ankarę i stworzył pod nazwą „Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti” dzisiejszą „Prezydencką Orkiestrę Symfoniczną” (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasi). Również, posługując się kadrami nauczycielską wspomnianej wyżej instytucji, utworzył „Musiki Muallim Mektebi” (dzisiejsze Konserwatorium Państwowe). Pierwszym dyrektorem obydwóch instytucji, wraz z ustanowieniem republiki, został Osman Zeki Bey, twórca *Istiklal Marşı*, pierwszego i obecnego hymnu narodowego Republiki Tureckiej.

Pierwszy koncert nowo utworzonej Prezydenckiej Orkiestry Symfonicznej (w skrócie CSO), pod dyktando Osmana Zeki Beya, odbył się 11 marca 1924 r. i rozpoczął się *Marszem Republiki* skomponowanym przez niego. Następnie wykonano *V Symfonię c-moll* Beethovena.

Pierwszym posunięciem „Ojca Turków” (Atatürka) było utworzenie w stolicy orkiestry symfonicznej i zainauguowanie pierwszego jej koncertu tureckim hymnem narodowym, co było w tym czasie wydarzeniem nadzwyczajnym.

W tym samym 1924 r. zarządzeniem Atatürka zaczęto wysyłać młodych, utalentowanych ludzi do różnych krajów Europy w celu wykształcenia ich w dziedzinie muzyki. Wśród nich znajdowali się m.in.: Ekrem Zeki Ün (1924-1930), Ulvi Cemal Erkin (1925-1930), Necil Kazım Akses (1926-1934), Ferit Alnar (1927-1932) i Ahmet Adnan Saygun (1928-1931). Po uzyskaniu wykształcenia muzycznego w różnych krajach Europy w podanych wyżej okresach i wraz z Cemalem Re'îdem Reyem, który w zleceniu powrócił do Turcji, byli pierwszymi pokoleniem kompozytorów, przedstawicielami okresu Republiki.

Zasadniczym punktem wyjścia w próbach zreformowania kultury muzycznej było założenie, że reforma ta powinna opierać się na fundamencie tradycyjnej muzyki ludowej. W tej atmosferze, w roku 1925 młody kompozytor Cemal Re'îd Rey rozpoczął próby mające na celu przekształcenie tradycyjnej jednogłosowej muzyki tureckiej w wielogłosową.

Atatürk w roku 1928 w Sarayburnu ogłosił swoje „credo” w kwestii jednogłosowej tradycyjnej muzyki i wielogłosowej muzyki europejskiej.

Powiedział, co następuje: „Ta ludowa, prosta muzyka, nie jest wystarczająca, aby odzwierciedlić nowy sposób myślenia i dążenia narodu tureckiego”. Atatürk sam lubił tradycyjną muzykę, ale wierzył jednocześnie, że otwarcie się muzyki tureckiej na świat może nastąpić wyłącznie za pośrednictwem utworów na wielką orkiestrę symfoniczną. I takie dążenia wspierał.

Owoce takiego zaangażowania zaczęły być prezentowane za granicą. Jako pierwszy przykład, w Paryżu, 16 stycznia 1927 r. orkiestra „Pasdeloup” i grupa wokalna „Kedroff” pod dyktando Alberta Wolffa wykonali *Cztery Anatolijskie Melodie Ludowe* opracowane przez Cemala Re'îda Reya. W ciągu kilku następnych lat, za jego głównie przyczyną, Paryż stał się dla nowej muzyki tureckiej drzwiami do wielkiego świata kultury. Większość prawykonanych jego utworów symfonicznych miała miejsce w Paryżu. W roku 1929 został wykonany *Bebek*, w 1932 r. *Enstanteler*, *Karagöz*, *Türk Manzaralari*, w 1933 r. *Concerto Chromatique*. Również pierwszy utwór skomponowany przez A. A. Sayguna *Divertimento op. 1* miał swoje prawykonanie w wykonaniu tam, w jednej z ówczesnych kultur w szerokim rozumieniu tego pojęcia.

Cemal Re'îd Rey komponując za granicą poważne symfoniczne kompozycje, na gruncie krajowym zasłynął głównie jako twórca

Necil Kazım Akses



wodewilów opartych na librettach napisanych przez starszego brata, Ekrema. Kompozycje te były chętnie ogłędane w peźnym zwanianego życia nocnego Stambule tego okresu. Najśynnniejsze były: skomponowany w roku 1932 *Üç Saat*, *Lükiüs Hayat* z roku 1933 i *Deli Dolu* z roku 1934.

W Ankarze pod okiem Atatürka przygotowywano dużo poważniejsze działania w dziedzinie muzyki. Po powrocie do kraju, Adnan Saygun rozpoczął działalność pedagogiczną w dzisiejszym Konserwatorium Państwowym. W roku 1934, w związku z przejściem na emeryturę Osmana Zeki Üngöra, Adnan Saygun został powołany na stanowisko Głównego Dyrygenta CSO. W tym samym roku Atatürk zaproponował mu skomponowanie dwóch oper jednoaktowych. Pierwsza z nich, *Özsoy*, została skomponowana wyjątkowo pośpiesznie w celu wystawienia jej w czasie wizyty w Turcji ówczesnego Szacha Iranu. Druga *Ta'bebek* została wystawiona również w roku 1934. Libretta, na podstawie których zostały skomponowane, były dziełami Münira Hayriego Egeliego.

Jak to podczas wielkich reform czasem bywa, pojawiła się będy, które mogły doprowadzić do katastrofy. Pewne grupy usiłowały przeforsować i wprowadzić w życie zakaz wykonywania tradycyjnej muzyki tureckiej. Byłoby to bardzo złe posunięcie, odrzucające dalsze działania na polu muzyki od korzeni kultury, jakimi są odwieczne tradycje narodów.

W tym czasie A. Saygun zajął się badaniem folkloru tureckiego. W pewnym artykule naktyn się na teź Beli Bartóka (który również prowadził tego rodzaju kompleksowe badania folkloru różnych krajów) mówił, że ludowa muzyka turecka należy rozpatrywać jako wywodzącą się z kręgów arabskich i irańskich. Napisał do Bartóka list, w którym dowodził odrębnego i indywidualnego charakteru i pochodzenia ludowej muzyki tureckiej. Bartók, zainteresowany listem Sayguna na jego zaproszenie przyjechał do Turcji. Wziął udział w trzech bardzo ważnych konferencjach i razem z Saygunem przeprowadzili wiele badań nad ludową muzyką turecką.

W trakcie tych konferencji, Bartók wysunął tezę, że ludowa muzyka węgierska miała swoje korzenie w Azji, w związku z tym powinna być rozpatrywana jako jedno z odgaężeń północnej muzyki tureckiej. Twierdził również, że Turkom udało się stworzyć pomost pomiędzy kulturami muzycznymi północy i islamskimi – południa.

Przeciwnicy Sayguna i ludzie zazdrościli mu bliskiego kontaktu z Atatürkiem, jako przeciwnostwo, zbliżyli się do niemieckiego kompozytora Paulem Hindemithem, który w tym czasie często bywał w Turcji.

Po wyjeździe Bartóka z Turcji, Saygun, który z powodu choroby musiał na pewien czas opuścić Ankarę i przenieść się do Stambułu, stracił kontakty i wpał w przebieg wydarzeń w stolicy. Korzystając z okazji, nieprzychylne mu grupy przystąpiły do przygotowania do założenia konserwatorium w oparciu o pomysły i doświadczenia Hindemitha. Z drugiej strony, Hindemith, dla którego Bartók był rywalem, zrobił wszystko, co było w jego mocy, aby zdyskredytować osiędnięcia Bartóka, co w peźni mu się udało.

Według wskazań Hindemitha w roku 1936 Musiki Muallim Mektebi przekształci-



ł się w Konserwatorium Państwowe. Dyrektorem został Hindemith, jego zastępcą Necil Kazim Akses. Dyrektorem i głównym dyrygentem CSO został Niemiec, Ernst Praetorius, a jego zastępcą Hasan Ferit Alnar.

Po śmierci Atatürka w roku 1938, jego projekty zreformowania muzyki tureckiej w oparciu o tradycyjną muzykę ludową zostały zepchnięte na dalszy plan. Edukacja muzyczna, pod pretekstem oparcia się na ówiatowych trendach, oddana została w ręce obcokrajowców i oderwana się całkowicie od bogatych i indywidualnych korzeni kulturowych. Szerokie kręgi społeczeństwa, które pozbawiono korzystania z zasobów własnej, przez wszystkich zrozumianej kultury, zaczęły słuchać obcych, arabskich radiostacji.

Sytuacja ta, zdawała by się mogła bez wyjścia, w rzeczywistości taka nie była. Niezawisła, narodowa, współczesna, odpowiadająca wymaganiom Republiki Tureckiej muzyka urodziła się mimo wszystko. Utwory skomponowane przez Cemala Re'ida Reya, Ahmeta Adnana Sayguna, Ulviego Cemala Erkina, Necila Kazima Aksesa, Hasana Ferita Alnara i Ekrema Zekiiego ũna stanowią milowe kamienie współczesnej muzyki tureckiej.

Tak, jak zakładały to główne tezy naro-

dowej polityki kulturalnej Atatürka, w dziedzinie reformy kultury muzycznej doby republikańskiej w Turcji poczyniono wiele kroków. Wykształcono nowe pokolenie kompozytorów, utworzono instytucje gwarantujące reformy, stworzono warunki do powstania dzieł muzycznych reformatorów pod każdym względem. Niestety, po śmierci wielkiego przywódcy, nakreślona przez niego polityka reform w dziedzinie muzyki zaczęła oddalać się od synonimu „narodowa”. Na pierwszy plan wysunęły się „współczesność” i „globalizm”. Jednakże, tak jak wspomnieliśmy na początku, te tendencje doprowadziły do konfliktu z podstawami filozofii utworzenia republiki. Tak jak jedn z najważniejszych podwalin utworzenia republiki jest dlenie do współczesności życia, tak samo ważną jest świadomość narodowa społeczeństwa i korzenie kulturalne narodu. ¹⁰

Bibliografia:

- Müzk sanatinin tarishel serüveni* – Cavidan Selanik, Doruk Yayimcilik – Ankara 1996
- Türk musikisi dersleri* – Zeki Yilmaz – Stambuł 1988
- <http://www.mehter.com>
- <http://www.turkmusikisi.com>

W mojej muzycznej krainie (9)

Popołudnie fauna: Mistrzowska impresja fin-de-siècle'u

Andrzej Osiński

Muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo staje się bezsilne – głosił Claude Debussy – **Zadaniem muzyki jest wyrażać niewyraźne. Dlatego właśnie poszukuję tekstu poety, który nie dopowiadając kwestii do końca, pozwoliłby mi zaszczyć moje marzenie na swoim.**

Kompozytor przyrównywał proces twórczy do magicznego aktu, w toku którego czarowne dźwięki przychodzą na świat, wylaniając się z metafizycznej ciszy. W tej „muzycznej alchemii” bierze udział nie tylko twórca, ale i słuchacz, który – jeśli zapragnął choćby w części przeniknąć do jądra tajemnicy zawartej w dziele – musiał zrezygnować z ustalonych nawyków percepcyjnych i w pełni otworzyć się na zaferowane misterium. Debussy oczekiwał, że muzyka stanie się wiedzą hermetyczną, „zaklętą w księgach tak trudnych, by odstręczyć całe te ludzkie hordy, które myślą o niej w tych samych doraźnych kategoriach, co o chusteczce do nosa...”.

Głosząc potrzebę wyrażania nieuchwytnego, nieokreślonego i transcendentnego, twórca *Morza* zbliżył się był do programowych deklaracji Stephana Mallarmégo, który w 1862 r. oznajmił, iż „wszelka rzecz święta i która pragnie świętą pozostać, otacza się tajemnicą”. Nieodrodne dziecko epoki, „l'enfant parisien” Debussy, głęboko oddychał powietrzem swoich czasów, w których – jak wspominał jego bliski przyjaciel, kompozytor Paul Dukas „impresjonizm, symbolizm, realizm poetycki mieszały się w wielkim tyglu entuzjazmu, ciekawości i pasji intelektualnej. Wszyscy, malarze, poeci, rzeźbiarze, rozkładali materię, pochylali się nad nią, kształtowali ją na nowo według swych upodobań, usiłując wydobyć ze słów, z dźwięków, z kolorów nowe niuanse, nowe uczucia”. Przepojony estetyką symbolizmu, postulującego całkowitą swobodę w traktowaniu formy i głoszącego prawo do jej przekształcania podług wewnętrznej wizji i osobistej inspiracji, autor *Kącika dziecięcego* szybko znalazł miejsce w środowisku miejscowej bohemy.

Powracając do Paryża z Rzymu w połowie lat 1880., Debussy zastał miasto ogarnięte niesłychaną gorączką twórczą. Szeroki nurt odnowy przepływał przez francuską muzykę kamerálną i symfoniczną, zrzucającą więzy, jakie narzucił jej „stary czarnoksiężnik z Bayreuth”, Ryszard Wagner. Obu tym gatunkom, zaniedbanym przez dłuższy czas, na rzecz dominującej opery, przywracano teraz należne im miejsce. Camille Saint-Saëns, Cesare Franck, Vincent d'Indy, Emanuel Chabrier, Eduard Lalo, Gabriel Fauré – na firmamencie muzycznym świeciły jasnym blaskiem kolejne gwiaz-

dy, a efemeryczne dzieła wzbudzały klimat entuzjastyczny i stymulujący. Malarze impresjoniści, wyśmiewani i wystawiający poza oficjalnymi akademickimi Salonami, przekroczyli w tych dniach „okres burzy i naporu”, osiągając dojrzałość twórczą i zyskując jawnie okazywane uznanie. Ścieżki rozwoju indywidualistów, wchodzących w skład dawnej „grupy z Batignolles”, ostatecznie się skryształizowały; każdy podążył w innym kierunku, otwierając zdumiewające perspektywy, budząc do życia nienazwane tendencje, kreując formy niepokojące, wysublimowane i coraz odleglejsze od obiektywnego reprodukcjonizmu. Prawdziwa rewolucja rozegrała się na polu literackim. „Istnieje tylko Piękno – ogłosił Stephane Mallarmé – i doskonały wyraz daje mu tylko Poezja. Wszystko inne jest kłamstwem”. Baudelaire'owski symbolizm, postrzegający kosmos, i podlegające mu światy: świat ludzki, świat ducha oraz świat natury, poprzez prymat subiektywnych przeżyć i uczuć, wyłonił się z głębokiego mroku na światło dzienne.

Włóczęgą się po kawiarniach, kabeletach i nocnych lokalach, młody Debussy stopniowo przenikał do kręgu filozofów, poetów i malarzy; ludzi niejednokrotnie wyobcowanych ze swych społecznych środowisk, i – podobnie jak on – stale pozbawionych groza. Mallarmégo spotkał w 1887 r., w małej księgarni przy rue de la Chaussée-d'Antin, prowadzonej przez Edmunda Bailly, gdzie tętniło jak w ulu. Od tego czasu bywał na słynnych literackich „wtorkach”, gdzie – jak wspominał Andre Gide – „olbrzymia waza tytoniu zastępowała posiłek. Sam mistrz stał oparty plecami o fajansowy piec brązowego koloru ... Był prawie jedynym, który mówił”.

Kompozytor, z natury mruklawy, gardzący hałaśliwą reklamą i wiodący za dnia żywot niemal anachorety, rzadko zabierał głos podczas tych zgromadzeń. Był za to niezrównanym słuchaczem, chłonąc uważnie każde wypowiedziane słowo. „Jakże daleko – mówił Gide – było się w tym małym pokoiku przy rue de Rome od częściej wrzawy zaaferowanego miasta, od zgiełku politycznego, knowań i intryg. Wchodziło się z Mallarmém w świat ponadzmysłowy, gdzie pieniądź, zaszczyty, okłaski nie miały żadnego znaczenia...” To

środowisko stało się prawdziwym „uniwersytetem” twórcy *Jeux*, kształtującym jego estetyczny program, smak i filozofię życia w stopniu o wiele poważniejszym, aniżeli francuska muzyka, jaką przyrówna kiedyś do „pięknej wdówki, która nie znajdując nikogo dość mocnego, by ją prowadził, daje się unieść obcym niszczycielskim ramionom”.

Mallarmé napisał *Popołudnie fauna* w ciągu parnych, gorących miesięcy lata 1865 r. W liście do Henriego Cazalisa, stojący u progu życia młodzieniec



donosi, iż pragnie „malować i notować wrażenia bardzo nieuchwytnie (...) układające się jedno za drugim jak w symfonii”. Wkrótce pierwsza, retoryczna i dramatyczna wersja utworu, ustąpiła innej, w której do głosu wyraźnie doszły utajone marzenia, nieokreślone uczucia i delikatna zmysłowość. Ruchliwość, z jaką poeta zestawia ze sobą kolejne obrazy przypomina plamy migoczące na obrazach impresjonistów, jednak niedwuznaczny erotyzm, obecność retrospekcji, finezja słowa i muzyczność frazy, zdecydowanie przekraczają nurt mimetyczny, zmierzając w kierunku typowego dla epoki zacierania granic gatunkowych sztuki i bez końca nurzają się w synestezji:

„Zem tu trzciny ciął, które ujarzmi talent; gdy w morskoookiej patynie zieleni dalekiej, co swe pnące kładzie do strumieni, biel zwierzcą leniwie faluje na wodzie: i w preludium, co z wolna ton fujarek rodzi, lot łabędzi, nie! najad – podrywa się drżący lub zatapia...”.

Poemat, przesycony dźwiękami, zapachami i kolorami, jednoczy mgliste i ulotne wrażenia w cudownym koncercie, rozświetlonym ciepłym blaskiem popołudniowego słońca. W świetle, w

jego cichnących akordach, rozplływają się sennie marzenia, wizje i wspomnienia fauna, tak jakby autor zamierzał odebrać muzyce to, co sobie – jego zdaniem – niesłusznie przywłaszczyła, a co należało wyłącznie do poezji. W *Ankiecie o ewolucji literackiej*, opublikowanej w 1891 r., Mallarmé wyraża opinię, że poezja musi respektować lub potęgować tajemnicę, dlatego nie powinna nazywać, ani oznajmiać, lecz sugerować: „Nazwał jakiś przedmiot znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; zasugerować – to dopiero ideał. Kto doskonale opowiadał ten sekret używa symbolu – powoli ewokuje jakiś przedmiot, aby ukazać pewien stan duszy”.

Nie będąc ani znawcą muzyki, ani jej wielbicielem, Mallarmé otwarcie dawał do zrozumienia, iż malarstwo i muzyka są niegroźnymi rywalkami poezji, wobec czego wolno je „okradać” z form i motywów. Przyjmował, iż autentyczna muzyka jest „wcześniejsza niż świat dźwięków” i w pełni wyraża ją tylko cisza. Konsekwentnie w jednym z wierszy, św. Cecylii będącej patronką muzyki, przypisał jako atrybut nie instrument muzyczny, lecz pióro, nazywając ją „muzykantką ciszy”.

Nic zatem dziwnego, że każdy koncert dla wysublimowanego literata stanowił prawdziwą katogę, a stłoczony, niespokojny tłum i hulaśliwe dźwięki, napierające ze wszystkich stron stanowiły w jego uszach prawdziwy zamach na subtelne milczenie i zadumę! Prawdopodobnie nie wzruszał go również entuzjasm młodzieńczego kompozytora i wielbiciele, który długo nosił się z zamiarem orkiestracji „Popołudnia fauna”. Podług niepotwierdzonych źródeł, kiedy Debussy napomknął, iż komponuje muzykę do jego utworu, Mallarmé stwierdził: „Zdawało mi się, że ja to już zrobiłem”...

W grudniu 1894 r. z pierwotnego projektu artystycznego, zatytułowanego *Preludium, interludium i parafraza Popołudnia fauna*, wyłoniła się część pierwsza: preludium. Trudno sobie wyobrazić coś bardziej odległego od przytłaczających Mallarmého wagnerowskich dramatów, aniżeli ten skromny, kilkuminutowy utwór pozbawiony narratora. Kiedy orkiestra pod batutą Gustawa Doreta wykonała dzieło na koncercie w Société Nationale 22 grudnia 1894 r., bisom nie było końca. Przyjęcie pogodnej, subtelnej muzyki, tych – jak skrzętnie odnotowano – „kolejnych dekoracji, na których tle pojawiają się w upale tego popołudnia pragnienia i marzenia fauna”, przeszło najśmielsze oczekiwania kompozytora. Dzień, szczególnie także z innego powodu – otóż wydano w nim wyrok skazujący w precedensowej sprawie Dreyfusa – wyznacza datę narodzin nowoczesnej muzyki i współczesnej wrażliwości muzycznej.

Triumfalnemu pochodowi *Popołudnia fauna* nie zdołali przeszkodzić krytycy, którzy nie byli w stanie wznieść się na jego wyżyny, uznać subtelności, dostrzec skrzące blaskiem piękno, i którzy – tak jak obserwator Le Figaro twierdzili, iż „po-

dobne utwory są zabawne w pisaniu, wcale natomiast – w słuchaniu”. Istotnie zaskakująca była ta muzyka i nawet jej próby szły wyjątkowo opornie; Debussy odrzucił tu wszelkie ustalone formy i przywrócił tonalny, oddając się wyłącznie inspiracji wyobraźnią i osobistej pojętemu programowi estetycznemu („Przyjemność jest regułą”).

Kompozytor zrezygnował z ilustracyjnej transpozycji poematu, lecz inspirowany jego duchem, wykreował nastrój, poprzedzający w istocie właściwą akcję, dając przy tym upust ukrytym emocjom i pragnieniom. Pozwolił, by całym procesem twórczym niepodzielnie pokierowała estetyka. Następujące odsłony, pośród których, w popołudniowym, letnim upale, przewijają się pragnienia i marzenia fauna, zmęczonego pościgiem za uciekającymi nimfami i najadami, i zapadającymi w osobliwy, pełen niespełnionych pożądań, sen, przejawiają nie tylko daleko posuniętą śmiałość i nowatorstwo w zakresie języka, co prawdziwą rewolucję w składzie aparatu symfonicznego, który Debussy ograniczył był wyłącznie do kilku instrumentów smyczkowych i dętych. Wyrafinowane i subtelne brzmienie orkiestry, pełne światłocieniowych niuansów, rozredzana harmonia barwna, kongenialnie retuszowana i zawalowana, epatująca nowatorskim rodzajem wrażliwości i uczuciowości. Muzyka, pozbawiona egzaltacji i wszelkiej przesady, działa wyłącznie samym dźwiękiem, odkrywając naszym oczom rozległe horyzonty i ukryte zakamarki ducha, otwierając świat, którym niepodzielnie rządzi czysta wrażliwość.

Mallarmé, który już w 1864 r. postulował, iż „wszelkie słowa muszą zamilknąć w obliczu wrażenia”, nie ukrywał zachwyty: „Ta muzyka przedłuża emocję mojego poematu” i przyznawał, iż pomiędzy tekstem a śpiewną frazą Debussy’ego nie istnieje najmniejszy dysonans. Przeciwnie, „muzyka dociera jeszcze dalej w głąb nostalgii, w głąb światła, a czyni to delikatnie, z pewnym niepokojem, bujnie” – twierdził.

„Zamknąwszy się w sobie, pan Debussy wydaje się poszukiwać bardziej wyrazu dla ulotnych wizji sennych, niż odwiecznych namiętności świata, których unika” – ewokuje Alfred Bruneau, a Fernand Gregh zauważa, że sztuka autora Peleasa i Melizandy promienieje czymś, co się nigdy nie zesteruje: „coś głębokiego, naturalnego i trochę boskiego – co w dniu, kiedy kompozytor wprowadził do swojej muzyki, było młode i pełne życia, i takie też na zawsze pozostanie; to dusza ludzka, która się w nim wypowiedziała, to humanizm dzieła”. 📌

Moje Popołudnie fauna:

1. Debussy: *Orchestral Music* – Royal Concertgebouw Orchestra; Bernard Haitink, Eduard Beinum • Philips 438 7422. 1993
2. Debussy: *Orchestral Works I* – Orchestre National de l’O.R.T.F.; Jean Martinon Emi Classics 5 72667 2, 1974



Claude Debussy
pastel M. A. Baschet

Czy ktoś jeszcze grywa dziś w Faraona? ... albo w szponach hazardu

Lesław Czaplński



Aleksander Puszkina

Prawdopodobnie nikt, bo zastąpiła go mechaniczna ruletka, a współcześnie równie hazardowa gra na giełdzie. Natomiast w podtytule, utrzymanym nieco w tonie dawnych melodramatów, nawiązałem do nich, albowiem już w XVIII w. przed zgubnymi skutkami faraona ostrzegał Jędrzej Kitowicz: „Gdy zaś w Paryżu wymyśloną grę faraona wędrownicy polscy przynieśli do kraju, tak się wszystkim podobała, iż ją na wszystkie kompanie, asamble, bale, reduty i same nawet królewskie pokoje przyjęto. Zrobił się z tej gry wielom stopień do fortuny, wielom do upadku, a nawet najwięksi panowie stali się szulerami, ogrywając jedni drugich nie tylko z gotowych pieniędzy, ale nawet z nieruchomości, z dóbr, z klejnotów i całej fortuny. Kiedy na jedną kartę wolno było stawić i tysiąc czerwonych złotych, i sto tysięcy, i przez jedną noc można było miernie majątnemu lub synowi szlachcica, wyprawionemu do dworu albo do palestry, ogrzać się do koszuli. Wielkich panów opanował jakiś szalony honor przegrywać w karty na jednej kompanii po kilka i kilkanaście tysięcy czerwonych złotych.”.

W pułapce faraona

A wyglądało to tak: bankier (w dziele Czajkowskiego jest nim książę Jelecki, rywal bohatera) rozgrywał partię przeciw

dowolnej ilości uczestników. Czyja obstawiana karta, niezależnie od koloru, pokrywała się z drugą odstawianą przez bankiera, ten wygrywał, jeśli nie, ponosił porażkę. I tak się stało, gdy zamiast pożądanego asa, to właśnie dama pikowa przez omyłkę obstawiona została przez Hermana, bohatera tak zatytułowanych: noweli Aleksandra Puszkina i opartej na niej opery Piotra Czajkowskiego¹. A sama nazwa gry wzięła się od umieszczonego na kartach wizerunku króla, przypominającego egipskiego władcę.

Gogolowska z ducha opowieść Puszkina była prawdopodobnie fabułą z kluczem i odnosiła się do autentycznych zdarzeń oraz postaci, skoro autor niektóre z nich (Hrabinę, księżniczkę Polinę) zdecydował się opatrzyć trzema gwiazdkami w miejsce fikcyjnych chociażby nazwisk. Te ostatnie starał się odtworzyć w swojej adaptacji filmowej z 1972 r. Janusz Morgenstern. Tę północną operę (akcja rozgrywa się w Petersburgu wiosną w pierwszym akcie, jesienią w drugim i zimą w trzecim) pisał Czajkowski w gorączkowym porwywie południowego natchnienia, w ciągu zaledwie 44 dni pobytu we Florencji. A kiedy nie nadchodziła od brata kolejna partia libretta, potrafił zniecierpliwiony sam dopisywać słowa do skomponowanej muzyki (tak było w przypadku arii: Jeleckiego w drugim akcie i Lizy w trzecim).

W *Pięciu grobach do Kairu* (1943), filmie Billy Wildera o niemieckiej ofensywie w Afryce, marszałek Rommel, przekonany o bliskim zdobyciu Kairu, rozkazuje zamówić spektakl *Aidy*, ale bez III aktu, uważanego przezeń za zbyt cenny. Nie wiem, czy dowodzący frontem na przedpolach obłężonego Leningradu planował z kolei wystawienie dla niedoszłych zwycięzców *Damy pikowej*, ale bez pierwszych trzech odsłon. Pozostaje wszakże niezaprzeczonym faktem, że opera Czajkowskiego rozpada się w punkcie tzw. złotego podziału na dwa, jakby odrębne dzieła: stylizowany obrazek rodzajowy z życia osiemnastowiecznego Petersburga, tworzący serię scen – niczym *Wariacje wiolonczelowe A-dur na temat rokoko* op. 69 (bracia Czajkowsky przenieśli akcję z lat trzydziestych XIX w. na okres rządów Katarzyny II) oraz właściwy dramat trzech postaci – trzech kart (te ostatnie posiadają swój motyw, występujący zarówno w postaci instrumentalnej już na początku intrady, jak i wokalne – po raz pierwszy w balladzie Tomskiego).

Sceny w formie rokoko

Operę otwiera wielogłosowa scena z bawiącymi się dziewczętami, chłopcami naśladowującymi ćwiczenia musztry (z uderzającą militarystyczno-państwowotwórczo-wiernopoddańczym tekstem: *Pelnimy tutaj straż/By zadrzeli wrogowie/Przeciwniku się strzeż/Swe zamiary złowrogie/Oddal lub się ukor!! By ojczyzna bronić/Przypadło nam w udziale/Przyjdzie się mężnie bić/Wrogów chwycić w niewolę/Nikogo nie szczędzić!/Niech żyje wielka dama/Najsłodsza pani/Dla nas niczym mama/Wszystkich krajów władczyni/Duma i ozdoba!*) i ich plotkującymi opiekunkami, mająca na celu oddanie zgiełku panującego o tej porze w Ogródzie Letnim¹, i wyprzedzająca w tym zakresie podobne rozwiązanie, zastosowane przez Pucciniego w II akcie *Cyganerii*.

Kompozytor w pierwszej części odwotuje się do wzorów muzycznych z czasów jej akcji (co w jego czasach było czymś rzadkim, jeśli wspomni się np. balowiczów w *Romeo i Julii* śpiewających w rytmie polki-galopki), w czym upatrywano jej słabości i co stało się przedmiotem zarzutów w dobie stawiania na oryginalność autorskiej inwencji, o czym świadczy chociaż-

wyznaje w pierwszym *arioso*, jak i hazard, mający dzięki niezawodnym „trzem kartom” przynieść mu bogactwo). Zgodnie z barokowym i romantycznym porównaniami swoje miłosne cierpienia przyrównuje do choroby. Posiada on własny, elegijny motyw, który niekiedy poprzedza jego pojawienie się, a ponadto wraz z jego obecnością dotychczasowe motywy za sprawą modulacji harmonicznych, lub zmian w instrumentacji, nabierają posępnego zabarwienia. Towarzyszą mu też: motyw burzy, zamykającej pierwszą odsłonę, na którą przysięga nie poddawać się, oraz motyw miłości, wypełniający drugą część intrady, a następnie powracający w jego licznych *ariosi* oraz w zamykającym operę postludium.

U Puszkina Herman nie popełnia samobójstwa, lecz popada w obłąd i resztę życia spędza w szpitalu obuchowskim. Jako przejaw jego szaleństwa i urojeń traktować można nocną wizytę widma Hrabiny i wyjawienie przez nią sekretu trzech kart, ale równie dobrze wynikać to może z rozpowszechnionej w Rosji wiary w *boboka*, a więc przekonania, że zmarli pozostają w stanie zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią w ciągu następujących po niej czterdziestu dni, do czasu odprawienia ostatniego nabożeństwa żałobnego – tzw. „panichidy”. Przenikanie się światów realnego i fantasmagorycznego świetnie ilustruje początek piątej odsłony, przybierający postać swobodnego muzycznego kolażu, „avant la lettre”: na instrumentalny wariant modlitw „troparu” (prawosławnej muzyki kościelnej) nakładają się odgłosy realnego capstrzyku z odżywanym w chorej pamięci Hermana cerkiewnym śpiewem podczas pogrzebu Hrabiny (wobec zakazu cenzury postludnia się oryginalnymi tekstami liturgicznymi, tu i w epitafium kompozytor wstawił własny tekst, choć już na kijowskiej premierze 31 grudnia 1890 r. w ustępach tych wystąpił autentyczny chór cerkiewny). Wzorcową kreację w tej partii (utrwaloną również na płytach pod Aleksandrem Melikiem-Paszajewem) stworzył Grigorij Nelepp, a w bliższych nam czasach przybliżył się do niej Placido Domingo, po raz pierwszy śpiewający Hermana w nowojorskiej Metropolitan 18 marca 1989 r.

Trzy figury: Liza (as)

To ona i jej miłość są tym asem, którego bohater niebacznie pozbawia się, odpychając ją i porzucając, gdy staje mu na drodze do kasyna. Wraz z jej samobójstwem Herman traci swą upragnioną trzecią kartę atutową, zyskując w jej miejsce damę pikową, która w oczach zdeperowanego bohatera przybiera rysy Hrabiny (skądinąd obydwie odtwórczynie ról kobiecych na petersburskiej prapremierze 19 grudnia 1890 r. – Medea Mei-Figner i Marija Sławina były właściwie rówieśnicami, dzielił je zaledwie rok, a następnie dożyły na paryskiej emigracji sędziwego wieku, znacznie przekraczając dziewięćdziesiątkę). O sądzonym jej tragicznym losie przekonuje fakt, że

podczas pierwszego spotkania z Hermanem, w trakcie wyznania jego miłości, daje się słyszeć muzyczna reminiscencja ze śpiewanego wcześniej romansu Poliny o pośmiertnej zatracie zmarłej narzeczonej. Jej partia zawiera dwie arie o regularnej budowie typu „di bravura”: *Otkuda eti sliozy* w drugiej odsłonie oraz *Istomilaś ja gorim* w przedostatniej, sprawiające wszelako wrażenie swobodnie ukształtowanych monologów, podążających za zmiennymi uczuciami i nastrojami bohaterkami. U Puszkina także Liza żyła długo i względnie szczęśliwie, powetując sobie upokorzenia młodości poprzez przyjęcie wychowawcy i powielenie w ten sposób swego dawnego losu.

Często stosowanym w tej operze efektem są zestawienia sytuacyjno-muzyczne. W krótkim duecie Jeleckiego i Hermana *Szczastliwyj! Nieszczęsnyj dień* znajduje wyraz rozbieżność uczuć obydwu: radości pierwszego, któremu wydaje się, że jest szczęśliwie zakochany, rozpacz drugiego, nie widzącego perspektyw dla swej beznadziejnej miłości. Zabieg ten służyć może wydobyciu poczucia tragicznej ironii. Gdy miłość Miłozora (Dafnisa) do Prilepy (Chloe) przechodzi pomyślną próbę ze strony uwodzącego dziewczynę Złatogora (Plutona), kochankowie wykonują duet *Priszol koniec muczenniam*. Również Liza, kiedy spóźniony Herman mimo wszystko przychodzi na umówione spotkanie, przekonana jest, iż sprawy przybiorą szczęśliwy obrót i prawie dokładnie powtarza słowa bohaterów mitologizującego intermezza (*Nastal koniec muczenniam*), ale jej nadzieje okazują się płonne. Z kolei odpowiednikiem kwintetu *Mnie straszno* z 1 odsłony, w którym wszyscy jego uczestnicy niejasno przeczuwają wiszącą w powietrzu tragedię, jest w ostatniej odsłonie septet *Zdieś szto-nibud nie tak*, w którym gracze już wyraźnie spodziewają się bliskiego nieszczęścia. Dają się też uchwycić podobieństwa kompozycyjne pomiędzy początkami drugiej i siódmej odsłony: w pierwszym przypadku spotkaniem Lizy z przyjaciółkami, zawierającym jej duet z Poliną⁵, przywoływany romans tej ostatniej⁶ i rosyjski taniec, a w drugim zabawą graczy w kasynie, wypełnioną chóralnym toastem, wspomnianymi kupletami Tomskiego i następującą po nich strettą chóru, połączoną z tańcami.

Post scriptum

Do bardziej interesujących i twórczych inscenizacji *Damy pikowej* należała Josifa Łapickiego, zrealizowana w 1927 r. w filii moskiewskiego Teatru Bolszoj, ukazująca akcję jako projekcję halucynacyjną Hermana. Natomiast dwukrotnie usiłowano odtworzyć w operze kształt fabularny literackiego pierwowzoru: w inscenizacji Wsiewołoda Meyerholda w leningradzkim Teatrze Małym (1935) oraz Jurija Lubimowa, zaplanowanej w Operze Paryskiej (1978), lecz udaremnionej przez władze radzieckie i ostatecznie doprowadzonej do skutku w Karlsruhe (1990). Na potrzeby tej ostatniej partyturę przeredagował Alfred Schnittke (skrótcił i uzupełnił

o interludia pomiędzy odsłonami, a także częściowo przeinstrumentował), co właśnie wzbudziło największy sprzeciw i oskarżenia o szarganie narodowego dziedzictwa. Ostatnio dość niezwykłą okazała się inscenizacja Jurija Aleksandrowa w Petersburskiej Operze Kamestralnej. Każdemu z aktów odpowiada w niej inny plan historyczny: czasów przedrewolucyjnych w pierwszym, okresu stalinowskiego w drugim i Rosji putinowskiej w trzecim, a spinającą je postacią jest szlachetny w wielu tego słowa znaczeniach książę Jelecki. Z kolei rokokowe intermedium pasterskie przemieniło się w odgrywaną na cześć Stalina socrealistyczną scenkę w duchu Pyriewowskiej historii filmowej o rosyjskiej Świniarce (Prilega) i kaukaskim Pastuchu (Miłogor), których miłość wystawiona zostaje na próbę ze strony wroga klasowego (Złatogora).

W polskiej recepcji tego dzieła do historii zapisało się jego krakowskie wystawienie z 28 lutego 1966 r. w legendarnej już obsadzie z Romanem Węgrzynem, Teresą Gryboś i obchodzącą jubileusz pięćdziesięciolecia pracy scenicznej Janiną Tisserant-Parzyńską. Kierownictwo muzyczne sprawował i spektakl wyreżyserował Kazimierz Kord, idąc w tym względzie w ślady Gustava Mahlera, który tak postąpił na wiedeńskiej premierze dzieła. Warto na koniec wspomnieć o dwóch bliższych w czasie inscenizacjach w warszawskim Teatrze Wielkim: Marka Weiss-Grzebińskiego z 1988 r., z brawurowo rozwiązaniem w wykonaniu kaskadera skokiem Lizy z mostu w groźne odměty Newy, przy czym dyrygujący Robert Satanowski zdecydował się zrezygnować z wszelkich skrótów, oraz Mariusza Trelińskiego z 2004 r., sytuującego rzecz całą w odrealnionej, choć nie pozbawionej cech fantasmagorii scenarii, z pojawiającym się na początku i końcu demonicznym domem gry. 

¹ Pierwsze widowiska muzyczne według opowiadania Puszkina powstały zagranicą: na podstawie tłumaczenia Prospera Mérimée libretto do opery Jacquesa Fromenthala Halévy'ego *La Dame de pique* (1850) napisał Eugène Scribe, a w 1862 r. w Wiedniu miała miejsce prapremiera operetki Franza von Suppé *Die Kartenschlägerin oder Pique Dame*.

² Na Ogród Letni wychodziły okna Szkoły Prawniczej, do której uczęszczał Czajkowski. W nim także nieraz przygotowywał się do egzaminów.

³ W partii Lizy wystąpiła Salomea Kruszelnicka, a Hermanem był Władysław Floriański, pamiętny z praskiej premiery z 11 października 1892, wysoko ocenionej przez obecnego na niej kompozytora.

⁴ Skomponowanym do oryginalnego tekstu z epoki Piotra Karabanowa, nadwornego poety Katarzyny II.

⁵ Ułożonego do trzech pierwszych strof elegii *Wieczór* Wasyla Żukowskiego, dwie pozostałe wykorzystał z kolei Siergiej Prokofiew w duecie Nataszy i księcia Andrzeja w *Wojnie i pokoju*.

⁶ Do wiersza *Epitafium pasterki* Konstantina Batiuszkowa.

AGATA SZYMCZEWSKA

Pierwszy studyjny album laureatki Konkursu Wieniawskiego

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



foto: Miłosz Wozniakowski
© prof. grafi. Studio Jeremi



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

www.acteprealable.com

Palcem po płycie

Beethoven Immerseela



**LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827**

Symphonies, Uwertury
Anima Eterna · Jos van Immerseel,
dyrygent
Zig Zag Territoires ZZT 080402 · w.
2008 · n. 2006/7 · DDD, 369'29", 6 CD



Po wielokrotnym przesłuchaniu omawianego sześciopłytkowego albumu jestem pewien, że czas najwyższy, aby polscy krytycy muzyczni oraz rodzimi melomani prze-wartościli swoje hierarchie muzyczne, zweryfikowali swoje upodobania i wzbogacili fonoteki. Oddając hołd wielkim wykonawcom (dyrygentom wraz z ich zespołami) symfonii Beethovena, takim jak m.in. Karajan, Hogwood, Hamoncourt, Gardiner, Klemperer, itd., nie zrobię błędów przywołując nazwisko Jose van Immerseela. Ten świetny pianista i wybitny dyrygent wydając wszystkie symfonie Beethovena podsumował w sposób wręcz doskonały swoje wieloletnie muzyczne peregrynacje w krainie XIX-wiecznych dźwięków.

Jos van Immerseel to nie nowicjusz na scenie wykonawczej muzyki klasycznej. Pierwszych nagrań dokonał w 1974 r. i od tego czasu jego ścieżka kariery i poszukiwań artystycznych jest wyraźnie określona i konsekwentnie wypełniana. Od samego początku swojej kariery, najpierw jako pianista, a potem coraz częściej jako dyrygent, jest zwolennikiem wykorzystywania instrumentów z epoki. Użycie dawnego instrumentarium, jak sam wielokrotnie powtarza, daje możliwość odczucia życia samego kompozytora i w najbardziej zrozumiały i głęboki sposób może tłumaczyć oryginalny charakter poszczególnych dzieł muzycznych. Sam w swoich zbiorach posia-

da imponującą kolekcję autentycznych instrumentów klawiszowych. Kolekcja ta jest ciągle rozszerzana, a studiowanie nad historią poszczególnych instrumentów, ich wzajemnych relacji historycznych oraz sposobami i technikami grania, jest dla niego sposobem dotarcia do istoty każdego dzieła branego na warsztat wykonawczy.

Swoją udaną karierę Jos van Immerseel rozpoczął od zdobycia głównej nagrody na I Międzynarodowym Konkursie Klawesynowym w Paryżu w 1973 r. Grę na organach, klawesynie i fortepianie studiował w konserwatorium antweperskim pod kierunkiem Flor Petersa, doskonalił umiejętności również pobierając nauki od znakomitego klawesynisty i muzykologa Kennetha Gilberta. Utworzył wówczas zespół Collegium Musicum, zajmujący się muzyką renesansu i baroku, by z czasem punkt głównych zainteresowań przesunąć na późny barok oraz klasycyzm i wczesny romantyzm. Ze swoimi koncertami fortepianowymi Beethovena przemierzył całą Europę, wszędzie uzyskując wysokie noty krytyków za pełne wrażliwości artystycznej improwizacje, co – jak sam powtarza – wielokrotnie było możliwe tylko dlatego, że zabierał ze sobą instrumenty autentyczne. W roku 1987 założył prowadzoną do dziś grupę Anima Eterna, wykonującą muzykę właśnie na instrumentach historycznych.

Anima Eterna pod kierownictwem Jose van Immerseela urosła z małego zespołu muzyki barokowej do pełnej instrumentalnie orkiestry, dojrzałej tak pod względem artystycznym, jak i muzycznym. Sam dyrygent mówi, że jak najbardziej właściwy i poprawny szacunek dla kompozytora uzyskuje się z jednej strony dzięki obowiązkowi oddania rzeczywistości muzycznej notacji, używaniu wskazanego przez niego zestawu instrumentów, stosowaniu rzeczy w danej epoce oczywistych i znanych, jak tonacja, tempo, technika wykonania, a z drugiej zaś dzięki wolności jaką posiada i z której powinien korzystać każdy dyrygent harmonizujący wszystkie wcześniej wymienione elementy, oczywiście z uwzględnieniem swojej wrażliwości i swojego wizerunku.

Anima Eterna symfonie Beethovena zaczęła grać na koncertach w latach 1989-1999 w Europie i Japonii. Już wówczas zespół został oceniony wysoko za udane podejście do

wyboru instrumentów z epoki oraz za próbę oddania prawdziwego ducha tych utworów. Nim jednak objawiła się dojrzałość wykonawcza wszystkich symfonii wielkiego romantycznego kompozytora Jose van Immerseel zmierzył się w międzyczasie z wykonaniami Buxtehude'a, Pergolesiego, Francka, Saint-Saënsa, Mozarta, Liszta i wielu innych. Wspomnieć należy wyjątkowe, odkrywczе wykonania muzyki Johanna Straussa Jr., które Anima Eterna przygotowała posiłkując się krytyczną pozycją muzykologa Michaela Gnicie. W 2002 r. wydawnictwo Zig Zag Territoires rozpoczęło serię wydawniczą *Collection Anima Eterna*, która z czasem urosła do kilkunastu pozycji wielokrotnie nagradzanych i wysoko ocenianych tak przez zawodowych krytyków, jak i zwykłych melomanów.

Omawiane tu wydanie wszystkich symfonii Beethovena i wybranych uwertur jest dziełem dojrzałym, w którym widać dbałość o każdy szczegół wykonawczy. Jak się wydaje Jos van Immerseel z jednej strony w sposób wysoce udany podjął próbę dotarcia do istoty poszczególnych symfonii, oddając ich różnorodny i bogaty charakter muzyczny. Słychać to w znakomicie dobranym, zgodnie z notacją, doborem tempa gry. Dawnie nie obcowalem z tak przepięknie i dokładnie realizowanymi allegro, adagio, andante czy presto. Przejścia z poszczególnych temp są wykonywane perfekcyjnie, a jednocześnie ujmująco budują przestrzeń prezentowanych historii muzycznych. Cieszy to zwłaszcza, że przyjęte przez Anima Eterna rozwiązania wydają się najbardziej przekonujące na tle również historycznego (opartego na badaniach muzykologicznych i z wykorzystaniem instrumentów z epoki), tymbie jednak szalenie cym w swoim tempie wykonania symfonii przez The Academy of Ancient Music pod batutą Christophera Hogwooda czy też pompatycznego, chwilami nawet nudnego, wykonania w Karajana. Oczywiście wraz z doborem tempa gry świetnie w tych nagraniach współgra rozważne szafowanie siłą tej muzyki. Tam gdzie ma być cicho, jest cicho, a tam gdzie trzeba wyeksponować moc dźwięków tak właśnie się dzieje. Należy również wspomnieć o świetnym ułożeniu instrumentów w orkiestrze, bez niepotrzebnej tendencji wysuwania wybranych instrumentów czy ich zespołów, poza

wyjątki wynikające z samych pomysłów Beethovena. Instrumentacja dokonana przez Jose van Immerseela została wyjątkowo wyważona, a tam gdzie, jak np. w III Symfonii mają być słyszane pomnożone waltornie, zjawisko to jest świetnie zauważalne. Z drugiej strony wybitność dokonanych nagrań polega nie tylko na staraniach na oddaniu rzeczywistego brzmienia epoki i samych dzieł, ale przede wszystkim na dobitnie zaznaczonym rysie artystycznym prezentowanych symfonii. Doskonałość brzmienia instrumentów wynikająca z perfekcyjnego grania poszczególnych muzyków oraz ich historycznego pochodzenia przeplata się z niecodzienną wrażliwością na retoryczną stronę muzyki Beethovena, co owocuje u słuchaczy „malarskim” odbiorem poszczególnych fragmentów muzycznych.

Nie wiem czy obcowanie na odcień jako profesor Konserwatorium w Anders z instrumentami z epoki, pochodzącymi z sąsiedniego muzeum Vleeshuis Museum, oraz wieloletnie doświadczenie muzyczne, owocuje tak rozwiniętym myśleniem artystycznym, ale z omawianego boxu polecam szczególnie wykonanie IX Symfonii. Na tej właśnie płycie Jose van Immerseel wraz z zespołem osiągnął doskonałość wykonawczą. To jedno z najważniejszych dzieł w historii muzyki brzmi tutaj świeżo, nowatorsko, a zarazem dojrzałe. Niektóre partie muzyczne są szczególnie wyciszone, choć wyraźnie słyszalne, co owocuje dynamicznym i pełnym emocji budowaniem napięcia u odbiorcy. Aktywizacja coraz to większej liczby instrumentów przechodzi wręcz niezauważalnie, zaś prawdziwa siła tego utworu emanuje zarówno we fragmentach końcowych części instrumentalnych, a zwłaszcza w przepięknie wyważonych partiach głosowych.

Nagrania symfonii Beethovena w wykonaniu Anima Eterna brzmią znakomicie. Przemawia z nich i siła i energia, jak i zaduma, spokój, tak charakterystyczne dla całego dorobku kompozytora. Dbałość o szczegóły, duża przestrzeń brzmieniowa, zaangażowanie muzyków i doskonałość prowadzonego tempa wszystko to tworzy wyjątkową interpretację wartą najwyższych not recenzentekich.

Leszek Koźmiński

wybitniejszy tego rodzaju utwór czasów Bacha. Wybiła się na tle ówczesnie komponowanych dzieł i nadal zadziwia, zwłaszcza w tak znakomitym wykonaniu. Mimo, iż jest niezwykle wymagająca, to znaczy prezentuje niemalże ekstremalne wyzwanie dla możliwości technicznych, wykonanie Kelemena pełne jest wirtuozowskiej lekkości. Słychać odwrotną kreatywność oraz zrozumienie głębi dzieła, dzięki któremu nie znajdziemy tu nut „mniej ważnych”. To wybitna kreacja nie pozostawiająca niedosytu. Sam cykl jest 4-częściowy, choć jedynie struktura formalna odwołuje się do sonaty barokowej. Część I *Tempo di ciacone* to ukłon w stronę *Chaconny* Bacha z II Partity *d-moll* na skrzypce solo. Po niej jaskrawa i dzika *Fuga* wymagająca od skrzypka olbrzymich pokładów ekspresji, nostalgiczna i najbardziej jednorodna stylistycznie – *Melodia*, nawiązująca w swej istocie do wolnej części I *Sonaty na skrzypce i fortepian* oraz końcowe *Presto* z warkną narracją. Kompozycja owa powstała w 1944 r. na zamówienie Yehudiego Menuhina, który wniósł do jej pierwszego wydania kilka drobnych zmian (także o nich szerzej w jak zwykle kompetentnym komentarzu dołączonym do płyty). Wersja, którą mam przyjemność przedstawić na omawianym krążku (z ćwierćtonami w części ostatniej) mimo, iż późniejsza (została opublikowana przez syna Bartóka – Petera jako pierwsze wydanie „urtekstowe” dopiero w 1994 r.) uważana jest za oryginalną. To jednak nie wszystko. Na deser 44 *Duetu na dwoje skrzypiec* powstałe w 1931 r.; niezwykle wdzięczne miniaturki, będące aranżacjami melodii ludowych lub tak właśnie stylizowane; wprowadzające w tajniki gry młodych adeptów skrzypiec (podobnie jak *Mikrokosmos* w przypadku pianistów). Cykl, o którym mowa, również powstał na zamówienie, tym razem niemieckiego skrzypka-pedagoga Ericha Dofleina. Kompozycje w nim zawarte nie są suchymi ćwiczeniami, a poprzez odwołanie do motywów ludowych rozwijają wyobraźnię i wrażliwość młodych muzyków. Mnogość nastrojów i rytmów z pewnością zaintryguje także i pozostałych melomanów. Urok zarejestrowanych tu interpretacji bierze się m.in. z wycucia proporcji i wzajemnego współdziałania. Błyskotliwa technika i swoboda w operowaniu niuansami agogicznymi pozwalają zapomnieć, że słyszymy „tylko” szkolne wprawki. Kelemenowi towarzyszy w tej misji wyśmienita węgierska skrzypaczka i altowiolista Katalin Kokas, z którą już wcześniej współpracował przy okazji nagrania dla BMC *Duetów* na skrzypce i altówkę W. A. Mozarta i M. Haydna.

Swobodne operowanie motywami wyrastającymi z równych układów skalowych i interwałowych, zwięźłość i dosadność wypowiedzi muzycznej właściwa melodiom i rytmom ludowym (obca zaś ekspresyjnej poetyce wykreowanej przez twórców XIX w.), lapidarność form, ekonomia środków i świeżość. To właśnie odnajdziemy u Bartóka i na płycie, którą z wielką przyjemnością polecam.

Katarzyna Musiał



BELA BARTÓK

Suita baletowa *Drewniany książę*; Koncert na orkiestrę
 SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · Michael Gielen, dyrygent
 Hänssler Classic CD 93.184 · w. 2006, n. 2005/6 · DDD, 64'07" ☆☆☆☆☆



Koncert skrzypcowy nr 2; Kontrasty na skrzypce, klarnet i fortepian; Sonata na skrzypce solo; Sonata na skrzypce i fortepian nr 1
 Laurent Korcia, skrzypce; Michel Portal, klarnet; Jean-Efflam Bavouzet, fortepian · City of Birmingham Symphony Orchestra · Sakari Oramo, dyrygent
 Naïve V 4991 · w. 2005, n. 1998/2004/2005 w DDD, 117'00", 2CD ☆☆☆☆☆

Béla Bartók jest bez wątpienia najwybitniejszym kompozytorem węgierskim po Ferencu Liszcie. Zasłużył się głównie jako jeden z twórców – obok Kodalya – narodowego stylu w muzyce węgierskiej, opartego na rodzimym folklorze, choć jego muzyka nie ograniczała się li tylko do cech typowo węgierskich. Bartókowi udało się wypracować indywidualny język muzyczny, znakomicie łączący elementy narodowe ze zdobyczami twórczości europejskiej. Bartók stał się też inspiratorem dla szeregu innych kompozytorów, także polskich, i uważany jest przez wielu

twórców, krytyków i muzykologów za ojca węgierskiej, a także europejskiej muzyki współczesnej.
 Béla Bartók był jednym z najbardziej radykalnych twórców pierwszej połowy XX w., obok Schoenberga, Weberna i Strawińskiego. Wciąż liczne nagrania muzyki tego twórcy tylko potwierdzają tę opinię. W 2005 i 2006 r. ukazały się m.in. dwie płyty z jego muzyką. Na pierwszej z nich, wydanej przez Wydawnictwo Hänssler Classic w koprodukcji z radiofonią SWR znalazła się suita z baletu *Drewniany Książę*. Jest to ważne dzieło w jego dorobku. Sukces, jaki odniósł Bartók po premierze w Budapeszcie w 1917 r., zmienił dotychczasowe nastawienie na Węgrzech do muzyki tego kompozytora, który do tej pory pozostawał w swoim kraju niezrozumiany (vide np. odrzucenie przez Operę Budapeszteńską w 1911 r. opery *Zamek Sinobrodego*). Balet *Drewniany Książę* powstał w latach 1914-16. Orkiestrowa suita obejmuje 7 najbardziej popularnych „numerów” z tego baletu. Na płycie utrwalono także *Koncert na orkiestrę*, napisany w 1943 r. i równocześnie będący ukoronowaniem dorobku symfonicznego węgierskiego kompozytora. Obok trzech koncertów fortepianowych i *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* jest jego najwybitniejszym i najbardziej znanym dziełem orkiestrowym. Trwające blisko 40 minut dzieło złożone jest z szeregu skonstruowanych części i ukazuje znakomicie możliwości orkiestry symfonicznej, która sama dla siebie staje się solistą. Dzieło to jest swoistym sprawdzianem umiejętności zespołu symfonicznego. Każde z nagrań Michaela Gielena potwierdza wysoką jakość i wartość tego artysty. Mogliśmy się o tym przekonać słuchając symfonii Brucknera czy Mahlera (Hänssler), gdzie dyrygent pokazał swoją wizję symfonii tych dwóch filarów europejskiej symfoniki. Możemy się przekonać także słuchając jego propozycji nagrań Bartóka. Gielen prowadzi orkiestrę energicznie, potocznie, dbając zarówno o spójność formy, jak i liczne, ważne tu detale.
 Druga z omawianych płyt prezentuje utwory z udziałem skrzypiec – *II Koncert skrzypcowy* oraz kompozycje kameralne i solowe: *Kontrasty* na skrzypce, klarnet i fortepian, *Sonatę* na skrzypce solo oraz *I Sonatę* na skrzypce i fortepian. W *II Koncercie*, pisanym w latach 1937-38, wykorzystał Bartók elementy dodekafonii, wprowadzając do materiału dźwiękowego serie 12-tonowe, jednak kształtowane w zupełnie inny sposób, niż to robił Schönberg. Znakomita, solowa *Sonata* pozwala na zaprezentowanie się solście od każdej strony – muzycznej i technicznej. Kompozycja

ta sytuuje się wybitnie w łańcuchu dzieł na skrzypce solo – począwszy od partit Bacha, poprzez kaprysy Paganiniego i Wieniawskiego aż po sonaty Eugène'a Ysaÿe'a.
 Młody, uzdolniony skrzypek Laurent Korcia – laureat szeregu konkursów, mający na koncie wiele znacznych sukcesów i koncerty z najważniejszymi orkiestrami europejskimi, a także dwie inne obok niniejszego albumu płyty – prezentuje już od pierwszych taktów swoje umiejętności. Zwraca uwagę specyficzny dźwięk – silny, jedyny, kolorystycznie bogaty (artysta gra na Stradivariusie z 1719 r.). W odcinkach żywych Korcia gra dramatycznie, bardzo brawurowo, a w miejscach śpiewnych ukazuje także inne swoje oblicze – liryka. Wykazuje się też umiejętnością panowania nad formą i kształtowania spójnego przebiegu. Skrzypek wyraźnie tu przewodzi, prowadząc za sobą orkiestrę. Odnosi się wrażenie, że to nie dyrygent przewodniczy orkiestrze w *Koncercie*, ale właśnie solista. Są to jednak tylko pozory, bowiem właśnie po tym aspekcie możemy się przekonać o jakości dyrygenta – Sakari Oramo. Umiejętność dobrego akompaniowania i – by tak rzec – usunięcia się w cień solisty – jest niełatwym zadaniem. Korcia z łatwością „przełącza” się w I części koncertu z miejsc śpiewnych, długich fraz, na figury ruchliwe czy dramatyczne, ukazując gotowość gry w różnych nastrojach.
 Młody artysta ujawnia swoje duże możliwości wykonawcze w trzech rodzajach muzyki – jako solista z towarzyszeniem orkiestry, solista w *Sonacie* na skrzypce solo oraz w muzyce kameralnej. Tu trzeba wskazać zwłaszcza na świetne wykonanie *Kontrastów*, w których skrzypkowi towarzyszą dwaj inni wytrawni muzycy – znany klarnecista Michel Portal oraz pianista Jean-Efflam Bavouzet. Doskonała jest współpraca orkiestry – City of Birmingham Symphony Orchestra pod dyktando Sakari Oramo, która ani na krok nie odstępuje solisty w realizacji dramatyzmu i energetyki *II Koncertu skrzypcowego* – dzieła niełatwego tak dla skrzypka, jak i dla zespołu.
 Oba albumy polecam! Warto poznać twórczość znakomitego węgierskiego kompozytora. Omówione wyżej albumy mogą być w tym pomocne.

Marcin T. Łukaszewski

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827
Sonaty fortepianowe: op. 27 nr 2, op. 53, op. 81a, op. 110
 Nelson Freire, fortepian
 Decca 475 8155 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 69'25" ☆☆☆☆☆



Po długim okresie nagrywania kompozytorów romantycznych, Nelson Freire postanowił zrobić album poświęcony muzyce Ludwiga van Beethovena. Składają się na niego cztery bardzo dobrze znane Sonaty: *C-dur* op. 21 „Waldsteinowska”, *Es-dur* op. 81a „Les Adieux”, *As-dur* op. 110 oraz kończąca płytę *Sonata cis-moll* op. 27 nr 2 „Księżycowa”.

Brazylijski pianista wykonuje tę muzykę w bardzo ciekawy sposób. Główną cechą wszystkich interpretacji jest przewijająca się przez nie spontaniczna energia. Niezależnie, czy jest to burzliwy finał *Księżycowej*, czy też pełne spokoju *Andante Espressivo* z *Les Adieux*, tak cały czas obcuje z grą niezwykle nasyconą życiem. Lecz nie są to bynajmniej wykonania oparte tylko i wyłącznie na przekazie emocjonalnym. Nelson Freire już nieraz bowiem udawał, że chociaż jego wykonania są niezwykle przemyślane i dokładnie opracowane, tak nie słychać w nich matematyki, tylko pełną naturalność i swobodę. W wielu momentach ujmują także śpiewnością gry, czego najlepszym przykładem jest rozkołysana i niezwykle nastrojowa *Fuga: Allegro ma non troppo* z *Sonaty As-dur* op. 110. Ciekawym zjawiskiem w grze Brazylijczyka jest też dość duża - jak na niego oczywiście - powściągliwość emocjonalna. Wspomniana już *Fuga* jest bardzo tajemnicza i pełna skupienia, a finał *Sonaty Cis-moll* op. 27 nr 2, który daje ogromne możliwości do wykonania go w sposób nadzwyczaj popisowy, bez ograniczania się, tutaj jest przykładem fenomenalnego podejścia pianisty, który mając możliwości techniczne i lubiąc nieraz wycisnąć z fortepianu kres jego możliwości, w tym przypadku stawia na dozę tajemniczości i powściągliwości. Niestety, mimo opisanych wyżej zalet oraz setek przyciągających uwagę drobnych smaczków, album w niewielkim stopniu jest zróżnicowany barwowo. Fortepian we wszystkich utworach brzmi praktycznie tak samo. Ciemny, głęboki, nasycony powagą i masywnością. I chociaż Nelson Freire posiada fenomenalną technikę, doskonale panuje nad wszystkimi elementami, tak też brakuje w jego interpretacjach odmiennych klimatów i różnorodności nastrojów.

Beethoven brazylijskiego piani-

sty jest z całą pewnością dość specyficzny. Mieszanka wybuchowej i wirtuozowskiej gry w połączeniu z klasycznymi dziełami daje interesujący efekt w postaci wybitnie opracowanych sonat, które przy tym są zagrane w sposób - wydawało by się - bardzo spontaniczny i bardzo żywiołowy. Lecz nie traci się w tym wszystkim prawdziwy klimat dzieł Beethovena. Z powyższych powodów album ten z całą pewnością wyróżnia się spośród innych dostępnych nagrań - także pierwszorzędny oddaniem brzmienia fortepianu - lecz posiada także swoje drobne wady. Warto mu się przyjrzeć, chociażby dla samego faktu porównania jak ciekawe efekty może dać tak różnorodna mieszanka kulturowa na linii wykonawca-kompozytor.

Jacek Krzakała



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Koncerty fortepianowe nr 1-5; Koncert potrójny
Michael Roll, fortepian; Jean-Jacques Kantorow, skrzypce; Raphael Wallfisch, wiolonczela; The Royal Philharmonic Orchestra; Howar Shelley, dyrygent
 Membran 231724 · w. 2007, n. 1995 · SACD, 199'00", 3CD
 ☆☆☆☆☆

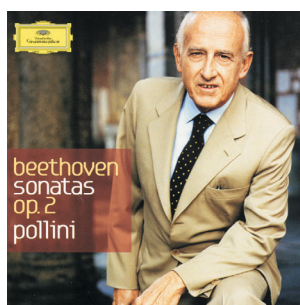
Jedną ze szczególnie ciekawych propozycji w katalogu wytwórni Membran jest elegancko wydany, w postaci digipacku, 3-płytowy album zawierający wszystkie koncerty fortepianowe oraz *Koncert potrójny* op. 56 Beethovena. Nie są to nagrania nowe, albowiem powstały przed 13 laty, teraz zaś ukazały się w nowej szacie edytorskiej i technicznej, zapisanej w formacie SACD.

Przyniosło to bardzo dobry rezultat, jako że strona dźwiękowa jest jednym z wielu atutów tej produkcji. Fantastycznie brzmi fortepian, niezwykle przejrzyste, czytelnie, słychać pełnię jego barw, wyrazistość rejestrów oraz szeroka paletę dynamicznych odcieni. Oczywiście, jest też to zasługą znakomicie dysponowanego pianisty. Michael Roll stworzył kreacje bez mała wybitną, świadcząca o godnym podziwu artystycznym kunszcie. Dawno nie słyszałem już koncertów fortepianowych Beethovena nagranych z taką przejrzystością, radością, energią, przekonujących

od początku do końca własną, oryginalną wizją. Mimo wszystkich odrębności między poszczególnymi dziełami, brzmia spójnie, logicznie, efektywnie. Roll właściwie rozumiał charakter i znaczenie zarówno całych utworów, jak też ich pojedynczych części, co przełożyło się na mistrzowski efekt końcowy. Razem z orkiestrą postawił na tempo szybkie, pełne życia, zbliżające się w jakimś stopniu do sedna beethovenowskiego idiomu i stylizacyjnej poprawności. Pod tym względem współpraca między solistą i dyrygentem prowadzącym renomowany zespół, układa się bez zarzutu.

Nagranie to tchnie świeżością i radością, a Michael Roll udowodnia, że śmiało można go zaliczyć do najwybitniejszych wykonawców koncertów fortepianowych Ludwiga van Beethovena. Całość budzi nieklamane uznanie oraz zachwyt, tym większe, im rzadziej można obcować z tak udanymi i przekonującymi kreacjami dobrze znanego repertuaru.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty fortepianowe op. 2
Maurizio Pollini, fortepian
 Deutsche Grammophon 477 6594 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 65'27"
 ☆☆☆☆☆

Wieloletnia już wędrówka Maurizio Polliniego po sonatach fortepianowych Ludwiga van Beethovena ciągle trwa. Tym razem artysta zawędrował na sam początek twórczości kompozytora w tym gatunku - do pierwszych trzech zgrupowanych w opusie 2. Powszechnie uważa się je za dzieła powstałe pod wpływem Haydna i Mozarta. Wędręg mnie Beethoven jest w nich jeszcze co prawda solidnie okopany w klasycznej tradycji wielkich poprzedników, lecz jednocześnie dostrzec można wiele dowodów na jego dążenie do podążania innymi ścieżkami, odkrywania nowych środków formalnych i wyrazowych. Dzieła te pełne są pomysłów i muzycznych niespodzianek, zmian nastrojów, zwrotów dynamiki, rytmu, akcentów, na które mógł sobie pozwolić młody, gniewny kompozytor z właściwą sobie swobodą, a typowych dla jego późniejszych utworów. To fascynujące,

być na początku jednej z najbardziej niezwykłych i ważnych w dziejach muzyki dróg twórczych, która przyniosła w rezultacie 32 sonaty, pozycje fundamentalne dla nowożytnej sztuki muzycznej.

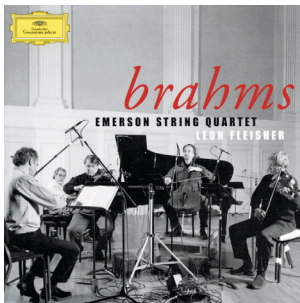
W wykonaniu doświadczonego artysty, te piękne utwory brzmią świeżo, przejrzyste, a zarazem dojrzałe. Z jednej strony Pollini prezentuje młodości entuzjazm autora, jego nieskrępowaną fantazję, radość, wybuchy siły i entuzjazmu, z drugiej zaś w momentach nastrojowych, lirycznych, wolnych osiąga przejmujące bogactwo wyrazu i głębię myśli, o czym świadczą np. wspaniałe *Adagio* z *III Sonaty C-dur*. Te grzmiące, wyraziste basy, niepoddawanie się schematom, szybko zmieniające się nastroje, oddalające się od głównej myśli już po kilku zaledwie taktach, prowadzące do utrzymanych w wysokiej emocjonalnej temperaturze ustępów, są wyraźnym dowodem, że Beethoven w swych wczesnych dziełach potrafił odejść dość daleko od klasycznych wzorców. Części skrajne wyróżniają się konkretnym formalnie, sprawnym, czytelnym przebiegiem, stanowiąc kontrast do następujących po nich ogniw powolnych. To duża zaleta kreacji pianisty, łącząca w sobie świeżość, naturalność z szacunkiem dla autorskich intencji, jasność i głębię, intensywność z elegancją, lekkość tonu z bogactwem dynamiki, czytelność architektury całości z wielością pomysłów. Polliniemu z dużym wyczuciem udaje się przedstawić różne elementy interpretacji, trafnie skonsolidować liczne emocje, przepełniając dzieła: optymizm, witalność, niepowstrzymaną energię, radość, jak też zadumę, liryzm, spokój, a także momenty przejmującego smutku i ciszy. I szkoda jedynie, że gdzieś tam w uszach recenzenta pojawia się subiektywna refleksja, że troszkę do ideału brakuje realizacji dźwiękowej nagrania, nie do końca krystalicznie czystemu brzmieniu i akustyce, przejawiającej się np. w nieco „zamglonej” *I Sonacie f-moll...*

Szlachetna sztuka wykonawcza włoskiego pianisty z pewnością zadowoli wielbicieli jego pianistyki, a imponujący fonograficzny dorobek Maurizio Polliniego powiększy się o kolejną udaną pozycję.

Paweł Chmielowski

JAN BRAHMS
1833-1897

Komplet kwartetów; Kwartet fortepianowy
Leon Fleisher, fortepian · Emerson String Quartet
 Deutsche Grammophon 477 6458 · w. 2007, n. 2005/6/7 · DDD, 142'04", 3CD
 ☆☆☆☆☆

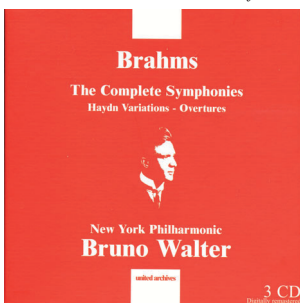


Swoj podwójny jubileusz – 30. rocznicę działalności i dwudziestolecie współpracy z Deutsche Grammophon – muzycy Emerson String Quartet postanowili uciec nagraniami kompletu kwartetów smyczkowych Jana Brahmsa. Album wzbogacano o zapis *Kwintetu fortepianowego f-moll*, z udziałem znakomitego pianisty Leona Fleishera.

Dotychczasowe nagrania ESQ umieścili zespół na panteonie najwybitniejszych kameralistów. Techniczna finezja zawsze była ich znakiem rozpoznawczym. Podwójny album z muzyką Brahmsa co najmniej potwierdza tę pozycję, a chwilami wręcz ustala nowy standard dla wykonania muzyki kameralnej tego twórcy. Nawet ci słuchacze, którym wcześniej nieco przeszkadzało „efekciarstwo” ESQ, tym razem poczuć się ukontentowani. Tutaj wszystko jest spontaniczne, autentyczne i szczere. Kwartyty Brahmsa w rękach Emersonów są pełne niepokoju i wewnętrznej napięcia. Z właściwą sobie elegancją muzycy podkreślają ich złożoną i zarazem dramatyczną strukturę. *Kwintet fortepianowy* natomiast, fascynuje zachowaniem równowagi między pianistą i smyżkami. Efekt jest nadzwyczajny, pełen życiodajnej energii.

Na pochwałę zasługuje też realizacja dźwięku. Inżynierowie z DG stworzyli nagranie klarowne, co niebywale ułatwia odczytanie muzycznej konstrukcji wszystkich kompozycji.

Robert Majewski



Komplet symfonii; Wariacje na temat Haydna; Uwertura tragiczna; Uwertura dramatyczna; Węgierskie tańce nr 1, 3, 10 & 17
The New York Philharmonic · Bruno Walter, dyrygent
 United Archives UAR0043 · w. 2007, n. 1951/1953 · ADD, 179'19", 3CD
 ★★★★★

W tym roku przypada setna rocznica urodzin jednego z największych dyrygentów wszechczasów, Herberta von Karajana. Jest to świetna okazja do zaprezentowania wydawnictwa przypominającego postacią innego tuż sztuki dyrygenta, wielkiego Bruno Waltera.

W zestawie wydanym przez United Archives znajdują się trzy płyty zawierające komplet czterech symfonii Johannesa Brahmsa, *Wariacje na temat Haydna* op. 56a, *Uwerturę Akademicką* op. 80, *Uwerturę tragiczną* op. 81 i cztery *Tańce węgierskie* nr 1, 3, 10 i 17.

Wielkie to kompozycje prowadzone przez legendarnego dyrygenta brzmią w wykonaniu wspaniałej orkiestry – New York Philharmonic. Trudno cokolwiek pisać o tej płycie zważywszy, że jest ona swego rodzaju pomnikiem wielkiej symfoniki. Wszyscy bohaterowie tych wykonań, czyli kompozytor, orkiestra i dyrygent wpisują się razem i każdy z osobną w dział „naj” – największych i najlepszych.

Ugina się zatem słuchacz pod nawałem precjozów muzycznych, może przystając się w unikatowy nastrój kreowany przez Bruno Waltera i za każdym wysłuchaniem czuć wspaniałość tej muzyki, doceniać jej wyjątkowość. Wielkiego formatu to nagranie. Są tu przykłady „starej szkoly” światowej symfoniki, kiedy duch narodowy utworów wykonywanych był studiowany wnikliwie i z namysłem. To przykład szczególnej sympatii, jaką czuł Bruno Walter do muzyki niemiecko-austriackiej. Pełne ukłonów w stronę tej tradycji, gdzie porządek i logika grają niezmiernie ważną rolę. To widać w wykonaniu, gdzie Bruno Walter kreuje wielkie brzmienie wielkiej niemieckiej symfoniki XIX-wiecznej. Zespół operuje pełnym wachlarzem dynamiki, dyrygent oddycha orkiestrą głęboko, eksponując to, co w muzyce Brahmsa najbardziej istotne – płaszczyzny melodyczno-harmoniczne i koncepcje formalne.

Każda z trzech wchodzących w skład całego zestawu płyt dostarcza niezapomnianych wrażeń, umożliwiając nam podróż w lata 50. ubiegłego wieku i dając szansę obcowania przez prawie trzy godziny z największymi sławami wszechczasów. „Lektura” obowiązkowa!

Agnieszka Okupska

FRYDERYK CHOPIN 1810-1849

Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
Boris Berezovsky, fortepian · Ensemble Orchestral de Paris · John Nelson, dyrygent
 Mirare MIR 047 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 67'00"
 ★★★★★

Poruszający się po wielkim ro-



mantycznym repertuarze (Liszt, Rachmaninow, Czajkowski) Boris Berezovsky sięgnął tym razem po jego fundamentalną pozycję: *Koncerty fortepianowe* Fryderyka Chopina. Stworzył niewątpliwie ciekawą kreację, wartą uważnego i wielokrotnego słuchania, lecz jest to interpretacja, która nie może pretendować do miana przełomowego czy też najlepszego nagrania obu arcydzieł. Z gry pianisty w warstwie wyrazowej bije szczerość, bezprentensjonalność, autentyczność myśli i uczuć. Czasami jednak nasuwa mi się refleksja, że w tej muzyce przydałoby się więcej rozmarzenia, więcej poezji, bardziej romantycznego, natchnionego kształtowania fraz, subtelniejszego tempa rubata, zwolnienia w niektórych odcinkach, czyli tego wszystkiego, z czym kojarzy mi się przekonująca kreacja chopinowskiej twórczości. Bierzowny może – mimo tych subiektywnych zastrzeżeń – zainteresować logiką przebiegu, zwartością formy i emocjonalnym przekazem, jak np. w *Romansie z I Koncertu e-moll*. Pod względem technicznym i muzycznym Rosjanin preferuje dość szybkie tempa, które w żaden sposób nie przeszkadzają w sprawnym, czytelnym i błyskotliwym odegraniu niełatwej partii solowej, obfitujące w liczne biegniki, ornamentacje, tryle, skomplikowane pasaże, będące wyzwaniem dla każdego pianisty. Pianiście towarzyszy Ensemble Orchestral de Paris pod dyktando Johna Nelsona. Plussem obecności tego zespołu jest fakt, że jego niezbyt duży skład przyczynił się do wychycenia różnych ciekawostek, do uważnego przysłuchania się dialogom instrumentów. Brzmienie zyskało na przejrzystości, szczególną uwagę warto zwrócić na sekcję instrumentów drewnianych oraz wyeksponowanie blachy, dzięki czemu fragmenty tutti imponują mocą i blaskiem. Mimo tych wszystkich zalet, również udział paryskiej orkiestry nie da się uznać za rewelację w porównaniu z licznymi innymi nagraniami, których na rynku płytowym jest mnóstwo.

Całość produkcji wywiera pozytywne wrażenie. Bardzo dobra gra pianisty i towarzyszącego mu zespołu rzuca pewien powiew świeżości i nowości w odczytaniu doskonale znanych kompozycji. Z tego względu zasługuje na uwagę, jest też do-

wodem ciekawych artystycznych osobowości wykonawców.

Paweł Chmielowski



MARCEL DUPRÉ 1886-1971

Dzieła organowe wol. 9: 24 Inwencje op. 50, 3 Hymny op. 58
Ben van Oosten, organy
 MDG 316 1291-2 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 67'24"
 ★★★★★

Od wielu już lat holenderski organista Ben van Oosten nagrywa organowe dzieła wszystkie Marcela Dupré. Do tych nagrań wybiera instrumenty, na których grał kompozytor, albo też, które odpowiadają jego estetyce. Warto nadmienić, że ten holenderski organista specjalizuje się od lat w muzyce francuskiej, o czym mogą świadczyć znakomite albumy płytowe, również wydane przez MDG, z muzyką Widora, Vierne'a czy Guilmanta.

Do kolejnego, dziewiątego już woluminu twórczości Dupré muzyk wybrał organy paryskiej kościoła Saint-Etienne-du-Mont. Dupré świetnie znał ten instrument i często na nim koncertował.

Pierwszą pozycją na płycie są skomponowane w 1956 r. *24 Inwencje* op. 50. Jak u Bacha, utwory te napisane są we wszystkich tonacjach. Dzieła te świadczą o znakomitej znajomości kontrapunktu przez kompozytora, są różnorodne i pełne barw. Te dzieła pedagogiczne świetnie sprawdzają się w roli utworów koncertowych.

Drugą i ostatnią pozycją są *3 Hymny* op. 58. Pierwszy z nich ma formę wariacji, drugi, w którym wyróżnia się flet solo, stwarza wrażenie lekkości, ostatni to toccata pełna radości zwiastująca zakończenie mszy.

Należy przypuszczać, że już wkrótce dzieła wszystkie Marcela Dupré w wydawnictwie MDG zostaną zakończone (Naxos wydał je na 11 płytach). Na razie cieszymy się tym woluminem, do którego każdy miłośnik muzyki organowej wielokrotnie powróci.

Stanisław Lubliński

JOSEF BOHSLAV FOERSTER 1859-1951

Symfonia nr 1 c-moll op. 9, Symfonia nr 2 F-dur op. 29



Osnabrück Symphony Orchestra · Hermann Bäumer, dyrygent
 MDG 632 1491-2 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 74'16''
 ☆☆☆☆☆

Josef Bohuslav Foerster był jednym z najwybitniejszych muzyków czeskich swojej epoki. Wyjątkowo zdolny i pracowity, był organistą, nauczycielem śpiewu, krytykiem muzycznym, profesorem w Wiedniu i Pradze, pisarzem, poetą, malarzem i oczywiście kompozytorem. Przez jakiś czas mieszkał w Hamburgu i miał okazję zaprzyjaźnić się z Gustavem Mahlerem. Następnie przeniósł się do Wiednia w tym samym czasie, co Mahler został nominowany dyrektorem państwowej opery.

Te kontakty spowodowały, że uważano Foerstera za ucznia tego geniusza symfoniki. Słuchając jednak *I Symfonii* Foerstera od razu wiemy, że tak nie było. Jest to wprawdzie dzieło post-romantyczne, ale zupełnie innego rodzaju, niż współczesne mu dzieła Mahlera, Brucknera czy Dworzaka. Niestety brak jeszcze temu utworowi indywidualnego charakteru.

II Symfonia jest utworem ambitniejszym, napisanym wprawnej ręką, a jednak w dalszym ciągu odległą współczesnym mistrzom. Można odnieść wrażenie, że Foerster całkowicie był odporny na wpływy współczesnych mu wybitnych kompozytorów.

Te symfonie zostały bardzo dobrze wykonane przez symfoniaków z Osnabrück pod dyktando Hermana Bäumera. Josef Bohuslav Foerster nie był co prawda geniuszem, ale solidni wykonawcy sprawiają, że słucha się jego muzyki z zainteresowaniem. Oto kolejny dowód na to, że warto odkrywać zapomnianych kompozytorów. Obyśmy dożyli czasów, gdy ktoś wreszcie sięgnie po polskich symfoniaków końca XIX w.

Stanisław Lubliński

JERZY FRYDERYK HAENDEL 1685-1759

Giulio Cesare

Andreas Scholl (Giulio Cesare); Inger Dam-Jensen (Cleopatra); Randi Stene (Cornelia); Tuva Semmingsen (Sesto); Christopher Robson (Tolomeo); John Lundgren (Curio); Palle Knudsen (Achilla); Michael Maniaci (Nireno) · Con-



certo Copenhagen · Lars Ulrik Mortensen, dyrygent

Harmonia Mundi HMD 9909008.09 · w. 2007, n. 2005 · NTSC - PCM stereo/DTS 5.0 - region: 0 · 215' 2DVD-V

Muzyka21
płyta miesiąca

Mogę powiedzieć, biorąc na siebie pełną odpowiedzialność, że *Juliusz Cezar* Haendla to najefektowniejsza opera tego kompozytora. Utwierdziłem się w tym przekonaniu po obejrzeniu doskonałego, właściwie pod każdym względem dvd wydanego przez Harmonię Mundi. W rolę tytułowego bohatera wcielił się znany wszystkim kontratenor Andreas Scholl, zaś Kleopatę przedstawiła obdarzona wspaniałą barwą głosu Inger Dam-Jensen. Nad stroną instrumentalną opery czuwał Lars Ulrik Mortensen.

Dla niewtajemniczonych przypomnę tylko, że opera *Juliusz Cezar* jest jak na owe czasy dość nowatorska. Kompozytor powiększył tu skład normalnie używanej orkiestry o rogi, trąbki, flety i harfy, a także zwiększył liczbę chóru. Libretto napisane przez Nicola Francesco Hayma przedstawiające wyprawę rzymskiego wodza do Egiptu w 48 r. p.n.e. jest również oryginalne za sprawą wielości postaci w nim występujących jak i obszerności tekstu. Dla Haendla różnorodność postaci była doskonałym impulsem do stworzenia opery niezwykle dramatycznej, o wartkiej i ekspresyjnej akcji.

Haendel rolę tytułowego bohatera napisał dla sławnego kastrata Senesino, ponieważ wiedział, iż stawia ona ogromne wymagania od strony techniki wokalne i interpretacyjnej. Światowej sławy kontratenor Andreas Scholl nie mógł zawieść w tej roli. Z niesamowitą lekkością wypiewuje wszelkie niuanse muzyczne przypisane rzymskiemu wodzowi. Zaskakuje również bardzo dobrym aktorstwem odzwierciedlając temperament cesarza. Na szczególną uwagę zasługuje przepiękna aria *Se In fiorito ameno prato*, którą Scholl wykonuje w duecie ze znakomitą skrzypczką o

skomplikowanym imieniu i nazwisku Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch. Jest to chyba najlepsze wykonanie tej arii jakie słyszałem. Inger Dam-Jensen w roli Kleopatry wypadła doskonale. Zarówno arie koloraturowe jak i liryczne śpiewa z niebywałą ekspresją. Wspomnieć należy chociażby arie *Non disperar, chi sa?* Kleopatra kojarzy nam się z kobietą piękną i ponętą, a zarazem przebiegłą. Dam-Jensen idealnie uosabia wszelkie wspomniane cechy królowej Egiptu.

Sledząc akcję opery o takim rozmiarze (całość trwa prawie trzy i pół godziny) możemy być znużeni. Jednak nie mowy o jakimkolwiek nudzeniu się przy takiej oprawie i grze aktorów. Tutaj nie ma nietrafionych wysokiej rangi artysta, dlatego można by bardzo długo opisywać każdego z nich. Doskonała kreacja Christophera Robsona w roli Ptolemeusza, czy męska rola Sesto, w którą wcieliła się Tuva Semmingsen.

Nad całością czuwa Lars Ulrik Mortensen prowadząc grających w natchnieniu muzyków z Concerto Copenhagen. Zachęcam do bliższego zapoznania się z tym niecodziennym widowiskiem.

Przemysław Piekutowski



JERZY FRYDERYK HAENDEL Koncerty organowe op. 4

Academy of Ancient Music · Richard Egarr, organy, dyrygent
 Harmonia Mundi HMU 807446 · w. 2008, n. 2007 · SACD, 71'35''
 ☆☆☆☆☆

Muzykę angielską czwartej dekady XVIII w. zdominowały rozległe oratoria Jerzego Fryderyka Haendla zabiegającego o artystyczną supremację w środowisku londyńskiej socjety. W lipcu 1733 r., podczas oksfordzkiej premiery zrewidowanej wersji *Estery* zabrzmiał koncert na organy i orkiestrę, jakim wszechstronny autor *Mesjasza* wabił słuchaczy osłupionych bogatą intencją i ekwilibrystyczną biegłością jego sztuki. Diaboliczna idea została powtórzona dwa lata później w serii szeroko anonsowanych przedstawień w Covent Garden, podczas których organowe „concertos” pojawiały się jako regularny antrak (Athalia, Deborah), bądź integralny składnik monumentalnych dzieł scenicznych (*Alexander's Feast*). Jako że haendelowskie interwały zaczęły

wieść osobny żywot, konieczność ich publikacji nie ulegała wątpliwości; w październiku 1738 r. zadania podjął się przesławny dom wydawniczy Johna Walsha, oferując starannie zilustrowany opus 4, alternatywnie „na klawesyn lub organy”.

Kolekcja sześciu koncertów, z których ostatni był przeznaczony pierwotnie na harfę i basso continuo, olśniewa bujną, barokową wyobraźnią, bogatą paletą odcieni, śmiałyymi efektami sonorystycznymi. W kilkunastu minutach szlachetnego brzmienia zawiera się kwintesencja wybornego stylu fertycznego autora *Samsona*: wdzienne melodie, spontaniczna orkiestracja o bogatej fakturze, elastyczne rytmy, ognista dynamika, słodko-gorzkie harmonie, mistrzowskie mutacje akordu, genialna modulacja. Skrzęta blaskiem, feeryczna partytura stanowiła rzeczywiste wyzwanie dla ubożego instrumentarium, jakim dumny Albion dysponował w dobie dynastii hanowerskiej. Skromne standardy angielskich organów, których kameralne obudowy pozbawione pedałów i zaopatrzone w jeden manual odbiegały od potęgi ich niemieckich odpowiedników, dysponujących szerszym zakresem strojenia, kreowały „timbre” ciepły, łagodny, delikatny i pełen słodyczy. Rozedrgane i zamglone taktys spaja orbita ornamentyka, jaką mistrz *Izraela w Egipcie* szafuje tu nader rozrzutnie.

Richard Egarr, z dystynkcją peregrynujący po osobliwym świecie dojrzałego baroku nie zawiodł adoratorów XVIII-wiecznej muzy, oferując kolejną – po bachowskim *Das Wohltemperierte Klavier* – inspirującą rejestrację; starannie wyartykułowaną, impresyjną, perfekcyjną technicznie i przenikniętą duchem improwizacji. Artysta pławi się w hojnej ornamentyce, żeglując po falujących akordach, dopuszcza żywe tempa, urzeka romantycznym sensualizmem w koncercie finałowym, w którym partie skrzypiec zastąpił subtelny pizzicato altówek. Soliście towarzyszy Akademia Muzyki Dawnej w Londynie, której Egarr kompetentnie dyktuje. Nad nienaganną współpracą tego ansamblu czuwa *esprit* prawdziwego braterstwa; magia, jakiej czcigodny autor *Tamerlana* mógłby sobie tylko życzyć.

Andrzej Osiński

JERZY FRYDERYK HAENDEL Ariodante

Lorraine Hunt Lieberson, mezzosopran; Juliana Gondek, sopran; Lisa Scaffer, sopran; Jennifer Lane, mezzosopran; Nicolas Cavalier, bas; Rufus Müller, tenor; Jörn Lindemann, tenor · Wilhelmshavener Vokalensemble; Freiburger Barockorchester · Nicholas McGegan, dyrygent



Harmonia Mundi HMU 907148.48 · w. 2007, n. 1996 · DDD, 201'59", 3CD
☆☆☆☆

Ariodante to jedna z najpiękniejszych oper J. F. Haendla i jednocześnie jedno z ciekawszych dzieł scenicznych okresu baroku. Choć wydaje się mniej popularna niż inne kompozycje tego wielkiego twórcy, jak chociażby *Kserkses* czy *Juliusz Cezar*, to jednak w ostatnich latach coraz częściej powraca ona zarówno na sceny operowe, jak i na estrady rozlicznych festiwali muzycznych. W ślad za produkcjami scenicznymi pojawiają się także realizacje fonograficzne.

Po znakomitej płycie z roku 1997 pod dyktando Marca Minkowskiego (z A. S. von Otter i E. Podleś), w zeszłym roku ukazało się na rynku nagranie *Ariodante* pochodzące z roku 1996, będące reminiscencją doskonałej produkcji, jaka została zaprezentowana na najstarszej światowej imprezie poświęconej muzyce barokowej – Festiwalu Haendlskim w Getyndze. Początki tego festiwalu sięgają roku 1920, kiedy to wraz z wystawieniem opery *Rodelinda* rozpoczęto realizację projektu pod nazwą „Göttinger Händel-Renaissance”. Od tego czasu wystawienia operowe w Getyndze zawsze cieszą się ogromnym zainteresowaniem miłośników twórczości scenicznej J. F. Haendla, zaś do ich realizacji zapraszani są najwybitniejsi wykonawcy i dyrygenci.

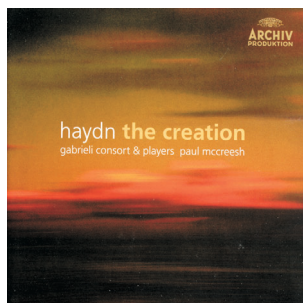
Album wydany przez firmę Harmonia Mundi należy niewątpliwie do bardzo ciekawych i godnych polecenia, szczególnie ze względu na zespół muzyków z Freiburga oraz osobę dyrygenta (a jednocześnie dyrektora artystycznego wspomnianego festiwalu) – Nicholasa McGegana. Nagranie to jest także wyjątkowe ze względu na kreującą partię tytułową Lorraine Hunt Lieberson, której precyzja wokalna, artykulacyjna i muzyczna stawiają ją w gronie najwybitniejszych odtwórczyń roli Ariodante. Jak zauważyłem wyżej, o wartości tego nagrania stanowi w pierwszej kolejności gra orkiestry, którą można podziwiać nie tylko w roli akompaniamentu dla solistów, lecz także w bardzo rozbudowanych scenach baletowych, zagranych z ogromną precyzją i dużym wyczuciem stylu. Trzeba też zauwa-

żyć, że tempa zaproponowane przez Nicholasa McGegana są bardzo dobrze dopasowane do możliwości technicznych śpiewaków, pozwalając im niezwykle skutecznie realizować wszelkie wirtuozowskie fragmenty, przy równoczesnym przekazywaniu określonych emocji, związanych z aktorskim przedstawianiem kreowanych postaci. Do emocji zresztą można mieć najwięcej zastrzeżeń. Właściwie jedynie Lorraine Hunt Lieberson w mistrzowski sposób realizuje zarówno zadania strictly wokalne, jak i aktorskie. Prezentowany przez nią bohater w zdecydowany i niebudzący zastrzeżeń sposób wyraża swoje uczucia. Kulminacyjnym punktem tej kreacji jest naturalnie wielka scena *Scherza infida*, lecz także wszystkie pozostałe fragmenty wykonane są na najwyższym poziomie.

Niestety pozostali wykonawcy, chociaż w większości bardzo poprawni wokalnie, śpiewają swoje role w sposób, który pozwolił sobie określić jako pozbawiony osobowości. Niektóre, przepiękne skądinąd arie, brzmią monotonicznie. W całości skutkiem to tym, że wysłuchanie całej opery za jednym razem staje się nieco nużące, gdyż większość fragmentów jest zaśpiewanych tak samo. A przecież partytura *Ariodante* aż skrzy się od muzycznych „perełek”. Również w wykonaniu recytatywów trudno doszukać się akcji dramaturgicznej, co wydaje się tym dziwniejsze, że przecież prezentowane nagranie powstało na podstawie produkcji scenicznej. W sumie jednak poszczególne fragmenty z osobna słucha się bardzo dobrze i z pewnością ich wykonanie zasługuje na uwagę.

Niezależnie od walorów artystycznych, dużym atutem prezentowanego albumu jest także sama oprawa wydawnicza, na którą składa się – oprócz estetycznego opakowania – bardzo dobrze opracowana książeczka zawierająca pełne libretto opery, starannie napisaną notę informacyjną, jak również bogaty materiał fotograficzny, ukazujący fragmenty produkcji *Ariodante* z roku 1995 z Festiwalu w Getyndze.

Ziemowit Wojtczak



JÓZEF HAYDN
1732-1809

Stworzenie świata – oratorium

Sandrine Piau, sopran; Mark Padmore, tenor; Neal Davies, bas; Peter Harvey, baryton; Miah Persson, sopran · Gabrieli Consort & Players · Paul McCreesh, dyrygent
Archiv Produktion 477 7361 · w. 2008, n. 2006 · DDD, 108'56"

Muzyka21
płyta miesiąca

Stworzenie świata należy do najznamienitszych kreacji Józefa Haydna, a uporczywy zapał i intensywność, z jaką pochłonięty nim autor, „przedzieriał się od mistycyzmu średniowiecznego ku szczytom romantycznej uczuciowości”, budzą rzeczywiście podziw i szacunek. W ostatniej dekadzie XVIII w. twórca *Kwartetów Pruskich* często wyrażał żal, iż nie dane mu było skomponować opery, która zapewniłaby sobie międzynarodową renomę, jednak to w postaci oratorium odnalazł gatunek znacznie bardziej odpowiadający jego artystycznym skłonnościom.

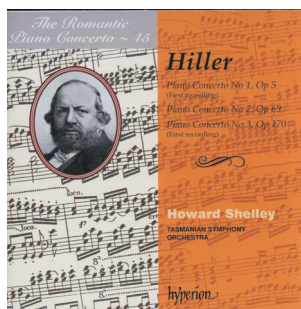
Lata londyńskie były świadkiem celebry gargantuicznych dzieł Jerzego Fryderyka Haendla, jakie autor *Pór roku* miał okazję wielokrotnie podziwiać, i które w znakomitej większości nie były mu wcześniej znane. Jeden z pierwszych biografów mistrza z Esterhazy wspomina, iż Haydn, oszołomiony potęgą *Mesjasza* i *Izraela w Egipcie*, zwierzył się, że „rozpoczął ponownie swoje studia, jak gdyby dotychczas niczego się nie nauczył; rozważał każdą nutę i wydestylował z tych uczonych skryptów esencję prawdziwej muzycznej wspaniałości”. W roku 1794, kiedy twórca *Mszy Nelsonskiej* ponownie zawiątał do metropolii nad Tamizą, Johann Peter Salomon wręczył mu libretto *Stworzenia świata* nieznanego pióra. Zostało ono przetłumaczone przez Gottfrieda van Swieten, wiedeńskiego admirałora autora *Kserksesa*, który zachęcił kompozytora do zilustrowania niemieckiego tekstu muzyką, wspierał go w pracy i aranżował próby w przestronnym pałacu Schwarzenbergów. Entuzjastyczna premiera w stołecznym Burgtheater (marzec 1799 r.), otworzyła triumfalny pochód dzieła przez sceny Europy, z których – co było zjawiskiem bezprecedensowym – rozbrzmiewało ono w językach wielu narodów.

Stworzenie świata, kreacja równoważąca monumentalny rozmach z pastoralną prostotą, jaskrawy gest z urzekającą kantyleną i religijną żarliwością z poruszającą retoryką – to kwintesencja oświeceniowej afirmacji, odchodzącej w bitewnym zgiełku napoleońskich batalii. Zdaje się on wyłaniać z introdukcji, ewokującej nicość bezkresną i bezczasową; pustki poprzedzającej wszelkie stworzenie. Posagowe for-

tissimo chóru (*I stało się światło*), podążającego za archanielskim głosem Rafaela w głąb jasności, wprowadzającego w ekspresyjne rostrum ponawiane w siedmiu odsłonach. Inwencja melodyczna Haydna jest tu czysto malarska, odwołująca się do wyobraźni wzrokowej i ulegająca zagęszczeniu w miarę napływu zdarzeń; to Gianbattista Tiepolo porzucił swój pędzel, by komponować na sklepieniach muzycznej świątyni; eterycznej, świetlistej i przesyconej transcendentnym blaskiem niebiańskiej omnipotencji. Recytatywy, arie i partie chóralne przenikają się w podniosłych hymnach o powrocie Miltonowskiej oraz sugestywnych psalmach, wielbiących cuda Genesis, a miłosny duet Adama i Ewy rozbrzmiewa na kształt czarodziejskich wzniań Papageno i Papagony. Szczera wiara i oddanie dla Boskiego porządku spajają ten heroiczny program w cykl wielobarwnych fresków, skrzypzących religijnym uduchowieniem i emocjonalnością ich twórcy. „Nigdy nie byłem tak pobożny jak w czasie, kiedy pracowałem nad *Stworzeniem Świata*” – wyznał autor *Il ritorno di Tobia* – „Każdego dnia padałem na kolana i modliłem się, aby Bóg obdarzył mnie mocą niezbędną do szczęśliwego ukończenia dzieła”.

Paul McCreesh wraz z Gabrieli Consort oraz śmietanką najwybitniejszych wokalistów (Piau, Padmore, Harley, Davies), zatrudnił gigantyczny aparat chóralno-orkiestrowy (potrójne sekcje dęte, podwójne trąbki, kotły etc.), jakim autor *Stworzenia świata* posłużył się podczas wiedeńskiej premiery, i na jaki przewidziana została ta niewiarygodna kreacja. Sięgnął także po oryginalną wersję libretta, rozsnuwając na jego osnowie zachwycający arras, ponadczasowe misterium, które tak urzekają współczesnych. W maju 1809 r., kiedy kontynent ogarnięty wojenną pożogą tracił złudzenia wobec oświeceniowego raju, dożywający swoich dni Haydn był świadkiem wkroczenia obcych wojsk do naddunajskiej stolicy Habsburgów. Jakież wzruszenie musiało ogarnąć sędziwego maestro, kiedy napoleoński kapitan Clément Sulemy pokłonił się i zapiewał przed nim – filarem umierającego „wieku rozumu” – arie o stworzeniu człowieka (*Mit Würd und Hohezeit getan*) z jego najświeższego oratorium! Tak sztuka rozproszyła ciemności i pokonała ziemską lichotę. „O ile genialność może się łączyć z człowiekiem po prostu dobrym” – ocenił Fryderyk Nietzsche – „Haydn ją posiadał. Dochodzi on wprost do granicy, którą moralność zakreśla intelektowi; tworzy on tylko taką muzykę, która nie posiada przeszłości”.

Andrzej Osiniński



**FERDINAND HILLER
1811-1885**

I Koncert fortepianowy f-moll op. 5; II Koncert fortepianowy fis-moll op. 69; II Koncert fortepianowy As-dur Concerto espressivo op. 170

Howard Shelley, fortepian, dyrygent
 · Tasmanian Symphony Orchestra
 Hyperion CDA67655 · w. 2008, n. 2007 · DDD 76'20"

☆☆☆☆

Współpraca Howarda Shelleya z orkiestrą z tasmańskiego Hobart zaowocowała siódmą już płytą w ramach serii *The Romantic Piano Concerto* Hyperionu. Po koncertach Moschelesa, Herza i Kalkbrennera melomani dostali do rąk krążek z kompletem koncertów fortepianowych Ferdinanda Hillera. Hiller, rówieśnik Liszta, uczeń Hummła i protegowany Cherubinięgo, wśród pianistów-wirtuozów swej doby posiadał reputację muzyka raczej ambitnego, unikającego pustych wirtuozowskich efektów. Jednak zarejestrowane tu trzy koncerty świadczą w zasadzie o tym, że kompozytor ten nie wypracował jakiegoś indywidualnego stylu, ale na różnych etapach kariery potrafił sprawnie etapować dzieła odpowiadające aktualnym gustom i tendencjom. *Koncert f-moll* op. 5 powstał w Paryżu w latach 1829-1831, w czasie gdy Hiller znał podbijających kulturalną stolicę Europy Liszta, Chopina i Mendelssohna. Jest to utwór stanowiący nieomal modelowy przykład paryskiego koncertu tego czasu, tworząc znakomitą parę z powstałym symultanicznie *Koncertem fis-moll* Thalberga, też zresztą oznaczonym jako op. 5. Forma typowa dla stylu brillant uległa tu swoistemu skostnieniu, czy może wyeksplorowaniu w stosunku do koncertów Hummła, a może nawet i Kalkbrennera. Zwraca uwagę pewien schematyzm i zbytnia symetria fraz i figuracji, sztampowość użytych środków – choć jest to zarazem solidna, rzetelna robota. Oczywiście, gdy przyłożymy tu miarę koncertów Chopina, czy Mendelssohna, owa konwencjonalność stanie się jeszcze bardziej raziąca. Z drugiej strony jest to muzyka miła w odbiorze, cechująca się wysokim stopniem elegancji, pełnymi garściami czerpiąca też z belcantowych oper, zwłaszcza Belli-

nego – taki charakter ma temat części środkowej. Ciekawy jest też finał, wydający się dość ekstraganckim połączeniem walca i hiszpańskiej joty. Sprawne palce Shelleya wdzięcznie wygrzywiają skoncentrowane tu błyskotliwe figuracje. Drugi z koncertów Hillera, niewątpliwie najlepsze i najbardziej znane dzieło kompozytora, utrzymany jest w „romantycznej” tonacji fis-moll i pochodzi z 1843 r. Reprezentuje już świat w pełni rozwiniętego romantyzmu, rozwija model koncertów Moschelesa i Medelssohna. Ma charakter prawdziwie symfoniczny, wirtuozowska partia fortepianu obfitująca w bardzo oryginalne, niż w pierwszym koncercie efekty, idzie w parze z efektywną i miejscami pomysłową orkiestracją. Zwracają uwagę naprawdę chwytliwe tematy, szczególnie w dynamicznym finałowym rondo. Wreszcie *III Koncert As-dur* op. 170, stanowi całkowitą niespodziankę. Do niedawna bowiem nawet w renomowanych encyklopediach brak było wzmianek o tym dziele, bądź określano je jako zaginionie, jednak niepublikowaną partyturę Shelley „wygrzebał” z zasobów Biblioteki Uniwersyteckiej we Frankfurcie nad Menem. Utwór powstał w 1874 r., 17 lat po *Koncertcie d-moll* Brahmsa, w czasie gdy Czajkowski kończył *Koncert b-moll*, dwa lata przed *Koncertem* Dworzaka. Widać, iż kompozytor starał się w jakiś sposób nadążyć za duchem czasów, choć mimo zdaniem bardziej naśladował utwory Raffi, Reineckeego, a zwłaszcza *Koncerty symfoniczne* Litolffa, niż wymienionych wyżej wiodących kompozytorów młodszego pokolenia. Choć brak tu może takiego rysu indywidualnego, jak w *Koncertcie fis-moll*, konstrukcja całości zwraca uwagę starannym dojrzałym warszatem, formą dość efektywną, mimo że akademicką.

Wykonania wszystkich trzech dzieł są bardzo dobre, widać, iż Shelley i jego zespół z Antypodów po latach współpracy stanowią zgrany i dobrze rozumiejący się organizm. Jednak, jeśli ktoś z Państwa posiada płytę z *Koncertem fis-moll* nagrany 34 lata temu przez Michaela Pontiego (VOX CDX 5065), to słuchając nowej wersji mógł poczuć ukłucie rozczarowania. Wprawdzie jakość dźwięku nowej rejestracji jest znacznie lepsza, całość brzmi bardziej plastycznie i przestrzennie, jednak znów okazuje się, że wirtuozeria i temperament Pontiego są niezrównane.

Marcin Zgliński

**LEOS JANACZEK
1854-1928**

Utwory fortepianowe
 Ewa Kupiec, fortepian



Hänssler Classic CD 93.181 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 90'28", 2CD
 ☆☆☆☆☆

Ewa Kupiec zyskała uznanie i popularność dzięki nagraniom dzieł Paderewskiego, Bacewicz i Lutosławskiego. Jej podwójny album z utworami fortepianowymi Janaczka dowodzi, że odnalazła również drogę do tej wyjątkowej twórczości czeskiego kompozytora. Droga ta wiedzie polską pianistkę poprzez otchań tęsknoty i przepływające maleńkimi łodziami nocy, wieczory i noce. Artystka otula je dźwiękami, niczym koldrą nostalgii i zamyka, aż z ciała ulatuje dusza. To dramatyczna muzyka o samotności i poszukiwaniu bliskości, która pęta każdą myśl, która rozpycha się między inne myśli, która jest niematerialnie w każdej chwili, która wchodzi w duszę jak do swego domu, która otwiera zamknięty świat, której słucha się w milczeniu.

W miniaturach Janaczka Ewa Kupiec opowiada historie dźwiękiem dobytym z najgłębszych pokładów wrażliwości, dźwiękiem skondensowanym, pełnym napięcia i troskliwe wyrzeźbionym.

Nie sądziłem, że w interpretacjach miniatur fortepianowych Janaczka znajdę kogoś, kogo będę słuchał z równą przyjemnością co wykonania Charlesa Owena, zarejestrowanego kilka lat temu dla brytyjskiego wydawnictwa Somm.

Ewa Kupiec nagrała cudowną płytę.

Robert Majewski



**ERICH WOLFGANG KORNGOLD
1897-1957**

Trio fortepianowe nr 1; Suita op. 23
 Trio Parnassus
 MDG 303 1463-2 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 68'43"
 ☆☆☆☆☆

Muzyka Ericha Wolfganga Korngolda coraz odważniej wkracza w obszary zainteresowań muzyków klasycznych. Tym razem za propagację muzyki tego austriackiego kompozytora wzięła się wytwórnia MDG. Postanowiła ona wydać dwa kameralne dzieła – *Trio fortepianowe* op. 1 oraz *Suitę* op. 23 na dwoje skrzypiec, wiolonczelę i fortepian. Wykonawcą powyższych dzieł jest znakomite i obdarzone wieloma cennymi nagrodami Trio Parnassus, a w *Suitie* na skrzypcach gościnnie gra Matthias Wollong.

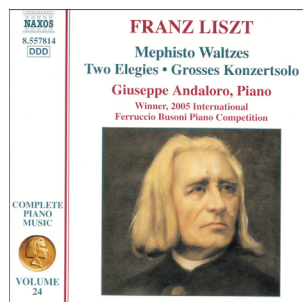
Twórczość Ericha Wolfganga Korngolda jest niezwykle specyficzna. Z jednej strony zupełnie chłodna i wyrachowana, z drugiej natomiast budzi stały niepokój u słuchacza. Szczególnie słychać to w *Trio fortepianowym* op. 1, które Austriak napisał mając zaledwie trzynaście lat, lecz wtedy miał już za sobą kilka lat nauki kompozycji i ówczesnej legendy pedagogicznej – Aleksandra Zemlinsky'ego. Lecz w żaden sposób nie słychać w tym utworze tak młodego wieku kompozytora, może jedynie poza brakiem pewnej głębi emocjonalnej. Za to *Suita* op. 23 – napisana w 1930 r. dla Paula Wittgensteina – daje nam już zupełnie inny obraz kompozytora. W tym dziele już niezwykle mocno objawia się wszelkiego rodzaju emocje. Występują więc o wiele większe zmiany nastrojów, a całość ma znacznie głębszą i poważniejszą wymowę niż radosne *Trio*.

Taki odbiór dzieł jest też zasługą Tria Parnassus, które znakomicie odnajduje się w tej muzyce. Pierwsze dzieło – pełne jest skoczności, życia i fenomenalnych zwrotów artykulacyjnych. Charakter tego utworu pozwala muzykom na odrobinę frywolności i zabawę materiałem nutowym. Przekłada się to na niezwykle ciekawą interpretację, pełną dialogów między instrumentami i obfitą w wiele wyśmienicie wykonywanych wszelkiego rodzaju smaczków. *Suita* stanowi za to pewien kontrast dla *Tria fortepianowego*, co też muzyka doskonale uchwycili w swojej interpretacji. Nasycona głębią i niezwykle silnym pokładem emocjonalnym, pełnym różnorodnych nastrojów, doskonale pokazuje możliwości Korngolda, ale też i drogę rozwoju Mozgolda.

Choć nazwisko Ericha Wolfganga Korngolda wielu melomanom może przede wszystkim kojarzyć się z jego dokonaniem w Hollywood, tak z całą pewnością warto poznawać jego klasyczne kompozycje, które wszakże stanowią najważniejszą część jego twórczości. Jest to bowiem wyróżniająca się muzyka, czerpiąca z wielu źródeł i tradycji. A tym przyjemniej obcuje się z dziełami Austriaka, jak są wykonywane przez muzyków potrafiących wnikać niezwykle głęboko

ko w strukturę partytury i wyciągnąć z niej istotę przekazu muzycznego, jak jest w tym przypadku. Jedynym mankamentem płyty jest niezbyt dobra – jak na wytwórnię MDG – reżyseria dźwięku. Wszystkie instrumenty brzmią niezwykle jasno i brak im naturalnej masy brzmieniowej i odrobiny ciemniejszych barw. Natomiast w żaden sposób nie przekreśla to wysokiej wartości muzycznej tego albumu.

Jacek Krzakala



FRANCISZEK LISZT
1811-1886

Mephisto Waltzes; 2 Elegie; Grosses Konzertino
Giuseppe Andoloro, fortepiano
Naxos 8.557814 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 70'10"
☆☆☆☆

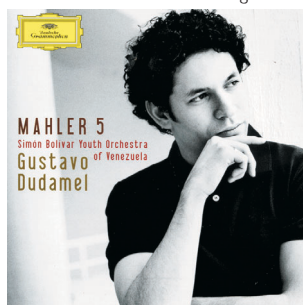
Pochodzący z Sycylii Giuseppe Andoloro (ur. 1982) jest laureatem kilku konkursów pianistycznych, spośród których warto wymienić prestiżowy konkurs im. F. Busoniego w Bolzano (2005). Jego kariera rozwija się dynamicznie, czego dowodem jest choćby omawiana płyta. Znajdują się na niej dzieła F. Liszta zaliczane do najtrudniejszych pod względem technicznym w całym jego dorobku. Włoski pianista udowadnia, iż nie boi się arcytrudnego repertuaru, zaś jego kreacje jawią się jako błyskotliwe, a jednocześnie naturalne.

Z przyjemnością słucha się czterech brawurowych kompozycji opatrzonej przez kompozytora tytułem *Mephisto-Walzer*, inspirowanych *Faustem* Nikolausea Lenaua. O ile pierwszy z tych utworów (*Taniec w wiejskiej karczmie*) zyskał sporą popularność i jest często grywany przez wirtuozów, o tyle pozostałe trzy są rzadko wykonywane, mimo że zawierają interesujące pomysły formalne. Dla przykładu: w *Walcu Mefisto nr 2* słyszymy mocno eksponowany interwał trytonu („diabolus in musica”), zaś w *Walcu Mefisto nr 3* doświadczamy uporczywie powtarzanego motywu kwartowego, który może kojarzyć się ze strojeniem skrzypiec – instrumentu diabelskiego. Ci melomani, których przekonuje klimat *Tańca w wiejskiej karczmie* powinni zapoznać się też z pozostałymi ogniwami serii.

Po przynoszących chwilę li-

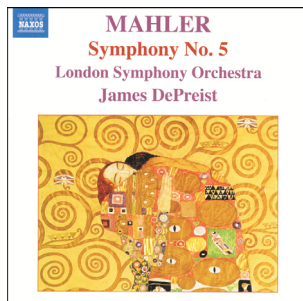
rycznego wychnienia dwóch *Elegiach* mamy okazję wysłuchać rozbudowanego, dwudziestotrzynastotowego *Grosses Konzertsolo*. Ten mały znany utwór piętrzy przed wykonawcą moc technicznych trudności, trudno jednak uznać go za arcydzieło. Już Klara Schumann określiła go jako pustą wirtuozerię. Mimo iż Liszt sporządził jeszcze dwie aranżacje (na fortepian z orkiestrą i na dwa fortepiany), *Konzertsolo* pozostało jedną z wielu swego rodzaju ciekawostek na marginesie twórczości pianisty wszechczasów. Trzeba przyznać, iż Giuseppe Andoloro potrafił tchnąć sporo świeżości w tę kompozycję. Urzeka zwłaszcza świetne wyeksponowanie niuansów dynamicznych, dzięki czemu utwór zyskuje w miarę płynną narrację.

Tomasz Jagłowski



GUSTAV MAHLER
1860-1911

Symfonia nr 5
Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela · Gustavo Dudamel, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6545 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 69'25"
☆☆☆☆



Symfonia nr 5
London Symphony Orchestra · James DePreist, dyrygent
Naxos 8.557990 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 72'43"
☆☆☆☆

V Symfonia cis-moll Gustawa Mahlera jest bez wątpienia jednym z jego najczęściej grywanych i najchętniej słuchanych dzieł. Ową popularność zawdzięcza monumentalnej konstrukcji, porywającej sile wyrazu, ogromowi dźwiękowych barw zawartych w przepysanej instrumentacji oraz całej paletcie emocji, zmieniających się w tej niezwyklej partyturze niczym w kalejdoskopie. Spopularyzowana dzięki wyko-

rzystaniu jej powolnej części w słynnym filmie L. Viscontiego *Śmierć w Wenecji*, jest niezmiernie efekownym, choć trudnym utworem, należącym do żelaznego repertuaru wszystkich orkiestr.

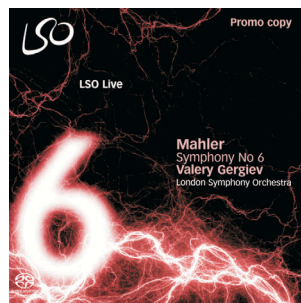
O tym że z wielkim powodzeniem sięgają po nią także zespoły młodzieżowe, świadczyć może druga już w barwach Deutsche Grammophon płyta Orkiestry Wenezueli im. Simóna Bolívara i kierującej nią Gustavo Dudamela. Przystępując do słuchania ich kreacji, byłem początkowo dość sceptyczny, obawiałem się, jak młodzi ludzie poradzą sobie z 70-minutową kompozycją o skomplikowanej fakturze, jak udźwigną jej 5-częściową formę, czy wypełnią ją odpowiednimi emocjami. To, co usłyszałem, zachwycało mnie. Niesamowicie, że tak wymagająca symfonia okazała się wspaniałym zwycięstwem robiącej w muzycznym świecie furorę orkiestry i jej szefa. Niezwykła energia i blask, jakie tchną z tego nagrania, wywierają niezapomniane wrażenie. Techniczna sprawność smyczków i ich głębia w odcinkach powolnych, lirycznych, pełna szlachetności i splendoru sekcja dęta, przede wszystkim blachy, błyszczy wirtuozerią w porywającej części drugiej oraz licznych, nastrojowych, dla mnie magicznych, fragmentach *Scherza*. Również udział perkusji zyskuje na znaczeniu i wyrazistości, do czego przyczynia się bardzo dobra realizacja dźwiękowa produkcji. Podziw budzi maestria młodzieży, nawet w bardzo szybkich tempach potrafią wygrać wszystko, co należy, a robią to zachwycająco. Mylił by się jednak ten, kto by myślał, że Wenezuelczycy wszystko grają tak samo, tzn. szybko i głośno. Słynne *Adagietto* jest tutaj pięknym, wyciszonym, stonowanym poematem, Dudamel postawił w nim na grę skupioną, pełną spokoju, prostoty, intymności. Młody dyrygent znakomicie odczytał bogatą w detale partyturę, co przyniosło świetny efekt końcowy. Nie ulega wątpliwości, że *V Symfonia* jest w jego artystycznym życiu niezwykle ważnym dziełem, albowiem właśnie nią zwyciężył w renomowanym Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. G. Mahlera, organizowanym przez Symfonię z Bambergu. Również jego własna Młodzieżowa Orkiestra Wenezueli może się pochwalić pewnym doświadczeniem w obcowaniu z tym genialnym dziełem – wykonywała ją pod najbardziej kompetentną w dziedzinie mahlerowskiej symfoniki batutą Claudia Abbado. Nic dziwnego, że dogłębna znajomość wymagającej kompozycji, w połączeniu z niesamowitym zaangażowaniem i pasją artystów, zaowocowała świetnym, świeżym, pełnym energii i radości, nagraniem.

W nagraniu Naxosu nie było

podobnego efektu zaskoczenia, ponieważ Londyńska Orkiestra Symfoniczna jest jednym z najlepszych zespołów świata, po którym spodziewać się można jedynie kreacji najwyższej próby. Tak też stało się w tym przypadku. Interpretacja Londyńczyków przekonuje, wciąga i porywa swoim profesjonalizmem, artystycznym kunsztem i dojrzałością wyrazu. Prowadzący ją amerykański dyrygent James DePreist pokazuje się jako muzyk ciekawie kształtujący frazę, szczególnie zaś wagę przyłożył do licznych zmian temp, co okazało się istotnym elementem konstruującym formę utworu. Przykładem tego są chociażby zwolnienia w kulminacjach pierwszej, drugiej i piątej części, które zrobiły na mnie bardzo dobre wrażenie, podobnie jak umiarkowane tempa i nadanie dziełu właściwej mu emocjonalnej aury. To wartościowe, utrzymane na wysokim poziomie, nagranie.

Przyznam się, że czas poświęcony na słuchanie obu krążków był fascynującą przygodą, jako że wielokrotnie wracałem do tych kreacji, poznając je jakby na nowo, wgłębiając się w nie i wynosząc z nich mnóstwo doznań. Zarówno płyta Naxosu, jak i DG bardzo mi się spodobała, lecz nie ukrywam, że rewelacją dla mnie okazała się znakomita interpretacja południowoamerykańskiej młodzieży. Tak więc polecam te nagrania, podobnie jak moje ulubione, powstałe wcześniej pod kierunkiem największych mistrzów batuty, którzy ukształtowali mój wykonawczy kanon *V Symfonii*: Berlińskich Filharmoników i B. Haitinka (Philips), Orkiestry Nowej Filharmonii i J. Barbirolliego (EMI), Symfoniaków z Bostonu i E. Leinsdorfa (RCA), a przede wszystkim niepokonaną, wielką kreację Filharmoników Wiedeńskich pod dyktando Leonarda Bernsteina (DG).

Paweł Chmielowski



GUSTAV MAHLER
1860-1911

Symfonia nr 6
London Symphony Orchestra · Valery Gergiev, dyrygent
LSO Live LSO0661 · w. 2008, n. 2007 · SACD, 77'11"
☆☆☆☆

VI Symfonia a-moll jest środkową, najbardziej poruszającą częścią symfonicznej trylogii, zapo-

czątkowaną przez jej poprzedniczkę. W nowym nagraniu Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej słyszemy ją pod dyktando Walerego Giergiewa. Można się trochę zdziwić tym wyborem, pamiętając o wybitnych dokonaniach tego dyrygenta w repertuarze rosyjskim. Giergiew w 2007 r. zastąpił sir Colina Davisa na stanowisku szefa zespołu, co przynosi już pierwsze, interesujące efekty, takie jak wykonanie i nagranie wszystkich symfoni Sergiusza Prokofiewa. Teraz zaś artyści przygotowują się do prezentacji cyklu mahlerowskiego.

Nagranie przedstawia *Szósta* zagrana porywająco, z dużą dozą blasku, energii, w szybkich tempach. Te ostatnie, trochę mi przeszkadzają, zwłaszcza w części pierwszej oraz natchnionym *Andante*, według mnie najdoskonalszym, bo najprostszym, najpiękniejszym powolnym ogniwie w całej twórczości kompozytora. Przypadłoby się tam większe spowolnienie narracji, lepsze zrozumienie urody tej niezwykłej muzyki. Giergiew odczytał partyturę trochę obiektywnie, w swoim efektywnym stylu, ale brak tutaj pasji, głębi, intensywności emocji, znanych z niezapomnianych kreacji Bernsteina, Haitinka, Tennstedta czy Karajana. Błędna jest też według mnie decyzja o przedstawianiu miejsc części wolnej i *Scherza* w cyklu. To ostatnie, wykonywane po pierwszym ogniwie, wykazuje z nim wiele podobieństw, zaś umieszczenie *Andante* na trzeciej pozycji, nadaje dziełu tak potrzebne chwile wyciszenia i oddechu przed potężnym, porażającym finałem. Giergiew sięgnął zaś po rzadziej stosowane, odmienne rozwiązanie.

To są jedyne zastrzeżenia, które mam, kieruje je wyłącznie w stronę dyrygenta. Mój zachwyt budzi fantastycznie dysponowana orkiestra. Londyńscy Symfonicy w każdym takcie potwierdzają swoją renomę jednego z czołowych zespołów na świecie. Popisują się niewiarygodnym blaskiem, energią, imponującą intonacyjną i rytmiczną precyzją (szczególnie trudny, szeroko zakrojony finał). Dźwięk jest wyraźny, bogaty, dobrze słyszalny. Imponuje w tym zakresie sekcja blachy, szlachetna, czysta, efektowna, doskonałej jakości, podobnie jak odgrywająca szczególną rolę w *Szóstej* perkusja, trafnie zaznaczająca co ważniejsze momenty. Również pozostałe grupy instrumentów zasługują na wielkie uznanie, np. bardzo ładne w barwie i intonacji drewno (partie solowe i dialogi w części pierwszej i trzeciej).

Choć pod względem koncepcji dyrygenta nagranie nie przekonuje mnie w pełni, to wspaniale grająca orkiestra skutecznie rekompensuje mi tę niedogodność. Imponująca

kreacja Londyńskich Symfoniczków po prostu zachwyca i jest głównym powodem, dla którego warto się z tą płytą zapoznać.

Paweł Chmielowski



JULES MASSENET 1842-1912

Manon

Victoria de los Angeles, sopran; Henry Legay, tenor; Michel Dens, tenor; Jean Borthayre, bas; René Hérent, tenor; Jean Vieuille, baryton; Liliane Berton, sopran *À Chœur et Orchestre du Théâtre National de l'Opéra-Comique · Pierre Monteux, dyrygent*
Membran 231674 · w. 2007, n. 1955 · ADD, 187'23", 3CD
☆☆☆☆

Warto odnotować kolejne wydanie albumu zawierającego jedno z wysoko ocenionych nagrań *Manon* Masseneta. Dokonano go w 1955 r., w momencie kiedy część wykonawców głównych partii była w okresie swoich największych możliwości wokalnych. Wyjątek stanowi Henri Legay, młody tenor, który nagle musiał zastąpić Jussi Björlinga.

Manon to pięcioaktowa opera tragiczna oparta na wątkach powieści Antoine-Françoisa Prévosta d'Exiles z 1731 r. Przed Massenetem zajmowali się tym tematem J. F. Halévy (1839), D. F. E. Auber (1836), M. W. Balfé (1856), ale ich dzieła szybko zeszyły z afisza nie wywołując zbytniego zainteresowania. Wzbudziła je dopiero opera Masseneta, której paryska prapremiera w 1884 r. zakończyła się sporym sukcesem, a samo dzieło weszło na stałe do światowej literatury operowej. Po Massenecie po historii życia zepsutej *Manon* sięgnął w 1893 r. Puccini. Dzisiaj już tylko operę Masseneta (rzadziej) i Pucciniego (częściej) można spotkać na scenach. Niestety, nie na naszych!

Z tego właśnie względu należy z satysfakcją odnotować fakt pojawienia się nagrania opery Masseneta i to nagrania pod każdym względem udanego. Legendarna Victoria de los Angeles jako tytułowa *Manon* prezentuje nie tylko wspaniale brzmiący i nienagannie prowadzony głos, ale również ogromną kulturę muzyczną pozwalającą jej na wyraźne nakreślenie portretu swojej bohaterki. Jest to wokalny obraz czarującej, uwodzielejskiej ko-

biety, nie pozbawionej jednak swoistego ciepła. Świetnie brzmi w jej wykonaniu aria *Adieu notre petit table* ujmująca subtelnością (CD 1 śc. 14) oraz błyskotliwa *Je marche sur tous le chemin* (CD 2 śc. 6). A jednak chwiliami mam wrażenie, że jest w tej kreacji zbyt wiele egzaltacji.

Równie wiele dobrego można powiedzieć o kreacji Henri'ego Legay'a ujmującego świeżością brzmienia i urodą głosu prowadzonego z pełną swobodą i dużym wycuciem. Jego Kawaler des Grieux to młodzieniec szerze zakochany i cierpiący z powodu nieśmiałości ukochanej. Duety Manon i Des Grieux w ich wykonaniu sprawiają naprawdę wiele satysfakcji.

Pierre Monteux jest bez wątpienia świetnym kapelmistrzem potrafiącym znakomicie przeprowadzić, na zasadzie kontrastu, zmianę charakteru muzyki od lirycznej do pełnego napięcia dramatu. Znakomicie przy tym uwypuklił subtelność melodyki partytury Masseneta.

Jako modny w tej chwili bonus mamy w tym albumie dodatkową możliwość wysłuchania kilku arii w wykonaniu Victorii de los Angeles. Największe wrażenie pozostawia jej *Mimi* (*Si Mi chiamano Mimi*) z *Cyganerii* Pucciniego śpiewana niesłychanie dziewczęco i subtelnie. Dla kontrastu możemy podziwiać świetne wykonanie arii Santuzzy *Voi lo sapete, o mamma* z *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego.

Adam Czopek



STANISŁAW MONIUSZKO 1819-1872

Pieśni

Alicja Barbara Panek, mezzosopran; Elżbieta Tyszecka, fortepian
Acte Préalable AP0173 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 41'07"
☆☆☆☆

Stanisław Moniuszko, najwybitniejszy bodaj reprezentant polskiej muzyki wokalne, nie tylko XIX w., skomponował ponad 300 pieśni solowych. Stosunkowo proste w melodyce wywodziły się one z pieśni ludowej (w szerokim znaczeniu tego słowa), nie pozbawione wpływu liryki rosyjskiej, pisane były do tekstów, w znakomitej części, polskich, współczesnych kompozytorowi poetów. Dla Moniuszki i, zawsze najważniejsza była szczerść uczucia, a ta przejawiała się w me-

lodi. Melodie jego posiadają specyficzny klimat, wyczuwalny niezależnie właściwie od gatunku" – pisano w jednym z artykułów o kompozytorze. Pieśni Moniuszki są różnorodnie: ballady, romanse, dumki, pieśni liryczne, dramatyczne, taneczne, wojenne. Melodyka tych pieśni nigdy nie konfliktuje z możliwościami śpiewaków, przeciwnie, sprzyja wręcz naturalnemu rodzajowi śpiewu. Jak więc wygląda wykonanie tych pieśni proponowane przez Alicję Barbarę Panek? Artystka, doświadczona wokalnie i scenicznie, solistka Teatru Wielkiego w Łodzi, mająca w repertuarze ponad dwadzieścia partii operowych, wydaje się doskonale rozumieć i wyczuwać intencje kompozytora. Nie nadużywa możliwości swego głosu, nie stara się „operyzować” poszczególnych utworów. Próbuje natomiast wydobyć z nich subtelne nastroje i emocje. I na ogół czyni to z powodzeniem. Choć wolałbym więcej dramatyizmu w pieśni *Matko, już nie ma cię!*, a w *Prząśniczce* odrobinę więcej uśmiechu. W książeczce płyty (bardzo pięknie i starannie zredagowanej, z tekstami wszystkich pieśni; tylko dla czego pominięto w *Pieśni wieczornej* dwie zwrotki!?) napisano, iż „zaprezentowane na płycie pieśni tworzą swoistą galerię portretów kobiecych. Są świadectwem doskonałego zharmonizowania tekstu z towarzyszącą mu warstwą muzyczną”. Udało się to osiągnąć śpiewacze w swej interpretacji, w dużej mierze dzięki dbałości o dykcję i dobrą współpracę z pianistką Elżbietą Tyszecką.

Sam zestaw pieśni stanowi zresztą dodatkowy atut płyty: prócz rozpoczynającej ją *Prząśniczki* i kończącej *Złotej rybki*, może jeszcze poza *Pieśnią wieczorną*, wszystkie pozostałe (12) to raczej rzadziej prezentowane utwory.

Jacek Chodorowski



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART 1756-1791

Symfonie nr 38-41
Scottish Chamber Orchestra · Charles Mackerras, dyrygent
Linn Records CKD 308 · w. 2008, n. 2007 · SACD, 139'18", 2CD

Muzyka21
płyta miesiąca

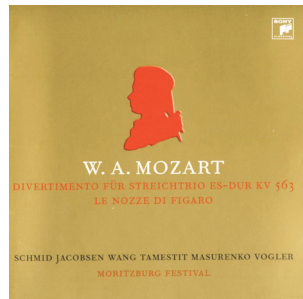
Nagranie, które mam przyjemność przedstawić, to prawdziwa rewelacja! Nic dziwnego, że od kilku tygodni robi furorę na Zachodzie. Najnowsza produkcja Linn Records to dwupłytowy album zawierający 4 ostatnie symfonie Wolfganga Amadeusza Mozarta w mistrzowskim wykonaniu Szkockiej Orkiestry Kameralnej pod dyktando sir Charlesa Mackerrasa. I to ci właśnie artyści są największą siłą sprawczą sukcesu tej interpretacji.

Mój szczególnie zachwyt kieruje w stronę znakomitego dyrygenta, który w wieku 82 lat znajduje się w swojej szczytowej formie, w każdym takcie występu pokazuje takie mistrzostwo we władaniu zespołem, że jego koncepcje w połączeniu z żywą, pełną zaangażowania, na najwyższym poziomie grą muzyków, po prostu zachwycają i przynoszą fenomenalny efekt końcowy. Skupiony, energiczny, bez żadnych niepotrzebnych gestów czy afektów, daje interpretację porównywalną. Nie byłoby tego bez fantastycznie dysponowanej orkiestry, z którą Mackerrasa łączą już wieloletnie artystyczne więzy, wzajemna sympatia i porozumienie. Wykonawcy grają co prawda na współczesnych instrumentach, ale wykorzystują interpretacyjne zdobycze nurtu historycznego, co przejawia się w perfekcyjnym odczytaniu i realizowaniu zapisów w partyturze, bardzo szybkich tempach, pozbyciu się wibrata, efektywnych zmianach i gradacjach dynamiki, nagłych kontrastach, gwałtownych akcentach, wyeksponowaniu kotłów i sekcji blachy, które oszałamiają swoim blaskiem i potęgą, jak np. w *Jowiszowej* czy samym początku *Symfonii Es-dur*. Przyznam, że takie rozwiązanie bardzo mi się podoba, dzięki czemu cała kreacja jest efektowna, porywająca, pełna nadzwyczajnej świeżości i energii. Muzycy subtelnie kształtują frazy, posługują się pełnym, barwnym dźwiękiem, wydobywanym z niezwykłą precyzją intonacji, ich artykulacja zachwyca bogactwem i klarownością przekazu, co zawdzięcza należy właściwemu wykorzystaniu poszczególnych sekcji instrumentalnych, ich odpowiedniej równowadze i wielości brzmieniowych odcieni. Co ważne, muzyka rozwija się naturalnie, żywoiwoło, jakby sama z siebie, co jest idealną realizacją pojęcia muzykowania w najlepszym sensie tego słowa. Całość rewelacyjnej produkcji uzupełnia świetna realizacja techniczna. Przy okazji należy wspomnieć, że ten album może być lekcją poglądową dla muzyków i melomanów, jak należy wykonywać dzieła austriackiego geniusza, a od znakomitego kapelmistrza mogłyby się uczyć nawet najsłynniejsze współczesne „gwiazdy” batuty, pupile niektórych krytyków i stacji radiowych. Po słuchaniu albumu

Linn Records szaleństwa Jacobsa czy Minkowskiego jawić się dla mnie mogą jedynie jako zupełnie nieistotne igraszki, bez znaczenia i treści, w żadnym stopniu niewytwarzające porównania z tą znakomitą kreacją.

Uważam, że bez żadnej przesady album niniejszy można uznać za jedną z najciekawszych i najwybitniejszych pozycji w mozartowskiej dyskografii. Pod względem jakości interpretacji nagranie sytuuje się na najwyższej półce. Warto polegać na kreacjach sir Charlesa Mackerrasa, albowiem jego nazwisko jest synonimem największego artystycznego kunsztu. Gwarantuję, że w tak wybornej, energetyzującej kreacji szkockich muzyków i australijskiego dyrygenta obcowanie z szczytem symfonicznej twórczości Wolfganga Amadeusza będzie czystą rozkoszą. Nic dziwnego, że wyróżnienie tego tytułu jako płyty miesiąca jest dla recenzenta oczywistością.

Paweł Chmielowski



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

Divertimento na trio smyczkowe KV 563, Suita z opery *Le nozze di Figaro*
Benjamin Schmid, Colin Jacobson, Mira Wang, skrzypce; Antoine Tamesitt, Tatjana Masurenko, altówka; Jan Vogler, wiolonczela
 Sony 82876272802 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 64'34" ☆☆☆☆



Kwartet smyczkowy C-dur KV 515; Kwartet fortepianowy g-moll KV 478; Suita z *Czarodziejskiego fleu*
Viviane Hagner, Colin Jacobsen, Pekka Kuusisto, Mika Wang, Kai Vogler, skrzypce; Antoine Tamestitt, Ulrich Eichenauer, Tatjana Masurenko, altówka; Jan Vogler, wiolonczela; Louis Lortie, fortepian
 Sony 82876871912 · w. 2006, n. 2005/6 · DDD, 71'14" ☆☆☆☆

Jan Vogler, niemiecki wiolonczelista o światowej już sławie potwierdzonej nagrodą Echo, oprócz swojego artystycznego zaangażowania w grę solową i zespołową jest także pomysłodawcą, organizatorem i dyrektorem artystycznym odbywających się od kilku lat w niemieckim Moritzburgu festiwalu poświęconych muzyce kameralnej.

Jednym z elementów tego przedsięwzięcia jest dokumentacja podjętych podczas festiwalowych warsztatów efektów pracy artystycznej. Dokonania zgromadzonych w jednym miejscu muzyków poświęcone twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta podjęte w 2005 r. znalazły potem swoje miejsce na dwu płytach przygotowanych na jubileusz tego kompozytora przypadający w roku następnym.

Na krążkach znalazły się cykle kameralne Mozarta oraz dokonane przez Jana Voglera transkrypcje na kwartet smyczkowy wybranych fragmentów jego oper: *Wesela Figara* i *Czarodziejskiego fleu*. Obydwa wykonania łączy postać nie tylko kompozytora, ale też wspomnianego już kilkakrotnie Voglera. Towarzyszą mu znani soliści, jak i młodzi kameraliści pochodzący z różnych stron świata, którym Vogler stwarza warunki koncertowania, konfrontacji doświadczeń i poszerzania artystycznych horyzontów. Efekt ich pracy jest naprawdę godny uwagi. Choć większość z biorących udział w projekcie muzyków nadal pracuje nad rozpoznawalnością swoich nazwisk, po wysłuchaniu tej płyty odnieść można wrażenie, że droga do sławy nie jest dla nich aż tak daleka.

To co najważniejsze w kameralistyce, czyli współpraca muzyków na rzecz wspólnego celu oraz umiejętność zrównoważenia solistycznych zapędów w wtapianiem się w brzmienie całości zespołu i wyciąganie jak z kufra co chwilę innych środków jest niezwykle trudną sztuką. Dlatego też kameralistyka to zadanie nie dla wszystkich. A artyści grający na obydwu płytach pokazują, że są właściwymi ludźmi na właściwym miejscu. Tam, gdzie ważna jest homogeniczność brzmienia, jest ono faktycznie jednolite, w miejscach eksponujących partie solowe pojawia się element wirtuozowski, a reszta pełni odpowiedzialnie swoje zadanie akompaniatorów. Bogate w środki są transkrypcje Voglera, który w tej roli wypada całkiem interesująco. Stylowo są one utrzymane raczej w konwencji kwartetów romantycznych (bogactwa artykulacyjne, zmienności fakturalne), jest to jednak pomysł ciekawy, emanujący ponad wszystkim radością ze wspólnego muzykowania. Polecam.

Agnieszka Okupska



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

Koncerty fortepianowe: D-dur KV 175, B-dur KV 238, C-dur KV 256

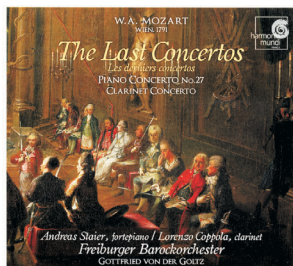
David Greilsammer, fortepian i dyrygent · Suedama Ensemble
 Vanguard Classics ATM CD 1789 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 62'05" ☆☆☆☆

Z przykrością trzeba stwierdzić, że pierwsze koncerty fortepianowe Mozarta obecnie rzadko goszczą na estradach koncertowych. Wprowadzeniu ich do bieżącego repertuaru powinno przyczynić się nagranie Vanguard Classics. Wczesne koncerty fortepianowe wywarły duży wpływ na dalszy rozwój tej, jakże pięknej muzycznej formy. Nagranie, a tym samym przywrócenie dostępności twórczości młodego austriackiego geniusza, jest we wszechmiar cenne. Najwcześniejsze kameralne koncerty fortepianowe faktycznie nie są jeszcze tak bardzo oryginalnymi utworami. Raczej pracami przygotowawczymi do późniejszych kompozycji z udziałem orkiestry. Każdy z trzech przedstawionych na krążku koncertów wydaje się być małą kapsułką zawierającą symptomy przyszłych arcydzieł. One naprawdę wskazują, w jakim kierunku pójdzie kompozycja koncertów fortepianowych największego mistrza. David Greilsammer pianista i dyrygent Suedama Ensemble na omawianym dysku oferują unikalną i pomysłową wizję trzech pierwszych koncertów Mozarta. Pierwszy *Koncert fortepianowy D-dur* KV 175 Mozart napisał w 1773 r., a więc jak na siebie dość późno, bowiem ukończył już 17 lat. Greilsammer pianista przedstawia je bardzo subtelnie, dbając o drobniogłoseść wszelkich szczegółów technicznych, a jednocześnie doskonale kreuje nastrój każdej części utworu (*Allegro – Andante ma un poco adagio – Allegro*). Wykonawcy całą gamą emocji wyłaniających się z muzyki wspaniale budują formę. W istocie czynią to na podstawie zrozumienia determinacji kompozytora, mającej na celu oderwanie się od muzyki z XVIII w. Pięknie kształtują niewiarygodnie śmiały na tamte czasy język liryczny Mozarta, wyrażany młodzieńczą energią i płynną wyrazistością.

W *Koncertach B-dur* KV 238 Gre-

ilsammer oraz Zespół Suedama fascynują cudownym połączeniem dźwięków orkiestry z solowym instrumentem tak, jakby chcieli wykazać, iż Wolfgang Amadeus Mozart sam był zaskoczony odkryciem czegoś, do czego dążył, nad czym eksperymentował pisząc ten utwór. Świetnie współbrzmia grający ów ciekawy koncert. Jednocześnie eksponują śmiałość kompozytora w rozwoju osobistego języka, młodzieńczą energię i płynną wyrazistość. Z dużą przyjemnością słucha się także *Koncertu C-dur* KV 256, bowiem wykonawcy, bardziej niż w dwóch poprzednich, pokazują majestatyczny i szlachetny ton. Od początku do końca przedstawionych koncertów zespół orkiestry w odpowiedzialny sposób staje się prawdziwym partnerem dla fortepianu. David Greilssamer w roli dyrygenta jest równie przekonujący jak i pianisty. Połączenie cudownych dźwięków zespołu z instrumentem solowym fascynuje, utwory brzmią ciekawie i zaciekawiają głębią artystycznego wyrazu. Dostarczają dużo przyjemności słuchania i dlatego warto zapoznać się z omówionymi utworami.

Wilfried Górný



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

The Last Concertos: Koncert fortepianowy nr 27 KV 595, Koncert klarinetowy KV 622

Andreas Staier, fortepian; Lorenzo Coppola, klarnet · Freiburger Barockorchester · Gottfried von der Goltz, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 901980 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 59'23"

☆☆☆☆

Koncert fortepianowy B-dur KV 595 jest ostatnim koncertem fortepianowym Mozarta, który wykonując go 5 stycznia 1791 r. ostatni raz wystąpił na estradzie koncertowej. Podobnie ma się rzecz z ukończonym w maju 1791 r. *Koncertem klarinetowym A-dur* będącym ostatnim z koncertów instrumentalnych genialnego salzburczyka. Właśnie te dwa utwory znajdziecie Państwo w prezentowanym albumie, wartym by się nim bliżej zainteresować.

Zaczynamy od koncertu fortepianowego, który Andreas Staier gra z ogromną lekkością eksponując piękno śpiewnej frazy. Interpretacja ujmuje pięknym dźwiękiem, pot-

czystą narracją oraz prowadzonym z kulturą i blaskiem dialogiem fortepianu z orkiestrą, co pomaga pisać w osiągnięciu wyrazistej ekspresji. Jest to Mozart stylowy, elegancki i przejrzysty w każdej frazie, a zarazem zachwycający intymną, lekko melancholijną, atmosferą. I chociaż każda z trzech części jest pięknie zagrana, to jednak zwracam uwagę Państwa na środkowe *Larghetto* grane subtelnie pięknym delikatnym dźwiękiem.

Koncert klarinetowy KV 622 dedykowany A. Stadlerowi, nie bez racji uchodzi za jedną z najpiękniejszych kompozycji koncertowych Mozarta. Lorenzo Coppola udowodnia to bez trudu, podkreślając wspaniałą śpiewność pierwszej części i płynnie prowadzony dialog z zespołem. Melodyjne i tchnące spokojem *Adagio* ma niezbędne melancholijne rysy osiągnięte dzięki plastyce wewnętrznej ekspresji. Żywe, energiczne *Rondo* jest dopełnieniem całej interpretacji ujmującej pięknym aksamitnym tonem instrumentu, znakomitą artykulacją i pięknie prowadzoną frazą. Ma się wręcz wrażenie, że klarnet w „rękach” tego artysty nabrał życia i głębokich emocji.

Muzycy Freiburger Barockorchester to zespół wysoce zdyscyplinowany o pięknym jednorodnym brzmieniu co pozwala im prezentować utwory Mozarta w pełnej krasie. Muzycy z wdziękiem i prostotą, przy zachowaniu wyrazistej artykulacji, realizują urokliwą kantylenę obu tych wspaniałych dzieł. Tutaj każda solówka jest wyczelowana, a zorność dialogu instrumentów solowych z orkiestrą sprawia słuchaczowi autentyczną radość. Podobnie jak świetne wyważenie fraz i proporcji brzmienia. W sumie piękna, pełna prostoty i radości, interpretacja.

Adam Czopek



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART

Pieśni i utwory fortepianowe
Werner Güra, tenor; Christoph Berner, fortepian

Harmonia Mundi HMC 901979 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 63'39"

Muzyka21
płyta miesiąca

Gelegenheitsstücke (utwory okazjonalne) – oto jakiego terminu użył

edytor dzieł wszystkich Wolfganga Amadeusza Mozarta (1799) na określenie pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu, które autorka *Czarodziejskiego fletu* zajmowała począwszy od dwunastego roku życia (*An die Freude*) aż po zimowe miesiące przedwczesnego zmierzchu (*Der Frühling, Sehnsucht nach dem Frühlinge*). Pastoralne wyznania nimf unoszonych westchnieniem majowej bryzy i odurzonych wonią czarownego kwiecica, powstawały na marginesie operowych *dramatti*, wypełniając sztabuchy bezroskich kamratów i pamiętniki czcigodnych wolnomularzy. Pastelowa spuścizna, z której niemieccy romantycy czerpali nader rozrzutnie, zamyka się liczbą trzydziestu zwierzeń rozrzuconych nieregularnie na skali czasu; gros opusów datuje się na rok 1787, podczas gdy lata salzburskie legitymują się ledwie pojedynczymi. Różni się także ich forma: od przekomponowanej poprzez stroficznie – najpowszechniej prezentowaną – po niewymuszoną prostotę *Sehnsucht nach dem Frühlinge* i preromantyczna ekspozycje *Das Veilchen* od słów Goethego.

Werner Güra i Christoph Berner, porzucivszy mroczne meandry poetyckich tęsknot i niespełnionych nadziei Johanna Brahmsa i Roberta Schumanna, zanurzają się w świat bukolicznych westchnień i sentymalnych poruszeń serca z elokwencją, subtelnością i taktem godnym wzniosłego pióra Jana Jakuba Rousseau. Młodzieńczą *Wie unglücklich bin ich nit* KV 147, świeżą i niewinną, krystaliczną *Abendempfindung an Laura* KV 523, podniosłą i lśniącą żarem uczucia, zwiewną galijską *Dans un bois solitaire* KV 308, rustykalną *Der Frühling* KV 597 o chwytliwej melodyce, zachwycającą *Das Lied der Trennung* KV 519, antycypującą schubertowski krąg niespełnionych rozkoszy, kručącego *Fiołka* (*Das Veilchen*) zgniecione go stopą uroczego dziewczęcia – każdą z miniatur kreuje Güra z powabnym wdziękiem rokoka skrzącym w skradzionych pocałunkach Fragonarda, łagodnych *fetes galantes* Watteau, buduarowych odaliskach Bouchera. W pełnym słodyczy *Wie unglücklich bin ich nit*, w wieszczących *Piękną Młynarkę* subtelnej *Lied zur Gesellenreise* i elegijnej *Die betrogene Welt*, w tanecznej *An Chloe*, niemiecki tenor wznosi się na wyżyny Dietricha Fischera Dieskau, przemawiając nie tak dramatycznie, acz nastrojowo, kojąco i bez zbędnej miniatury.

Intymne wyznania autora *Così fan tutte* przeplatają się z zapomnianymi miniaturami na fortepian, przyrządzonymi z wiedeńskim szykiem i elegancją przez Christophą Bernera: *Rondem* KV 494, drobna

Gigue KV 574, trawestowaną z klasycznej suity Jerzego Fryderyka Haendla, *Wariacjami* KV 180 osnutymi wokół *La fiera di Venezia* adwersarza Salieriego oraz introspektywną *Fantazją d-moll* KV 397 o isticie romantycznej inwencji. Cudowne „divertissement...” z nieukrywaną pasją powierzam je moim zmysłom wraz z anielskim recitalem Elisabeth Schwarzkopf, zarejestrowanym – bagatela – w 1956 r.

Andrzej Osiniński



GIACOMO PUCCINI 1858-1924

Puccini Gold: The Greatest Stars – The Most Beautiful Arias

Pavarotti, Netrebko, Bocelli, Villazon, Fleming, Domingo, Carreras, Alagna, Gheorghiu, Caballe, Sutherland, Te Kanawa, Freni, Kaufmann
Decca 475 9379 · w. 2008, n. 1958-2006 · ADD/DDD, 137'19", 2CD
☆☆☆☆

Złoty Puccini – istotnie, ten dwupłytowy album z fragmentami oper Pucciniego przynosi wybór jego najpopularniejszych melodii operowych. Słuchamy więc 30 fragmentów z 9 oper (pominięto tylko *Willdy, Edgara i Ptaszcz*). Imponujący jest również zestaw wykonawców – śpiewaków: 20 nazwisk; od legend już sceny operowej (Tebaldi, Sutherland, Bergonzi, di Stefano) po aktualne, uznawane gwiazdy (Gheorghiu, Netrebko, Alagna, Villazón) i zupełnie „świeże” (Kaufmann). Nie brakuje oczywiście całej czołówki operowej drugiej połowy XX w. (Caballé, Freni, Te Kanawa, Carreras, Domingo, Pavarotti). A nagrania pochodzą z lat 1958-2007!

Myślę, że nazwiska wykonawców mówią (śpiewają!) same za siebie; słuchając tych płyt można mieć gwarancję jakości wykonania i olbrzymią satysfakcję z interpretacji. Zatrzymajmy się więc przez chwilę przy charakterystyce wykonawstwa oper Pucciniego w ogóle. Giacomo Puccini napisał kiedyś: „teatr ma swoje stałe prawa: zainteresować, zadziwić i wzruszyć lub rozweselić”. I temu przesłaniu pozostał wierny przez całe swe twórcze życie. Komponując, kierował się zawsze wymaganiami dramatu, choć jego dramata miały zwykle bardzo indywidualny charakter. Od wykonawców żądał wszystkiego:

dużej kultury, wirtuozerii połączonej z pewnym wysiłkiem fizycznym, zdolności aktorskich, dobrej dykcji. Ale też nigdy nie żądał od nich przekraczania bariery możliwości wokalnych! I dostarczał w swej muzyce okazji do popisu wokalnego, do ujawniania swych naturalnych zalet. Postacie jego oper (na ogół zawsze kończących się tragicznie) pełne są ludzkiego dramatu: uniesienia, ekstazy, a potem rozpacz i rezygnacji, a nawet samobójstwa. Swoje bohaterki wywoził z reguły z tzw. niższych warstw społecznych, ale wyposażał je w urodę, wdzięk, subtelność i delikatność. A jego bohaterowie, to na ogół romantycy, umiejący lepiej przeżywać uczucia niż rozwiązywać problemy życiowe. Jeden z krytyków muzycznych napisał: „Puccini posiadał dar tworzenia frazy wokalnej, idealnie łączącej w jedność słowa, melodię, emocje i gest sceniczny”. Dlatego zapewne jego arie, dziś będące już chętnie słuchanymi i wykonywanymi przebojami muzyki operowej, cechuje zmysłowość, delikatność i liryczna zaduma.

I to wszystko znajdziecie Państwo na omawianych krążkach.

Jacek Chodorowski

GIACOMO PUCCINI

La Boheme

Anna Netrebko (*Mimi*), Nicole Cabell (*Musetta*), Rolando Villazón (*Rodolfo*), Boaz Daniel (*Marcello*), Stéphane Degout (*Schaunard*), Vitalij Kowal'jow (*Colline*), Tiziano Bracci (*Benoît, Alcindoro, Un doganiere*), Kevin Connors (*Parpignol*), Gerald Heaussler (*Sergente dei doganieri*), Nicolas von der Nahmer (*Un fanciullo*) · Chor des Bayerischen Rundfunks, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks · Bertrand de Billy, dyrygent Deutsche Grammophon 477 6600 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 127'13", 2CD ☆☆☆☆☆

Cyganeria Giacomo Pucciniego, któż nie poznał słodczy tej opery? Znajduje się w repertuarach wszystkich teatrów, doczekała się niezliczonej ilości rejestracji. Po raz pierwszy od 12 kwietnia 2007 r. w Monachium miały miejsce koncertowe wykonania słynnego dzieła (w partii Marcello planowany był praktycznie nie istniejący w fonografii Mariusz Kwiecień, ale ostatecznie w koncertach nie brał udziału), które wtedy zarejestrowano i na płycie wydano w styczniu 2008 r.

Francuski dyrygent Bertrand de Billy wnikliwie przeanalizował partyturę i dlatego pod jego batutą muzyka zabrzmiała niezwykle świeżo, płynnie i dramatycznie zarazem. Z bajecznym wyczuciem stylu wyeksponował cały liryzm

zawarty w nutach włoskiego kompozytora. Delikatnie i z pełnym artystycznym kunsztem kształtuje każdą muzyczną frazę, wydobywając z niej wszelkie niuanse. Subtelnymi odcieniami instrumentów maluje uczucia bohaterów melodramatu. Wspaniale współpracuje z solistami kształtując z nimi niezbędne kontrasty dynamiczne. Podobne odczucia towarzyszyły mi w Metropolitan Opera, kiedy to przed pięcioma laty de Billy prowadząc Fausta zadziwił mnie wyczuciem stylu francuskiej.

W partii faniarki Mimi wielkie triumfy odnosi sopran Anna Netrebko. Wprawdzie nie zaliczam się do zagorzałych fanów rosyjskiej śpiewaczki, lecz w omawianym nagraniu rzuciła mnie na kolana. Barwą głosu i jego pastelowymi odcieniami oraz wspaniałą ekspresją fenomenalnie ukazuje przeżycia kreowanej bohaterki. Idealną melodyjnością śpiewanych fraz, muzyczną płynnością oraz swobodnym operowaniem głosem niesamowicie zadziwia. Doskonale brzmi w lirycznych fragmentach i rozdzierających serce momentach dramatycznych, głównie w III i IV obrazie. Zniewalać skromnie interpretuje arie *Si, Mi chiamano Mimi*, po czym porwijając wzrusza w duecie miłosnym *O soave fanciulla*. I tak już będzie aż do wyдання ostatniego tchnienia. Niestety, jej partner, meksykański tenor liryczny Rolando Villazón jako Rodolfo, zawodził zbyt ostro napiętymi górnymi tonami, wyrażonym wypychaniem głosu, co jest zaprzeczeniem wokalnej elegancji. W dalszych częściach brzmiał bardziej wyriogodnie i z należytą pasją angażował się w rolę. Wspaniałą muzycznie kreacją popisała się amerykańska śpiewaczka Nicole Cabell. Nieskazitelną prowadzoną sopran, wyrazistość ekspresji czynią, że z ogromną przyjemnością słucha się jej każdego dźwięku, nie tylko podczas słynnego walcu *Musetta Quando m'en vo*. Izraelski baryton, Boaz Daniel interesująco śpiewa partię malarza Marcello, najbardziej przekonując do siebie w duecie *O Mimi, tu più non torni*. Podobnie ciekawie swoje umiejętności prezentuje francuski baryton Stéphane Degout jako Schaunard. Może z wyjątkiem z pełnym uczuciem zaśpiewanej arii *Vecchia zimmara* mniej ciekawie, bardziej starczo w I i II obrazie brzmi młody ukraiński bas, Vitalij Kowal'jow obsadzony w partii filozofa Colline.

Produkcja omawianego nagrania doprawdy jest ze wszech miar znakomita. Wybrednych melomaniów powinna zadowolić interpretacja włoskiej muzyki, jaką świetnie zaprezentował Bertrand de Billy, nieskazitelną wokalną Anny Netrebko i pasją śpiewania Rolando

Villazóna są podziwu godne. Warto tę Cyganerię posiadać w swoich zbiorach.

Wilfried Górný



SERGIUSZ RACHMANINOW 1873-1943

V Koncert fortepianowy – transkrypcja II Symfonii e-moll op. 27 przez Aleksandra Warenberga
Wolfram Schmitt-Leonardy, fortepian · Janacek Philharmonic Orchestra · Theodore Kuchar, dyrygent Brilliantu Classics 8900 9303 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 42'24" ☆☆☆☆☆

Na okładce płyty pyszni się wielka, złocista, rzymska piątka, obwieszczając, iż dostajemy do ręki *V Koncert fortepianowy* Rachmaninowa. Jednak według mojej wiedzy winna być to co najmniej ósemka, gdyż – pomijając cztery kanoniczne koncerty rosyjskiego kompozytora – znane są mi nagrania trzech innych jego dzieł przerobionych na fortepian i orkiestrę, poprzedzające omawianą płytę. Obie *Suity na dwa fortepiany*, w aranżacji Rebekah Harknesa i Lee Hoiby dostępne są na krążku firmy Citadel (88101), z kolei *Trio élégiaque* op. 9 w opracowaniu Alana Kogosowskiego nagrano na płycie Chandos (93030). W przypadku powyższych aranżacji mieliśmy jednak do czynienia z utworami o oryginalnej partii fortepianowej, gdzie należało jedynie zorkiestrować głosy drugiego fortepianu, lub instrumentów smyczkowych. Swoista rekonstrukcja, czy też wartość dodana nie dotyczyła więc klawiatury, a jedynie żywiołu orkiestry. Tymczasem rosyjski pianista Alexander Warenberg podjął się zadania znacznie bardziej karkołomnego, wręcz niewyobrażalnego – na bazie utworu czysto orkiestrowego, ba – najlepszego bodaj z symfonicznych dzieł Rachmaninowa – nadbudował partię fortepianu. Może się to wydawać nieprawdopodobne – ale efekt jest znakomity, w większości fragmentów ulegamy złudzeniu, że mamy do czynienia z całkiem autentycznym dziełem wielkiego pianisty-kompozytora. Oczywiście wymagało to ogromnej intuicji i dogłębnej znajomości dzieł Rachmaninowa. Ich charakterystyczne faktury, harmonie, wszystkie owe genialne tricki, musiał mieć Warenberg

ugruntowane zarówno w głowie jak i w palcach. Na strukturę harmoniczną i melodyczną dzieła wraz z elementami oryginalnej instrumentacji zostały nałożone odpowiednio dopasowane faktury fortepianowe, „pobrane” z oryginalnych koncertów, *II Sonaty, Rapsodii na temat Paganiniego, Etюд-obrazów i Preludiów*. Sprzyjającą okolicznością jest też chyba to, iż kompozytor dzieła był przecież głównie pianista, który nawet w orkiestrowych dziełach myślał w sposób pianistyczny. Należało więc przede wszystkim niejako „wywabić” ów imaginacyjny fortepian ukryty w tkance *Symfonii*. W obszernym i fascynującym komentarzu czytamy, iż nie tylko oryginalna struktura *II Symfonii* została okrojona o ok. 40% substancji, przykładowo z części 2. i 3. została sprokurowana jedna – wolna z motorycznym trio – jak w *III Koncercie d-moll*. Pewne pasażę czy łączniki pobrano z konkretnych dzieł, np. z *II Sonaty*, a następnie „winkrustowano” w partyturę przerabianego dzieła. W nowej szacie niektóre tematy *Symfonii* nabrały blasku, czy też wyrazistości, niekiedy jednak ocierając się już o granicę hollywoodzkiego banału (choć chyba jej nie przekraczając). Przykładowo zniewalać piękny motyw części wolnej, wsparty na potężnych fortepianowych akordach jest po prostu aż zbyt wzruszający! Jeśli jesteśmy dobrze obeznani z muzyką Rachmaninowa, słuchając *V Koncertu* odnosimy wrażenie déjà vu, mniej lub bardziej jednoznacznych reminiscencji z konkretnych dzieł, choć niekiedy trudno od razu określić, co wynika z oryginalnej struktury *Symfonii*, a co jest „implantem”. Jednak na dobrą sprawę nie zauważamy w zasadzie szwów, muzyka sprawia charakter integralny, kompletny. Nie odczuwamy też dysproporcji między żywiołem orkiestry i fortepianu, co raz w bardzo wielu tego typu transkrypcjach (w tym trzech wymienionych na wstępie).

Walorem płyty jest też znakomicie wypadający pianista Wolfram Schmitt-Leonardy, postać mi dotąd nieznana. Nagrywając ostatnio dla Brilliantu bardzo ciekawie wersje wariacji fortepianowych Barhmsa, jawi się on jako wschodząca gwiazda tej wytwórni. Z przyjemnością byśmy go posłuchali w oryginalnym repertuarze rachmaninowskim, do którego wydaje się być stworzony. Orkiestra z czeskiej Ostrawy, prowadzona przez nagrywającego sporo dla Naxosu i Brilliantu Theodore'a Kuchara nie jest może ze społeczeństwa pierwszorzędnym, ale trzyma przyzwoity poziom. W sumie płyta niewątpliwie kontrowersyjna, ale absolutnie fascynująca.

Marcin Zgliński



GIOACCHINO ROSSINI
1792-1868

Mose in Egitto – azione tragico-sacra w 3 aktach, libretto: Andrea Leone Tottola (wersja neapolitańska, 1819)

Lorenzo Regazzo (*Mose*); Akie Amou (*Elcia*); Wojtek Gierlach (*Faraone*); Filippo Adami (*Osiride*); Rossella Bavacqua (*Amaltea*); Giorgio Trucco (*Aronne*); Karen Bandelow (*Amenafi*); Giuseppe Fedeli (*Mambre*) · Choeur du Conservatoire San Pietro a Majella, Neapol; Stadtkapelle Wildbad; Württembergische Philharmonie Reutlingen · Antonino Fogliani, dyrygent

Naxos 8.660220-21 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 136'38"
☆☆☆☆

Z dużym zainteresowaniem zapoznałem się z tym nagraniem, tym bardziej, że *Mose in Egitto* nieczęsto bywał utrwalany. Dzieło to było wielokrotnie przerabiane i za każdym razem odnosiło sukces, głównie dzięki pięknej muzyce. Na płycie utrwalona jest wersja neapolitańska z 1819 r. ze zmienionym 3 aktem i ze słynną modlitwą *Dal tuo stellato soglio*, wykonana podczas festiwalu Rossiniego w Bald Wildbad w 2006 r.

Wśród wykonawców zgromadzonych w Bald Wildbad wyróżnia się Lorenzo Regazzo, którego interpretacja jest adekwatna do szlachetności przedstawianej postaci. Także nasz Wojtek Gierlach jest przekonujący w roli Faraona. Pozostali wykonawcy, choć dobrzy, nie zapisałi się niczym szczególnym. Poprawnie wykonywali swoje role i nic ponad to. O jakimkolwiek zaangażowaniu nie może być mowy, a szkoda.

Niewielkich rozmiarów orkiestra pod dyrekcją Antonino Fognianiego udowodniła znajomość idiomu rossiniowskiego i zagwarantowała znakomity akompaniament solistom. Nieźle nagranie, które warto mieć, gdyż pewnie nieprędko ktoś znów podejmie się utrwalenia tej znakomitej opery.

Stanisław Lubliński

ROBERT SCHUMANN
1810-1856

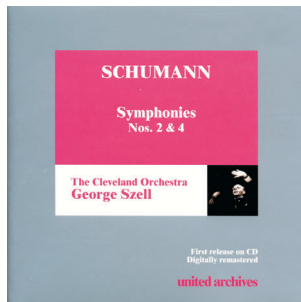
Symfonie nr 1 i 3

Orchestre des Champs-Elysées · Philippe Herreweghe, dyrygent



Harmonia Mundi HMC 901972 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 64'08"

Muzyka21
płyta miesięca



Symfonie nr 2, 4

The Cleveland Orchestra · George Szell, dyrygent

United Archives UAR012 · w. 2007, n. 1947/1952 · ADD, 58'12"

☆☆☆☆



Symfonie nr 2 i 4 w aranżacji G. Mahlera; Uwertura Genoveva

Gewandhausorchester · Riccardo Chailly, dyrygent

Decca 475 8352 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 69'10"

Muzyka21
płyta miesięca

Symfonie Schumanna miały szczęście w ubiegłym roku do dobrych interpretacji. Philippe Herreweghe – swoim zwyczajem – proponuje „autentyczne” nagranie, zrealizowane z grającą na instrumentach z epoki Orchestre des Champs-Elysées. Nad jego poziomem czuwała nie tylko artyści, ale i doskonali producenci i realizatorzy dźwięku: Andreas Neubronner (producent) i Markus Heiland (inżynier). Efekt końcowy należy do najwspanialszych rejestracji fonograficznych symfonii *Wiosennej* i *Reńskiej*.

Podejście dyrygenta do *Pierwszej symfonii* jest bardzo nowoczesne. Zamysł interpretacji zostaje już ujawniony w oszałamiającej intro-

dukcji. Następujące po nim lekkie uspokojenie wprowadza niebywały kontrast z pojawiającym się chwilę później figlarnym *Allegro*. Ta część nabiera lekkości i kolorystyki dzięki pogodnym wejściom instrumentów dętych drewnianych.

Druga część symfonii – *Larghetto* – również została zagrana bardzo świeżo. Herreweghe pozbawił ją niestrawnej ciężkości, tak charakterystycznej dla wielu innych interpretacji (np. Mehta). Wykonanie tryska wiosenną radością. Wiarygodność dyrygenckiego podejścia potwierdzają także dwie pozostałe części rytmiczne *Scherzo* i niezwykle efektowny *Final* z popisem rogu i fletu.

Równie śmiała postawę prezentuje Herreweghe w przypadku *Symfonii nr 3 „Reńskiej”*. W pierwszej chwili można odnieść wrażenie, że dyrygent próbuje umiejscowić tę *Symfonię* gdzieś pomiędzy Mendelssohmem a Weberem, jednak tak nie jest. W rzeczywistości Herreweghe określa i realizuje własną wizję. Charakteryzuje ją swoista efemeryczność i przestrzeń, i jednocześnie właściwe odnalezienie punktu ciężkości, wokół którego krąży poszczególne części; wyraźnie słychać to w zamykającym dzieło *Finale*.

Spśród pokaźnego grona przedstawicieli budapeszteńskiej szkoły dyrygenckiej George Szell zyskał sławę dyrygenta najbardziej uniwersalnego. Sztuka dyrygencka Węgry charakteryzują się opanowaniem i jednocześnie budowaniem muzycznego napięcia; unikaniem ekstremalnych różnic w tempach i dynamice oraz dbałością o homogeniczność brzmienia. Te cechy odnaleźć można na jego najlepszych nagraniach – Beethovenowskim cyklu symfonicznym i koncertach fortepianowych Brahmsa z udziałem Leona Fleishera. Nagrań tych (jak i wielu innych, nie mniej udanych) Szell dokonał ze swoją Cleveland Orchestra, tworząc z niej jedną z najlepszych orkiestr na świecie. Szell pracował z nią 24 lata (1946-1970).

Clevelandzką erę Szella reprezentują też nagrania wcześniej niepublikowane. W roku ubiegłym, dzięki staraniom United Archives, otrzymaliśmy czwartą część serii, zawierającą *II* i *IV Symfonię* Roberta Schumanna. To nagrania monofoniczne z lat 1947 i 1952, a więc z początków współpracy dyrygenta i orkiestry – co niestety jeszcze słychać dość wyraźnie.

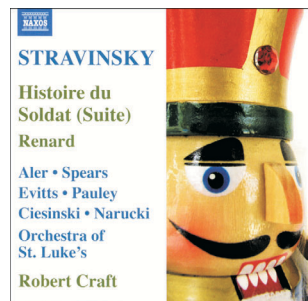
To dobra interpretacja, ale Clevelandczycy, nieprześcignieni w tworzeniu gęstej faktury i znani z precyzji, tu nie wspinają się jeszcze na wyżyny sztuki symfonicznej. Być może nie wszyscy odbiorcą jako wadę, ale podejście Szella do agogiki i rytmiki obu symfonii cechuje nadmierna gwałtowność. Czy jest to efekt narodowych korzeni Szella – owej „węgierskiej duszy”

tak skłonnej do fatalizmu, czy też rodzącego się dopiero wspólnego porozumienia dyrygenta i orkiestry, trudno jednoznacznie orzec.

Schumann-symfonik nie zawsze cieszył się należnym mu uznaniem. Krytykowano go za bałagan i mętność instrumentacji jego symfonii. W owych czasach Gustaw Mahler, wtedy bardziej znany jako dyrygent aniżeli kompozytor, postanowił poprawić te orkiestracje. Z zadania wybrał na ogół pomyślnie, choć nie wszystkie zabiegi instrumentacyjne znawcy twórczości Schumanna uznają za właściwe. Do niezbyt udanych pomysłów zaliczają usunięcie partii instrumentów dętych, dublujących smyczki, przez co brzmienie staje się dość mizerne, by nie powiedzieć apatyczne. Inni zaś podkreślają przejrzystość wersji Mahlera. Dzięki temu kompozycje nabrały większej klarowności, poprawiło się brzmienie. Naturalnie Mahler „poprawił” Schumanna wykazując pełen szacunek dla pierwowzorów.

Nagranie Riccardo Chailly’ego jest drugim podejściem do tych kompozycji. Pierwotnie zarejestrował wersje oryginalne. Mahlerowski orkiestracje dodał jednak jego nowym nagraniom energii. W *II Symfonii* dyrygent pokazał prawdziwą głębię emocji w *Adagio*, cudowną artykulację smyczków w *Scherzu* i niebywałą brawurę w *Finale*. Równie ekscytująco brzmi także *IV Symfonia*. Połączenie odświeżonego brzmienia i żywych temp szalenie orzeźwiło tę kompozycję. Z nadzieją czekam na resztę cyklu.

Robert Majewski



IGOR STRAWIŃSKI
1882-1971

Pastorale op. 5; Historia żołnierza; 3 Utwory na klarnet; Pour Picasso; Pribaoutki; Berceuses du Chat; Lis; 2 Pieśni Balmonta; 3 Japońskie pieśni; Scherzo à la Russe; Pieśń żeglarzy na Woldze Rolf Schulte, skrzypce; John Feeney, kontrabas; Frank Morelli, fagot; William Blount, Charles Neidich, klarnety; Chris Gekker, trąbka; Michael Powell, puzon; Gordon Gottlieb, perkusja; Catherine Ciesinski, mezzosopran; Susan Narucki, sopran · Orchestra of St. Luke's · Robert Craft, dyrygent

Naxos 8.557505 · w. 2007, n. 1991/2/5/7/9/2001/5 · DDD, 69'29"
☆☆☆☆

Igor Strawiński znany jest publiczności operowo-filharmonicznej przede wszystkim jako kompozytor muzyki do baletów. Po wszechne i bardzo popularne nagrania *Święta wiosny*, *Ognistego ptaka* czy *Pietruszki* od wielu lat królują dodatkowo na sklepowych półkach, a wyniki ich sprzedaży poświadczają niegasnące zainteresowanie twórczością tego kompozytora. Powiedzenie, że Igor Strawiński jest jednak nie tylko autorem arcydzieł baletowych, byłoby marnym stwierdzeniem próbującym zwrócić uwagę audytorium na jakąś mniej wartościową część spuścizny wielkiego ucznia Nadii Boulanger.

A zatem, uciekając od takiej mizernej próby prezentacji, oddajmy głos muzyce. Na płycie Naxosu znalazły się tym razem utwory niewielkich rozmiarów przeznaczone w przeważającej części na zespoły kameralne. Krażek ten wpisuje się tym samym w ideę wydawnictwa lansującego w dużej mierze kompozycje rzadziej wykonywane, w prezentacji repertuaru zapomnianych kompozytorów lub kompozycji znanych autorów rzadziej goszczących w salach koncertowych.

Igor Strawiński należy do tych kompozytorów, których sylwetki nie trzeba szkicować. Warto jednak zwrócić uwagę na utwory przez Naxos przypominane. Nieczęsto wszak mamy okazję posłuchać na żywo *Historii Żołnierza* (choć akurat w ostatnich miesiącach zaprezentowany został ten utwór w Studiu Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie ze znakomitą interpretacją tekstu przez Zbigniewa Zamachowskiego) czy miniatur instrumentalnych (*Trzy utwory na klawier*) i pieśni (m.in. *Trzy pieśni japońskie*). Na płycie Naxosu wszystkie te kompozycje możemy usłyszeć. Wykonania nie budzą zastrzeżeń, dzięki czemu ze spokojem ducha oddawać się można kontemplacji trzydziestu zarejestrowanych ścieżek. I choć są to kompozycje niewielkich lub nawet mikroskopijnych rozmiarów (najkrótszy utwór trwa zaledwie 29 sekund), to w większości wchodzą one w skład większych całości cyklicznych i uzupełniają postać kompozytora o często pozostawiany na boku aspekt twórcy muzyki kameralnej. Polecam.

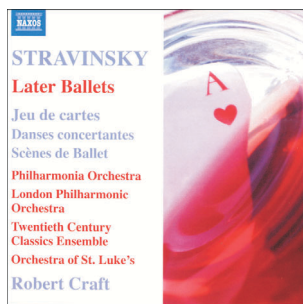
Agnieszka Okupska

IGOR STRAWIŃSKI

Ostatnie balety

Mark Wait, fortepian · Philharmonia Orchestra · Robert Craft, dyrygent
 Naxos 8.557506 · w. 2007, n. 1993-2000, DDD, 79'07"
 ☆☆☆☆☆

Kolekcja późnych baletów Igora Strawińskiego ujawnia żartow-



bliwą stronę natury rosyjskiego „kameleona”, zadziwiającego gwałtownymi voltami tematycznymi i toczącego zmagania na odległych frontach stylistycznych. Strawiński *pospiesznie opuszcza pole bitwy*, na którym odniósł zwycięstwo – ironizował jeden z krytyków. W istocie pastiszowe dzieło mistrza *Ognistego ptaka*, obrazoburcze, wielopłaszczyznowe i niespójne, dezorientujące współczesnych ekstrawagancją i chimerycznością, obecnie – wzorem wyrafinowanej spuścizny Picassa – jawi się jako jednolite, konsekwentne i w pełni oczywiste.

Imaginacyjna *Jeux de cartes* (1936), przeznaczona dla znamienitego choreografa Georges Balanchine'a, melodyjna, rytmiczna i skrząca bogactwem inwencji, wypływa z fascynacji autora *Pietruszki* grą towarzyską: szachami, pokrem i pasjansami, przynoszącymi wytchnienie od komponowania. W trzech „rozdaniach” o niespokojnym „alla breve”, ruchliwych i roztańczonych, zabrakło wątku miłosegno; pojawiają się za to cztery stroje kart wiodące śmiertelną potyczkę z jokerem – złym duchem usiłującym zatriumfować nad talią. W atmosferze zachodzenia – mariażu klasycznego ducha Rossini z całym zgiełkiem współczesności – postrzegano odautorski komentarz narastającego kryzysu politycznego. Motyw gry w karty powróci u Strawińskiego w powojennej operze *Żywoł rozpustnika*, ilustrującej cykl rysunków Williama Hogartha.

Tańce koncertujące (1941-2), kreowane równoległe z *Symfonią C-dur*, to pierwszy odbłask amerykańskiej emigracji; przestronny, powiewny i rozbrykany, przywołujący uroczy świat *Renarda*, acz wzbijający się kontrapunktu i imitacji. Przewrotny, frywolny i szampański nastrój utworu naraził jego autora na posądzenie o niestosowność w obliczu zachodzących na świecie wypadków (okupacja Francji, bitwa o Anglię, przystąpienie do wojny Stanów Zjednoczonych, etc.); w istocie Strawiński, doświadczony w tych latach serią osobistych nieszczęść (śmierć matki, żony i najstarszej córki), upadkiem Francji, którą zmuszony był opuścić i pogorszeniem warunków bytowych (Stany Zjednoczone nie sy-

gnowały konwencji berneńskiej o prawach autorskich), zapadł poważnie na zdrowiu, zagrożonym rozległą gruźlicą.

Sceny baletowe (1944), lekkie, pogodne i bezpretensjonalne, są świadectwem wychodzenia z kryzysu i zawarcia małżeństwa z rosyjską tancerką Wierą Sudejkiną. Zamówione przez Broadwayowskiego guru Billy'ego Rose'a celem zilustrowania przedstawienia *The Seven Lively Arms*, okazały się zbyt wymagające dla musicalowej orkiestry, która zrezygnowała z ich wykonania. Skondensowane *Wariacje* (1963-4) w technice dwunastotonej, rytmiczne i zagęszczone, stanowią ukłon w stronę bezkompromisowej dodekafonii i zostały dedykowane pamięci bliskiego przyjaciela – Aldousa Huxley'a – zmarłego tuż po ich publikacji. Odzwierciedlają one ascetyczno-konstruktywistyczne skłonności autora *Króla Edypa*, trzęźwego „urzędnika”, sumiennie kaligrafującego graficznie partytury; podczas gdy orgiastycznie barwne *Capriccio* na fortepian i orkiestrę (1929), po którego projekcji Alban Berg westchnął: „Chciałbym móc pisać tak szczyśliwą muzykę”, przenosi nas w niefraszobliwy klimat szalonej hossy trzeciej dekady XX stulecia, przewranej krachem na nowojorskiej giełdzie. Ten niekonwencjonalny opus budowano „à rebours”; efektowne partie końcowe zostały ukończone, zanim początkowe takt ujrzały światło dzienne!

Wartościowa oferta nieocenionego Naxosu (czy pamiętacie Państwo zgrzebne początki tej wytwórni?) pozwala na kontemplację retrospektywnego pejzażu minionych epok, po którego bezdrożach twórca *Święta wiosny* wędrował, nie ustając tak w składaniu hołdu bujnej przeszłości, jak i wypełnianiu zadań czasu nowoczesnego. Dyrygent Robert Craft, pisarz i erudyta, krytyk i znamienity obserwator amerykańskiego życia muzycznego ostatniego półwiecza, skarbnik myśli i doświadczeń sędziwego mistrza, był w latach nowojorskiej starości Strawińskiego jego oddanym powiernikiem i adresatem filozoficzno-estetycznych refleksji; kierował również premierami enigmatycznych dzieł utrzymywanych w technice serialnej. Predestynowanie go na muzycznego spadkobiercę i realizatora paradoksalnych idei autora *Symfonii psalmów* jest w pełni uzasadnione. Tworzy on pomost pomiędzy naszą wrażliwością a pulsującym rostrum kosmopolitycznego mistrza, który tkwiąc duchem w minioniej tradycji, nie przedstawiał odradzać się w błyskotliwym prekursorstwie.

Andrzej Osieński



RYSZARD WAGNER 1813-1883

Walkiria

Marta Mödl (Brunchilda), Leonie Rysanek (Zyglinde), Ludwig Suthaus (Zygmunt), Ferdinand Franz (Wotan), Gottlob Frick (Hunding), Margarete Klose (Frika)

Wiener Philharmoniker · Wilhelm Furtwängler, dyrygent

Membran 231133 · w. 2008, n. 1954 · ADD, 216'12", 3CD

☆☆☆☆☆

Walkiria jest dramatem o rozbudowanej formie, rozgrywanym w trzech potężnych rozmiarów aktach. Dramat muzyczny drugiej części tetralogii rozgrywa się w dwóch przenikających się płaszczyznach; boskiej (Wotan, Fryka, Brunhilda) i ludzkiej obejmującej losy Hundinga oraz Zygmunta i Zygliny, brata i siostry złączonych tragiczną, kazirodczą, miłością. Właśnie miłość, i to miłość tragiczna, jest zasadniczym motorem muzyki działającej tutaj z wyjątkową siłą. Partytura *Walkirii* ma kilka niezwyklej piękności fragmentów. Należą do nich: wielki duet miłosny w finale I aktu, pełen dramatycznych nut dialog Wotana i Fryki w pierwszym obrazie II aktu, proroczo Brunhildy z I sceny III aktu przepowiadające rychłą śmierć Zygmunta i zapowiadające przyjście na świat Zygfyryda. Właśnie w tym momencie pojawia się po raz pierwszy bohaterski motyw Zygfyryda, zapowiedź kolejnego ognia tetralogii. Scena pożegnania Brunhildy jest bez wątpienia jedną z najpiękniejszych w całej literaturze operowej. Wreszcie dwa niezwyklej urody fragmenty czysto instrumentalne: otwierający ostatni akt muzyczny obraz pędzących po niebie *Walkirii* – „jazda *Walkirii*”, zwana też „cwałem *Walkirii*” oraz słynny finałowy „czar ognia” – muzyka o porywającej sile wyrazu, niezwyklej barwności i intensywności.

Wszystko to, a nawet więcej, odnajdziemy w historycznym trzypłytyowym albumie firmowanym przez legendarnego Wilhelma Furtwänglera, który jak żaden z jego wielkich kolegów maluje przemianę pełną architektury tego dramatu. Jest w tej interpretacji dramatyczna intensywność, pełna powietrza przestrzeń, atmosfera wyjątkowego teatru, a przede wszystkim klimat wielkiej sztuki. Pod jego ba-

tutą muzyka zachwyca nie tylko spójnością i finezją brzmienia, ale pulsuje też właściwym nerwem dramatycznym, nie tracąc nic ze swojej przejrzystości i czytelności blisko stu motywów przewodnich stanowiących jej ośnowę. Znakomicie rozplanowana dynamika i tempa pozwalają z jednej strony wybrzmieć każdemu motywowi, z drugiej śpiewakom na swobodnie budowanie kreacji wokalnych.

Na czoło obsady wysuwa się bez wątpienia Marta Mödl dysponująca pięknie brzmiącym i pełnym blasku sopranem o imponującej mocy. Jej piana mają miękkość jedwabiu, a forte porywa siłą wichru. Pozwala to śpiewaczce nasycić partię Brunhildy ogromnym bogactwem wszelkich odcieni dramatyzmu i subtelnej ekspresji. Leonie Rysanek głosem pełnym blasku i siły śpiewa partię Zygliny. Z prawdziwą przyjemnością słucho się jak konsekwentnie buduje swoją kreację: od kobiety zniewolonej, zastraszonej przez Hundinga przez kobietą rozkwitającą wielką miłością, po pełny dramat, który staje się jej udziałem w III akcie. Obu paniom dorównuje obdarzony potężnym, pięknie brzmiącym głosem, Ferdinand Franz, jako Wotan, dumny władca, któremu nie obce jest dążenie do potęgi i władzy absolutnej. Równie wiele dobrego można powiedzieć o Zygmuncie wykreowanym przez Ludwiga Suthausa, który mocnym, pięknie brzmiącym tenorem buduje wyrazistą postać swojego bohatera. Pozostali wykonawcy w pełni się dostrajają do poziomu wyznaczonego przez wykonawców głównych partii.

Adam Czopek

Różne



Leonard Bernstein – Serenada na skrzypce, smyczki i perkusję; Kurt Weill – Koncert skrzypcowy
Régis Pasquier, skrzypce · Orchestre de Picardie · Edmon Colomer, dyrygent

Caliope CAL 9392 · w. 2006, n. 2003 · DDD, 58'55''
 ☆☆☆☆

Płytę otwiera *Serenada* Leonarda Bernsteina, którego nazwisko kojarzy się w pierwszej kolejności z twórczością musicalową i wielkim

przebojem Broadwayowskim – *West Side Story*. Jak jednak pokazuje niniejszy album, Bernstein był nie tylko kompozytorem muzyki skierowanej silnie w stronę rozrywkę. To także wieloletni dyrektor teatrów operowych (m.in. słynnej MET), dyrygent i płodny twórca innych gatunków muzyki.

Serenada, w której tytule znajduje się adnotacja o skomponowaniu jej do literackiego pierwowzoru, odwołuje się do *Uczty* Platona. W praktyce nie jest to utwór programowy i mimo podtytułów poszczególnych części (*Arystofanes, Agaton czy Sokrates*) nie jest utworem programowym w klasycznym rozumieniu tego terminu. Jest to jak najbardziej współcześnie potraktowana kompozycja bez zasady mimesis i innych elementów ilustracyjnych. Utwór Platona stał się jedynie pretekstem dla powstania kompozycji, a właściwy bodziec dostarczyły kompozytorowi osobowości dwóch wielkich muzyków: Isaaca Sterna i Sergeja Koussevitzky'ego.

Wracając do odniesień do przeszłości, to oprócz tytułu i inspiracji literackiej jest to w zasadzie klasyczny koncert skrzypcowy, z tym że pięcioczęściowy o niesymetrycznej budowie (podczas gdy jedna z części trwa zaledwie 1'24", inna – prawie 11 minut), w którym każda z części traktuje o innej postaci wypowiadającej się w platońskiej *Uczcie* na temat natury miłości.

Bernstein wytapuje z *Uczty* nie treść, a raczej jej charakter. Kontrastuje części między sobą, uciekając się do zabiegów rytmiczno-melodyczno-harmonicznych. Uzyskuje dzięki temu efekt bogactwa fakturalnego i stylistycznego eksponowanego w różnych momentach kompozycji z różnych perspektyw. Na uwagę zasługuje czwarta część cyklu (*Agaton – adagio*), w którym dzięki czestemu unisono i stopniowaniu dynamiki zdecydowanie podgrzewa stronę wyrazową dzieła.

Drugą kompozycją zaprezentowaną na płycie wydawnictwa Caliope jest *Koncert na skrzypce i orkiestrę dętą* op. 12 Kurta Weilla. Jest to wczesna kompozycja ukończona przez kompozytora w wieku 23 lat. Widać w niej inspiracje dokonania mi muzycznej awangardy: słychać echa pomysłów tonalnych Arnolda Schoenberga, Albana Berga, eksperymenty rytmiczne i fakturalne Igora Strawińskiego czy „nową rzeczowość” Paula Hindemitha.

Koncert łączy w sobie wiele różnych podejść do muzyki. Kształcił się bowiem Weill na początku XX w., kiedy to ścieranie się starego z nowym, eksperymenty dodekafonistów koegzystowały z dokonaniem wielkich kompozytorów neoromantycznych, a w tym wszystkim miejsca łągodzącego właśnie stylistyczne szukał dla siebie też neo-

klasycyzm. Wszystkie te znaki muzycznych przemian znajdują swoje miejsce w kompozycji Weilla, czyniąc z niego tym samym dziecko swojej epoki. Romantyczne prowadzenie melodii, harmonia i odejście od systemu dźwiękowego wzięte rodem z awangardzistów, a wszystko włączone w ramy neoklasycznej koncepcji formy.

Na płycie obydwie kompozycje wykonuje Régis Pasquier, który w wieku 12 lat nagrodzony został przez Konserwatorium Paryskie i rozpoczął swój szczęśliwy okres działalności artystycznej w Stanach Zjednoczonych. Znajomość i edukacja pod okiem znakomitych światowych pedagogów, jak wspomniany wcześniej Isaac Stern czy Nadia Boulanger, pozwalają mu czuć się w prezentowanym repertuarze jak ryba w wodzie, co na każdym kroku z powodzeniem pokazuje.

Polecam.

Agnieszka Okupska



ROMA TRIUMPHANS
 dzieła: **L. Marenzio, T. L. da Victoria, G. P. da Palestrina, O. Benivoli, G. Gorgi, V. Ugolini**
Studio Musique Ancienne de Montréal · Christopher Jackson, dyrygent
 Atma Classique SACD2 2507 · w. 2007, n. 2007 · SACD, 57'34''
 ☆☆☆☆☆

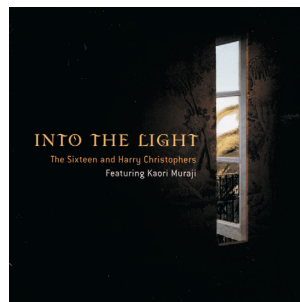
Obradujący w połowie XVI w. sobór trydencki miał znaczenie nie tylko religijne i polityczne, ale zapisał się też w pewien sposób w dziejach muzyki. Dostojnicy, zaniepokojeni rozwojem polifonii wokalne, coraz bogatszej w pomysły i ekspresję, co według nich rzutowało negatywnie na wyrazistość tekstowego przekazu i wpisanie dźwięków w głoszenie chwały Bożej, nosili się nawet z myślą zakazania muzyki wielogłosowej. Wielką zasługę w jej uratowaniu miał Giovanni Pierluigi da Palestrina, który stworzył styl będący wybitnym osiągnięciem nie tylko jego jako twórcy, ale całej muzyki tamtej doby. W szlachetnej równowadze pozwalała łączyć kontrpunkt z harmonią, czytelność słowa z muzyczną ekspresją. Kompozytor wywarł więc ogromny wpływ na siebie współczesnych, jak też następców, którzy rozwijając zdobycze wielkiego Włocha, przeszli do historii muzyki jako szkoła rzymska

I właśnie utwory jej reprezentantów znalazły się na nowej płycie wytwórni Atma Classique. Ich przedział czasowy obejmuje XVI-XVIII w., co dowodzi znaczenia i żywotności stworzonego przez Palestrinę stylu. Są to wielogłosowe motety i fragmenty mszy, ewoluujące na przestrzeni lat i będące wyrazem artystycznej osobowości każdego z twórców. Najwcześniejsze kompozycje odznaczają się spokojem, emocjonalną powściągliwością, równowagą. Późniejsze są już bogatsze muzycznie, obfitują w żywsze i bardziej skonstrastowane rytmicznie pasaży, dialogi między solistami a resztą zespołu, a także w udział elementu instrumentalnego (basso continuo).

Te wszystkie utwory, wykonywane w rzymskich i watykańskich kościołach na przestrzeni ponad dwu wieków, zabrzmiały na płycie głosami Studia Muzyki Dawnej z Montrealu pod kierunkiem Christophera Jacksona. Ciekawy pomysł na płytę, dobór wartościowego repertuaru, a zwłaszcza jego przekonujące wykonanie, wzbudziły moje pozytywne odczucia. Występ zespołu cechuje się niezwykłą spójnością, dopracowaniem szczegółów, emocjonalną wyrazistością. Nienaganna emisja dźwięków, stopliwość głosów, ich piękna barwa, jak też żywe kształtowanie fraz, świadczą o niemałym kunszcie i bogatym doświadczeniu w prezentowaniu twórczości renesansu i baroku.

Wysoką wartość artystyczną kreacji kanadyjskich śpiewaków dopełnia dobra realizacja techniczna nagrania w formacie SACD oraz udana warstwa edytorska. Całość jest wyrazem niewątpliwego profesjonalizmu wydawnictwa, którego propozycjom poświęcam coraz więcej uwagi. Niniejszy album jest kolejnym interesującym przedsięwzięciem Atmy, a wszyscy miłośnicy wokalne polifonii powinni sięgnąć po ten tytuł. Jak sądzę, nikt nie będzie nim rozczarowany.

Paweł Chmielowski



INTO THE LIGHT
Kaori Muraji, gitara · The Sixteen And Harry Christophers
 Decca 475 8199 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 68'08''
 ☆☆☆

Into the light – taki tytuł nosi



Roberta Schumanna był rokiem pieśni, których skomponował wtedy ponad 100! I czynił to z wyjątkowym zapałem, tworząc nawet po kilka dziennie. Pieśni Schumanna to autentyczny romantyzm, obraz wnętrza człowieka i bogactwo melodyczne. W tym właśnie roku powstał cykl *Miłość i życie kobiety* do słów niemieckiego pisarza i poety, Adalberta von Chamisso. Cykl ten jeden z biografów kompozytora określił metaforycznie „to najbardziej ujmujące wyznaczenie miłości, to jakby głos szepotał coś poprzez dźwięki fortepianu”.

Liryka wokalna Clary Schumann odbiega oczywiście od twórczości męża zarówno w warstwie merytorycznej jak i ilościowej. Clara skomponowała zaledwie około 30 pieśni, co zresztą zrozumiałe, była przecież koncertującą pianistką i utwory na ten instrument dominowały w jej twórczości. Melodyka jej pieśni pozostaje wyraźnie pod wpływem kompozycji wokalnych Roberta Schumanna.

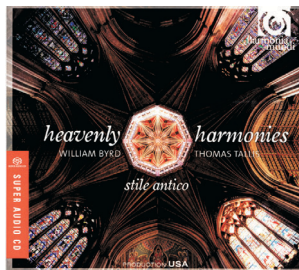
Brahms to kolejny romantyk prezentowany na omawianej płycie w kilku pieśniach. Stworzył w nich, jak się to określa, niezwykle nasycony typ brzmienia, raczej pozbawiony efektów czysto wirtuozowskich. Jego pieśni cechuje na ogół romantyczna wylewność, dbałość o rysunek melodyczny i bogactwo harmonii. Wiele swych pieśni poddawał ocenie zaprzyjaźnionej Clary Schumann. Jedną z nich, *Geheimnis (Tajemnica)* – śc. 21 – Clara tak oceniła w swym liście do kompozytora: „jeszcze jedna cudowna pieśń, zwłaszcza druga część”.

Wykonawczynią pieśni zamieszczonych na krążku jest urodzona w Wielkiej Brytanii, kanadyjska mezzosopranistka, Susan Platts. Artystka znana jest przede wszystkim właśnie z interpretacji repertuaru pieśniarskiego. Promowana od 2004 r. przez słynną Jessyę Norman daje liczne recitale pieśniarskie. Występowała m.in. na scenie La Scali, Teatro San Carlo, Carnegie Hall. Współpracuje z najwybitniejszymi orkiestrami, dyrygentami i instrumentalistami. Dysponuje gęstym, o ładnej barwie i rozległej skali głosem mezzosopranowym. Jego ciemne brzmienie, nie pozbawione delikatnego i kontrolowanego wibrata, jest dodatkowym atutem śpiewaczki.

Artystka umiejętnie kształtuje barwę głosu doskonale oddając emocje i nastroje zawarte w liryce wykonywanych utworów. Szczególnie wrażenie robi jej interpretacja cyklu Schumanna: warstwa muzyczna pieśni jest tu bowiem ściśle zespolona z tekstem zawierającym wątki miłości, tęsknoty, cierpienia. Natomiast o jej wykonawstwie pieśni Brahmsa napisano po jednym z recitali, iż „śpiewa zachwycającym dźwiękiem i z cudowną intuicją”.

Śpiewaczka znajduje pełne i całkowite zrozumienie u pianistki, też Kanadyjki, Renaty Sharon, pedagoga, a także akompaniatorki m.in. tak znanych tenorów, jak Ben Heppner i Richard Margison.

Jacek Chodorowski



HEAVENLY HARMONIES

Thomas Tallis – 9 Psalm Tunes for Archbishop Parker’s Psalter; William Byrd – Mass Propers for Pentecost
Stile Antico

Harmonia Mundi HMU 807463 · w. 2008, n. 2007 · SACD, 78’51”
 ☆☆☆☆☆

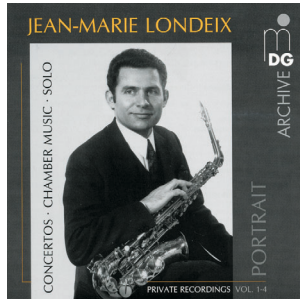
Zapraszam do udziału w niezwykłej muzycznej podróży – do elżbietańskiej Anglii drugiej połowy XVI w. Za przewodników mamy młody zespół muzyki dawnej Stilo Antico, który na swojej drugiej płycie w barwach wytwórni Harmonii Mundi przedstawił wokalne dzieła dwu największych kompozytorów owych czasów. Sama koncepcja programu jest świeża, ciekawa, odważna i zasługuje na uznanie, albowiem wybrano homofoniczne, protestanckie, skromne opracowania psalmów Thomasa Tallisa (w języku angielskim), gdzie najważniejsza jest klarowność przekazu biblijnego tekstu oraz łacińskie, wielogłosowe motety Williama Byrda, pełne ekspresji i emocji.

Wydawałoby się początkowo, że takie połączenie może być dość ryzykowne i nietrafione, ale młodzi muzycy skutecznie przekonują, że jest inaczej. Układ materiału na krążku i jego realizacja są płynne, naturalne, sensowne. Zestawione parami, na zasadzie kontrastu, dzieła wzajemnie się uzupełniają, swobodnie przechodzą z jednego w drugi bez żadnych stylistycznych ani muzycznych zgrzytów. Wielka

w tym zasługa wykonawców. Są zespołem młodym, ale bardzo obiecującym i mającym naprawdę dużo do powiedzenia w dziedzinie wokalne twórczości dawnych wieków. Ich produkcja odznacza się emocjonalnością, trafnym uchwyceniem znaczenia tekstu, świeżością interpretacji. Interesująca, wyrównana barwa brzmienia, wrażliwość na gradację dynamiki, frazowanie, zgranie poszczególnych głosów, a przede wszystkim naturalność i muzykalność, są niewątpliwymi atutami śpiewaków. Prezentują szeroką paletę ekspresji, równie dobrze wykonują utwory spokojne, kontemplacyjne, nadając im płynny przebieg, jak odcinki w żywszych tempach, z większym nacięciem dynamiki i agogiki, pokazując swój temperament, jak też pełny, mocny dźwięk we wszystkich rejestrach i sugestywnie przekazując wyrażony w tekście nastrój. Dźwięk jest bardzo dobry, wyraźny, akustyka londyńskiego kościoła, w którym dokonano nagrania, doskonale pasuje zarówno do charakteru zaprezentowanych dzieł, jak też wykonawczego stylu artystów.

Płyta Harmonii Mundi zawiera blisko 80 minut pięknej, głębokiej, uduchowionej muzyki, ale dzięki wysokiemu poziomowi muzycznemu artystów, taka solidna porcja nagrania w żadnym razie nie nudzi ani nie męczy. Piękna, świeża kreacja Stile Antico, opierająca się na imponującej muzykalności śpiewaków i ich wokalne kulturze, sprawia, że tytuł albumu – Heavenly Harmonies – jest jak najbardziej uzasadniony.

Paweł Chmielowski



JEAN-MARIE LONDEIX Portrait

Prywatne nagrania: koncerty, muzyka kameralna, solo
Jean-Marie Londeix, saksofon
 MDG 642 1416-2 · w. 2007, n. ADD, 279’06”, 4CD
 ☆☆☆☆☆

Czteropłyty album, zgodnie z tym, co głosi jego tytuł, ukazuje postać jednego z najwybitniejszych saksofonistów na świecie – Jeana-Marie Londeixa. Powszechnie uważa się, że nikt nie wywarł tak wielkiego wpływu na rozwój muzyki saksofonowej w XX w., jak ów profesor z Bordeaux. Dokonał wielu

prawykonani, z których ogromna ilość była napisana specjalnie dla niego. Mistrz saksofonu urodził się w 1932 r. Studiował nie tylko saksofon, ale również fortepian, harmonię i muzykę kameralną. Oprócz niezwykle aktywnej działalności koncertowej, jest także znakomitym pedagogiem, praktykującym i piszącym podręczniki.

W siedemdziesięciolecie tego niezwykłego artysty firma MDG zdecydowała się wydać czteropłyty pak z jego archiwalnymi nagraniami z lat 1957-1995. Jest to swoisty przekrój przez twórczość i życie Londeixa, począwszy od interpretacji młodego, 25-letniego muzyka, aż do roku 1995, czyli kiedy miał 63 lata. Część nagrań jest tym bardziej cenna, że została pozyskana z prywatnego archiwum artysty i wcześniej nigdzie nie była publikowana.

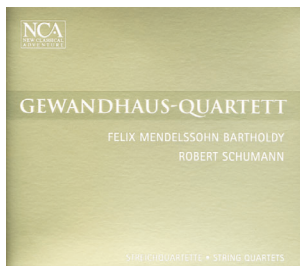
Pierwszy krążek zawiera napisane dla Londeixa utwory czterech kompozytorów: J. Murgiera trzyczęściowy *Koncert na saksofon altowy i orkiestrę smyczkową* z 1960 r., M. Constanta *Concertante* z przełomu 1978/79, P. Maurice’a *Tableaux de Provence* pisane w latach 1948-55, prawykonane przez Londeixa trzy lata po ukończeniu dzieła oraz A. Amellera neoklasycyzm *Concertino avec flûte obligée* op. 125 z 1959 r. Trzema z prezentowanych dzieł (oprócz przedostatniego) dyrygują ich kompozytorzy. Druga płyta zawiera pomysły z końca lat 50. – początku 60., czterech nieżyjących już kompozytorów: R. Berniera, Pierre-Maxa Duboisa, Pierre-Philippe’a Bauzina oraz Ch. Koechlina. Na trzecim krążku brzmieniu saksofonu towarzyszy przede wszystkim fortepian. Są to utwory następujących twórców: A. Desenclosa, P. Hindemitha, E. Denisova, I. Gotkovskiego, L. Robert-Diessela i M. Eychem’a. Ostatni, czwarty krążek zawiera 24 ścieżki, równie ciekawej co poprzednie muzyki. Całość zamyka *Syrinx* Debussy’ego.

Choć różna to muzyka, różne nagrania i różna jakość dźwięku, to jest ona na tyle ciekawa, że po pewnym czasie przestaje się zwracać uwagę na owe niedociągnięcia co do jakości brzmienia. Przez to, że maksymalnie starano się wyeliminować wszelkie szumy, czasem brakuje otwarcia średnicy. Jednak nie zapominajmy, że są to nagrania archiwalne, niektóre rejestrowane wyłącznie dla celów prywatnych, nie przeznaczone do publikacji.

Numerem jeden jest saksofon, przez co orkiestra jest zazwyczaj traktowana dość zdawkowo. O grze Londeixa, jego interpretacji można mówić długo i właściwie w samych superlatywach. Nie bez powodu przecież uważany jest za geniusza w swojej dziedzinie. Nie będę zatem wyliczać cech składających się

na wyjątkowość naszego bohatera, ale pozwolę sobie zacytować porównanie W. Hunberta i H. Pittela: „jak ptaki są stworzone do latania, tak Londeix do saksofonu”. Zapraszam zatem do delektowania się tą bardzo ciekawą muzyką i mistrzowską interpretacją.

Emilia Dudkiewicz



F. Mendelssohn – Kwartet smyczkowy nr 3 D-dur op. 44 nr 1; R. Schumann – Kwartet smyczkowy nr 1 a-moll op. 41
Gewandhaus-Quartett
 Membran 60163 · w. 2008, n. 2000 · DDD, 67' 14"
 ☆☆☆☆☆

Gewandhaus-Quartett jest bez wątpienia najstarszym tego rodzaju zespołem, bowiem działa od dokładnie... 200 lat. W jego skład wchodzi członkowie renomowanej Orkiestry Lipskiego Gewandhausu, co jest dowodem pięknej i zobowiązującej muzycznej tradycji. Zespół może się więc pochwalić niezwykle długą historią oraz bogatym artystycznym doświadczeniem, opartym również na współpracy z wieloma wybitnymi muzykami: kompozytorami oraz solistami. Jego działalność to bez przesady żywy pomnik niemieckiej kultury muzycznej, zwłaszcza okresu romantyzmu. Zważywszy na taką przeszłość i współczesne dokonania tworzących go artystów, Gewandhaus-Quartett święci triumfy jako jeden z najznakomitszych kameralnych ansambli.

Swoją renomę ugruntowuje także nagraniami dla wytwórni NCA, dla której zarejestrował m.in. komplet dzieł Beethovena. Najnowszą zaś propozycją jest dysk zawierający dwa romantyczne dzieła twórców niezwykle ważnych w historii zespołu, jak też miasta Lipska. Muzycy znakomicie kontrastują wyrazowo oba utwory. *III Kwartet D-dur* Mendelssohna w ich kreacji odznacza się porywającą witalnością, energią, radosnym rytmem, podczas gdy *I Kwartet a-moll* Schumanna skromniejszy w wyrazie, bardziej skupiony; mimo użycia mollowej tonacji, jest dziełem pogodnym i spokojnym – najbardziej ujmuje pięknymi brzmieniami, bogactwem melodyki i wszechobecnym liryzmem. To muzyka doprawdy niezwyklej urody i znakomicie brzmi pod palcami i smyczkami lipskich artystów. Doświadczenie i reno-ma zespołu pro-

centuje kreacją bez mała wybitną, utrzymaną na wysokim poziomie. Fenomenalna czytelność artykulacji i jej bogactwo, godna podziwu precyzja wydobycia dźwięków, rytmiczna wyrazistość, dobre, żywe tempo – to tylko niektóre z warsztatowych zalet muzyków, pokazanych na tym albumie.

Jest w nim w zasadzie wszystko, czego oczekuje od profesjonalnych wydawnictw płytowych: bardzo staranna forma edytorska, świetna realizacja dźwiękowa nagrania oraz przekonująca, błyskotliwa interpretacja pięknej muzyki przez doświadczony, renomowany zespół. Z tych względów najnowsza propozycja Gewandhaus-Quartett zasługuje na zainteresowanie wszystkich miłośników kameralistyki.

Paweł Chmielowski



RICHTER – THE MASTER VOL 8 – BACH
 Decca 4758631 · w. 2007, n. 1991, DDD, 151' 50", 2CD
 ☆☆☆☆☆

Publikowane przez Deccę podwójne albumy z nagraniami Światosława Richtera powoli się rozrastają w znakomitą kolekcję, będącą ozdobą każdej płytki. Zawarte na nich kreacje śmiało można określić mianem wybitnych czy nawet najlepszych, toteż wszyscy miłośnicy wielkiej pianistyki, zwłaszcza młodzi, powinni po nie sięgnąć. Zamierzeniem wydawcy jest wszechstronne przedstawienie kreacji Rosjanina w dziełach różnych epok i wielu kompozytorów, od baroku aż po XX w.

Ósmy wolumin z serii, który mam niewątpliwą przyjemność zarekomendować Czytelnikom, przedstawia fragmenty niemieckich recitali mistrza z 1991 r, na których wykonywał dzieła Jana Sebastiana Bacha – wybrane *Suity francuskie*, *Suity angielskie* oraz *Toccaty*. Pianistę łączył z tą muzyką dość specyficzny stosunek, toteż jego kreacje mogą się wydawać surowe, monumentalne, posągowe. Ja bym je określił inaczej: ultymatywne, jest w nich jedynie to, co najważniejsze, sama esencja muzyki Bacha i genialnej sztuki wykonawczej Richtera. Wydaje mi się poza tym rzeczą dość niestosowną, by w przypadku artysty takiego formatu szczegółowo opisywać w recenzji jego kreacje, nie jest to chyba na

miejscu, tym bardziej, że o koncepcjach legendarnego muzyka napisano już wiele, a powtarzanie podobnych słów uznania i zachwytu miałyby się chyba za celem.

Dlatego gorąco zachęcam Czytelników do zapoznania się z tym cennym, dwupłytowym albumem z delektowania się wykonawstwem z najwyższej możliwej półki, pokazującym w pełnej krasie niezwykle piękno i głębię muzyki Bacha, jak też niezrównane mistrzostwo Światosława Richtera. Zaręczam, że spotkanie z tak wyjątkowym dźwiękowym światem, stworzonym przez tego artystę, nie powinno nikogo pozostawić obojętnym.

Paweł Chmielowski

SPANNUNGEN: MUSIK IM KRAFTWERK HEIMBACH
 muzyka kameralna m.in.: Eana, Brahmisa, Daviesa, Dworzaka, Françaixa, Haydna, Hindemitha, Komarowej, Milhauda, Poulencia, Prokofiewa, Saint-Saënsa, Schoenberga, Schubera, Szostakowicza, Strawińskiego, Czajkowskiego
 różni wykonawcy
 Avi-music 8553100 · w. 2007, n. 1999-2007 · DDD, 1016', 14 CD
 ☆☆☆☆☆

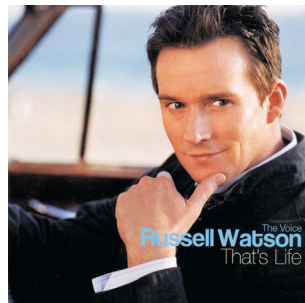
Nakładem Avi-music ukazał się w ubiegłym roku imponujący, bo 14-płytowy album w limitowanej edycji z interesującymi nagraniami muzyki kameralnej, dokonania mi na żywo na Festiwalu „Napięcia” w Heimbach. Okazją była właśnie wtedy przypadająca dziesiąta rocznica istnienia tej interesującej imprezy, która na mapie letnich wydarzeń muzycznych jest czymś wyjątkowym. Oryginalne jest miejsce, gdzie odbywają się festiwalowe koncerty – w budynku tamtejszej elektrowni. Dzięki połączeniu z samą koncepcją przedsięwzięcia, pomysłami artystów i ich muzycznymi kreacjami, nazwa „Napięcia” nabiera dodatkowego, przenośnego znaczenia. Jest to artystyczne wydarzenie wielkiej wagi, będące kwintesencją muzykowania, istotą najdoskonalszej muzyki – kameralnej, albowiem muzycy zjeżdżają tam, by szukać inspiracji, czerpać radość z twórczej współpracy przy wykonywaniu arcydzieł szlachetnej sztuki, a to wszystko bez oglądania się na utarte repertuarowe życzenia publiczności.

Zgrupowane na kilkunastu krążkach nagrania przedstawiają w dużym skrócie to, co można usłyszeć w elektrowni w Heimbach, a można tam usłyszeć wybitnych artystów w bardzo wartościowych, autentycznych, szczerzych kreacjach. Nazwiska? Ot, choćby szef festiwalu Lars Vogt, Michaela Ursuleasa, Isabelle Faust, Julia Fischer, Daniel Hope, Christian Tetzlaff, Heinrich Schiff, Borys Per-

gamenszиков, Claudio Bohórquez, Sharon Kam i mnóstwo innych czolowych nie tylko europejskich solistów, mistrzów w swoim fachu. Dobór repertuaru na albumie wyróżnia się różnorodnością epok i stylów, a także wysokim poziomem wykonania, co niezmiennie wprawia w entuzjazm festiwalową publiczność. Zdziwiałoby co prawda brak utworów Beethovena, ale za to dostajemy znakomite kreacje najważniejszych dzieł kameralistyki trzech stuleci, np. Haydna, Mozarta, Dworzaka, Brahmsa, Schoenberga, Czajkowskiego, Szostakowicza, Berga, czy kompozytorów francuskich. Fakt, że powstają na żywo w oryginalnym wnętrzu i przy udziale zapalonych do tego przedsięwzięcia artystów, bardzo podnosi ich wartość.

Starannie wydany album plasuje się na wysokim poziomie edytorskim i muzycznym, stąd dla miłośników kameralistyki będzie z pewnością mile widzianym nabytkiem.

Paweł Chmielowski



RUSSEL WATSON That's Life
 Decca 475 8532 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 53' 23"
 ☆☆☆☆☆

Kolejna płyta Russela Watsona, poruszającego się po bardziej popularnym repertuarze, przede wszystkim z gatunku crossover, powinna zadowolić miłośników klasycznych brzmień i piosenek, kojarzonych z klubami Nowego Jorku czy Los Angeles oraz reprezentatywnych dla nich artystów, takich jak Frank Sinatra, Nat Cole czy Ray Charles. Ciekawość to wybór i muszę przyznać, że śpiewakowi chyba wyszedł lepiej niż poprzednim krążkach. Świetnie odnalazł się w tej stylistyce, w każdym numerze pokazał swoje doskonałe możliwości głosowe i muzykalność, dzięki czemu poszczególne utwory pod względem wyrazowym brzmią trochę inaczej, co bardzo mi się podoba i co dobrze pasuje właśnie do takiego repertuaru. Znaleźć w nim można tak znane kompozycje, jak np. *Strangers in the night*, *That's life* i wiele innych, podanych w zaangażowanej i przekonującej kreacji wokalisty, w nowych, interesujących, bardzo zgrabnych i zmysłowych aranżacjach, opartych na nastrojowych

brzmieniach smyczków oraz pełnego barwu typowego składu instrumentalnego w takiej muzyce (perkusji, fortepianu, trąbek i saksofonów).

Płyta ta jest ważna dla Watsona, ponieważ w momencie jej powstawania zmagał się z bardzo poważną chorobą. Artysta nagrał bardzo ciekawy materiał, brzmiały naprawdę dobrze i efektywnie, tak że miłośnicy jazzujących i swingujących klimatów, klasycznych piosenek sprzed kilkadziesiąt lat, fani imponującego wokalu artysty oraz wszyscy poszukujący nastrojowych, przyjemnych brzmień powinni być usatysfakcjonowani. To idealna propozycja na wieczór z kieliszkiem wina w rękę – szkoda tylko, że nie można być w Nowym Jorku czy Los Angeles i na miejscu w jakimś klubie słuchać na żywo takiego koncertu...

Paweł Chmielowski

Tombeau pour Monsieur de Sainte Colombe & autres portraits...

Marianne Muller i Ensemble Spirale
 Zig-Zag Territoires ZZT080302 · w. 2008 · n. 2007 · DDD, 69'09, 1 CD
 ☆☆☆☆☆

Ciekawy pomysł i znakomite wykonanie – najkrótsza recepta na sukces artystyczny. W masie wydanych co miesiąc tytułów muzycznych, nawet w przypadku wielkich, zasłużonych dla muzyki klasycznej nazwisk nie jest łatwo wyłuskać dzieło nagraniowe warte posłuchania i posiadania w swoich zbiorach. *Tombeau pour Monsieur de Sainte Colombe et autres portraits...* jest właśnie taką pozycją wydawniczą.

Pomyślną płytę zwykli i niezwykli zarazem. Jak mówi sama pomysłodawczyni, Marianne Muller z

przyjemnością zaprezentowała muzyczne portrety i autoportrety francuskich kompozytorów XVII i XVIII w. Kluczem wyboru był z jednej strony historyczny gatunek muzyczny „tombeau”, z drugiej zaś strony chęć prezentacji bogactwa barokowych dźwięków – mieniących się życiem i dowcipem, jak i nutą zastanowienia, refleksji. „Tombeau” jak sama nazwa mówi stanowiły w baroku swoiste muzyczne nagrobki i wywodziły się z literackich modeli. Co ważne, w przeciwieństwie do włoskiego „lamento” utwory te nie eksponowały żałobnej ekspresji, lecz opierając swój muzyczny genotyp w głównej mierze na renesansowych tańcach „allemande”, „pavan”, „gigue”, prezentowały muzycznie pełną zadumę ludzką stronę spotkania ze śmiercią i wędrowkę duszy ku transcendencji. Wybór jakiegoś dokonała liderka Ensemble Spirale oddając charakter tego typu kompozycji łączących sacrum i profanum udał się znakomicie.

W prezentowanych utworach słyhać wyraźnie bogactwo samych instrumentów, co jest wartością tej płyty samą w sobie. Nie zabrakło więc ani utworów wyłącznie na lutnię, która była w owych czasach najczęściej wybieranym instrumentem dla kompozycji „tombeau”, jak znakomicie wykonane przez Claire Antonini *Tombeau de Gaultier* dedykowane przez Denisa Daultiera swojemu słynnemu kuzynowi, skądinąd najznamienitszemu lutniście barokowemu, Ennemondowi Gaultier. Dla wielbicieli tego instrumentu polecieć jednak trzeba wyjątkowo pięknie skomponowany utwór na dwie lutnie *Les Larmes de Boisset* właśnie samego mistrza Ennemonda Gaultier. Wyjątkowo iskrzący się obraz muzycznych pasji barokowych prezentują jednak dwa ostatnie utwory

nagrane na omawianej płycie. Obie kompozycje wyszły spod pióra Marin Maras, a dobrane instrumentarium potęguje ich wielkość muzyczną – słyszymy tu bowiem wiola da gamba obok swojej niższej dźwiękami basowej wiola da gamba, wspomagane dźwiękami też nie przypadkowo dobranej pary instrumentów lutni i theorbo (lutni basowej), a „przelamane” muzycznie klawesynem i gitarą. Obie nagrane części *Pièces de Violes*, a zwłaszcza fragment suites z księgi 2 *Tombeau pour M. Lilly*, brzmią przepięknie czysto i wiernie oddane przez francuskich muzyków.

Ta płyta może też być odczytywana jako uczta basso continuo. Niskie głosy instrumentów przewodnich – wiola da gamba, basowa wiola da gamba i theorbo – przeplatane, jak je określał Praetorius, „univoca” w postaci lutni, klawesynu czy gitary, w większości prezentowanych na tej płycie utworów stanowią swoisty przewodnik dla tego zjawiska artystyczno-improwizacyjnego. I jak się wydaje, z perspektywy dobranych na tej płycie utworów, jest to również muzyczne świadectwo łączności pomiędzy światem żywych i zmarłych. Trzeba dodać, że zmarłych, a jednak wyjątkowo żywych w kompozycjach im poświęconych, by wymienić nazwiska występujące w tytułach fragmentów muzycznych m.in.: Saint-Colombe, Rameau, Forqueray, Lully, Couperin.

Marianne Muller, absolwentka Schola Cantorum w Paryżu, wyróżniająca się uczennica Wieganda Kuijkena w Królewskim Konserwatorium w Hadze, a obecnie profesor w Narodowym Konserwatorium Sztuk Muzycznych i Tanecznych w Lyonie, wręcz do perfekcji opanowała sztukę continuo. I zarazem mam

na myśli przepiękny dobór instrumentarium basowych dźwięków zaprezentowanych „tombeau”, jak i umiejętność wykonawczą, rodem z epoki wykonywanych kompozycji. Słyhać to zwłaszcza we fragmentach dzieł Antonie Forqueray i Jean-Philippe Rameau. Utwory nagrane na płycie w kolejności jako 8 i 9 wykonane zostały jedynie na wiola da gamba, basowej wersji wiola da gamba i klawesynie. Jak się jednak dobrze wsłuchać to przestrzeń muzyczna tych fragmentów poszerza się wprost proporcjonalnie do liczby użytych instrumentów. I jeśli ktoś jeszcze nie został, pomimo znajomości z nagraniami Savalla, u którego Marianne Muller też grała, wielbicielem wiola da gamba to z pewnością po odsłuchaniu tej płyty takowym zostanie.

Technicznie znakomicie nagrana, bez zarzutu wykonawczego, kompozycja utworów składająca się na *Tombeau pour Monsieur de Sainte Colombe...* jest nie tylko płytą dla wielbicieli muzyki dawnej. Płyta ta stanowi wyraźnie słyszalną i z pewnością bardzo udaną artystyczną prezentację muzycznych portretów kompozytorów barokowych malowanych dźwiękiem z perspektywy ich uczniów, wielbicieli czy naśladowców. Jednocześnie płyta ta oddaje też głębszy wymiar „tombeau” – pełnych polifonii fraz egzemplifikujących dramatyczne reakcje ludzkiego bólu i cierpienia w spotkaniu ze śmiercią, w żałobnej retoryce wiola da gamba i theorbo obok żywych, pełnych transcendentnych motywów przywoływanych dźwiękiem klawesynu, gitary i rzadziej lutni. Tym samym jest to jedna z ciekawszych płyt jakie ukazały się na rynku wydawniczym w 2008 r.

Leszek Koźmiński

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

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

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

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

Acte Préalable



AP0167

world premiere recording



KATARZYNA PIOTROWSKA

DZIKOWSKI • KOPACKA • SAKOWSKA • WILCZEWSKI

Polish Bassoon Music

Tansman • Spisak • Baird • Grudziński • Słowik

Konkurs płytowy

Katarzyna Piotrowska Polska Muzyka Fagotowa

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 31 VIII 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 w październiku 2008 r.

Jak się nazywa kwintet dęty, którego członkiem jest Katarzyna Piotrowska?

Rozstrzygnięcie konkursów:

Emerson String Quartet – Janusz Barański, Kraków; Irena Czarnecka, Kalisz; Radeusz Czerniak, Białystok; Anna Firlej, Kraków; Jędrzej Kwaśny, Warszawa; Łukasz Pawłowski, Wrocław; Jan Rawski, Berlin; Beata Trzaskowska, Warszawa; Ewa Zagórna, Kalisz; Jan Zwoziński, Poznań

Jasnogórska Muzyka Dawna vol. 25 – Elżbieta Butna, Łódź; Krzysztof Dębski, Poznań; Czesław Halicki, Rzeszów; Jan Kułak, Janki; Teresa Lipowiecka, Iława; Janusz Oleksiak, Wołomin; Cyprian Pawelek, Kołobrzeg; Robert Szymanek, Ełk; Robert Turbaczewski, Kraków; Alicja Żywna, Warszawa.

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

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe i muzyka świata okolic

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl

Konkurs płytowy Plácido Domingo Universal Music Polska



Każdy, kto w terminie do 31 VIII 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 w październiku 2008 r.

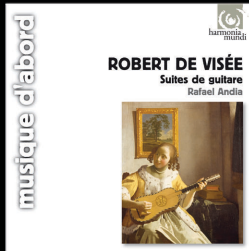
1. W którym roku miała miejsce premiera *Luizy Fernandy*?
2. W jakim mieście zadebiutował Plácido Domingo w *Luizie Fernandezie*?

Domingo/Piotrowska
Universal Music Polska/Acte Préalable

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

REEDYCJE Z PRESTIŻOWYCH KOLEKCJI

Harmonia Mundi musique d'abord



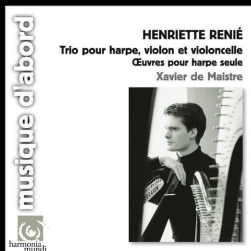
Harmonia Mundi HMA 1951186



Harmonia Mundi HMA 1951755



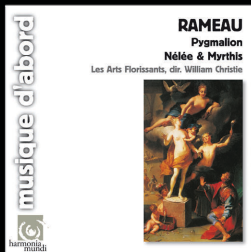
Harmonia Mundi HMA 1951741



Harmonia Mundi HMA 1951692



Harmonia Mundi HMA 1951475



Harmonia Mundi HMA 1951381

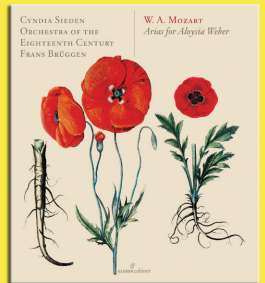
GLOSSA cabinet



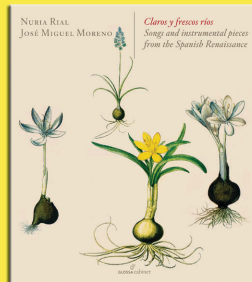
Glossa GCD C80206



Glossa GCD C81103



Glossa GCD C81104



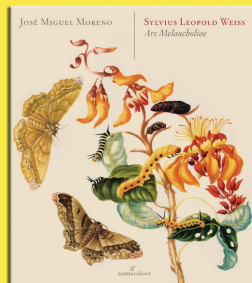
Glossa GCD C80205



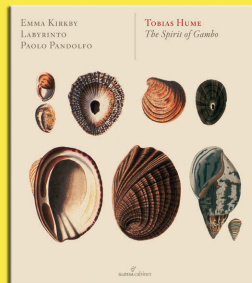
Glossa GCD C80906



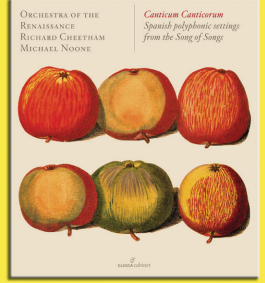
Glossa GCD C81302



Glossa GCD C80102



Glossa GCD C80402



Glossa GCD C81403

Nowości



Harmonia Mundi HMU 907479



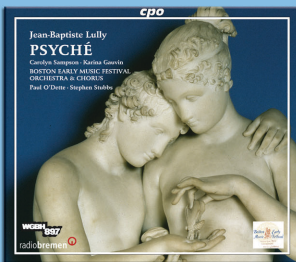
Ligia Digital LIG 104192



Zig Zag Territoires ZZT 080701



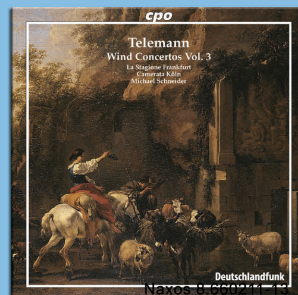
Mirare MIR 040



CPO 777 367-2



CPO 777 245-2



CPO 777 268-2



CPO 777 312-2

C M D
Classical Music Distribution

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

JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji

nowy znakomity
album chopinowski



FONOGRAFICZNE REWELACJE ROKU!



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania • promocja talentów

www.acteprealable.com