

\* Daniel Barenboim w MET • Diabły z Loudun w Krakowie \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 2 (103)  
luty 2009  
ROK X  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Ruben Silva

uwielbiam operetki

Chiara  
Banchini

założycielka  
Ensemble 415

Anne-Sophie  
Mutter

w hołdzie  
Mendelssohnowi

Romuald  
Twardowski

o przemijaniu  
i przemilczeniu

# Elīna Garanča

Łotyszka śpiewa bel canto







A UNIVERSAL COMPANY

# Elīna Garanča

dwa nowe albumy



„BEL CANTO”  
Elīna Garanča  
Ekaterina Siurina / Matthew Polenzani  
Ildebrando D’Arcangelo / Adrian Sampetean  
Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna  
Roberto Abbado  
477 7460



BELLINI: I CAPULETI E I MONTECCHI  
Anna Netrebko / Elīna Garanča  
Joseph Calleja / Robert Gleadow / Tiziano Bracci  
Wiener Symphoniker  
Fabio Luisi  
4778031



www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/garanca • www.elinagaranca.com

© Felix Broede / DG  
proj. graf.: Studio Jeremi



# JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji



Fantastyczne płyty, piękna muzyka, świetna interpretacja!



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*  
Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów i kompozytorów  
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) • [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)



## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Katowice • Bytom • Łódź • Kraków • Koszalin • Lublin • Grójec • Toronto • Nowy Jork
- 14 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Tristan i Izolda* • *Dama pikowa* • *Thais* • *Czarodziejski flet*

## CZŁOWIEK

- 22 **Elina Garanča – wschodząca gwiazda opery**  
*Adam Czopek*
- 23 **Uwielbiam bel canto**  
*Nick Kimberly rozmawia z Eliną Garančą*
- 25 **Przygoda z Salierim – nowe nagranie**  
*Virginia Tutilla rozmawia z Timo Jouko Herrmannem*
- 26 **Dobry muzyk powinien mieć w sobie wiele pokory...**  
*Angieszka Marucha rozmawia z Chiarą Banchini*
- 28 **Uwielbiam operetki**  
*Arkadiusz Jędrasik rozmawia z Rubenem Silvą*
- 32 **Anne-Sophie Mutter w holdzie Mendelssohnowi**  
*Arkadiusz Jędrasik*

## DZIEŁO

- 34 **W mojej muzycznej krainie (15)**  
**Na wzgórzach Morwenu: *Symfonia Szkocka Mendelssohna***  
*Andrzej Osiński*

## MYŚLI

- 36 **Garść refleksji o przemijaniu i... przemilczeniu**  
*Romuald Twardowski*

## PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie – Liturgia prawosławna Romualda Twardowskiego**  
*Emilia Dudkiewicz*
- 38 **Recenzje**
- 54 **Konkursy płytowe:**
- Elina Garanča – Universal Music Polska
  - Romuald Twardowski – 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 – Al. Ken 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

### Uwaga!

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

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

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

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl) lub pocztą: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable** • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 35 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

# Muzyka21

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

adres do korespondencji  
Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38  
[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

### zespół redakcyjny

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

### współpracownicy

Lesław Czaplński, Adam Czopek, Wilfried Górny, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakala, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

### oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce  
Elina Garanča  
fot. © Gabo/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](http://www.acteprealable.com)

[acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl)

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



**P**olacy są niezwykłym narodem. Przez 123 lata zaborów, 6 lat niemieckiej okupacji oraz 45 lat niby wolności pod opieką ZSRR, potrafili walczyć o swoją mowę i kulturę, bardziej cenili polskość niż wygodę, a obecnie, gdy nikt w stosunku do nich nie ma złych zamiarów, gdy żyje się im w warunkach tak dobrych, jakich nie mieli nigdy dotąd przez ponad 1000 lat swojej historii, robią dokładnie to, czego zaborcom się nie udało. Powołują bezsilną Radę Języka Polskiego, tworzą Ustawę o Języku Polskim, która nikogo do niczego nie zobowiązuje, a następnie, za pomocą władz wybranych w demokratycznych wyborach robią wszystko, by o swoim języku i kulturze zapomnieć.

22 grudnia ur. Gazeta Wyborcza podała, że według znanego filozofa i kulturoznawcy, jednocześnie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej, Bogdana Zdrojewskiego, należy zmienić nazwę Instytutu Adama Mickiewicza, „ponieważ nazwisko Mickiewicz jest poza Polską mało znane i źle wymawiane”. Pan Minister zgadza się, by wieszcz pozostał patronem Instytutu, ale „ważne jest by sama nazwa dała łatwo się przetłumaczyć na inne języki”. Dalej pan Minister dodaje, iż zależy mu, by nowa ustawa „nadała (...) Instytutowi charakter podobny do Instytutu Cervantesa, Goethego czy Szwedzkiego”.

To wielki pech, że język polski jest tak trudny, a nazwisko Mickiewicz podobno nie do wymówienia, w przeciwieństwie do trywialnych „Cervantes” czy „Goethe”. O dziwo, Kościuszko nie sprawia problemów w Ameryce, gdzie istnieje od 1925 r. „Kosciuszko Foundation”. Również w USA co roku obchodzą się „Pulaski Day”, choć Amerykanów z polskim pochodzeniem jest raptem około 3% ludności.

Czy na pewno zmiana ustawy, a także nazwy w jakikolwiek sposób temu zaradzi? „Kosciuszko Foundation” pracuje na swoją renomę ponad 80 lat. A ile czasu istnieje Instytut Adama Mickiewicza? Czego przez ten czas dokonał? Jeśli rezultaty są mierne, to winić trzeba patrona, który miał nieszczęście urodzić się w Polsce, czy ludzi w Instytucie pracujących? Czy rzeczywiście pechem polskiego wieszczka jest to, że nie urodził się jako Arnold Schönberg czy Arnold Schwarzenegger, Choderlos de Laclos, William Shakespeare czy też, banalny wprost w wymowie Leoš Janáček? Czy Minister, będąc przez 11 lat prezydentem Wrocławia, próbował podobnego posunięcia promując swoje miasto jako... Breslau?

Ale może niesłusznie krytykujemy projekt Ministra? Dzięki takiemu posunięciu bracia Litwini będą mogli ze spokojnym sumieniem promować Adomasa Mickevičiusa: im nie będzie przeszkadzała wymowa i trudniejsza niż po polsku pisownia.

Można zasugerować panu Ministrowi, by tak rewolucyjne posunięcia zaczął sprawdzać najpierw na sobie i w ramach ułatwiania życia cudzoziemcom, a także następnym pokoleniom, zaczął się nazywać Dieudonné Zdrojewsky.

**N**astępny rewolucyjny pomysł pana Ministra: należy zmniejszyć liczbę drobnych imprez na rzecz większych projektów realizowanych w najbardziej prestiżowych salach świata. Niedawno pisaliśmy o tym, jak Miasto Łódź zorganizowało za milion złotych jeden koncert orkiestry brytyjskiej. Niewątpliwie, dla organizatorów większy z tego splendor i profity, ale czy nie lepiej zorganizować 20 małych koncertów? Idąc tym tropem zlikwidujemy wszystkie opery, teatry, filharmonie i muzea, a w zamian zrobimy w Warszawie repliki takich instytucji jak: Berliner Philharmoniker, MET, La Comedie Française i Louvre, oczywiście wraz z parcownikami. <sup>17</sup>



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 III 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](mailto:actepre_konkurs@interia.eu)  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)



# Reflektorem po scenach i estradach

opery • festiwale • filharmonie



Krzysztof Penderecki  
fot. Esko Keski-Oja

**G**órecki-Penderecki w NOSPR. Z okazji 75. rocznicy urodzin Krzysztofa Pendereckiego oraz Henryka Mikołaja Góreckiego w dniach 23.11.2008 – 09.12.2008 w Katowicach odbył się festiwal Górecki-Penderecki, poświęcony twórczości tych dwóch kompozytorów. NOSPR, jako organizator festiwalu gościł dwa koncerty. Pierwszy z nich odbył się w sobotę 29 listopada i był monograficznym koncertem H. M. Góreckiego i połączony był z nadaniem kompozytorowi tytułu „Honorowy obywatel miasta Katowice”. Tego wieczoru za pulpitem dyrygenckim stanął Wojciech Michniewski, a skład dopełniały dwa chóry – Filharmonii Śląskiej oraz Polskiego Radia w Krakowie. Wieczór rozpoczął się *Quasi una fantasia* op. 78 na wielką orkiestrę smyczkową. Jest to utwór o dość prostej budowie, bowiem przez większość czasu słyszymy powtarzające i przewijające się te same rytmy i brzmienia, które ulegają nieznacznym modyfikacjom. Pełny kontrastów, w znacznej części utrzymany w spokojnej i pogodnej tonacji, przeplatany jest krótkimi i gwałtownymi frazami, o mocno dysonujących współbrzmieniach. Muzycy niejednokrotnie zachwycaли miękkim

brzmieniem klasycznych akordów budujących liryczne fragmenty, potrafiąc jednocześnie nagle kompletnie rozkojarzyć słuchacza kontrastowymi brzmieniami.

Następnie zostało wykonane *Ad Matrem* na sopran, chór i perkusję. Jest to utwór o jednolitej konstrukcji i powtarzanych przez chór słowach „Mater mea lacrimosa dolorosa”. Pomimo swojej jednostajności i niezmiennego tekstu słuchało się go ciekawie. Prosta miniatura, a jednak potrafi zachwyć. Chociaż skład instrumentalny jest mały, tak połączone dwa chóry dają wrażenie masywności. Piątkowe wykonanie było przyzwolite i nie zachwycało specjalnie niczym.

Na koniec zabrzmiała *Salve, sidus Polonorum – Kantata o św. Wojciechu* op. 72, napisana na mały skład orkiestrowy oraz dwa chóry. Składająca się z dwóch wyraźnych części (de facto są trzy: *Lento tranquillo*, *Lento cantabile* oraz *Gaudioso espressivo*) była interesującym podsumowaniem wieczoru. Pierwsze dwie, spokojne, zostały zagrane niezwykle miękko i łagodnie. Ujmowały spokojem i opanowaniem w swojej maksymalnie prostej fakturze i przejmujących nutach. Finałne *Gaudioso espressivo* to natomiast swoisty obraz

potęgi. Mieniące się barwami dzwony – jak i cały szereg innych instrumentów perkusyjnych – w połączeniu z chórem dał niezwykle efekt monumentalizmu, lecz nie ciężkiego, a pełnego przestrzeni i jasności, na swój sposób lekkiego. Zagrana niezwykle żywiołowością i wyczuciem *Kantata* porwała katowicką publiczność, która nagrodziła tak orkiestrę jak i jubilatę długimi owacjami.

Kolejny koncert odbył się w piątek 5 grudnia i poświęcony był Krzysztofowi Pendereckiemu, który też wystąpił jako dyrygent. Wieczór ten rozpoczął się *Koncertem fortepianowym „Zmartwychwstanie”*, w którym partię solową wykonała Beata Bilińska. Jest to dzieło robiące niesamowite wrażenie. Przede wszystkim imponuje katalog współbrzmień – dzwony, fortepian, perkusja – z których kompozytor uzyskał poruszające i przesywające kombinacje. Cały utwór jest zresztą utrzymany w głębokim i doniosłym nastroju, pełnym swojego rodzaju poważnego wzburzenia. Jedynie, czasem, zupełnie z nikąd pojawiają krótkie, sielankowe motywy. Takty, których brzmienie i faktura jest kompletnym przeciwieństwem większości dzieła – miła, lekka, momentami nawet filigranowa. Jakkolwiek fragmenty te – chociaż pięknie brzmiące – tak pojawiają się z nienacka, i równie szybko znikają. Zresztą jest to bardzo charakterystyczna cecha tego dzieła, bowiem przejścia między motywami są niezwykle krótkie, czasem lekko rażące swoim kontrastem. Abstrahując nieco od samej konstrukcji, powiedzieć trzeba iż w wykonaniu muzyków NOSPR-u była to niezwykle poruszająca interpretacja. Orkiestra brzmiała niezwykle skondensowanie i masywnie, dając przez większość czasu odczucie niczym nienaruszonego monumentalizmu. Była przy tym także pełna energii. Wielkie brawa należą się też pianiste, która w tej niezwykle trudnej i wymagającej sily fakturze potrafiła poruszyć publiczność. Kiedy trzeba – agresywna, szybka i głośna, jednakże w spokojnych fragmentach wynosiła brzmienie całego aparatu na niemal mistyczny poziom. Pomimo dostarczenia wielu niesamowitych doznań, oraz swojej niewątpliwie efektowności, utwór ten dostał nieoczekiwanie małą ilość braw – znając bowiem publiczność katowickiej orkiestry można by się było spodziewać wiwatów i długich, gorących oklasków.

Drugą część wieczoru wypełniła *II Symfonia „Wigilijna”*. Dzieło w swym brzmieniu i fakturze ewidentnie cofa słuchacza gdzieś w okolice początków XX w. Emanuje potęgą i masywnością, lecz nie brak mu też żywiołowości. Trwająca w ciemnych i poważnych brzmieniach, symfonia ta poruszyła głęboko katowicką publiczność. Spójnie grana, nastawiona na uwydatnienie wielkości i głębi, ujmowała niezwykle precyzyjną. Przeciwnie do części pierwszej – druga zakończyła się długimi i gromkimi brawami na stojąco.

Jacek Krzakala





*Carmina Burana*, scena I  
fot. T. Zakrzewski

**C***armina Burana w Bytomiu (14 XII)*. Potężne szare koło Fortuny bytomskiej *Carmina Burana* wylania się z jasno oświetlonej szczeliny ciemnej i spowitej mgłą sceny. Toczy się, jak ludzkie losy, kapryśnie, zmiennym torem nie zważając na przeszkody, ktoś z niego spada, ktoś usiłuje się na nie wdrapać, kogoś miazdzy. Ponure koło Fortuny, strącające w przepaść ludzkie pragnienia, pojawia się na początku i na zakończenie spektaklu, stając się klamrą spinającą całą inscenizację. To ono nieustannie nam przypomina, że w obliczu nieżyczliwej Fortuny wszyscy jesteśmy tacy sami – słabi, bezbronni i zdani na ślepy los. Robert Skolimowski, który był też autorem scenariusza, z wyobraźnią wykorzystuje każdy centymetr kwadratowy niewielkiej bytomskiej sceny, by nadać swojej inscenizacji monumentalne rozmiary, co w tych warunkach łatwe nie było!

Zrealizowana z dystansem część pierwsza – opowieść o wiosnie, wywiedziona została ze słów: „Z tych dziewcząt, które tańczą kolistego węża, każda pragnie tego lata mieć swojego męża”. Tutaj opiewane są uroki budzącej się przyrody i pragnienia miłości co potraktował reżyser z humorem i przerysowaniem w stronę groteski. Scena w tawernie, gdzie mamy pieśni sławiące radości płynące z biesiadowania, przeniesiona została na pływający statek, który powinno się określić mianem jaskini opilstwa i obżarstwa. Kończy tę scenę hymn do Bachusa, boga ziemskich przyjemności. Trzecia część to rajski ogród (jak z obrazu Bosch), w którym dziewczyna czeka na swojego chłopca. Mottem tej sceny jest stwierdzenie, że miłość unosi się wszędzie wokół nas. Pojawiło się tutaj nawet symboliczne rajskie jabłko i para gołąbków oraz zastęp amorków. Dynamicznie, z pewną dozą ekstrawagancji, konstruowane obrazy zmieniają się w tej inscenizacji jak w kalejdoskopie. Czasami jednak ma się wrażenie, że reżyser zastosował zasadę: zbyt wiele szczęścia na raz, trudno więc nadażyć za jego pomysłami i symboliką. Sprawdziło się przeniesienie chórów na balkony, przez co stały się one komentatorem, a nie uczestnikiem akcji, która dzięki temu prostemu zabiegowi nabrała przestrzeni. Całości inscenizacji dopełniały interesujące kostiumy Małgorzaty Słoniowskiej fantazyjnie i z humorem stylizowane na średniowiecze oraz światło budujące klimat poszczególnych scen, gdzie humor i zabawa miesza się z refleksją, a liryka z nostalgią.

Na podkreślenie zasługuje rzetelny poziom muzyczny premiery. Pięknie grała i dobrze brzmiała orkiestra prowadzona batutą Tadeusza Serafina. Dyrygent postawił na zwartość muzyki i podkreślenie jej brzmieniowych kontrastów. Przygotowane przez Annę Tarnowską i Tomasza Giedwiłło chóry imponowały spójnością brzmienia i wokalną dyscypliną dzięki czemu każda pieśń miała właściwy ładunek emocjonalny. Chóry to jeden z mocniejszych atutów tej premiery. Drugim była świetna choreografia opracowana przez Macieja Prusaka znakomicie realizowana przez bytomski balet wspomagany zespołem Wrocławskiego Teatru Pantomimy i grupą break dance. Efekt tego połączenia przeszedł wszelkie oczekiwania, a sceny baletowo-pantomimiczne stały się nośnikami wszelkich emocji wyrażanych przez drobne gesty, sposób stawiania kroków, ich tempo, rytm i siłę. Szkoda tylko, że śpiewacy: Agnieszka Dondajewska (Dziewczyna), Jerzy Mechliński (Stary Poeta), Michał Partyka (Młody Poeta) i Edward Kulcyk (aria Łabędzia) nie wyszli w swoich partiach ponad wokalną przeciętność.

Adam Czopek



*Carmina Burana*, scena I  
fot. T. Zakrzewski





**Czarodziejski flet w Teatrze Wielkim w Łodzi (20 XII).** Ze wszystkich oper Mozarta właśnie *Czarodziejski flet* cieszy się największą popularnością. Świadczy o tym nie tylko fakt, że dobrze przygotowana inscenizacja utrzymuje się w repertuarze przez kilkadziesiąt przedstawień, ale również te kilkadziesiąt różnych studiów, szkiców i rozpraw, jakie napisano na jego temat. Jedni doszukują się tutaj gry symboli, wśród których liczba trzy ma szczególne znaczenie. Właśnie ona przewija się przez całą akcję *Fletu*: trzy damy, trzech chłopców, trzykrotny akord w uwerturze, trzy próby dla Tamina. Inni widzą w tym dziele symbolikę kosmiczną dowodząc, że jego bohaterowie są wpisani w odwieczną grę sił kosmicznych, ciał niebieskich i żywiołów, oraz elementów: słońca, gwiazd, dnia i nocy, ziemi, wody i powietrza. Kolejna grupa gorliwych, a zarazem dociekliwych, znawców tematu dowodzi, że ta opera to obraz ciągłej walki dobra ze złem. Dobro symbolizuje tutaj świątynia mądrości – królestwo Sarastra. Zło to demoniczny i tajemniczy świat Królowej Nocy, która przy pomocy Pamiны chce odzyskać utraconą władzę.

Najnowsza inscenizacja tej popularnej opery Mozarta została zrealizowana przez Waldemara Zawodnińskiego – reżyseria i scenografia, w konwencji snu Tamina. Jest to sen, gdzie baśniowa fantastyka przenika mroczną makabreską, a liryka łączy się z humorem. Widz ma wrażenie, jakby oglądał opowieść z pogranicza rzeczywistości i bajki. Akcja rozpoczyna się już podczas drugiej części uwertury, na środku sceny obrotowej na operacyjnym stole w otoczeniu bezcieniowych lamp operacyjnych i dworu Sarasta leży uśpiony (narkoza?) Tamino, który po chwili wstaje, by zacząć, zgodną z librettem, ucieczkę przed potężnym wężem, którego po chwili unieszkodliwiają Trzy Damy z dworu Królowej Nocy. Zanim dotrzemy do finału, gdzie,

jak chce tego Mozart, królować będzie mądrość i czysta miłość, musimy wraz z bohaterami akcji przebrnąć przez nie zawsze w pełni czytelne epizody i wolnomularską symbolikę oraz próby groźnych żywiołów: ognia, powietrza i ziemi. Mam wrażenie, że reżyser zafascynował się szczególnym znaczeniem masońskiej trójki i do tradycyjnie umieszczanych w każdej inscenizacji potrójnych symboli dodał swoje: Tamina otaczają podczas snu trzy lampy, trzech chłopców wychodzi z trzech szaf, trzy damy mają trzy lustra oraz trzy kocy, a w nich trzy psy.

Uruchomiono niemal całą maszynę łódzkiej sceny. Część akcji toczy się na obrotówce, wózki najezdne wynoszą z głębi zascenia poszczególne sceny i epizody. Uruchomione też zostały zapadnie i całe możliwe oświetlenie, które świetnie tworzy bajkowy klimat. Z góry zjeżdżają też niektóre elementy scenografii. Wszystko to miało w założeniu umożliwić płynne przenoszenie akcji z miejsca na miejsce. Ale tak się nie stało! Zabrakło tak ważnej tutaj dramaturgicznej zwartości, rozbijanej właśnie przez te wędrujące elementy scenografii, których mechanizmy do najcichszych nie należą. Mimo tych utyskiwań nie można odmówić zrealizowanej z rozmachem inscenizacji wizualnej efektywności. Na uznanie zasługuje też wyraziste opracowanie przez reżysera poszczególnych postaci, które budowane są z logiki emocji. Jedno wrażenie mnie tylko nie opuszczało przez cały spektakl: po tak bogatym w wydarzenia śnie Tamino obudził się zmęczony. Ależ skąd, obudził się rześki jak wiosenny poranek.

Z całej obsady najlepsze wrażenie pozostał panowie: dobry wokalnie i świetny aktorsko Przemysław Reznier jako urwisowaty, budzący sympatię ptasznik Papageno i Dariusz Stachura zagubiony, nieszczęśliwy Tamino. Obaj panowie stylowi w śpiewie i frazie. W partii posagowego Sarastra (odzianego w fatalny kostium projektu

Marii Balcerek) dzielnie dotrzymywał im kroku Grzegorz Szostak dysponujący pięknie brzmiącym, w każdym rejestrze, basem. Świeżość i lekkość wniosła do stylowo śpiewanej partii Pamiны Dorota Wójcik, której kreacja miała dziewczęcą subtelność. Świetna była Agnieszka Makówka w partii przerysowanej, z woli reżysera, ale jednocześnie urokliwej Papageny. Zgrany zespół Trzech Dam stanowiły: Maria Szczucka, Małgorzata Borowik i Jolanta Bibel. Na koniec omówienia obsady zostawiłem sobie przyjemność wyjątkową, czyli Joannę Woś w partii Królowej Nocy, która jak zawsze imponowała czystością i precyzją koloraturowych pasażów, ekspresją i muzyczną kulturą. Tyle o stronie wokalne! Niestety, mówione monologi i dialogi już takiego entuzjazmu nie budzą. To najsłabsze ogniwo łódzkiego spektaklu.

Łukasz Borowicz stojący gościnnie przy dyrygenckim pulpicie starał się, by był to Mozart o dobrze rozłożonych akcentach dynamicznych, ujmujący prostotą, elegancją i przejrzystością. Niestety, nie zawsze i nie wszystko udało mu się osiągnąć. Muzyce pod jego batutą brakowało chwilami nieco klarowności i mozartowskiej elegancji, a w wielu miejscach przydałaby się właśnie większa dynamika i bardziej wyraziste tempo oraz precyzja. Przypnać też należy, że orkiestra niezbyt staranną grą nie pomogła mu w osiągnięciu celu.

Premierze *Czarodziejskiego fletu* w Teatrze Wielkim w Łodzi towarzyszył wernisaż wystawy *Marcella Sembrich-Kochańska – w 150-lecie urodzin*, poświęconej wybitnej sopranistce, jednej z największych legend opery, która otwiera listę wybitnych polskich odtwórczyń partii Królowej Nocy. Wystawę przygotował Juliusz Multarzyński we współpracy z Małgorzatą Komorowską.

Adam Czopek



**D**iable z Loudun w Operze Krakowskiej. Królewsko – stołeczny Kraków wreszcie doczekał się własnego gmachu dla opery. Jeśli w grodzie Kraka działo się coś dziwnego, to bez wątplenia najdziwniejszym zjawiskiem był brak gmachu Opery. Jednak najpiękniejsza ze sztuk od dawna gościła w podwawelskim grodzie, aczkolwiek zawsze bezdomnie. W marcu 1982 r. premierą opery *Zemira i Azor* Grétry'ego uczczono dwusetną rocznicę (1781), inauguracji teatru Mateusza Esmonda. W drugiej połowie XX w., dokładnie w 1954 r. powstały dwie instytucje kultury: Krakowskie Towarzystwo Operowe oraz Towarzystwo Przyjaciół Teatru Muzycznego. Działy obok siebie, bezdomnie jak i ich poprzedniczki. Od 1 stycznia 1958 r. przeszły pod zarządek Miejskiej Rady Narodowej w Krakowie. W taki sposób ramy organizacyjno-prawne obu scen, z których jedna wystawiała opery, a druga operetki, zmieniono w jedno samodzielne przedsiębiorstwo. Rozpoczęło działalność pod nazwą Miejski Teatr Muzyczny – Opera i Operetka. Co kilka lat powstawały plany budowy gmachu, lecz konsekwentnie bywały odkładane i po pewnym czasie z nich rezygnowano. Tymczasem z dużym trudem operetkę i musical grano w obskurnym wnętrzu po austriackiej ujeżdżalni, a opery w teatrze im. J. Słowackiego oraz we wszystkich innych możliwych miejscach. Lecz sublokatorstwo napotykało na niezliczoną ilość problemów, nie tylko finansowych.

Wreszcie, w 2002 r. skorzystano z okazji budowy, którą należycie wykorzystano. W taki oto sposób 13 grudnia 2008 r. doszło do pierwszej premiery przy ul. Lubicz 48. Poza wszystkimi odcieniami czerwieni bijącej po oczach (zewnątrz i wewnątrz), budynek niczym specjalnym nie szkodzi. Akustyka sali widowiskowej jest przyzwoita, a krakowscy melomani ostatecznie mogą przyzwyczaić się do krwistych barw. Na pierwszą pozycję wybrano operę *Diable z Loudun*, pierwsze operowe dzieło Krzysztofa Pendereckiego. Kompozytor od czasu studiów z Krakowem ma ścisły i stały związek, przeto i jego dzieło powinno

tam się znaleźć. Poprzednie dzieła: *Król Ubu* zrealizowała Ewa Michnik (1993), a Kai Buman przygotował *Czarną maskę* (1998). Można przypuszczać, że kiedyś *Raj utracony* także znajdzie się na afiszu Opery Krakowskiej.

Nad przygotowaniem warstwy muzycznej czuwał znakomicie rozumiejący partyturę Pendereckiego Andrzej Straszynski. Z należytym pietyzmem operę przygotował i podczas premiery zaprezentował. Orkiestra grała bajecznie pięknie z zachowaniem należytych relacji pomiędzy kanałem orkiestrowym i sceną. Muzyka pięknie rozbrzmiewała, a swymi walorami fantastycznie malowała nastroje. Tym samym dostarczała sporo miłych doznań artystycznej natury. Na scenie królowały sytuacje logicznie inscenizowane przez Laco Adamika. Akcja powinna rozgrywać się w XVII-wiecznej Francji, jednak reżyser mając na uwadze gust współczesnej publiczności rozgrywa ją dość czytelnie. No może jak na nasze przyzwyczajenia nieco eksperymentalnie wypadła scena nagiego mężczyzny paradującego po scenie. Ale czyż nie tak mogły przedstawiać się schizofreniczne wizje Joanny w odniesieniu do przystojnego Grandiera? W moim odczuciu ta umiarkowana nowoczesność reżysera nie powinna budzić kontrowersji nawet u widza o skrajnie radykalnych poglądach. Z jednej strony odnosi się do epoki, w której torturowano ludzi i palono na stosie, stosowano egzorcyzm, wyganiano demony, itp. Z drugiej dobitnym budowaniem osobowości poszczególnych postaci oraz ruchem scenicznym i kostiumem pobudza wyobraźnię widza. Nie zawsze rozumiałem, dlaczego na scenie w postaci rekwiytu pojawia się wanna, wystarczyłoby tylko w jednej z pierwszych scen. Reżyser ustrzegł się cytowania dawnych czasów, znanych jedynie z rycin, a mimo to zachował historyczne tło. Na nim pokazuje wszelkie emocje targające bohaterami, ich zawistne intrygi, których ofiarą padnie Bogu ducha winny wikary parafii św. Piotra. Jeśli mógłbym czegoś żałować, to tylko braku płomieni podczas egzekucji Grandiera.



**Ars Sonora**

**STUDIO ARS SONORA  
REALIZACJA NAGRAŃ  
MUZYKI KLASYCZNEJ**

sesje studyjne oraz wyjazdowe

[www.ars-sonora.pl](http://www.ars-sonora.pl)  
e-mail: [info@ars-sonora.pl](mailto:info@ars-sonora.pl)

tel. 601774473



Raczej udusił się w dymie zamiast płonąć na stosie. Tę postać świetnie zagrał i zaśpiewał artysta o przyjemnej prezencji, baryton liryczny, Artur Rudziński. Tym samym stał się główną gwiazdą wieczoru, choć z założenia powinna nią być Joanna. Jej odtwórczyni, Ewa Biegas, jak na „opętana” Urszulankę z dużą aktorską estetyką kreowała postać zakonnicy. Mimo, że była zupełnie poprawną wokalnie, nie dysponuje sopranem typu dramatycznego, bądź podobnym wysokim mezzosopranem, czym wzbudzała spory niedosyt. Wobec tego o wiele korzystniej zaprezentowały się Katarzyna Oleś-Błacha jako Philippe oraz Agnieszka Cząstka w niewielkiej roli Ninon. Wiele pozytywnych artystycznie odczuć dały nam Maria Lenart i Izabela Matula, wcielające się w małe partie Klary i Gabrieli. Innym epizodem siostry Luizy mogła poszczycić się Bożena Zawisłak-Dolny, lecz wokalnie nie poradziła sobie z partią napisaną na głęboki alt. Z tego powodu dźwięki w jej średnicy zbyt słabo brzmiały i nie były słyszalne. Adam Zdunikowski z powodzeniem kreował postać

Krzysztof Penderecki – *Diable z Loudun*  
fort. Jacek Wrzesiński







Krzysztof Penderecki – *Diabły z Loudun*  
fort. Jacek Wrzesiński

Barona de Laubardemont. Zarówno wokalnym, jak i aktorskim, chociaż pod koniec trzeciego aktu mógłby nieco przyhamować temperament. Bogdan Kurowski, bas, w postaci Ojca Rangier ujawnił wokalny i aktorski kunszt wysokiej klasy. Wręcz przeciwnie własne umiejętności pokazał Wiesław Nowak jako Ojciec Ambroży. Wszystko wskazywało na to, że w omawianym spektaklu

jest wokalnym nieporozumieniem. Zresztą nie był jedynym solistą premierowego przedstawienia, delikatnie mówiąc, niedysponowanym. Po co więc nazwiska niekorzystnie dobrane wymieniać?

Dekoracja sceny jest potraktowana raczej wstrzemięźliwie. Kostiumy same w sobie dobrze grają. Spektakl przedstawiono po polsku (oryginał jest niemiecki). Jako całość krakowska produkcja

*Diabłów z Loudun* jest dużym sukcesem realizatorów oraz większości wykonawców, bo i zespół chóru bardzo dobrze spełnił swoje zadanie. Jest także poważną pozycją nie tylko w miejscowym, lecz i w ogólnopolskim dorobku sztuki operowej.

Wilfried Górný

**Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. W całym jesiennym kwartale koncertowym 2008 r. nie zdarzyło się, aby publiczność opuszczała salę filharmonii znudzona, każdego wieczora zdarzały się powody do artystycznej satysfakcji: raz były to dobre produkcje orkiestry – a więc i czyn dyrygenta – innym razem gra solisty, a najczęściej po prostu sama muzyka. W piątek 5 grudnia wszystkie one złożyły się na koncert wyjątkowy. Na podium dyrygenta stanął artysta młody, bezapelacyjny zwycięzca ubiegłorocznego, arcytrudnego Konkursu Dyrygenckiego im. Fitelberga w Katowicach, Eugene Tzigane Donough. Jego swoboda, celowość i estetyka gestów, a nade wszystko muzykalność, zabłysły już w wykonanej na początku uwerturze *Rosamunde* Schuberta: był to Schubert na wskroś wiedeński, lekki, pełen wdzięku, pogody i klasycznego umiaru – wszystko w doskonałych proporcjach i przy całkowitym współdziałaniu orkiestry, jaka grała i brzmiała nadzwyczajnie. Wykonanie przyjęło gorącą owacją.

W tym niezwykłym już nastroju na estradzie pojawia się ponownie dyrygent – w towarzystwie triumfatorki innego polskiego międzynarodowego konkursu: Agaty Szymczewskiej. Artystka tym razem, na swej macierzystej niejako estradzie, grała *Koncert skrzypcowy g-moll* Ernesta Brucha. Grała, nie waham się powiedzieć, rewelacyjnie. Interpretacja partii solowej tego dzieła, naturalne rozwijanie ekspresji jego pięknej liryki, pogłębione pełnym poezji, osobistym tonem artystki (i pięknym brzmieniem Stradivariusa), w finałowym *Allegro energico* wzbogacona perlistą precyzją, finezją, lekkością i brawurą – były wydarzeniem i przeżyciem koncertowym wielkiej miary. Zwłaszcza, że orkiestra pod czułą batutą dyrygenta znacznie wykroczyła poza rutynowe towarzyszenie soliście i z niezwykłym zaangażowaniem grała najlepszy chyba akompaniament w swej historii: lekki, przejrzysty, „kompatybilny” dynamicznie, całkowicie podległy charakterowi

i przebiegowi utworu; to oczywiście dzieło i zasługa dyrygenta, który nie machał na kształt metronomu, jak to na ogół zwykliśmy oglądać, lecz miał w pełnym posiadaniu partię orkiestry – w idealnej zgodności z interpretacją solisty. Frenetyczne oklaski dziękowały wykonawcom za urzekające przeżycie, a zarazem witaly w osobie Agaty Szymczewskiej wielką już, a przy tym swoją Artystkę.

Wieczór ukoronowała *II Symfonia D-dur* Beethovena – ukoronowała swym pięknem, temperamentem, pogodą, a nade wszystko interpretacją Eugene’a Tzigane’a. Orkiestrowe dzieła Beethovena stawiają zespołom określone wymagania stylistyczne, spełnienie ich decyduje o powodzeniu, a przede wszystkim o tożsamości tej symfoniki. Słyszałem już w Koszalinie kilkadziesiąt jej wykonań, ale po prawdziwie certyfikat owej tożsamości mógłbym dać zaledwie kilku z nich. Do nich należy wykonanie Eugene’a Tzigane’a: lekkie, klarowne, zachwycające szczegółami, respektowaniem wszystkich autorskich i stylistycznych wymagań odnośnie tempa, dynamiki, artykulacji. A przy tym był to obraz *II Symfonii* jego własny: rwący strumień czystej muzyki, w jakim znał każdy dźwięk kamyk. Rzadki to przypadek na naszej, i nie tylko naszej, estradzie. A przy tym kultura, smak, muzykalność, temperament; uwertura i symfonia dyrygowane z pamięci. Odnosił sukces absolutny, a z nim orkiestra, która pokazała możliwość praktykę. Młody, fantastycznie zdolny 27-letni muzyk stoi u progu wielkiej kariery. To wielki dar, że dał się poznać w Koszalinie nie z ekranu telewizyjnego – i że dał poznać Beethovena w tak doskonałym kształcie. Burzliwa owacja trwała długo...

Po tym, niejako, nabraniu apetytu, słuchacze koszalińscy otrzymali w następnym tygodniu (12 XII) cały wieczór Beethovena, jaki tym razem sygnował swą sztuką i osobowością Mieczysław Nowakowski, dyrygent znany w Koszalinie z bardzo udanych koncertów w

latach ostatnich. Przedstawił program złożony z samych arcydzieł beethovenowskiej symfoniki: *Uwertura „Coriolan”*, *IV Koncert fortepianowy G-dur*, *V Symfonia c-moll*. Wielkie doświadczenie dyrygenta pozwalało oczekiwać wielkiego przeżycia – i tu nie było zawodu, ale głównie za sprawą orkiestry, która, czujnie odbierając inicjujące znaki dyrygenta, była jednak bohaterką tego wieczoru, grała bardzo dobrze – choć bez owych pożądanych cech, jakich grze nadają indywidualność i gest dyrygenta. Tu Mieczysław Nowakowski pozostawał na dyskretnym planie, słuchacze zaś czerpali artystyczną satysfakcję z samych poprawnie granych dźwięków; trudno by mówić o przeżyciach bogatych.

Oczekiwany bohaterem wieczoru był młodziutki Piotr Różański, jaki podjął ambitne zadanie wykonania *IV Koncertu* Beethovena. Przy tym zadanie bardzo trudne, gdyż artystyczne problemy wykonania tego dzieła są ogromne, niosąc ze sobą rodzaj artystycznej pułapki. Jeśli chodzi o stronę techniczną, solista nie miał problemów, grał ze swadą, doskonale. Natomiast cała strona wyrazowa, wyjątkowo tu bogata i ważna, łącząca głęboką ekspresję z powabną, choć wcale nie płochą, wirtuozerią – pozostała jeszcze w sferze młodemu artyście niedostępnej. Także strona dźwiękowa oferowała paletę ubogą; przede wszystkim siłowe forte i nijakie, „szklane” piano – z lewym pedałem. To zresztą dość powszechna obecnie niedostatką, nie tylko u młodych pianistów. Piotr Różański ma wszelkie dane, aby wzbogacić, wypracować bogaty zestaw barw (sędziwy już Horowitz zapytany przez dziennikarza, co uważa za swoje najważniejsze osiągnięcie, odpowiedział: wypracowałem 46 barw fortepianowych...). Strona wyrazowa gry młodego artysty na pewno pogłębi się wraz z upływem lat. Miał za to dobry akompaniament orkiestry pod niezawodnym tu Mieczysławem Nowakowskim.

Kazimierz Rozbicki



**Traviata w Lublinie.** Lubelski Teatr Muzyczny podjął się tej realizacji w warunkach hali sportowej o wdzięcznej nazwie *Globus*. W ten sposób kolejny teatr i miasto wpisują się na listę miejsc gdzie realizowane są wielkie spektakle operowe. Przez dwa wieczory – 29 i 30 listopada blisko osmiotysięczna publiczność gorąco oklaskiwała wykonawców tej realizacji.

Było co oklaskiwać, bo przedstawienie zostało przez Waldemara Zawodzińskiego dopracowane w każdym szczególe tak pod względem inscenizacyjnym jak i muzycznym. Prosta, oparta na systemie białych ekranów i podestów, a przy tym pełna przestrzeni i funkcjonalna, scenografia pozwoliła reżyserowi na prowadzenie akcji na dwóch poziomach. Jednym z ciekawszych pomysłów było pozostawianie na scenie całego zespołu w obu wielkich scenach zbiorowych. W chwilach, kiedy akcja rozgrywała się między bohaterami dramatu chór stawał w półmroku tyłem do nich. To świetnie wzmocniło dramaturgię i zwartość przedstawienia. Ważną rolę przypisano też kolorystyce i oświetleniu. W scenie balu u Violetty dominowała biel, bal u Flory był w tonacji czarno-białej z dodatkami czerwieni kostiumów tancerek. Beznadziejna szarość zdominowała bez reszty ostatnią scenę.

Naga modelka wprowadzona do II aktu okazała się pomysłem chybionym! Wprowadzona bokiem na scenę i tak samo sprowadzona, miałem wrażenie, że nikt na nią nie zwrócił uwagi, na scenie bowiem działa się w tym momencie rzeczy bardziej interesujące niż owa pani, która w żaden sposób nie pasowała do sceny, gdzie dramaturgia głównych bohaterów rośnie z minuty na minutę. Wypada jeszcze wspomnieć o oryginalnych sukniach i smokingach o współczesnym kroju zaprojektowanych przez Izabelę Stronias. Wielkie brawa należą się Janinie Niesobskiej za ciekawe i pełne dynamizmu układy choreograficzne, świetnie tańczone przez lubelskich tancerzy.

Dużą satysfakcję sprawiła też obsada. Gwiazdą wieczoru była bez wątpienia Joanna Woś, która stworzyła w pełni wiarygodną kreację wokalnno-aktorską, która na długo zapadnie w pamięć tych co mieli możliwość jej obejrzenia. Można powiedzieć, że Ona nie grała, Ona po prostu była zakochaną, zdolną w imię miłości do najwyższego poświęcenia kobietą, która wie, że jest śmiertelnie chora. Wokalnie zachwycała nienaganną emisją, nośnymi pianami i wspaniałym legato. Do tego należy dodać wyważoną ekspresję, wyrównane w każdym rejestrze brzmienie, wspaniale śpiewane

koloratury i ogrom kultury muzycznej w subtelny kreśleniu głosem dramatu Violetty. Partię zakochanego Alfreda zaśpiewał Tomasz Janczak, któremu udało się stworzyć szczerze wiarygodną postać młodego człowieka niemającego się pogodzić z utratą ukochanej. Piękną, pod każdym względem, kreację stworzył też Zbigniew Macias, który w partii dystygowanego artystokraty Giorgio Germonta, ojca Alfreda, ujmował muzyczną kulturą i świetnie brzmiącym głosem. Calej wymienionej trójce dzielnie dotrzymywali kroku: Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak (Flora), Grzegorz Szostak (dr Grenvil) i Andrzej Witkowski (baron Douphal). Pięknie spisały się również chóry.

Jackowi Bonieckiemu udało się wydobyć z partytury wyrazistą i dobrze rozplanowaną dynamikę oraz narastający w muzyce dramat. Była też charakterystyczna dla *Traviaty* taneczna lekkość w rytmie walca i śpiewność, pod którą czai się od samego początku, dramaturgia głównych bohaterów. I wszystko byłoby dobrze, gdyby jeszcze dyrygentowi udało się wydobyć z partytury wszystkie niuanse i smaczki, co w warunkach potężnej hali sportowej jest dość trudne.

Adam Czopek

**Z miłością w tle – po koncercie kolejnym Mariusza Klimka *Gdy Ziemię Cichym Snem...* z Kościoła Miłosierdzia Bożego w Grójcu. *Gdy Ziemię Cichym Snem...* utuliło pokoncertowe echo występu Mariusza Klimka w rodzinnym mieście, dla wzruszonych nastąpił czas refleksji. „Muszę wyruszyć w podróż – lat świetlnych – nie świetlnych – pęczniące ziarno odnalazłem w sobie – zrozumiałem – tylko ja mogę dać mu życie”. Taką sentencję chciałoby się przypisać artyście, który był gwiazdą tego wieczoru. To był koncert „z miłością w tle”. Na początek przedstawiciele Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable, pani prezes Magdalena Wolińska i pan Jan A. Jarnicki uhonorowali Mariusza Klimka nagrodą fonograficzną *Kryształowa Gwiazda* za album świąteczny *Gdy Ziemię Cichym Snem...* – takie wyróżnienia otrzymali również Wojciech Rynduch i Daniel Grzybowski za aranżacje do tej płyty, której premiera odbyła się 12 listopada 2008 r. Aplauz słuchaczy z pewnością rozproszył napięcie emocjonalne – najtrudniej śpiewa się dla swoich. Świąteczny nastrój dodatkowo wyzwoilił aktywność wokalną publiczności; *Dokąd suną sanie* w stylu gospel wykonywany na bis, śpiewano razem z Mariuszem, jakby był znany od dawna. Podczas koncertu można było usłyszeć muzyków, którzy uczestniczyli w nagraniu studyjnym płyty *Gdy Ziemię Cichym Snem...***

Wojciech Rynduch i Daniel Grzybowski zaiste nowatorsko podeszli w aranżacjach do tego „co nienaruszalne”; odległe ale z wycuciem granicy dobrego smaku. Mariusz Klimek „nie odstawał” w byciu w nieodległym pobliżu melodii oryginalnych. Dziś, nawet w małych miasteczkach, znajomość prawdziwej sztuki i wyrafinowanej muzyki nowoczesnej chyba nikomu nie jest obca, choć przyzwyczajenia do klasyki (może nawet oczekiwania), zwłaszcza podczas koncertów w świątyniach to określone wyzwanie dla artysty. Jednakże dla wykonawcy takiej klasy, jak Mariusz Klimek – śpiewak o charakterystycznym brzmieniu głosu, elastyczności i umiejętnościach wokalnych, nie stanowiły żadnego problemu, a muzycy, którzy towarzyszyli mu podczas koncertu wypełnili brzmieniem znakomite aranżacje. Głos



Magdalena Wolińska i Mariusz Klimek  
fot. Paweł Chojnacki

Mariusza Klimka jest już z pewnością Jego Głosem. Nie chodzi jedynie o tembr. Wyrażna osobowość artystyczna, poparta głosem, jest dojrzała! I, gdyby niepohamowana siła tkwiąca w artystach – pchająca ich do ciągłych poszukiwań – można by było zaproponować: „Mariuszu, czas nieograniczonych penetracji w świecie muzyki masz już za sobą; pielegnuj to co odkryłeś w sobie, co poznałeś dogłębnie. Inność może nadejść, ale nie musi!”

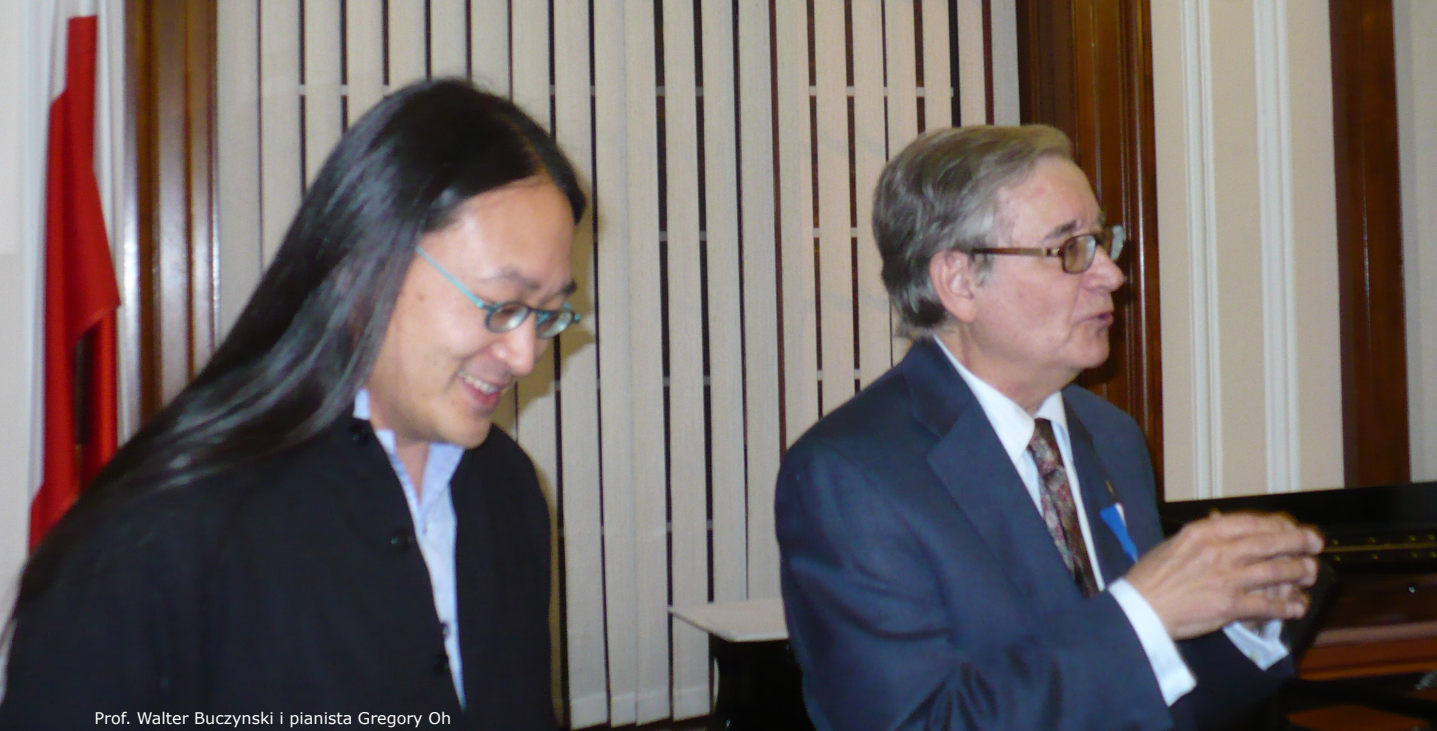
Na koncercie pojawiła się ogromna rzesza fanów, ludzi z okolicznych miejscowości, którzy przybyli tego wieczoru wypełniając kościół po brzegi. Koncert niewątpliwie wzbudził wielkie emocje, i te płynące z głębi serca, i te radosne, a świadczyły o tym bisy, które artysta wykonywał kilkakrotnie. Chciałoby się rzec, że koncert trwał za krótko... Data 28 grudnia 2008 r. z pewnością zapisała się pozytywnie w kartach historii miasta Grójca, jak i dla Parafii p.w. Miłosierdzia

Bożego. Zasluga tego wydarzenia, zarówno muzycznego jak i fonograficznego, był Ksiądz Proboszcz Stefan Kazulak. Mam nadzieję, że w niedługim czasie „nasz artysta” powróci do nas z kolejną odsłoną muzyczną.

W koncercie uczestniczyli: Mariusz Klimek – śpiew, Ludmiła Malecka i Agnieszka Zawadzka – chórki, Wojciech Rynduch – fortepian, Daniel Grzybowski – gitara akustyczna, Agnieszka Świtoniak – gitara basowa, Tomasz Kotwica – perkusja, Łukasz Sawicki – trąbka, Marzena Zajkowska – I skrzypce, Marzena Sikala – II skrzypce, Elżbieta Górka – altówka, Eleonora Strzelecka – wiolonczela. Oprawę nagłośnieniową oświetleniową przygotowała Agencja MJK Bydgoszcz, a sponсорami koncertu byli: Starostwo Powiatowe w Grójcu – Starosta Janusz Różycki i Urząd Gminy i Miasta w Grójcu – Burmistrz Jacek Stolarski.

Kazimierz Kocharński





Prof. Walter Buczynski i pianista Gregory Oh

**M**edal Gloria Artis dla kanadyjskiego kompozytora. W grudniu ubiegłego roku polonijni melomani uroczystie obchodzili 75 urodziny znakomitego pianisty i kompozytora kanadyjskiego polskiego pochodzenia, prof. Waltera Buczynskiego. Z tej okazji Konsulat Polski w Toronto wydał specjalne przyjęcie połączone z koncertem z udziałem jubilata. W trakcie uroczystości wręczono mu Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis, ufundowany przez polskie MKiDN.

Walter (Josef) Buczynski urodził się 17 grudnia 1933 r. w Toronto. Rodzice, pochodzący z Białegostoku, wyemigrowali do Kanady cztery lata wcześniej. Buczynski był najmłodszym i najzdolniejszym dzieckiem spośród siedmiorga rodzeństwa. Od wczesnego dzieciństwa wykazywał niezwykle zdolności muzyczne. Mimo trudnych warunków finansowych w wieku 10 lat zaczął naukę gry na fortepianie. Wkrótce otrzymał stypendium z Royal Conservatory of Music w Toronto. W tej wiodącej uczelni studiował pianistykę pod kierunkiem prof. Earle'a Mossa, zaś nauczycielem kompozycji był Godfrey Ridout. W 1955 r., jako 22-letni pianista, debiutował z Toronto Symphony Orchestra na scenie Massey Hall. Wykonał po mistrzowsku *II Koncert fortepianowy Chopina*.

Dzięki pomocy tutejszej Polonii, w roku 1960 jako jedyny Kanadyjczyk bierze udział w VI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie (22 lutego – 13 marca 1960 r.). Był to jego pierwszy wyjazd do kraju i egzamin ze świetnej znajomości języka polskiego. W przygotowaniu do konkursu, zwłaszcza w zakresie muzycznej interpretacji, pomagał mu prof. Zbigniew Drzewiecki. Nie przeszedł jednak do finałów. Pierwszą nagrodę przyznano włoskiemu pianiście Maurizio Polliniemu. Jak twierdzi kanadyjski kompozytor, jego główną wygraną była żona, Danuta, którą poznał w Warszawie. Ślub odbył się w Toronto. Państwo Buczynscy wychowali trójkę dzieci. W 1961 r., pomoc finansowa Canada Council umożliwiła Buczynskiemu roczny pobyt w Paryżu. Studiował tam kompozycję pod kierunkiem legendarnej nauczycielki, Nadii Boulanger. W tym czasie miał kilka recitali w polskich salach koncertowych.

Po powrocie do Kanady przemierza kilkakrotnie ten ogromny kraj z serią koncertów, często występując z kanadyjską śpiewaczką

Marguerite Gignac. Jako pianista zdobywa wiele pochlebnych recenzji. Znany krytyk muzyczny kanadyjskiego dziennika *The Globe and Mail*, John Kraglund napisał: „Młody muzyk został przyjęty bardzo gorąco. Przyczyną była prosta – potrafił wydobyc z muzyki Chopina jej poetycki liryzm” (1962). Jednocześnie zajmuje się kompozycją. Pierwsze próby w tym zakresie podejmował już w wieku 13 lat, głównie pisząc pieśni na głos i fortepian. Jego dotychczasowy dorobek obejmuje ponad 300 utworów. Wiele z nich swoją premierę miało podczas audycji radiowych transmitowanych przez Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Początkowe kompozycje, począwszy od *Suity na kwintet instrumentów dętych drewnianych (Suite for Woodwind Quintet, 1955)* miały charakter atonalny. Pod koniec lat 60. i na początku 70., kompozycje nabierają charakteru minimalistycznego. W latach 1970-73 skomponował serię utworów zatytułowanych *Zeroing In*. Przebija w nich często nuta ironii i nieoklepana fantazja. Używa w nich wiele nowych środków wyrazu muzycznego – mówione frazy, określona mimika, dźwięk budzika. Kompozytor jest zwolennikiem niezwykle oszczędności w wyrażaniu ekspresji. Według Buczynskiego „każda nutka ma znaczenie i określenie”. Jego ideałem kompozytora jest zmarły w 2007 r. awangardzista Karlheinz Stockhausen. „Jest to muzyka głęboka, której mogę słuchać wiele razy” – twierdzi Buczynski.

W 1972 r. napisał w dwóch częściach *Słownik manierizmów (Dictionary of Mannerisms)*. W pierwszej części ironizuje ekscentryczność niektórych muzyków. Partytura zawiera wiele uwag mimicznych jak „marszczyć brwi”, „potrząsać głową”. W drugiej części, w formie zgadywanki, naśladuje muzykę współczesnych kompozytorów, głównie Bouleza i Stockhouse-na. Przez długi okres współpracował ze znaną kanadyjską poetką Jane Beecroft. Do jej tekstów napisał kilka pieśni, między innymi *Miłość* (polski tytuł) na fortepian, skrzypce i sopran. W 1966 r. wspólnie stworzyli cykl 13 pieśni *How Some Things Look*. W 1976 r. skomponował *Mszę* na mały chór oraz kwintet instrumentów dętych drewnianych. Każdej części *Msy* towarzyszy tylko jeden instrument, dopiero podczas *Gloria* łączą się wszystkie razem. Wiele

kompozycji przeznaczył dla młodych słuchaczy. Jest autorem kilku oper dziecięcych, m.in. *Pan Nosorożec i jego muzyki (Mr. Rhinoceros and His Musicians, 1965)* oraz *Do Re Mi* (1967). Będąc nauczycielem fortepianu w The Royal Conservatory of Music w Toronto, z konieczności, jak twierdzi, napisał kilkanaście utworów-wprawek i ćwiczeń dla dzieci. Dzieła Buczynskiego wykonywano na wielu estradach koncertowych świata, między innymi w Londynie, Paryżu, Warszawie, Berlinie, Amsterdamie, Hadze, Nowym Jorku i we Wiedniu. Od 1969 do 1999 r., Buczynski pracował jako wykładowca w zakresie harmonii i kompozycji na uniwersytecie w Toronto.

Podczas swojej wieloletniej kariery pianistycznej i kompozytorskiej otrzymał ponad 15 nagród i wyróżnień, między innymi medal od Królowej angielskiej Elżbiety II za osiągnięcia w rozwoju kultury kanadyjskiej. Tym razem, jubilat obdarzony został Medalem Gloria Artis. Odznaczenie nadawane jest osobom wyróżniającym się w dziedzinie twórczości artystycznej, działalności kulturalnej lub ochronie dziedzictwa narodowego. Osobę kompozytora zebrany w torontońskim Konsulacie gościom przedstawił znany dyrygent polonijny, dr Andrzej Rozbicki. W imieniu Ministra Bogdana Zdrojewskiego dekoracji tym najwyższym odznaczeniem kulturalnym dokonał Konsul Andrzej Krężel. Medal, nadawany od 1991 r., wykonany jest z tombaku (stop miedzi z cynkiem koloru czerwonego). Ma kształt dużego kwiatu (54 mm na 54 mm) z wizerunkiem orła w koronie. Rewers przedstawia twarz kobiety z wieńcem laurowym, nad którym widnieje półkolista napis Gloria Artis.

Podczas koncertu w Konsulacie Polskim znana śpiewaczka kanadyjska, sopran Lorna MacDonald wykonała 4 pieśni autorstwa Buczynskiego do poezji Dorothy Sandler Gluck. Artystce na fortepianie towarzyszył kompozytor. Następnie, jego utalentowany uczeń, pianista, Gregory Oh wykonał *III Sonatę na fortepian*. Koncert zakończył toast na cześć jubilata oraz chóralne odśpiewanie tradycyjnego *Sto lat* oraz *Happy Birthday*, jako że koncert wypadł dokładnie w dniu 75 urodzin Buczynskiego, pianisty i kompozytora.

Kazik Jedrzejczak





Daniel Barenboim  
fot. MET

**R**ecital fortepianowy Daniela Barenboima w MET. 14 XII miało miejsce w MET tzw. wydarzenie. Po raz pierwszy bowiem od 22 lat, czyli od recitalu fortepianowego Vladimira Horowitza (1986), MET zezwoliła na recital fortepianowy w swoich murach. Tego zaszczytu dostąpił Daniel Barenboim, który debiutował w tym sezonie jako dyrygent w serii spektakli *Tristana i Izoldy*.

Był to wieczór, na który przybyła cała wielka nowojorska socjeta, bo trzeba było tu być i być widzianym. Był to również wieczór, na czas trwania którego większość widowni, na własną zresztą prośbę, ogłuchła, oraz wieczór odporny na krytykę wszelaką, ponieważ piszący relacje krytycy muzyczni również postanowili niezwykle taktownie niewiele słyszeć podczas tego recitalu, a na zakończenie huraganowa stojąca owacja i wiwaty na cześć Barenboima rozsadały ściany MET. Poczuliśmy się więc nieco surrealistycznie, jakby przeniesiona w świat gombrowiczowskiej *Ferdydurke*, kiedy to musiałam się wręcz gęsto tłumaczyć z tego, „że mnie nie zachwyca”.

Ale zacznijmy od początku. Program wybrany na ów niezwykle prestiżowy wieczór składał się tylko z utworów Liszta. Pisano, jak to inteligentnie Barenboim dokonał właśnie owego wyboru utworów koncentrując się na „włoskiej tematyce” Liszta (czytaj: operowej) w MET. Ale po pierwsze – program nie był specjalnie przygotowany dla MET ani wyjątkowy. Barenboim grał bowiem dokładnie taki sam np. w Covent Garden w 2002 r. A po drugie – dlaczego akurat utwory o tematyce włoskiej, a nie np. niemieckiej czy francuskiej zaświadczać mają o większej wrażliwości na operę? Włączenie w drugiej części wariacji na temat trzech oper Verdiego (*Aida: Danza sacra e duetto finale* S436; *Miserere du Trovatore* S433; i *Rigoletto: Concert Paraphrase* S434) nie przekonało mnie do owego argumentu.

Barenboim w rozmowie z prasą mówił o tym, że ma przygotowane dwa programy fortepianowych utworów Liszta. Pierwsza część jest taka sama i tylko druga albo prezentuje wariacje na temat Wagnera albo Verdiego, które wymiennie (czytaj: standardowo) od lat często grywa na całym świecie właśnie jako solowe pianistyczne recitale.

W pierwszej części zaprezentował więc najpierw *Tre Sonetti de Petrarca: Sonetto 47 – Bendetto sia il giorno, Sonetto 104 – Pace non trovo i Sonetto 123 – I vidi in terra angelici costumi*, pochodzące z nr 4, 5 i 6 *Années de Pelerinage: Deuxième Année – Italie* S161. Po nich wykonał: *St. Francois d'Assise: La Predication aux oiseaux* z *Deux Legendes* S175, a na koniec części pierwszej: *Après une lecture de Dante (Fantasia quasi sonata)* nr 7 z *Année de Pelegrinage: Deuxième Année – Italie* S161.

Liszt nie jest moim ulubionym kompozytorem, ale doceniam go i jeśli jest dobrze zagrany wieczór może sprawić wiele przyjemności. Barenboim nie miał jednak wyraźnie 14 XII swego wieczoru. I nie myślę nawet o wielu i częstych pomyłkach, nieczytelności gry i według mnie nadużywaniu pedału. To bowiem można wybaczyć jeśli pianista ma coś ciekawego interpretacyjnie do zaoferowania, jest szalenie zaangażowany w wykonanie i podejmuje ryzyko artystyczne. Ale tak właśnie nie było. Było natomiast głównie nudno i lekko usypiająco. Ani płynnie, ani lirycznie, ani zachwycająco interpretacyjnie, ani porywająco muzycznie. Trochę popisu wirtuozerskiego – najczęściej właśnie z owymi fałszywymi dźwiękami. Wariacje na temat oper Verdiego nie były natomiast ani dobrym Lisztem, ani nie brzmiały jak Verdi.

Pierwszym bisem była króciutka *Sonata* Scarlattiego i ona akurat wypadła moim zdaniem najlepiej z całego wieczoru, choć daleko było Barenboimowi do prawdziwie doskonałego jej wykonania. Później nastąpił *Walc minutowy*

Chopina zagrany w nienajlepszym tempie, bez prawdziwego rytmu walca i z lekkimi dziwactwami dynamicznymi. Ostatnim bitem był *Nokturn d-moll* Chopina, który też nie miał ani dobrych temp ani stylu. Wychodziłam więc z MET z przeświadczeniem, że słuchałam bardzo przeciętnego pianisty i nieciekawego pod względem muzycznym wieczoru.

W relacjach prasowych poza peanami pochwalnymi pisano również o szalenie wypełnionym kalendarzu występów Maestro. A więc w czwartek – występ w Carnegie Hall podczas uroczystego wieczoru 100. urodzin Elliotta Cartera. Grał tam z Boston Symphony Orchestra solową partię z najnowszego utworu Cartera *Interventions* na fortepian i orkiestrę, później *III Koncert fortepianowy* Beethovena i *Fantazję f-moll* na cztery ręce Schuberta, kiedy to towarzyszył mu jako partner na drugim fortepianie James Levine. W piątek dyrygował zaś kolejnym pięciogodzinnym wieczorem *Tristana i Izoldy* w MET.

Czy jednak zmęczenie lub przepracowanie może usprawiedliwić ów wieczór w MET? Wytłumaczyć – tak – usprawiedliwić – nie. Jeśli bowiem ma się tak wielką renomę międzynarodową i jako pianista, i jako dyrygent, trzeba prezentować poziom wykonawczy wedle oczekiwań. Solowy recital w MET jest nie tyle jakim honorem i być może trzeba było nieco zmniejszyć częstotliwość występów przed nim, by być bardziej wypoczętym i zdobyć się na prawdziwie godny podziwu i może jednak specjalnie na tę okazję przygotowany program, a nie powielać ten ograny już wszędzie.

Wiem, że głośno wypowiadając swe opinie znów przysporzyłam sobie sporo antagonistów wśród zakochanych w Maestro fanów. Ale nic na to nie poradzę – słyszałam to, co słyszałam i tak też o tym Państwu uczciwie donoszę.

Basia Jakubowska





Ryszard Wagner – *Tristan i Izolda*  
Michele De Young  
fot. MET/Marty Sohl, 25/11/08

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**T***ristan i Izolda Wagnera*. 6 spektakli tej opery w MET było wielce oczekiwanym przez wielbicieli 66-letniego Daniela Barenboima wydarzeniem. Był to bowiem jego debiut dyrygencki w MET, a 14 XII zadebiutował tu jako pianista w niedzielnym, solowym recitalu utworów Liszta.

Nie widziałam premiery sezonu (28 XI), ale prasa doniosła o sukcesie Maestro. Pisano też oczywiście o wykonawcach tytułowych ról: Katarina Dalayman (Izolda) i weteran wagnerowskich ról, niemiecki tenor Peter Seifert (Tristan – debiut w MET w 2004 r. jako Tannhäuser). Z relacji prasowych wynikało, że Seifert zmagał się, nie zawsze z sukcesem, z rolą Tristana, a w akcie ostatnim w zasadzie niewiele pozostało mu już głosu do dokończenia opery. Używał też elektronicznego suflera umieszczonego w uchu, poprzez który w akcie II i III podpowiadano mu kolejne linijki roli. W akcie I bowiem niemal się pogubił korzystając z pomocy tradycyjnych podpowiedzi z budki suflera.

Widziany przeze mnie kolejny spektakl 2 XII miał już innego Tristana, Gary'ego Lehmana, który zastąpił chorego, jak podano oficjalnie, Petera Seiferta, i którego mogą Państwo pamiętać z mojej relacji z ubiegłego sezonu. Był to bowiem ów nieszczęsny tenor, który wpadł głową naprzód do budki suflera w akcie ostatnim, kiedy to mechanizm „latającego dywanu” nie funkcjonował należycie. Peter Seifert poinformował biuro prasowe o niedyspozycji o 11 rano 2 XII.

Tak więc Gary Lehman, znów niemal z marszu, podjął się zastępstwa. Tego wieczoru jego głos nie popłynął lekko i bez wysiłku. Linie wokalne były lekko chwiejne, a momentami brakowało mu nieco oddechu, choć ogólnie jest to dobry „materiał” na Tristana. W akcie II, rozgrzany już głos, brzmiał płynniej i nabral

ładniejszej barwy: młodzieńczo-dźwięczny i o wystarczającej mocy. Ale też od aktu II wyraźnie słyszalne było (przynajmniej dla mnie) obniżenie partii o 1/2 tonu. W akcie III zabrakło nieco „soczystości” emocjonalnej i „krągłości” pełnego, przestrzennie brzmiącego głosu, choć interpretacyjnie z dużym wycuciem wykonał ów morderczy wielki monolog umierającego Tristana. Tristan to jedna z najtrudniejszych ról i rzadko komu udaje się ją przebrnąć bez problemów od początku do końca.

Przyznaję, że mam feblika do „skandynawskiej” barwy sopranów. Brzmia bowiem młodo, dźwięcznie, ale z owymi przyciemnionymi, soczystymi odcieniami „barw ziemi”. Właśnie taka barwa głosu jest moją najbardziej ulubioną do partii Izoldy i takiej barwy jest głos Katariny Dalayman. Debiutowała w MET w 1999 r. jako Brangana w *Tristanie i Izoldzie*, a później śpiewała tu Księżnę Parmy w *Doktorze Faustusie* Busoniego, Zyglinę w *Walkirii*, Lisę w *Eugeniuszu Onieginie* i Marię w *Wozzecku*.

2 XII w akcie I jej głos brzmiał niemal doskonale, z ładnym dołem i wielką intensywnością podczas rzucania kłuty, ale zdarzyły się jednak momenty zbyt ostrej góry. W akcie II jej głos nie wydał mi się równo dźwięczny w całym rejestrze. Można jednak było łatwo jej „wybaczyć” kilka „suchawych” momentów, bo w wielkim duecie z Tristanem oba głosy robiły należyte wrażenie ładną harmonią współbrzmienia. Jej umiejętnością prowadzenia długich, płynnych lirycznych fraz zawiodła ją jednak w końcowym *Mild und Leise*, kiedy to głos już wydawał się mocno podmęczony. Początek był szalenie obiecujący, ale po chwili wyraźnie zabrakło już sił na ekstatyczny koniec transformacji.

Amerykański mezzosopran Michele De Young zasługuje na wiele pochwał za bardzo

dobrze wykonaną partię Brangany. Szalenie wiarygodna jako postać, dobry głos, choć tego wieczoru może nie do końca czuła się swobodnie w partii. Ale jej barwa nie należy do tych, za którymi przepadam, co oczywiście nie ujmuje w niczym jej występom.

Nieźle wypadł debiut niemieckiego basa-barytonu Gerda Grochowskiego w roli Kurwenala. Atrakcyjnie zaprezentowali się też Stephen Gartner (Melot) i Mark Schowalter (Pasterz).

Jednak wiwaty i owacje należały tego wieczoru do niemieckiego basa René Pape za absolutnie fenomenalnie wykonaną rolę Króla Marka. Fantastyczna barwa i kontrola głosu płynącego bez najmniejszego wysiłku, a jego interpretacyjne ujęcie czyniło z Króla Marka prawdziwie złożoną dramatycznie postacią, pełną godności, dostojęstwa, szlachetności i cierpienia. To niezwykle piękny i głęboko silny bas. Wspaniały występ, który prawdziwie doceniła nowojorska widownia.

Maestro Barenboim tego wieczoru nie zachwyił mnie swym odczytaniem partury Wagnera. Wstęp do aktu I był rozlewnie wolno elegijno-rapsodyczny, a tu wolę więcej dramatycznego napięcia brzmienia zapowiadającego wydarzenia. Zabrakło mi więc płynnego nężeżania, nawarstwiania dźwięku, intensywności emocjonalnej, „trójwymiarowości” brzmienia ogarniającego słuchaczy. Gubiły się więc nieco punkty kulminacyjne i było zbyt „usypiająco”. Owego dramatycznego napięcia i intensywności zabrakło mi też w akcie II w momencie spotkania obojga kochanków i „mystycznej” iluzji blasku, owej nieziemsko eterycznej atmosfery w muzyce ich wielkiego duetu miłosnego. Zdarzyło się też tego wieczoru kilka przesadzonych w mocy przejść dynamicznych. Barenboim nie oczarował mnie ani pasją ani płynnością. Amplituda obranej




przez niego dynamiki wydała mi się również zbyt mała i za płytka. Nie zawsze udawało mu się też oddać ów niezwykle puls erotycznego, zmysłowego brzmienia partytury Wagnera. Wstęp do aktu III wypadł natomiast zupełnie dobrze. Łagodnie, ale znów bez głębi intensywności różnicowań dynamicznych. Dopiero praktycznie na samym już końcu muzyka Wagnera pod jego batutą mogła prawdziwie oczarować. Jego oddani wielbicieli oczywiście nagrodzili go huraganową owacją. Według mnie był to w sumie niezły muzycznie wieczór, ale nie odniosłam wrażenia jakbym słuchała czegoś niezwykłego.

Transmisja radiowa była już jednak zupełnie dobra muzycznie. I choć nie do końca musi mi się podobać podejście Barenboima do tej partytury Wagnera, należy mu oddać sprawiedliwość. Płynność była dobra i znacznie lepiej wyważyła napięcia dramatyczne i dynamikę.

Podczas transmisji Gary Lehman (debiut w transmisji radiowej), który nadal zastępował niedysponowanego Seiferta, już w akcie II miał momentami lekką chrypkę w głosie, ale ogólnie wypadł lepiej niż 2 XII. Dalayman też wspięła się na wyżyny sztuki i lepiej rozłożyła siły tak, że końcówce *Mild und Leise* zachwycało prawdziwym pięknem ekstatycznego brzmienia. Kwangchul Youn, chiński bas śpiewający tym razem Króla Marka też zebrał brawa za dobrą wokalną i interpretacyjną prezentację roli.

Wydaje się jednak, że spektakle *Tristana i Izoldy* w MET nie mogą się obejść bez wszelakich „sensacyjnych” problemów techniczno-wokalnych. W piątek wieczorem, 12 XII, podczas spektaklu, którego nie widziałam, ale o którym sporo można było usłyszeć, MET zmuszona była przywieźć samolotem z Niemiec Waltraud Meier, by zastąpiła chorą Katarinę Dalayman. Jej występ był ponoć całkiem udany, choć świadoma faktu, że jej wysokie tony nie należą do forte jej wokalnego sztuki, umiejętnie pokrywała ich niedostatki ekspresją dramatyczną. Jej Tristianem był Peter Seifert, którego używanie elektronicznego suflera w uchu wywołało niebylewale burzliwą dyskusję wśród wielbicieli opery i wśród profesjonalistów, a której fragmenty drukowała nowojorska prasa. Opinie jak zwykle były podzielone. Co mnie zaskoczyło, to stanowisko Juliena Salemkoura, doświadczonego repetytora wokalnego, dyrygenta i suflera, który przygotowywał Petera Seiferta do jego pierwszego Tristana 2 lata temu. Salemkour jest asystentem Daniela Berenboima w Staatsoper Unter den Linden w Berlinie i to z jego właśnie przyzwoleniem i błogosławieństwem Seifert po raz pierwszy używał owego urządzenia wymyślonemu właśnie przez Salemkoura. W wypowiedziach dla prasy Salemkour mówił m.in. o tym, że przecież używa się takich elektronicznych pomocy np. podczas obrad w Narodach Zjednoczonych, kiedy to korzysta się z natychmiastowych tłumaczy (sic!!!). Przyznam się, że nie bardzo rozumiem jak można porównywać obrady UN ze śpiewaniem w operze, ale widąc wszelkie paralele mogące uzasadnić ów zabieg są dozwolone. Według mnie sprawa jest prosta: albo jest się przygotowanym do śpiewania roli i okazjonalna pomoc od tradycyjnego suflera jest wystarczająca, albo nie jest się gotowym, więc się jej nie śpiewa! Peter Seifer wyraźnie nie jest. Blokiowanie jednego ucha i ciągle podpowiedzi są wedle mnie oszustwem artystycznym podobnie zresztą jak mikrofony wzmacniające siłę głosu, których używa New York City Opera. Albo ma się wystarczająco silny głos do śpiewania w konkretnej sali, albo się w niej nie śpiewa.

I tak ogarnięta niechęcią postanowiłam nie iść na ostatni zaplanowany przeze mnie w tym sezonie spektakl *Tristana i Izoldy* 16 XII. Opuściłam sobie. Może kolejne sezony przyniosą lepsze ich wykonania. 

Piotr Czajkowski – *Dama pikowa*  
Ekaterina Semenchuk (Paulina)  
fot. Ken Howard/MET 17-11-2008



**Dama pikowa Czajkowskiego.** Wznowienie znakomitej produkcji (Elijah Moshinsky) *Damy pikowej* w tym sezonie (7 spektakli – premiera sezonu 21 XI) zapowiadało się interesująco. Ben Heppner jako Ghermann, Maria Guleghina – Lisa, Felicity Palmer – Hrabina, Ekaterina Semenchuk – Paulina/Daphnis, Mark Delavan – Tomski/Plutus, Vladimir Stoyanov – Książę Yeletsky. Sześcioma z nich dyrygował Seiji Ozawa, który powrócił do MET po 15 latach nieobecności. Debiutował tu również operą Czajkowskiego – *Eugeniuszem Onieginem* w 1992 r.

Premiera sezonu wedle doniesień prasy nie wypadła dobrze. Ben Heppner był niedysponowany (przeziębienie), czego nie ogłoszono przed spektaklem. Śpiewał więc z wysiłkiem, nieczystym głosem, który się załamывał. Guleghina była ponoć głównie krzykliwa, głośna i ostra, a reszta wypadła na przyzwoitym, ale nieszczególnym poziomie wokalnym. Tego wieczoru największe brawa otrzymał dyrygent.

Widziany przeze mnie spektakl 25 XI okazał się znacznie lepszy wokalnie, przynajmniej dla Heppnera. Był to pełen pasji dramatycznej Ghermann. Heppner co prawda nie zawsze operował pełnym głosem oszczędzając go nieco, ale ogólnie wypadł dobrze, choć bez swobody wokalnej w roli, pomimo czystej, dźwięcznej góry.

Guleghina (Lisa) śpiewała w MET po raz pierwszy rolę w swym rodzinnym, rosyjskim języku. Stylowa, ale przerysowana dramatycznie, a w zasadzie powinnam powiedzieć, że było często tylko głośno zamiast dramatycznie. No i zbyt wiele było owych ostro-krzykliwe-głośnych fragmentów. Tej Lisie zabrakło śpiewnej romantycznej liryczności.

Zupełnie dobrze wypadł w roli Tomskiego Mark Delavan, który zebrał wiele braw, podobnie jak Vladimir Stoyanov, choć słyszeliśmy już w MET lepiej wykonaną partię Yeletskiego. Znakomite wrażenie wywarła na mnie Ekaterina Semenchuk w roli Pauliny, a później Daphnis, a jej duet przy fortepianie z Lisą zabrzmiał w doskonałej harmonii.

Jednak prawdziwie wielką wokalną atrakcją owego wieczoru była dla mnie Felicity Palmer w fascynującej wokalno-dramatycznie roli Hrabiny.

Miałam nieco zastrzeżeń do dyrygenta. Nie specjalnie przepadam za interpretacjami muzycznymi Ozawy. Są oczywiście takie, które doceniam, ale w większości przypadków wedle mnie nieco „dziwaczy”. Tym razem dyrygował bez partytury, z pamięci i bez batuty.

Jego Czajkowski był nieco za „suchy”. Zbyt mało śpiewności i „rozmachu” w płynących, lirycznych fragmentach. Bywało, że „blacha” brzmiała za ostro; były też ostro-głośne wejścia całej orkiestry zgłaszające nieco chór. Pochwalić można było dobrze dobrane w większości przypadków pulsujące rytmy. Wolę jednak bardziej romantycznie śpiewne interpretacje Czajkowskiego.

3 XII słuchałam Ozawy jakbym słuchała innego dyrygenta! Na samym tylko początku „jego” Czajkowski miał „ogólnie międzynarodowe” brzmienie, ale już od aktu II dał się chyba ponieść muzyce i zadziwił pięknem harmonii, intensywnością dramatu i romantyczną pasją. „Zmiękczyli” brzmienie, nie było już owych sucho ascetycznych krótkich fraz. Wraz z wpływem czasu grał coraz głębiej i śpiewniej i ze wspaniałym rytmem sugerującym „pulsującą krew” we wszelakich emocjach: strachu, obsesji gracza i pasji miłosnej. Wydobył też znakomicie ową typową „rosyjskość” brzmienia jak np. w końcowej scenie w kasynie – najpierw w pieśni



Tomskiego, potem w chórze graczy i na końcu w „cerkiewnym” w stylu zaśpiewie chóru kończącego operę. Wielkie brawa za ten wieczór.

Felicity Palmer przeszła natomiast samą siebie. Rewelacyjnie zaśpiewana i zagrana partia Hrabiny. Znakomita dykcja tak w rosyjskim jak i we francuskim i fantastyczna interpretacja roli. To prawdziwie wielka klasa i kultura wokala. Burzliwa owacja przed kurtyną.

Heppner miał bardzo dobry wokalnie wieczór. Tu i ówdzie trochę brakowało typowej rosyjskiej śpiewności wykonania, ale to był pełny, pewny intonacyjnie, dźwięczny w górze, doskonały głos. Jego monolog-aria przed spotkaniem z duchem Hrabiny i później cała scena z jej udziałem była największą atrakcją całego wieczoru.

Tomski też podbił serca widowni w brawurowo wykonanej pieśni z kasyna.

Yeletski był ogólnie dobry, ale nie fascynujący wokalnie czy interpretacyjnie. Znakomicie w harmonii zabrzmiały też kwartety i duety głosów.

Guleghina nadal była głównie głośna, ostra,

krzykliwa. W scenie konfrontacji z Ghermannem, tuż przed jej samobójstwem, irytująco ostrym głosem przekrzykiwała i przykrywała głos Heppnera, niwecząc całe piękno niezwykle napięcia i pasji owej dramatycznej sceny.


Ogólnie więc, poza występem Guleghiny, był to bardzo dobry muzycznie i wokalnie wieczór i chyba jeden z najlepszych jakie ostatnio słyszałam w wykonaniu Heppnera, Palmer i Ozawy.

Jak to jednak w życiu bywa, każdy spektakl na żywo może przynieść niespodziankę. Ostatnie słyszane przeze mnie w tym sezonie przedstawienie *Damy pikowej* (13 XII) było jednocześnie transmisją radiową i okazało się dość rozczarowujące i muzycznie i wokalnie.

Po pierwsze Heppner był niedysponowany, co ogłoszono dopiero przed rozpoczęciem aktu II, czyli już po tym jak załamał mu się kilkakrotnie głos w scenie z Lisą. Dośpiewał operę do końca raczej uważnie i jakby z lekkim wysiłkiem. Głos ponownie odmówił mu posłuszeństwa już na sam koniec opery kiedy to znów załamał się kilkakrotnie.

Guleghina była tym razem nieco bardziej stonowana i wyciszona dramatycznie. Nieco mniej ostro-krzykliwych fragmentów, więcej płynności i śpiewności, ale głos brzmiał momentami dość niestabilnie i lekko chwiejnie.

Semenchuk (Pauline/Daphnis) nie miała chyba swojego dnia, bo choć ładnie w harmonii zabrzmiała z głosem Lisy, już jako Daphnis rozczarowała zbyt ostrym i trochę niestabilnym chwiejnym głosem. Stoyanov jako Yeletsky był raczej mdły interpretacyjnie i niespecjalnie czarował płynnością i barwą.

Ozawa znów nierówno grał partyturę Czajkowskiego. Było kilka dobrych, romantycznie śpiewnych fragmentów, ale tempa bywały gdzieś zbyt szybkie, a w *Pastoralle* za ciężko, prominentnie i w nieco „lupany” sposób wybijał rytm. „Sypała” się też niekiedy płynność i koordynacja ze sceną. Tak więc tym razem całość spektaklu należała do dwóch głosów: rewelacyjnej w partii Hrabiny Felicity Palmer i bardzo dobrego występu Marka Delavana w roli Tomskiego. 

Jules Massenet - *Thais*  
Renée Fleming  
fot. Ken Howard/MET 05-12-2008



**T**hais Masseneta. Apokryficzna legenda o św. Thais, niezwykle pięknej kurtyzanie, która porzuca świat zepsucia i staje się ascetką pokutującą za grzechy, pojawiła się w czasach wczesnochrześcijańskich wśród mnichów rzymskiego Egiptu około IV w. W Średniowieczu stała się szalenie popularna jako opowieść umoralniająca i przykład wielkiej siły przebaczenia boskiego. Benedyktyńska mniszka z X w., Hrotsvitha z Gandersheim skomponowała filozoficzny dramat oparty o dzieje życia św. Thais. Zainteresował on młodego francuskiego krytyka, Anatola France'a

(1844-1924), który miał napisać recenzję z kukielkowej wersji owej sztuki. Najpierw powstał wiersz, 20 lat później powieść – powiastka filozoficzna – pojawiająca się w odcinkach w *Revue des Deux Mondes* (lipiec-sierpień 1889), a w 1891 r. poprawiona i rozszerzona o około 20 stron jej wersja w wydaniu książkowym. Powieść okazała się sukcesem „de scandale” z powodu zawartych w niej silnie antyklerykalnych opinii i została wpisana na kościelną listę ksiąg zakazanych w 1920 r., zaraz zresztą po tym jak France zdobył literacką nagrodę Nobla. France'a okrzyknięto „niebezpiecznym

spadkobiercą libertynów XVII i XVIII w., godnego kontynuatora antychrześcijańskiej krytyki Woltera i Renana”, a Jezuita Brucker nazwał *Thais* „lubieżną bajką” i dodał: „Nasi przodkowie kazaliby autora tej książki wychłostać publicznie na placu de Greve”. Ironiczna parodia życia monastycznego opisuje dzieje mnicha Pafnucygo, który odrzuca ziemską, fizyczną miłość i na koniec przechodzi transformację stając się odpychająco obrzydliwym upiorem.

„Dziewice zaczęły śpiewać psalm Zachariasza: – Błogostawiony niech będzie Pan, Bóg Izraela. Nagle głos zamarł im w krtani.



Dostrzegłszy twarz mnicha uciekły przerażone, wołając: – Upiór, upiór! Pafnucy stał się tak ohydny, że ręką przesuwałszy po swej twarzy, sam poczuł swą brzydotę” (cytat pochodzi z polskiego wydania *Thais* Anatola France’a w tłumaczeniu Jana Stena, Czytelnik 1957).

Renée Fleming i Thomas Hampson najpierw wykonali *Thais* w Chicago Lyric Opera (2003), z której pochodzi wypożyczona i przeniesiona do MET jej produkcja. Jej autorem jest urodzony w Bristolu brytyjski reżyser John Cox, doświadczony autor wielu produkcji operowych na świecie (debiut w MET w 1982 r. – *Cyruлик sewilski*). Światło zaprojektował pochodzący ze stanu Wisconsin Duane Schuler (ponad 21 produkcji w MET, a z tych najnowszych – *Pierwszy Cesarz*). Jako choreograf zadebiutowała tu Amerykanka Sara Jo Slate, która była też autorką oryginalnego ruchu scenicznego dla *Thais* w Chicago Lyric Opera w 2003 r.

Scenografia nie jest specjalnie wyszukana, ale znakomicie komponuje się z treścią libretta. Mamy więc połańdowane wydmy pustynne, palmy, egipskie w stylu z dodatkami elementów art deco wnętrza domu Niciasa, a w kolejnych scenach jeszcze kilka innych wariantów na temat palm, wydm, piasku pustynnego i turkusowego błękitu wody. Co robiło wrażenie to właśnie światło i barwy dekoracji, utrzymanych w soczysto-orientalnych tonach turkusowej zieleni lamanej „marokańskim niebieskim”, ostrych śródziemnomorskich żółci z okazjonalnymi dodatkami koloru złota i niezwykle intensywnego lazururowego błękitu nieba czy wody.

Jest również w *Thais* zawarty klasyczny taniec brzucha wykonany na rozłożonym przed domem *Thais* dywanie przy akompaniamencie rzewno uwodzącej pseudoorientalnej wokalizy sopranu i dwugłosu pieśni śpiewanej przez niewolnicę Niciasa. Tancerka baletu i śpiewaczka należą do grupy biesiadników, którzy pojawiają się przed domem *Thais* próbując ją namówić do uczestnictwa w uczcie. Zarówno w tej scenie, jak w scenie śmierci *Thais* wieje niezwykłym kiczem, ale tu nie winię producenta tylko libretto i muzykę Masseneta, który zdecydował o włączeniu do spektaklu owej „orientalnej” wstawki muzyczno-tanecznej i mdląco melodramatycznego zakończenia opery.

Jedyna nowość tej produkcji to zaprojektowane przez Christiana Lacroix specjalnie na tę okazję kostiumy dla Renée Fleming. Lacroix był również projektantem jej sukni do *Traviaty* na wieczór gali otwierającej sezon 2008/9 w MET. Wedle doniesień zakulisowych, Renée Fleming przygotowując się do występów jako *Thais* w MET, schudła w ubiegłym roku o ponad 18 kilogramów. Jednak zaprojektowane dla niej suknie Lacroix zmusiły ją do dalszej diety i straciła kolejnych 8 kilogramów, żeby ładnie się w nich prezentować.

I tak w scenie II aktu I Fleming ubrana jest w szyfonową złotą spódnicę z bardzo dopasowanymi żakietami i purpurowymi „szalowymi” rękawami, a w scenie w sypialni występuje w powiewnym półprzezroczystym szkarłatnym szyfonie na tle fioletów, purpurowych welwetów i kremowo złotych odcieni pościeli łoża. Fleming prezentuje jeszcze jedną wspaniałą kreację Lacroix w scenie erotycznego snu Athanaela, kiedy to pojawia się na scenie w srebrystopowiewnej, szalenie dopasowanej sukni jako uwodzicielka. Pozostaje jej kostiumy, czyli te, w których podróżuje po pustyni, są szalenie skromne i szaro-ciemne. Jedyne na sam koniec, w scenie śmierci, kiedy siedzi na krześle

## Thais – libretto

Napisał je Louis Gallet (1835-1898), który współpracował też z A. Thomasem, Bizetem i Saint-Saënem, a dla Masseneta napisał libretta do: *Le Roi de Lahore*, *Le Cid* i *Esclarmonde*. Niestety na potrzeby dramatu operowego pozbawił historię *Thais* Anatola France’a satyryczno-ironicznej wymowy, czyniąc z niej melodramatyczną opowieść skupiającą się na konflikcie dwóch postaw.

### Akt I

#### Scena 1:

Mnich Athanael powraca z Aleksandrii do swego klasztoru Cenobitów z wiadomościami o stanie *Thais*, kuryzdana i aktorka, której przedstawienia kreują popularną sensację. Athanael wyznaje też braciom, że w czasach swej młodości on sam był pod jej urokiem. Obecnie jednak uważa, że jej zachowanie jest obrazą i afrontem wobec Boga i z determinacją postanawia nawrócić ją na Chrześcijaństwo. Mnich Palemon przypomina mu, że jest to niezgodne z ich ślubami, które zakazują im mieszania się w świat świecki. Zainspirowany kolejnym snem o *Thais* Athanael wraca jednak do Aleksandrii by ją nawrócić.

#### Scena 2:

Athanael odwiedza dom swego dawnego przyjaciela Niciasa, który obecnie jest jednym z najbogatszych mieszkańców Aleksandrii. Sceptyczny wobec zamiarów Athanaela Nicias przyrzeka mu jednak spotkanie z *Thais*, która obecnie jest jego kochanką, i której „usługi” kupił za ogromną sumę. Niestety nie może ponownie ich nabyć i wieczór ów ma być ostatnim ich spotkaniem. Podczas uczty, w której dochodzi do konfrontacji dwóch poglądów, *Thais* odrzuca impertynenckie żądanie Athanaela zmiany trybu życia i ostrzega go przed próbą represji i ignorowania ludzkiej natury. Próbuje go uwodzić i na koniec poddaje go poniżającemu ceremonialowi ku czci Wenus.

### Akt II

#### Scena 1:

Nareszcie sama w swej sypialni *Thais* rozmyśla o złudnej i ulotnej wartości swego życia i szuka potwierdzenia swej piękności w lustrze zanosząc prośby do Wenus o wieczne jej trwanie. Niezapowiedziany Athanael pojawia się w jej sypialni. Opowiada jej o miłości, którą jej przynosi, i której przyjęcie zapewni jej wieczność. Głos jej kochanka Niciasa zmusza *Thais* do podjęcia decyzji. Prosi Athanaela, by nakazał Niciasowi odejść, a kiedy pozostaje sama, konfliktujące myśli nachodzą ją z wielką siłą. Pomimo ogarniającego ją strachu i rozterek duchowych postanawia podjąć decyzję tej nocy.

Interludium – medytacja na skrzypce i orkiestrę

#### Scena 2:

Athanael czeka przed domem *Thais* na jej decesję. *Thais* pojawia się w końcu z postanowieniem porzucenia obecnego trybu życia i udania się z Athanaelem do pustynnego klasztoru. Athanael ostrzega ją przed fizycznym bólem i trudem drogi, która ich czeka i nakazuje jej spalenie domu i wszystkich jej doczesnych dóbr. Przed domem *Thais* pojawia się Nicias wraz z towarzyszącym mu rozbawionym tłumem biesiadników. Ma nadzieję skłonić *Thais* do udziału w nocnych rozrywkach. Na progu płonącego już domu *Thais* pojawia się Athanael i ogłasza wszystkim jej decyzję. Rozzłoszczony tłum próbuje siłą zatrzymać ją w Aleksandrii. W zaistniałej sytuacji Nicias pomaga Athanaelowi i *Thais* uciec z miasta.

### AKT III

#### Scena 1:

*Thais* i Athanael podróżują po pustyni do klasztoru Matki Alwisy. Umęczona do granic możliwości fizycznych *Thais* prosi Athanaela o chwilę odpoczynku. Surowy mnich odmawia i dopiero na widok jej krwawiących stóp okazuje nieco litości. Wdzięczna za doprowadzenie jej do progę zbawienia *Thais* żegna Athanaela, ale kiedy mniszki przyjmują ją do swego grona i zamyka się za nią furta klasztoru, Athanael uświadamia sobie ze smutkiem, że nigdy już jej nie zobaczy.

#### Scena 2:

Athanael powrócił do swych braci Cenobitów. Po 3 miesiącach modlitw, umartwień i postów nadal *Thais* nie może wyrwać ze swej pamięci pięknej *Thais*. Próbuje wyznać swe udręki Palemonowi, ale nawet próba spowiedzi nie umniejsza jego cierpienia. Palemon uświadamia sobie wtedy, że Athanael jest zgubiony. Podczas kolejnej nocy erotycznych marzeń sennych o *Thais* pojawia się głos, który powiadamia Athanaela o zbliżającej się śmierci *Thais*. Athanael postanawia zabrać *Thais* z klasztoru i przywrócić do świeckiego życia.

#### Scena 3:

Po 3 miesiącach niezwykle surowej pokuty *Thais* zbliża się do końca swej fizycznej wytrzymałości. Jej dni są już praktycznie policzone. Okazała tak wielką wiarę i determinację w swej pokucie i umartwianiu ciała, że mniszki jeszcze za życia ogłosiły ją świętą. Athanael przybywa za późno. *Thais* znajduje się już poza jego zasięgiem i umiera na jego oczach opowiadając mu o swej wizji aniołów i Boga. Ostatnie słowa opery śpiewa Athanael, a brzmiały one: litości. 10



umieszczonym na ołtarzu, przed którym, wśród kwiatów u jej stóp, palą się w lichtarzach dwie wysokie świece, ubrana jest, jak przystało świętej, na biało. No i godna wspomnienia jest też znakomita peruka przygotowana dla Fleming – długie, złocisto-blond kręcone włosy, które same w sobie mogą oczarować.

Kostiumy dla pozostałych śpiewaków utrzymane są w charakterze granych postaci. Tak więc habity dla zakonników i zakonnice i barwne orientalne szaty dla mieszkańców Aleksandrii, Nicias a i jego gości oraz dla Athanaela, który jako uczestnik uczyty w domu Nicias a musiał godnie się zaprezentować.

Z zaplanowanych 10 przedstawień widziałam premierę sezonu 8 XII oraz spektakl 23 XII. Słyszałam również transmisję radiową 20 XII.

Wieczór premiery w całości należał do Renée Fleming i był jej wokalnym triumfem. I w zasadzie tylko z jej powodu oraz po to, by usłyszeć wspaniały baryton Thomasa Hampsona warto było być w MET.

Wszyscy śpiewacy owego premierowego spektaklu sezonu wypadli znakomicie. Świetnie zabrzmiał w roli Nicias a jasny, płynny tenor Szwajcara Michaela Schade; bardzo dobre wrażenie wywarł głęboki głos debiutującego rolę Palemona w MET Alaina Vernhesa oraz śpiewająca wokalizę sopran Leah Partrige (La Charmeuse), Alyson Cambridge (sopran) jako Crobyle – jedna z domowych faworyt Nicias a, Ginger Costa-Jackson, włoski mezzosopran w roli drugiej faworyty Nicias a, Myrtale i Maria Zifchak w roli Matki Albiny.

W pełni zasłużone brawa otrzymał przed kurtyną koncertmistrz orkiestry MET David Chan, za wspaniałe wykonanie *Medytacji* na skrzypcach solo, oraz dyrygent Jesus Lopez-Cobos, który na szczęście nie dał się ponieść muzyce Massenet'a. I choć grał płynnie i słodko jak trzeba, było to raczej powściągliwe wykonanie i nie popadł w melodramatyczną przesadę. Lopez-Cobos to bardzo doświadczony dyrygent, który powrócił do MET po spektaklach *Manon Massenet'a* w 2005 r. Debiutował tu w 1978 r. w *Adrianie Lecouvreur* (Cilea), a później dyrygował *Faworytą Donizettiego* z udziałem Pavarottiego. Jest Muzycznym Dyrektorem Emeritus Cincinnati Symphony Orchestra, którą prowadził w latach 1986-2001. Był również Generalnym Muzycznym Dyrektorem Deutsche Opera w Berlinie i Muzycznym Dyrektorem Orkiestry Kameralnej w Lozannie.

Thomas Hampson prawdziwie czarował nas głosem tego wieczoru. Głęboko dźwięczny, pełny dramatycznej ekspresji i intensywności wszelakich emocji oraz wspaniale liryczny, zawarł w roli Athanaela wszelkie subtelności i niuanse, na jakie zezwalała mu ta partia.

Renée Fleming zaprezentowała nam natomiast wszystko, co najlepsze w jej głosie: wspaniałe barwy i odcienie lirycznego smutku, intensywność ekstazy religijnej, dramat rozterek ducha przed nawróceniem i wysokie C w akcie I. Bo pomimo znakomitego występu Hampsona to był jej show i wykorzystwała każdą jego sekundę, by potwierdzić

Jules Massenet – *Thais*  
Thomas Hampson (Athanael)  
fot. Ken Howard/MET 05-12-2008



swoj niekwestionowany status divy Numer Jeden w MET.

Transmisja radiowa była jeszcze lepsza wokalnie, bo tak Fleming, jak i Hampson niezwykle zmobilizowali siły i kunszt wokalny.

Ostatni widziany przeze mnie spektakl miał miejsce 23 XII. Tym razem MET gościła w loży honorowej byłego Prezydenta USA Billa Clintona, który przybył w towarzystwie żony, córki i jej przyjaciela. Podczas przerw pstrykano im setki zdjęć, a jego osobista ochrona przejęła kontrolę bezpieczeństwa MET na ten wieczór.

Inną osobistością obecną podczas tego wieczoru na widowni był Domingo, który siedział na poziomie orkiestry. Jak zwykle czarujący przyjmował z uśmiechem wyrazy uznania, życzenia świąteczne i uściśnął niezliczoną ilość rąk. Jedyną zmianą w obsadzie tego wieczoru była niewielka rola Matki Albiny, którą zaśpiewała Kathryn Day zastępująca niedysponowaną Marię Zifchak.

Hampson i Fleming byli w bardzo dobrej formie wokalne i brzmiali fantastycznie. Fleming miała jednak trochę kłopotó w scenie II aktu I. Głos nie popłynął na samym początku kremowo-lirycznie. Ratowała więc efekt podbieraniem dźwięków od dołu, co było znacznie wyraźniej słyszalne niż podczas transmisji radiowej, a wysokie C było zdecydowanie chwiejne i dość dalekie od ideału. Ale już od sceny I aktu II oczarowała przepięknym głosem i pełnym zaangażowaniem dramatycznego wykonaniem roli. Burzliwa stojąca owacja, wiwaty i bukiety kwiatów rzucone pod jej nogi zaświadczyły o jej kolejnym triumfie w MET.

Mnie jednak od czasu do czasu nachodziły myśli, że może szkoda tych głosów akurat na tę operę, która poza showem dla divy nie zawiera w sobie żadnych specjalnych wartości muzycznych. 12



## Thais – muzyka

Massenet skomponował tytułową rolę dla Sybil Sanderson, zmysłowo pięknego sopranu z Kalifornii, o głosie obejmującym swym zasięgiem 3 oktawy, a której interpretacja Manon stała się sensacją. Profesjonalna i prywatna relacja pomiędzy piękną amerykańską divą i kompozytrem była oczywiście tematem wielu domysłów i plotek, a skandalizujące zachowanie divy wiele mogło kosztować Masseneta. Sanderson zerwała bowiem z Operą Comique, której obiecano prapremierę *Thais* i przeniósła się do Opery Paryskiej zmuszając Masseneta do przeniesienia tam prapremiery (16 III 1894). Tuż przed prapremierą Sanderson stała się po raz kolejny bohaterką skandalu. Zdarzył się jej bowiem podczas próby generalnej zamierzony lub nie „wypadek z garderobą”, w wyniku którego na koniec aktu I wszyscy obecni na próbie mogli podziwiać jej obnażone piersi. Wokalnie podczas premiery, jak pisała później prasa, była ponoć „absolutną perfekcją”. *Thais* nie odniosła jednak popularnego sukcesu. Massenet przepracował więc partyturę dodając scenę w oazie w akcie III i wyciął dysonansowy finał. Krytycy oskarżali Masseneta o kompletne niezrozumienie powieści France'a i o wulgarność. Późniejsze generacje krytyków również nie szczędziły razów. Po koniec lat 50. Lawrence W. Harvard napisał, że kompozycje Masseneta odpowiadają tylko tym, którzy „uważają muzykę za przyjemną rozrywkę po obiedzie”. Pisano o tanim orientalizmie fin de siècle'u, bezwstydnym melodramacie „sandaliów i piasku” wymieszanym z egipską erotyką, sentymentalnym kiczem i pseudoreligijnością oraz o nurzaniu się w religijnej erotyce. Ale tematyka religijna nie była Massenotwi obca. Piwszy jego sukces to przecież oratorium *Maria Magdalena* również z librettem Galleta, a później podobne wątki podjął w opartej o powieść Flauberta *Herodiadzie*. Oczywiście wszystkim wielbicielom opery znane są jego najbardziej do dziś popularne opery jak *Manon* (1884) czy *Werther* (1892). Czy więc *Thais* słusznie jest wznawiana tak rzadko?

Muzycznie niewiele dobrego da się powiedzieć o tej operze. Jest to sacharynowo przesłodzony melodramat, salonowa w stylu melodyjnie i „przyjemnie” brzmiąca muzyka i właściwie poza znaną wszystkim *Medytacją*, będącą muzyczną opowieścią o nawróceniu Thais, niewiele z niej godne jest zapamiętania. Zresztą po pierwszym wykonaniu *Medytacji* w połowie aktu II, motyw ten powtarzany jest kilkakrotnie do końca opery w różnych kluczach i wariantach. Podczas jej kolejnego powtórzenia na koniec opery, mnich Athanael próbuje na jej tle przekonać umierającą Thais, że obietnica nieba była kłamstwem, a jedyną prawdą jest życie i miłość pomiędzy ludźmi.

Ogólnie muzyka tej opery jest płytka dramatycznie i rozlewnie nieinteresująca.

Aria Athanaela z aktu I *Voilà donc la terrible cité* opisująca horror grzechu w Aleksandrii nie wzbudza większych emocji, podobnie jak pierwsza aria Thais *Qui te fait si severe* – no może z wyjątkiem wysokiego C, które Massenet nakazuje śpiewać sopranowi. Tylko w scenie I aktu II nieco bardziej interesująca jest najpierw aria Thais *Dis-moi que je suis belle*, a później najciekawszy w całej operze dramatycznie i muzycznie duet Thais i Athanaela.

Tak więc Thais stała się w zasadzie tylko

popisowym show dla wielkich div operowych demonstrujących w niej swe piękne głosy i wokalny kunst. Po przedwczesnej śmierci Sanderson, rolę Thais podjęła Lina Cavalieri, a w 1908 r. Mary Garden wybrała ją jako operę swego debiutu w USA w Oskar Hemmerstein's Manhattan Opera Company rywalizującej w owych czasach z MET. Garden wystąpiła również


Urbana. Rok 1939 miał w 7 spektaklach w MET aż dwie dzielące się tą rolą divy: Amerykankę Helen Jepson i Australijkę Marjorie Lawrence. Po przedstawieniach z 1939 r. MET wznowiła *Thais* dopiero w 1978 r. w 17 wieczorach z udziałem Beverly Sills i Sherrilla Milnesa pod batutą Tita Capobianci.

W publikowanych w prasie wywiadach Renée

Jules Massenet - *Thais*  
Renée Fleming i Michael Schade  
fot. Ken Howard/MET 05-12-2008



w filmie o Thais nakręconym w 1917 r. na Florydzie i w Jersey City. Jako Athanael partnerował jej znakomity Maurice Renaud. Kolejną wielką Thais była legendarna Geraldine Farrar, która u boku wspaniałego barytona Pasquale Amato jako pierwsza wystąpiła w tej roli w MET w 1917 r. Maria Jeritz, Thais z 1922 r. w MET, otrzymała nową produkcję zaprojektowaną przez Josepha

Fleming mówiła o tym, że jest to rola jakby specjalnie dla niej skomponowana. Leży bowiem doskonale w jej głosie, a tessitura, głównie umieszczona w środkowym i środkowo-górnym rejestrze sopranu z okazjonalnymi wysokimi tonami, najlepiej prezentuje jej piękny w barwie kremowo-liryczny głos, dając też okazję do wykonania wielu atrakcyjnych piano i pianissimo. 





Narodowa Orkiestra Symfoniczna  
Polskiego Radia  
w Katowicach

Sala im. G. Fitelberga, pl. Sejmu Śląskiego 2, Katowice

**KONCERT SYMFONICZNY • 13 lutego 2009 • godz. 19.30**

dyrygent

**Jacek Kaspszyk**

solistka

**Sally Wilson**

*Ives – Decoration Day*

*Adams – My Father Knew Charles Ives*

*Mahler – Adagio z X Symfonii*

*Bernstein – I Symfonia Jeremiasz*

**PORANEK SYMFONICZNY • 22 lutego 2009 • godz. 12.00**

dyrygent

**Tadeusz Wojciechowski**

solista

**Adam Krzeszowiec**

*Smetana – Uwertura do op. Sprzedana narzeczona*

*Czajkowski – Wariacje na temat rokoko na wiolonczelę i orkiestrę*

*Chaczaturian – Suita z baletu Gajane*

Sprzedż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkty Ticketportal

[www.ebilet.pl](http://www.ebilet.pl), [www.ticketportal.pl](http://www.ticketportal.pl)

Informacje: tel. 032 251-89-03, 032 255-32-61, e-mail: [nospr@nospr.org.pl](mailto:nospr@nospr.org.pl)

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



Wolfgang Amadeusz Mozart – *Czarodziejski flet*  
Nicole Cabell (Pamina)  
fot. Ken Howard/MET 18.12.2008

**Czarodziejski flet Mozarta.** W sezonie świątecznym MET przygotowała tym razem dla dzieci wznowienie skróconej do około 90 minut i śpiewanej po angielsku wersji *Czarodziejskiego fletu* w spektakularnej produkcji Julie Taymor. 4 spektakle (22, 27, 30 i 31 XII) były wobec tego matinée prezentowanym o 13<sup>00</sup> i tylko ostatni 1 I 2009 zaplanowano na 19<sup>00</sup>.

Dyrygował nimi izraelski Maestro Asher Fisch (debiut w MET w 2000 r. w *Wesołej wdówce*, później *Madama Butterfly* i *Rigoletto*). W obsadzie wokalne mieliśmy jeden debiut – amerykański sopran Nicole Cabell jako Pamina, a poza tym: Dimitri Pittas (Tamino), Rodion Pogossov (Papageno), Cyndia Sieden (Królowa nocy), Alan Oke (Monostatos), Eric Owens (Sarastro), Kathleen Kim (Papagena). Oprócz nich wystąpili: Wendy Bryn Harmer, Kate Lindsey i Maria Zifchak – jako Trzy Damy, Jakob Taylor, Samuel Dylan Rosner i Jacob A. Wade jako Trzy duchy, John Del Carlo w roli mówionej, a solo na flecie grała Stephanie Mortimore.

Widziałam premierę sezonu 22 XII i słyszałam transmisję radiową 27 XII. Wokalnie wypadło na dość marnym poziomie. Najlepiej zabrzmiała debiutująca w roli Pamiны Nicole Cabell. Ładne prowadzenie fraz, barwa i stylowość, ale i ona miała trochę siłowych fragmentów. Cyndia Sieden, momentami o lekko skrzekliwym głosie i nie najładniejszej barwie, nie radziła sobie zbyt dobrze w mówionych dialogach i ogólnie z rolą. Z dwóch spektakularnych arii pierwsza wypadła chwiejnie w precyzji, a w drugiej ledwo „wycisnęła” najwyższe tony. Dmitri Pittas był bardzo przeciętnym Tamino ze sporą ilością napięć w głosie.

Rodion Pogossov wypadł w sumie nieźle, ale nie zaprezentował nic szczególnie atrakcyjnego w roli Papageno. Trzy Damy brzmiały w relatywnej harmonii podobnie jak Trzy Duchy. Roczarował nieco Eric Owens, który nie ma wystarczająco głębokiego głosu do partii Sarastro i nie zawsze panował nad jego drżącym rozchwianiem. Asher Fisch obrał dobre tempa, ale dyrygował bardzo na piechotę, bez wyczucia stylu. Całość wypadła więc na miernym poziomie i była głównie akompaniamentem muzyczno-wokalnym do przedstawienia spektakularnej produkcji Julie Taymor, a Mozart był głównie nieobecny.

Ale moja recenzja tym razem niebardzo powinna się liczyć ponieważ w tym sezonie zabrałam na spektakl 22 XII prawdziwego krytyka owego matinée, niewiele ponad trzyletniego Kaleba Wonga. Kaleb był jednym z ponad tysiąca dzieci przybyłych na ów spektakl w towarzystwie rodziców czy dziadków i to ich wrażenia tak naprawdę się liczyły owego popołudnia. Zasiadliśmy więc oboje na miejscach prasowych na poziomie orkiestry, a moja rola sprowadziła się tylko do notowania pytań i uwag Kaleba.

Historia libretta była chyba dla niego zbyt skomplikowana więc podczas spektaklu zadawał cichutko pytania, które świadczyły o niezachwianej logice jak np: „Po co on tam poszedł?”, albo: „Dlaczego on to robi?”. Staralam się jak najlepiej wyjaśnić, ale wydaje mi się, że moje odpowiedzi bardziej były przyjęte „na wiarę” niż prawdziwie wpasowały się w logikę Kaleba czy wyjaśniły przekonywująco poczynania bohaterów. No bo przecież tak naprawdę to decyzję o podjęciu takiego lub innego działania przez bohaterów *Czarodziejskiego fletu* nie zawsze świadczą o

zdrowym rozsądkiem i logice tak znakomicie reprezentowanych przez trzyletniego Kaleba.

Początek opery okazał się lekko przerażający, kiedy to Tamino ucieka przed ścigającym go wężo-smokiem. Musiałam kilkakrotnie później zapewnić Kaleba, że „On już sobie poszedł i nie wróci”. Poza tym, w zasadzie lubił wszystkie postacie z wyjątkiem „tego z wielkim brzuchem” czyli Monostatos – i słusznie, bo to przecież wyjątkowo paskudny charakter. Najbardziej spodobały mu się niedźwiedzie, a w drugiej kolejności, po krótkim namyśle – flamingi. W zasadzie więc żadna ludzka postać nie wzbudziła w nim większych pozytywnych emocji. Muzyka całości opery bardzo mu się podobała, ale fragmenty, które wywarły na nim największe wrażenie to te, do których się tańczyło na scenie. Stąd niedźwiedzie tańczące do muzyki i arii Tamino grającego na magicznym flecie i balet ptaków do arii Papagena.

Kaleb w zasadzie przez większość opery był bardzo zaangażowany w śledzenie akcji na scenie, ale 90 minut bez przerwy to jednak zbyt wiele na ciągłą koncentrację uwagi dla trzylatka, więc jak przystało na rasowego krytyka, zdrzemnął się na chwilę w scenie 9 i 10. Całość spektaklu dla dzieci podzielono bowiem na 12 scen. Sceny 9 i 10 zupełnie słusznie mogły wdać mu się nieco nudno usypiające, bo dużo się w nich „gada” o kolejnych próbach czekających Tamino i mało ciekawych rzeczy się dzieje poza przejściem przez ogień i wodę. Ale koniec opery już obejrzał i z entuzjazmem bił brawo dla wszystkich wykonawców.

Owe popołudnie było więc dla Kaleba wypełnione ogromną ilością wielkich emocji. Była to przecież jego pierwsza w życiu „prawdziwa” opera. Przed spektaklem zaprowadziłam go do biura prasowego i przedstawiłam dyżurującym tam owego popołudnia Jennifer i Charlsowi, który na chwilę pojawił się z materiałami informacyjnymi. Kaleb nie chciał sobie dać zrobić zdjęcia w ich towarzystwie – ani razem, ani osobno. Był chyba trochę onieśmielony tak ważnymi osobami reprezentującym MET i nie chciał puścić mojej ręki.

Po spektaklu zapytałam go czy poszedłby jeszcze raz do opery. Odpowiedział po krótkim namyśle: „Tak, ale nie teraz”.



Kaleb Wong



# Elīna Garanča wschodząca gwiazda opery

Adam Czopek




Elīna Garanča  
fot. Felix Broede/DG

**E**līna Garanča – wschodząca gwiazda opery. Od kilku lat obserwujemy niemal zmasowany atak śpiewaczek zza naszej wschodniej granicy na największe operowe sceny. Odnoszą sukcesy na najbardziej prestiżowych scenach, festiwalach i estradach koncertowych. By nie pozostać gołosłownym wymienię kilka najbardziej znanych. Violetta Urmana potrzebowała zaledwie czterech sezonów, by pojawić się w Bayerische Staatsoper w Monachium, Festiwalu Wagnerskim w Bayreuth i mediolańskiej La Scali. Anna Natrebko po sensacyjnym debiucie w partii Donny Anny w *Don Giovannim* na Festiwalu w Salzburgu w jeszcze krótszym czasie zdobyła nowojorską MET, Operę Wiedeńską i Paryską. O karierach Marii Guleghiny, Galiny Gorczakowej i Olgi Borodiny nie ma sensu wspominać bo od kilkunastu lat odnoszą sukcesy na całym świecie. A przecież wypada jeszcze wspomnieć o rozpoczynających międzynarodowe kariery: Oldze Romanko, Ekaterinie Siurinie, Ekaterinie Semenчук, Marinie Domashenko.

Jest też w tej ostatniej grupie urodzona 16 września 1976 r. lotewska mezzosopranistka Elīna Garanča, bohaterka naszego szkicu, która od paru sezonów podbija czołowe europejskie sceny operowe. Mówi się wręcz, że to jedno z objawień światowych scen operowych. Jej zjawiskowy, pełen blasku, głos znakomicie wyrównany we wszystkich rejestrach o miękkim aksamitnym brzmieniu sprawia, że jest śpiewaczką pilnie poszukiwaną. Do tego należy dodać, sceniczny temperament, nienaganną technikę, swobodę prowadzenia głosu i subtelności frazowania oraz znakomite legato, ale również umiejętność operowania barwą i nadania głosowi dramatycznej intensywności oraz wyjątkową muzykalność i ogromną wrażliwość. Wszystko to razem wzięte pozwala na wykonywanie bardzo różnorodnego repertuaru. Z równym powodzeniem śpiewa mezzosopranowe partie w operach Rossiniego, Mozarta, Belliniego, Vivaldiego, Masseneta bo opera, jak na razie, stanowi podstawę jej artystycznej działalności. Krytycy i znawcy

przedmiotu zgodnym chórem przepowiadają jej świetlaną przyszłość na operowych scenach.

Śpiewaczka mająca za sobą studia w lotewskiej Akademii Muzycznej w Rydze, dokształcała się również w Wiedniu u Iriny Gavrilovici oraz w Stanach Zjednoczonych, w klasie Virginii Zeani. Międzynarodową karierę rozpoczęła w Südthüringisches Staatstheater w Meiningen, później związana była z Operą Frankfurcką. W 1998 r. śpiewając partię Magdaleny w *Rigoletcie* Verdiego wygrała Mirjam Helin International Singing Competition w Helsinkach, co stało się początkiem jej sukcesów na światowych scenach. Była również finalistką konkursu Cardiff Singer of the World Wettbewerbs w 2001 r. Głośnym sukcesem zakończył się jej debiutancki występ na Salzburger Festspiele w 2003 r. w roli Annio w *Łaskawości Tytusa W. A. Mozarta* pod dyktando Nikołausa Harnoncourta. Podziwiano ją już w Wiener Staatsoper, gdzie debiutowała 26 stycznia 2003 r. jako Lola w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego. W tym samym roku rozpoczęła na scenie Opery Wiedeńskiej występy w kolejnych dziewięciu partiach. Największe uznanie przyniosły jej partie Rozyny w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Octaviana w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa, Charlotty w *Wertherze* Masseneta oraz Księcia Orłowskiego w *Zemście nietoperza* J. Straussa. Po premierze *Werthera* Masseneta w Operze Wiedeńskiej Anna Kijak napisała w *Trubadurze*: „Frustrację młodej kobiety tęskniącej rozpaczliwie za wielką miłością znakomicie oddała młoda lotewska śpiewaczka, Elīna Garanča, mogąca się pochwalić ujmującą, bardzo naturalną prezencją sceniczną. Garanča dysponuje raczej jasnym, „gładkim” mezzosopranem, który świetnie się do tej partii nadaje.” Śpiewała też w drugim ze znanych teatrów wiedeńskich – Theater an der Wien, gdzie debiutowała w lutym 2006 r. jako Sesto w *La clemenza di Tito* Mozarta. Zdobywanie londyńskiej Covent Garden rozpoczęła od 2007 r. Pierwszą partią jaką zaśpiewała na tej scenie była Dorabella w *Cosi fan tutte* Mozarta, przed nią zaplanowana na marzec 2009 r. premiera *Romea i Julii* Belliniego, w której zaśpiewa partię tytułowego Romea. Pierwszy raz śpiewała tę partię w marcu 2008 r. w Rydze. W 2006 r. wzięła udział w koncercie dzieł sakralnych Mozarta podczas festiwalu w Salzburgu pod batutą Riccarda Mutiego. W lutym 2008 r. zadebiutowała jako Rozyna w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego w nowojorskiej MET. Basia Jakubowska po tym debiucie napisała na łamach **Muzyka21**: „Jest to ładny w barwie, dobry głos i spory talent, ale brak mu doszlifowania technicznego... Trochę też jak na mój gust góra była zbyt przenikliwo-szklista, a koloraturowe pasáže były bardziej ostrożnie wypracowane niż wdzięcznie lekkie”. Kilka miesięcy później (5 lipca) partią Adalgisy w *Normie* Belliniego debiutowała w Bayerische Staatsoper w Monachium. Wróciła do Monachium jako Charlotta w *Wertherze*. Na marzec 2009 r. nowojorska MET zapowiedziała jej występy w partii Angeliny w *La Cenerentola* Rossiniego. W międzyczasie była Opéra de Paris oraz Théâtre des Champs-Élysées. Podziwiano ją też w partii Nicklausie i Muzy w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha w Tokyo. W sezonie 2007/8 (5 października) na scenie Opery w rodzinnej Rydze zaśpiewała po raz pierwszy partię tytułowej Cyganki w *Carmen*. Z Deutsche Oper w Berlinie rozpoczęła współpracę od partii Octaviana w *Kawalerze srebrnej róży*. Przedstawieniami z jej udziałem dyrygowali m.in. sir Roger Norrington, Frederic Chaslin i Riccardo Muti oraz Kurt Masur i Fabio Luisi.

Jej dorobek nagraniowy obejmuje m.in. operę A. Vivaldiego *Bajazet* wyróżnioną nagrodą Grammy, oraz solową *Aria Cantilena*, dzięki której została uznana przez Echo Klassik za „Wokalistkę Roku 2007”. W 2005 r. podpisała kontrakt w Deutsche Grammophon. Właśnie ta wytwórnia wydała *The Mozart Album*, gdzie Elīna Garanča śpiewa arie i duety w towarzystwie Anny Natrebko, René Pape i Thomasa Quasthoffa. Można też podziwiać kunszt Elīny Garanči na DVD – Gala Operowa z Baden Baden, *Werther* z Wiener Staatsoper z 2005 r. oraz *Cosi fan tutte* z Aix-en-Provence Festival, czerwiec 2005 r. Na styczeń i luty 2009 r. Deutsche Grammophon zapowiada wydanie kolejnego albumu solowego *Elīna Garanča Bel Canto* oraz kompletnego nagrania *Capuletti e i Montecchi* Belliniego, gdzie będzie okazją do spotkania z: Anną Natrebko, Josephem Calleją, Robertem Gleadowem i Tizianem Braccim. Dyryguje Fabio Luisi. 



# Uwielbiam bel canto

wyznaje łotewski  
mezzosopran Elīna Garanča

Elīna Garanča  
fot. Felix Broede/DG

**Ł**otewska mezzosopranistka wyjaśnia w tej rozmowie, w jaki sposób nadaje barwy ariom bel canto i wskrzesza operowych bohaterów. Czystość brzmienia głosu, sposób, w jaki drwi sobie z największych trudności wokalnych, zakres repertuaru, wszystko to sprawia, że Elīna Garanča cieszy się wielką sławą. Na swojej najnowszej płycie solowej zdecydowała się przedstawić szczególną epokę i szczególnie styl: operę włoską z pierwszej połowy XIX w., czyli bel canto. Program przez nią stworzony obejmuje opery trzech największych kompozytorów tego okresu. Dla młodej mezzosopranistki posiadającej zmysł teatralny, ich muzyka jest bogata i wdzięczna.

*Nie wszystkie mezzosoprany porywają się na bel canto. Kiedy pani zdała sobie sprawę, że ten repertuar jest odpowiedni dla pani głosu?*

Bel canto podąża za mną od początku mojej nauki. Moja pierwsza profesorka w Akademii w Rydze, która była Rosjanką, powiedziała mi pewnego dnia, że mój jest szczególnie odpowiedni do bel canto. Właśnie zaczynałam karierę i jeszcze nie mogłam tak naprawdę śpiewać, ona jednak słyszała, że barwa i brzmienie mojego głosu są stworzone do tego repertuaru.

*W jaki sposób dokonała pani wyboru arii do tej płyty?*

Ta płyta ma długą genezę, dało mi to możliwość dokładnego przeanalizowania tych dzieł. Mogłam iść na przykład, do biblioteki wiedeńskiej i studiować manuskrypty; a Deutsche Grammophon przysłało mi partytury, dużo partytur: pamiętam, że dostałam paczkę zawierającą 20 partytur różnych oper! Przejrzałam wszystko, strona po stronie, przeglądałam arie, duety, zespoły, zastanawiając się, co byłoby odpowiednie do mojego głosu. Ci kompozytorzy napisali tyle zachwycających rzeczy, których się nie zna. Z całą pewnością nie jest łatwą sprawą zorganizowanie dobrej obsady dla tych oper. Trzeba nie tylko dobrej sopranistki i mezzosopranistki, trzeba także dobrego tenora i znakomitego basa. A nie ma zbyt wielu śpie-

Elīna Garanča  
fot. Gabo/DG



waków, których głosy są odpowiednie dla tego repertuaru, którzy znają tradycję i styl bel canto, i którzy byliby przekonywujący na scenie.

**Czy trudno jest zaprezentować światu muzykę poprzez jedynie krótki fragment opery?**

Nigdy nie nagrywam czegoś, czego wcześniej nie wykonywałam na koncercie lub w operze. Taki program jak ten, jest interesującym wyzwaniem: każdemu fragmentowi należy nadać inny charakter, ponieważ każda opera Donizettiego, Belliniego, czy też Rossiniego jest kierowana specyficzną ideą dramatyczną i w każdej operze istnieje szczególny powód, dla którego taka aria czy taki duet jest śpiewany właśnie w tym momencie. Dbając o ideę pięknego śpiewu i pięknej linii, śpiewak ma więc ponadto możliwość dodania kolorytu różnym frazom i różnym emocjom. Wszystko to przyczynia się do przyjemności, jaką się odczuwa śpiewając tę muzykę. Nawet w takiej antologii jak ta, chcemy, aby słuchacz widział twarze, widział reakcje słuchając po prostu muzyki.

**Repertuar bel canto przewiduje role męskie dla mezzosopranów, jak można się o tym przekonać słuchając tej płyty, na której wcieliła się pani w Orsiniego w „Lucrezia Borgia” i w Romea w operze „I Capuleti e i Montecchi” – dzieła, które niedawno nagrała pani w całości dla Deutsche Grammophon. Czy trudno jest się wcielić w rolę mężczyzny?**

Kiedy jestem w teatrze i gdy mam już na sobie strój, staję się tą postacią, którą interpretuję. Nie mówię sobie: „Ach, mój Boże, muszę grać mężczyzną”. Wchodzę w scenę i jestem w określonej sytuacji dramatycznej, słyszę muzykę, wiem, co mam zaśpiewać i od tego momentu identyfikuję się ze swoją rolą. Ponadto lubię obserwować ludzi i sytuacje i na próbach pojawiają się pewne fizyczne szczegóły, które przyciągają moją uwagę. Być może to właśnie pomaga mi w kreowaniu męskiej postaci, w każdym razie czerpię z tego przyjemność. Z drugiej strony, jestem przekonana, że każda kobieta posiada swą męską część, a każdy mężczyzna ma w sobie część żeńską. To zabawne wystawić na próbę tę część samej siebie na scenie, spróbować wyobrazić sobie, jak młody mężczyzna mógłby zareagować w takiej sytuacji.

**Czy w dziedzinie bel canto są piękne głosy, które pani podziwia?**

Gdy uczyłam się śpiewu, miałam wtedy 17, 18 lat, lubiłam słuchać arii Normy z *Casta diva*, którą śpiewała Joan Sutherland, słuchałam jej mając wszystkie okna otwarte, aż do momentu, gdy sąsiedzi kazali mi się uciszyć...W tym repertuarze wszyscy mówią oczywiście o Marii Callas, jednak gdybym miała wybrać jedną śpiewaczkę, wybrałabym Beverly Sills. Mój przyjaciel miał wiele jej nagrań arii bel canto i

uważam, że jest coś bardzo przekonywującego w sposobie, w jaki ta śpiewaczka śpiewała. Swego czasu, byłam zupełnie nią zafascynowana, i nadal mam jej nagranie *Anny Boleny* Donizettiego na swoim ipodzie.

**Beverly Sills była sopranistką. Czy pani chciałaby być sopranistką?**

Ludzie nieustannie próbują określić moją

się sięgnąć po Wagnera). Czasami słyszę, że zostanę sopranem lirycznym i to mnie naprawdę zaskakuje. Słyszę także, że mój głos obniża się i że zostanę mezzosopranistką dramatyczną, kiedy urodzę dziecko. Cokolwiek by to było, nigdy nie będę zmuszać swego głosu. Nie chcę zamknąć go w pudełku i pracować nad nim, aż stanie się szerszy, lżejszy. Mój głos jest tym



Elina Garanča  
fot. Gabo/DG

osobę i mój głos. Niektórzy mówią mi, że za kilka lat będę sopranem; czasami mówią mi, że zostanę sopranem dramatycznym (Birgit Nilsson zapewniła mnie podczas konkursu w Finlandii w 1999 r., że bez wątplenia będę z nią współzawodniczyć, i że być może odważę

czym jest i próbuję prowadzić go tak jak czuję, tak, aby ewoluował naturalnie.

rozmawiał: Nick Kimberley / © DG  
tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek



# Przygoda z Salierim

## Nowe nagranie

### Rozmowa z kompozytorem Timo Jouko Herrmannem

**Powiedział pan kiedyś, że fascynuje się pan muzyką Antonia Salieriego od czasów wczesnej młodości. Co jest takiego w tej muzyce, że wzmagą ona u pana „detektywistyczny” instykt?**

Od kiedy obejrzałem po raz pierwszy rewelacyjny film *Amadeusz*, zafascynowałem się tym „starym lotrem” Salierim. Zastanawiało mnie, że pomimo iż jest on centralną postacią filmu, nie pojawia się ani jeden takt jego muzyki. Byłem po prostu ciekaw tej postaci i jego twórczości. Rozpocząłem wówczas poszukiwania: zakupiłem partytury, stare wydania, nagrania, płyty. Zacząłem kolekcjonować wszystko, co tylko wpadło w moje ręce. Wszystkie elementy układanki zaczęły do siebie pasować i wyłaniał się jego portret jako człowieka i muzyka. Podczas studiów w szkole wyższej w Mannheim moja ciekawość jeszcze bardziej wzrosła. Chciałem głębiej zrozumieć jego sposób myślenia, jak również poznać główne źródła, włączając manuskrypty przechowywane w austriackiej Bibliotece Narodowej w Wiedniu.

**Mając 18 lat rozpoczął pan swoje badania i poszukiwania we wspomnianej bibliotece. Później zaczął pan wygłaszać wykłady i organizować koncerty z muzyką Salieriego. Pasja do tej muzyki zdaje się odgrywać w pana życiu ogromną rolę. I to nie tylko poprzez słowa i prezentacje, ale poprzez niestrudzony wysiłek nad rekonstrukcją manuskryptów tego kompozytora i przygotowywaniem współczesnej edycji jego muzyki. To musi być niezwykle skomplikowany proces, zwłaszcza, że wiele prac Salieriego jest ciągle nieodkrytych i nieopracowanych. Co ciągnie pana do takiej pracy i w jaki sposób pan stara się ją wykonywać?**

Jest głęboki sens w byciu odkrywcą. Do tego podekscytowanie podczas dokonania odkrycia nie równa się z niczym innym. Poza tym do pracy nad twórczością tego kompozytora zmusił mnie też fakt, że nie znalazłem wszystkich puzzli potrzebnych do ułożenia mojej układanki. Oczywiście do tego dochodzi jeszcze „dopełnienie”, kiedy te poszukiwania przekładają się na samą muzykę, ożywianą na nowo podczas koncertów. Wskrzeszona dostała wiele pozytywnych recenzji od ludzi nauki, muzyków i przede wszystkim samej publiczności. To wzmacniło moją wiarę w muzykę. Ważne jest, aby uczynić ją dostępną, ponieważ nie tylko wzbogaca literaturę muzyczną, ale także poszerza naszą wiedzę na temat klasycyzmu wiedeńskiego (poza Haydnem, Mozartem i Beethovenem). Proces transkrybowania manuskryptów Salieriego jest bardzo prosty: wybieram interesujące

mnie utwory z katalogu i zamawiam kopie autografu albo reprodukcje na mikrofilmach. Mogę pracować nad tymi partyturami w wolnym czasie.

Kiedy wybiorę odpowiednie i interesujące dzieło, transkrybuje nuta po nutcie do współczesnej notacji i przygotowuję je do wykonania. Salieri był niezwykle ostrożnym kompozytorem i miał dostęp do dobrych kopistów. Sam też miał bardzo wyraźny charakter pisma, więc tak naprawdę nie pojawia się wiele niejasności. Kiedy jednak coś takiego się zdarza – konsultuję takie miejsca z inną współczesną partyturą.

**Czego dowiedział się pan o charakterze i jakości muzyki tego kompozytora. No i oczywiście jego rywalizacji z Mozartem?**

Antonio Salieri był znany ze swej uprzejmości i szczodrości. Wykształcił setki dzieci za darmo, walczył o emerytury dla muzyków i organizował koncerty charytatywne dla zubożałych śpiewaków. W oficjalnym charakterze był niezwykle ambitnym kompozytorem, a także taktownym. Jego naturalne ciepło i poczucie humoru zawsze potrafiły przełamać lody. „Szybko się irytuję”, kiedy przyznał, „ale łatwo jest mnie zadowolić”. Był nie tylko oddanym pracownikiem i ojcem (miał 8 dzieci), ale także lojalnym przyjacielem. Sam promował Mozarta przy każdej możliwej okazji, co zresztą pojawia się w jego korespondencjach. Skomponowali nawet wspólnie kantatę, która niestety zaginęła! Salieri został Królewskim Kapelmistrzem w 1788 r. i sprawował to stanowisko do 1824 r. Był przewodniczącym stowarzyszenia artystów muzyków – Tonkünstler-Societat od 1788 do 1795 r., zaś vice przewodniczącym po 1795 r. Odpowiedzialny był za koncerty stowarzyszenia po 1818 r. Był nauczycielem wielu sławnych kompozytorów: Ludwiga van Beethovena, Franza Liszta, Giacomo Meyerbeera, Ignaza Moschelesa, Franza Schuberta i Franza Xavera Sussmayra. Uczył także młodszego syna Wolfganga Amadeusza Mozarta – Franza Xavera, już po śmierci jego znamienitego ojca.

**Od kilku lat współpracuje pan z dyrygentem Thomasem Feyem. Jak panowie się poznali? I jak doszło do waszej współpracy?**

Thomas Fey był o semestr wyżej ode mnie w Hochschule für Musik, kiedy założył swoją Heidelberger Sinfonikern. Zostaliśmy sobie jednak przedstawieni później przez wspólnego przyjaciela i mentora, profesora Geralda Kegelmana. Już od dawna wiedział o mojej pasji do Salieriego i od tego momentu wszystko się jakoś poskładało. Od pierwszego

spotkania, Thomas podzielał mój entuzjazm i zdecydował włączyć muzykę tego kompozytora do repertuaru Heidelberger Sinfonikern. Pracowaliśmy wspólnie przez cały czas – od wyboru repertuaru po właściwą interpretację. Brałem także udział w nagraniu, dzieląc się muzycznymi poradami, pojawiając się także na stronie jako „ekspert od Salieriego”.

**Najnowsza płyta jest pierwszą z serii zaplanowanych z muzyką Salieriego. Zawiera zarówno premierowe nagrania, jak i dzieła, które zostały przez pana przygotowane, ale się jeszcze nie ukazały. Czy wyboru dokonaliście wspólnie z Thomasem Feyem? Czym kierowaliście się przy wyborze?**

Naszym celem, jak tylko jest to możliwe, jest przedstawić więcej szczegółów portretujących Salieriego jako kompozytora, a także położyć nacisk na wcześniej nieznane lub pomijane fakty z jego życia. Na pierwszej płycie, staraliśmy się pokazać Salieriego w odniesieniu do tradycji Glucka – zaprezentowaliśmy przykłady jego nieznanej muzyki baletowej. Nagraliśmy kiedyś uważany za zaginiony balet/pantomimę *Pafio e Mirra*, który został prawie kompletnie odzyskany. Innym ważnym czynnikiem w selekcji utworów była ich wartość artystyczna. Każdy bowiem, nawet największy kompozytor, posiada lepsze i gorsze pozycje. Opracowując dzieła, podjęliśmy decyzję, aby opracowywać je chronologicznie, jeśli jest to oczywiście możliwe. W przypadku zrozumienia tej muzyki jest to niezwykle ważne, gdyż jego muzyczno-dramatyczne dzieła obejmują okres prawie 40 lat. Poprzez tak ułożony program, możemy pokazać jego twórczość począwszy od wczesnych utworów, poprzez dojrzałe kompozycje, aż do ostatnich partytur, w których można zauważyć wpływ uczniów Salieriego – Beethovena, Hummla i Schuberta.

**Czy mógłby pan powiedzieć jakich utworów możemy się spodziewać na przyszłych nagraniach?**

Następna płyta będzie zawierać, oprócz kilku uwertur, także próbkę jego muzyki teatralnej, włączając cztery wspaniałe antrakty do sztuki Augusta von Kotzebuesa *Husyci w Naumburgu*. Chcielibyśmy też wziąć pod uwagę program zawierający przykłady scen i ansambli z jego oper. Ich ogromna pasja i innowacyjne podejście do muzycznej dramaturgii mogłyby posłużyć do pokazania panoramy twórczości i osobowości Antonia Salieriego.

rozmawiała: **Virginia Tuttilia**  
tłumaczenie: **Magdalena Todynek**





Chiara Banchini

Dobry muzyk powinien  
mieć w sobie  
wiele pokory...

wywiad z Chiara Banchini,  
założycielką Ensemble 415

**C**hiara Banchini z całą pewnością jest skrzypaczką dobrze znaną miłośnikom muzyki dawnej zarówno w Polsce jak i za granicą. Jest jednym z najlepszych i najbardziej charyzmatycznych muzyków barokowych na świecie. Regularnie występuje na największych i najbardziej prestiżowych festiwalach muzyki dawnej a jej nagrania od lat zdobywają nagrody rynku fonograficznego. Krytycy zachwycają się jej podejściem do dźwięku, frazy, doskonałą techniką i wielką muzykalnością. W Polsce znane są jej nagrania, których dokonała dla takich wytwórni jak: Erato, Accent, Astree, Harmonia Mundi France i od 2002 roku Zig-Zac Territoires. Jej nagranie *Sonát skrzypcowych A. Corelliego* od lat uchodzi za jedno z najlepszych, wręcz wzorcowych wykonania.

Chiara Banchini urodziła się w Lugano. Po zakończeniu studiów w Konserwatorium w Genewie pod kierunkiem Corrado Romano, gdzie uzyskała nagrodę specjalną w dziedzinie wirtuozosy, kontynuowała swój rozwój artystyczny pod kierunkiem Sandora Wegha. Przez kilka pierwszych lat swojej działalności artystycznej poświęciła się muzyce współczesnej jako członek grupy Conterchamps. Dopiero spotkanie z N. Harnocourtem i Sigiswaldem Kuijkenem okazało się dla artystki punktem zwrotnym w jej karierze, stanowiło impuls do zainteresowania się bliżej muzyką baroku. Sztuka XVII i XVIII w., jak sama wspomina, stała się jej wielką pasją i od tej pory skrzypaczka poświęciła się tylko wykonywaniu muzyki dawnej na instrumentach z epoki.

*Kiedy zaczęła się pani fascynacja muzyką dawną?*

W 1970 r. byłam w Holandii i usłyszałam Alice Harnocourt, która prowadziła kurs na temat kantat J. S. Bacha. To był dla mnie przełom. Wszystko było dla mnie nowe, zafascynowałam się jej interpretacją muzyki Bacha! Alice Harnocourt zaproponowała mi uczestnictwo w kursie i natychmiast zaczęłam grać na skrzypcach barokowych.

*Jacy są pani ulubieni kompozytorzy?*

Trudno ułożyć w kolejności moich ulubio-

nych kompozytorów. Może tak: Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Bartók, Webern...

*Proszę opowiedzieć o swoim instrumencie. Czy długo go pani szukała?*

Gram na skrzypcach Nicolo Amatiego z 1674 r. Dla mnie to idealny instrument, ale szukałam go przez wiele lat.

*Gdzie pani lubi najbardziej występować, w dużych salach koncertowych, czy może w kościołach i pałacach? Gdzie, według pani, panuje najlepsza atmosfera koncertowa dla wykonania muzyki dawnej?*

Chiara Banchini



Nie ma tu reguły. Są cudowne kościoły z piękną akustyką, ale również z akustyką trudną, ze zbyt dużym pogłosem. Istnieją również sale koncertowe o doskonałej akustyce, zwłaszcza w Japonii. Generalnie, jeśli chodzi o muzykę kameralną, nie ważne, dawną czy współczesną, uważam, że nie powinno się jej wykonywać w salach na więcej niż 500 osób.

**Który koncert najlepiej pani wspomina?**

Może koncert, który wraz z Ensemble 415 zagraliśmy w Nantes, z trzema innymi orkiestrami? Skład był imponujący: 4 klawesyny, 10 kontrabasów, 12 wiolonczel, 5 teorbawów oraz 40 skrzypiec i altówek! Graliśmy concerti grossi A. Corelliego tak, jak to robiono w epoce kompozytora.

**Jaki moment w karierze był dla pani najbardziej znaczący?**

Założenie Ensemble 415 w 1981 r.

**Dokonała pani wielu nagrań, zarówno solo, jak i z Ensemble 415. Które są dla pani najważniejsze, najbardziej znaczące?**

Concerti grossi A. Corelliego, kwintety L. Boccheriniego, concerti grossi Valentiniiego, sonaty na skrzypce solo Tartiniiego.

**Jest pani profesorem w Schola Cantorum Basiliensis. To jedna z najlepszych tego typu uczelni w Europie. Jak udaje się pani pogodzić działalność pedagogiczną z napiętym kalendarzem koncertowym?**

Nauczam bardzo regularnie i terminarz moich koncertów zależy od grafiku nauczania. To oznacza, że nie przyjmuję koncertów w dniach lekcji z wyjątkiem bardzo szczególnych przypadków.

**Jaką radę dałaby pani skrzypkom, którzy dopiero zaczynają swoją przygodę z muzyką dawną?**

By nie bali się zmian związanych z trzymaniem instrumentu. Bardzo ważne jest dla mnie prawidłowe ułożenie instrumentu. Muzykę XVII-wieczną powinno się grać trzymając skrzypce pod obojczykiem. To ogromna zmiana w odniesieniu do szkoły nowoczesnej.

**Jakie cechy powinien, według pani, posiadać dobry muzyk?**

Dobry muzyk powinien mieć równocześnie wiele cech: dobrą technikę, dobrą znajomość harmonii i kontrapunktu, dobrą znajomość stylów muzycznych. Powinien mieć w sobie wiele pokory, chęci do nauki, umiejętność grania w zespole i przystosowania się do grupy.

**Jakie są pani plany artystyczne na najbliższy rok?**

Mnóstwo koncertów, kursy mistrzowskie, projekt opery Albiniego w Syrii...

**Dziękuję za rozmowę.**

rozmawiała: **Agnieszka Marucha**

**Chiara Banchini od wielu lat prowadzi aktywną działalność pedagogiczną. Najpierw była docentem w Center for Early Music w Genewie a następnie została profesorem skrzypiec barokowych w Schola Cantorum w Bazylei. Przez lata wykształciła wielu wybitnych skrzypków barokowych, którzy zajmują znakomite pozycje w zespołach muzyki dawnej na całym świecie. Artystka prowadzi kursy mistrzowskie w Europie, RPA, Australii i USA.**

**W 1981 r. skrzypaczka założyła własną orkiestrę kameralną: Ensemble 415. Grupa ta odniosła ogromny sukces na estradach koncertowych, co zaowocowało regularnymi tournée po całym świecie. Nagrania dokonane przez Ensemble 415 spotkały się z doskonałym przyjęciem zarówno publiczności, jak i krytyki międzynarodowej. Każda nowa płyta Ensemble 415 jest długo oczekiwanym wydarzeniem artystycznym.**

**Chiara Banchini regularnie dyryguje orkiestrami symfonicznymi, które w swych repertuarach koncertowych pragną zaprezentować muzykę dawną, są to m.in. zespoły z Durbanu, Adelaidy, Sztokholmu, Edynburgha, jak i również wiele orkiestr młodzieżowych.**





# Uwielbiam operetki



Ruben Silva i Joanna Ławrynowicz  
fot. Arkadiusz Jędrasik

z wybitnym dyrygentem  
Rubenem Silvą  
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

## **Kiedy zainteresował się pan muzyką?**

Od kiedy miałem świadomość mojego istnienia. Najpierw słuchałem muzyki, której słuchali moi rodzice. Jako dziecko uwielbiałem parady wojskowe, ze względu na orkiestry wojskowe, które grały piękne marsze. W szkole śpiewałem w chórze. Jeśli zobaczyłem kogoś grającego na instrumencie, to słuchałem go jak zaczarowany. Następnie przyszła era Beatlesów i dzieci kwiatów, muzyka tamtych lat jest niesamowita i jestem jej wierny do dziś. A jeśli chodzi o muzykę poważną to pamiętam bardzo dobrze taką sytuację, kiedy po raz pierwszy usłyszałem Ósmą Symfonię Beethovena i *Uwerturę 1812* Czajkowskiego – było to dla mnie niezapomniane przeżycie. Odkryłem świat niesamowitej muzyki, uczuć, barw i ta fascynacja odkrywania trwa we mnie cały czas.

**Jest pan związany z naszym krajem od kilkudziesięciu lat, a niedawno otrzymał pan polskie obywatelstwo. Co dla pana znaczy bycie Polakiem?**

Być Polakiem znaczy dla mnie czuć, że należę do tego kraju, że myślę, mówię i śnię po polsku, że tęsknię za tym krajem jak jestem daleko, rozumiem mentalność i przeżywam

wszystko co się tu dzieje. Uwielbiam kuchnię i polskie krajobrazy. Wreszcie Kocham ten kraj tak jak bym się tu urodził.

**Jednak wróćmy do początków pana kariery muzycznej. Najpierw w *La Paz* studiował pan grę na gitarze, fortepianie i perkusji, po nich pojawiła się dyrygentura...**

Uwielbiałem gitarę i moim marzeniem było grać muzykę hiszpańską, do tej pory Kocham ten instrument. Jako perkusista pracowałem przez jakiś czas w boliwijskiej filharmonii. To mi pomogło zrozumieć jak się czuje muzyk po drugiej stronie „barykady” i jak dyrygent jest postrzegany od strony orkiestry. Fortepian to instrument, który mi towarzyszy do dziś. Jest bardzo przydatny dyrygentowi choćby ze względu na czytanie partytur. Jednak zamiłowanie do instrumentów przyćmiła dyrygentura i szybko zorientowałem się, że to mój cel w życiu.

**Już jako dyrygent odniósł pan sporo sukcesów w swoim rodzinnym kraju: dyrygent orkiestry konserwatorium, założyciel Młodzieżowej Orkiestry Symfonicznej, potem kierownik chóru Uniwersytetu Katolickiego, asystent dyrygenta Narodowej Orkiestry Symfonicznej w *La Paz* oraz dyrygent Or-**

**kiestry Kameralnej. Gościnnie koncerty z najlepszymi orkiestrami swojego kraju. Czyli bardzo dobry start artystyczny...**

To prawda, miałem dobrą koniunkturę, otworzyły się drzwi przede mną, należałem do grupy młodych muzyków boliwijskich pełnych niesamowitej energii i miłości do muzyki. Ta energia i miłość na szczęście nie opuściły mnie do dziś.

**A potem pojawiło się w 1975 r. stypendium rządu polskiego i studia w Akademii Muzycznej w Warszawie u prof. Stanisława Wisłockiego, jednego z najlepszych polskich dyrygentów i pedagogów dyrygentury. Jak pan wspomina profesora i studia u niego?**

Wspominam bardzo mile i czuję dużą wdzięczność do Profesora. Był dla mnie jak dobry ojciec, mówił znakomicie po hiszpańsku, czułem się przy nim bezpiecznie – rzecz bardzo ważna kiedy młody człowiek nagle rozpoczyna nowe życie w obcym kraju. Studia w AM w Warszawie były dla mnie czymś fascynującym, to był dla mnie okres radosny, byłem spragniony wiedzy i chciałem nauczyć się jak najwięcej i sięgnąć jak najdalej.

**Zaraz po studiach został pan laureatem**



**kilku konkursów dyrygenckich. Jakie to były konkursy i jak wpłynęły na pana karierę?**

Jak większość studentów nie miałem pieniędzy więc pojechałem tylko na dwa konkursy: Konkurs Fitelberga w Katowicach i Radia i TV w Budapeszcie. Myślę, że przede wszystkim po konkursie w Katowicach filharmonie zaczęły się interesować moją osobą i zaczęto zapraszać mnie regularnie na koncerty. Konkursy faktycznie pomagają startować, ale myślę, że tak naprawdę nie są prawdziwym wyznacznikiem umiejętności dyrygenckich, zwłaszcza, że w tym zawodzie bardzo ważną rolę odgrywa doświadczenie i wiedza dzięki niemu pozyskana.

**Powróćmy jeszcze do pana rodzinnego kraju, gdzie pan – co zrozumiałe – często wraca. Jaka jest kondycja muzyki poważnej w Boliwii?**

Nie tak często, Na szczęście ostatnio udało mi się tam pojechać po siedmiu latach! Boliwia jest krajem ludzi bardzo muzykalnych, zresztą tak jak cała Ameryka Południowa. Niestety nie mamy dobrej infrastruktury i takiej organizacji szkolnictwa, jak w Polsce, choć zauważam zmianę w porównaniu z czasami kiedy ja zaczynałem. Narodowa Orkiestra Symfoniczna w La Paz dostała ostatnio nową siedzibę, powstaje wiele orkiestr młodzieżowych w całym kraju. Dużym problemem jest to, iż muzycy orkiestrowi mają zazwyczaj „normalny” zawód. Muzyka to hobby, więc nie poświęcają instrumentom tyle czasu ile trzeba. Ale byłem mile zaskoczony, że teraz muzycy już się nie spóźniają na próbę jak kiedyś (śmiech). Myślę, że idzie to wszystko w dobrą stronę.

**Jaki repertuar pojawia się w filharmoniach boliwijskich?**

Podobny do tego co się pojawia w filharmoniach w Europie i na świecie, z tą różnicą, że oczywiście gra się więcej muzyki kompozytorów rodzimych i południowoamerykańskich. Duże znaczenie na dobieranie repertuaru ma również poziom i możliwości orkiestry. Myślę, że np. Mahlera lub Brucknera byłoby bardzo ciężko wykonać.

**Czy na swoich koncertach promuje pan boliwijską muzykę.**

Staram się wykonywać muzykę mojego kraju i Ameryki Łacińskiej. Myślę, że w przyszłości będę to robił częściej, ponieważ dzięki globalizacji, rozwojowi mediów i techniki coraz łatwiej jest o kontakt międzynarodowy, o nuty i partytury, rzecz w tym wypadku bardzo istotna.

**Przyznam, że nie znam muzyki z kraju pana pochodzenia, poza dziełami jakie powstały w misjach prowadzonych wśród Indian Chiquitos i Moxos, które odkrywa i promuje obecnie polski misjonarz i muzykolog Piotr Nawrot.**

Nasza muzyka barokowa jest świetna. Jesteśmy bardzo wdzięczni księdzu Nawrotowi za te odkrycia i poświęcenia dla naszej kultury. Teraz co roku odbywa się międzynarodowy festiwal tej muzyki w regionie Chiquitos i przyjeżdżają znakomite zespoły z całego świata żeby brać w nim udział. Nasza muzyka jest bardzo silnie związana z folklorem andyjskim, który jest jednym z najpiękniejszych na świecie i jest niesamowicie żywy. Chciałbym aby nasi

kompozytorzy jeszcze bardziej korzystali ze skarbu jakim jest nasz folklor.

**Którzy kompozytorzy boliwijscy są warci zauważenia i poznania?**

Kompozytorzy boliwijscy są w porównaniu z kompozytorami takiej sławy jak Piazzola, Ginastera, Villalobos czy Revueltas prawie nie znani. Myślę, że Boliwia rozwija się pod tym względem. Warto poznać muzykę Eduardo Caby, który jest naszym narodowym kompozytorem. W swojej muzyce nawiązuje do folkloru Indian boliwijskich; bardzo znanym utworem jest *18 Aires Indios*. Bardzo szanuję Alberto Villalpando, mojego profesora z Konserwatorium. Eksperymentował on z muzyką elektroniczną, pisze też piękną muzykę filmową. Agustin Fernandes to mój kolega ze szkoły – bardzo utalentowany kompozytor, teraz mieszkający w Irlandii. Polecam zapoznanie się z jego kompozycjami.

**Chyba najważniejsze miejsce w pana pracy artystycznej zajmuje opera, ma pan tu znakomite osiągnięcia. Co pana fascynuje w operze i dlaczego?**

Nie ma najważniejszego miejsca. Opera jest na równi z muzyką symfoniczną, Muzyka jest jedna tylko gatunki są różne. Nie lubię być zaszufladkowany, staram się dyrygować najlepiej jak potrafię każdym utworem, który mam na pulpicie. To prawda, że opera mnie fascynuje. Jest tam wszystko: śpiew, orkiestra, chóry, balet, teatr, nie raz znakomite libretta i genialna muzyka wielkich kompozytorów, każdy może znaleźć coś dla siebie. Poza tym dyrygowanie operami jest to zawsze fascynujące

Ruben Silva





wyzwanie dla dyrygenta, ponieważ jest on kimś w rodzaju motoru i duszy spektaklu. Trzyma w swoich rękach cały aparat wykonawczy i stronę muzyczną dzieła.

**Dyryguje pan też operetkami i musicalami...**

Tak, uwielbiam operetki, podczas spektakli zawsze się dobrze bawię. Mam charakter radosny, lubię jak każdy południowiec zabawę z pewną dozą pikanterii i frywolności, a operetka taka jest. Po prostu odpoczywam przy tym gatunku sztuki, a proszę mi wierzyć, że wcale nie jest łatwy do wykonania zwłaszcza na wysokim poziomie. Bardzo sobie chwalę współpracę z Gliwickim Teatrem Muzycznym,

Bardzo dobrze mi się pracuje z muzykami Koszalińskiej Filharmonii. Trzynaście lat temu również byłem dyrektorem artystycznym w Koszalinie przez dwa sezony, myślę jednak, że teraz mam lepszy kontakt z nimi niż wtedy i to dlatego, że ja dojrzałem przez ten czas, jako dyrygent i jako człowiek – przynajmniej mi się tak wydaje – ale i orkiestra też wiele zrozumiała. Również współpraca z Dyrektorem Naczelnym Robertem Wasilewskim jest bardzo udana, oparta na wzajemnym szacunku i dobrej woli z obu stron, myślę, że dla dobra orkiestry jest to bardzo ważne.

**Koszalin należy do tych nielicznych miast z Filharmonią, gdzie melomani oble-**

torów XIX i XX w., w tym opery, operetki i musicale.

**Czy ceni pan sobie nagrania? Czy proces rejestracji muzyki stwarza atmosferę właściwą dla wielkiej sztuki?**

Cenię nagrania, ale te które są robione profesjonalnie. Te, na które są wystarczające środki finansowe, aby czas nie był ograniczony i ilość muzyków była odpowiednia. Lubię mieć satysfakcję, że zrobiliśmy wszystko, aby efekt końcowy był znakomity. Oczywiście bardzo trudno jest osiągnąć, aby nagranie było tak spontaniczne i pełne pozytywnej energii, jak koncert na żywo, ale nagrywanie trzeba zakończyć dopiero wtedy, kiedy wiemy, że muzycy

Ruben Silva  
fot. Arkadiusz Jędrasik



gdzie dyryguję takimi hitami jak: *Księżniczka Czardasza*, *Ptasznik z Tyrolu* – reżyserię robił Wojciech Adamczyk i są to prawdziwe perełki. W 2007 r. zrobiliśmy premierę *Krainy uśmiechu*. Również musicale to opery i operetki naszych czasów. W Krakowie dyrygowałem *Skrzypkami na dachu*. W GTM była *Oklahoma!*, a do dziś wystawiany jest *Zorba*, piękny filozoficzny spektakl. Mam nadzieję, że kiedyś będę miał szansę zadyrygować wszystkimi najslawniejszymi i najlepszymi musicalami XX w..

**Obecnie jest pan dyrektorem artystycznym i pierwszym dyrygentem w Filharmonii Koszalińskiej. Jak się panu pracuje w Koszalinie?**

**gają każdy koncert. To chyba mobilizujące przy planowaniu repertuaru...**

Faktycznie publiczność koszalińska jest cudowna! Sądzę, że dla takiej publiczności warto prezentować coraz ciekawszy repertuar. Myślę, że zespół Filharmonii Koszalińskiej doskonale rozumie, że musimy pracować z dużym zaangażowaniem, aby być godną wizytówką tego miasta. Bardzo mnie cieszy, że w planach władz miasta znalazła się budowa sali koncertowej dla filharmonii. Moim marzeniem jest, aby w przyszłości móc dzięki temu powiększyć orkiestrę i zaprezentować w Koszalinie największe dzieła kompozy-

zagrani najlepiej, jak potrafią, bardzo ważne jest wyczuć ten moment. Pragnę powiedzieć w tym momencie, że bardzo wysoko cenię sobie współpracę z NOSPR-em przy nagraniach i koncertach. Ten w pełni profesjonalny i cudownie grający zespół daje właśnie możliwość spełnienia marzeń, satysfakcję i inspiruje do tego, aby stać się coraz lepszym dyrygentem, by sprostać ich oczekiwaniom.

**Wśród wielu pana bardzo dobrych nagrań, zwróćmy teraz uwagę na płytę z muzyką kompozytorów koszalińskich Andrzeja Cwojdzńskiego i Kazimierza Rozbickiego oraz album z koncertami**



**fortepianowymi Henryka Melcera z solistką Joanną Ławrynowicz. Czym jest dla pana nagrywanie płyt...**

Nagrywanie płyt jest dla mnie przede wszystkim utrwaleniem tej ulotnej sztuki jaką jest muzyka, dla współczesnych nam ludzi i dla przyszłych pokoleń. Gdyby nie nagrania, nie wiele byśmy wiedzieli o tym jak grały najlepsze orkiestry i najlepsi soliści czy jak dyrygowali wielcy mistrzowie batuty, dzięki tym „cudom” techniki możemy się cieszyć muzyką w domu, w samochodzie i wszędzie.

**Nagranie koncertów fortepianowych Melcera to ścisła współpraca z solistką-pianistką. Jak pan wspomina tę współpracę**

**Nagranie „Symfonii” A. Cwojdzńskiego i „Uniesień gasnących” K. Rozbickiego to już całkowicie pańskie dzieło. Jak pan przygotowuje interpretację dzieł współczesnych?**

Jest to proces dość skomplikowany, myślę, że dla mnie najważniejszy jest czas, aby dzieło dojrzało we mnie, w mojej głowie i wyobraźni. Zanim rozpoczynam próby lubię wiedzieć, że znam utwór na tyle, abym mógł rozmawiać merytorycznie o nim z kompozytorem i aby mieć coś do powiedzenia na jego temat orkiestrze.

**Który z dyrygentów XX w. jest dla pana inspiracją, „duchowym mistrzem”, z którego warsztatu najwięcej pan czerpie dla siebie, swoich umiejętności w prowadzeniu orkiestr?**

**Którego z kompozytorów ceni pan najbardziej?**

Nie ma jednego, jest ich dużo ale ci, którzy mieli ogromny wpływ na moje życie to, Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Czajkowski, Musorgski, Verdi, Puccini, Rossini, Ravel, Debussy, Strawiński, R. Strauss, Mahler. A wśród kompozytorów Ameryki: Gershwin, Bernstein, Ginastera, Villalobos, Piazzola, Revueltas.

**A jakiej muzyki słucha pan dla przyjemności?**

Słucham wszystkiego co dobre: pop, folk, country, rock, rock progresywny, jazz, blues.

Ruben Silva



**z Joanną Ławrynowicz przy przygotowaniu koncertów do nagrania i koncertu filharmonicznego?**

Wspominam bardzo miło współpracę z Joanną. Była świetnie przygotowana, wiedziała doskonale czego chciała na próbach, rozumieliśmy się fantastycznie i nadawaliśmy na podobnych falach. Jej spokój, profesjonalizm, charyzma, a przede wszystkim wielka muzykalność przyczyniły się do tego, że mimo krótkiego czasu przeznaczanego na nagranie, wspólnie stworzyliśmy moim zdaniem bardzo udaną i wiarygodną interpretację mało znanych, ale jakże ciekawych utworów.

Jest ich wielu, od każdego wielkiego dyrygenta można się dużo nauczyć. Poza tym nie lubię naśladować, wolę być sobą, właśnie ci wielcy dyrygenci nauczyli mnie bycia sobą. Z wielkich dyrygentów cenię takie nazwiska jak: Toscanini, Furtwangler, Karajan, Bernstein, Stokowski, Celibidache, Kleiber, Abbado, Muti, Mehta, Ozawa, Rattle. Wśród polskich dyrygentów: Wisłocki, Czyż, Krenz, Semkow, Wit.

**Repertuar, której epoki z historii muzyki lubi pan najbardziej?**

Wszystkich! Ale najbardziej z epoki klasycznej, romantycznej, impresjonizmu i I części XX w.

**Gdyby nie był pan dyrygentem kim chciałby pan zostać?**

Między innymi genialnym pianistą, gitarzystą lub kompozytorem, a poza zawodem muzycznym lekarzem lub dziennikarzem.

**Co pan lubi poza muzyką?**

Życie... a w tym, kino, teatr, podróże, pływanie, jeździć konno, tańczyć, czytać.

**Jakie są Pana najbliższe plany?**

Wyjazd do Japonii, Francji i Hiszpanii ze spektaklami operowymi, dużo koncertów i przedstawień w Polsce, po prostu raj muzyczny.

*Dziękuję za rozmowę.*



# Anne-Sophie Mutter w hołdzie Mendelssohnowi

Arkadiusz Jędrasik



Anne-Sophie Mutter  
fot. Anja Frers/DG

**F**eliks Mendelssohn-Bartholdy urodził się 3 lutego 1809 r. w Hamburgu w bogatej rodzinie żydowskich bankierów, wzrastał w Berlinie. Ten świetny pianista i dyrygent z wielką namiętnością i pasją pisał i prezentował muzykę kameralną, często wykonywał swoje dzieła – tak było np. w przypadku *Tria fortepianowego* op. 49.

Niemiecka skrzypaczka Anne-Sophie Mutter bezgranicznie podziwia Mendelssohna, „ponieważ był to człowiek obdarzony talentami, który oddał się całkowicie swojej sztuce i którego dokonania są rozliczne. Miejsce, jakie Mendelssohn zajmuje w historii muzyki wynika także z faktu, iż przyczynił się on do ponownego odkrycia Bacha. To dzięki niemu, ochrzczonemu Żydowi, *Pasja według św. Mateusza*, osiemdziesiąt lat po śmierci Bacha, stała się znana w całej Europie. Mendelssohn działał także społecznie: walczył o to, aby edukacja muzyczna była nie tylko przywilejem wyższych sfer i w związku z tym założył konserwatorium w Lipsku. Kompozytor ten był człowiekiem bardzo wykształconym, mówił po włosku, po angielsku, wiał także łaciną, był też wybitnym malarzem, o czym świadczą jego znakomite akwarele”.

*Koncert skrzypcowy e-moll* miał swoją premierę w 1845 r. w Lipsku, grała wtedy orkiestra Gewandhausu z jej pierwszym skrzypkiem Ferdinandem Davidem jako solistą. Mendelssohn skomponował to dzieło z myślą o Davidzie, który zresztą udzielał mu rad i konsultował partię solową skrzypiec. Anne-Sophie Mutter nagrała już raz to dzieło z Herbertem von Karajanem i Filharmonikami Berlińskimi, było to na początku

**W**bieżącym roku przypada Rok Mendelssohnowski. Z tej to okazji Anne-Sophie Mutter postanowiła złożyć kompozytorowi osobisty hołd wydając album składający się z płyty kompaktowej i płyty DVD z muzyką wspomnianego kompozytora. Zawiera on *Sonatę skrzypcową F-dur* (1838), *Trio fortepianowe d-moll* op. 49 (1839) i słynny *Koncert skrzypcowy e-moll*, który wciąż fascynuje swoim niezwykłym pięknem.

jej kariery w 1980 r. Na drugie nagranie tego dzieła artystka powróciła do miejsca narodzin tego koncertu, do Lipska, gdzie Ferdinand David był pierwszym skrzypkiem przez ponad trzydzieści lat. Choć oryginalny budynek Gewandhaus już nie istnieje, to jego orkiestra szczyci się wspaniałą tradycją muzyczną. Mendelssohn dyrygował nią z przerwami od 1835 r. aż do śmierci w 1847 r. Anne-Sophie Mutter docenia bardzo jakość gry, którą zespół ten osiągnął po ponad dwudziestu latach dyrygentury Kurta Masura: „To jest kwestia pewnej przejrzystości, elegancji brzmienia, wewnętrznej równowagi”, ponieważ muzycy „nie zadowolają się jedynie tym, że grają razem, oni czują i oddychają razem”. Pracować z Kurtem Masurem to tak, jakby się „lekkko unosić”, wyjaśnia skrzypaczka i opowiada o jednej z prób z dyrygentem i Filharmonikami z Nowego Jorku: „Nagrywaliśmy właśnie *Koncert skrzypcowy Beethovena* i w chwili, kiedy orkiestra powinna być wyjątkowo uważna, aby mi dobrze akompaniować, Masur powiedział muzykom: „Pozwólcie jej poszybować!” I to jest właśnie to uczucie, które mi towarzyszy, gdy gram Mendelssohna z Kurtem Masurem. Zwłaszcza w koncercie, którego język jest tak namiętny, tak gwałtowny”.

Dla Anne-Sophie Mutter ten element „Sturm und Drang” jest najistotniejszy u Mendelssohna, a zwłaszcza w *Koncertach skrzypcowych*; „Muzyka Mendelssohna zawiera często wskazówkę tempa appassionato, znajdujemy ją np. na początku *Koncertu skrzypcowego* i w finale *Tria fortepianowego*”. Ta dynamiczna energia zasila także interpretację tempa wolnego, Kurt Masur wskazał jej na podobieństwo z *Pieśnią weneckiego gondoliera* op. 57 nr 5, skomponowaną w 1842 r., gdzie fortepian ma taką samą formułę akompaniamentu, jak orkiestra w tym koncercie. „Ta *Pieśń gondoliera* mówi o zamiarze ucieczki ze swoją ukochaną, o rozrywającej tęsknocie, o młodzieńczym uniesieniu”, zadanie wykonawcy polega zatem na „połączeniu czystości wyrazu z

siłą namiętności”. Finał koncertu jest całkowicie „typowy dla Mendelssohna”, ponieważ odnajdujemy w nim ten rodzaj „tańca elfów”, który kompozytor wymyślił począwszy od 1825 r. i jego *Oktetu* op. 20, i który następnie stosował często w szybkich rytmach i scherzach. „Ta muzyka jest subtelna, nie do uchwycenia, fantastyczna, muzyka ta wymaga ogromnej wirtuozerii, jej lekkość stanowi nie lada wyzwanie dla wykonawcy”. Według Anne-Sophie Mutter, ten *Koncert skrzypcowy* łączy „wszystko to, co stanowi o wielkości muzyki: pasję, wirtuozerię, czystość ekspresji, głębię uczuć, całkowite oddanie się ekspresji muzycznej. To cecha geniuszu, ta muzyka jest nieśmiertelna”.

*Sonata skrzypcowa F-dur* z 1838 r. została skomponowana także dla Ferdinanda Davida. Ambitne dzieło dojrzalego Mendelssohna zawiera trzy różne tempa: *Adagio*, cudowny dialog między skrzypcami i fortepianem, stanowi serce utworu otoczonego dwoma żywymi tempami. Wydaje się, że utwór ten sprawił wiele trudności Mendelssohnowi, a zwłaszcza partia skrzypiec, po zagranii tej sonaty z Davidem, kompozytor zdecydował, że poprawi partyturę. Niestety, jego rozliczne obowiązki artystyczne, tournée koncertowe niejednokrotnie długie i wyczerpujące, przeszkodziły mu w realizacji tego przedsięwzięcia. *Sonata* nie została opublikowana za życia kompozytora i nie istnieje żadna autoryzowana wersja tego utworu. W 1953 r. Yehudi Menuhin na podstawie pierwszego szkicu i poprawionej wersji pierwszego tempa opracował wersję utworu, która obecnie jest jedyną dostępną publikacją. Tę właśnie wersję interpretuje Anne-Sophie Mutter: „Jest to bez wątpienia dzieło autentyczne, ale nieukończone. Wiele innych wielkich kompozycji Mendelssohna spotkał podobny los, na przykład tak stało się z *Symfonią włoską*. To byłaby nieodżałowana strata, gdyby te dzieła nie były grane”.

*Trio fortepianowe d-moll* op. 49 zostało wydane za życia Mendelssohna i natychmiast



osiągnęło sukces. Podczas wykonania utworu 1 lutego 1840 r. w Lipsku, Mendelssohn był przy fortepianie, David grał na skrzypcach, a Carl Wittmann na wiolonczeli. Robert Schumann uznał to poważne i głębokie dzieło za „najpiękniejsze trio naszych czasów” przepowiadając, że utwór ten „sprawi radość naszym wnukom i prawnukom” – Anne-Sophie Mutter zgadza się z tą entuzjastyczną oceną: „W każdym razie, moja miłość do muzyki Mendelssohna sięga szczytu. I można to wyczuć w *Triu*”.

Po ożywionym i umiejętnie opracowanym *Molto allegro e agitato* następuje *Andante* pomyślane w duchu pieśni, dalej „*Scherzo* o błyskotliwej wirtuozerii, jednocześnie eleganckie i zabawne”, jak mówi o nim Anne-Sophie Mutter, które przywołuje muzykę ze *Snu nocy letniej*, a potem finałowe, ogniste rondo.

W tym pierwszym *Triu fortepianowym* Mendelssohn osiąga doskonałą równowagę między melodią, harmonią i przejrzystością. Okazuje się, że partia fortepianu jest nieco bardziej obciążona niż partie instrumentów smyczkowych, ponieważ fortepian ma im służyć jako kontrapunkt – praca kompozycyjna nie zmierza tutaj do integracji trzech instrumentów tak, jak to ma miejsce na przykład w triach fortepianowych Beethovena. Anne-Sophie Mutter i Lynn Harell stawiają na „spontaniczność i bogactwo barw” wraz z André Previnem realizują subtelną równowagę brzmieniową tego tria podążając za linią przewodnią, której pozostanie wiernym nie jest sprawą łatwą: „Nasza gra opiera się na wzajemnym zaufaniu, słuchamy siebie wzajemnie, gramy w tym samym duchu”.

Otrzymujemy kolejny rocznicowy album, który po Mozartowskiej serii, może stać się wydarzeniem. Tu także oprócz muzyki, skrzypaczka stara się dobrać elegancką szatę graficzną i fotograficzną wydawnictwa, by jeszcze bardziej podkreślić wartość muzyki i swojego dzieła. 🎻



Anne-Sophie Mutter  
fot. Anja Frers/DG



W mojej muzycznej krainie (15)

# Na wzgórzach Morwenu: Symfonia Szkocka Mendelssohna

Andrzej Osiński

Niemiecki krytyk muzyczny, Ludwig Rellstab, przywołując chłopięcą wizytę Feliksa Mendelssohna w Weimarze – wstąpienie na Olimp Ganimesa rozsnuwającego przed sędziwym twórcą *Elegii Rzymskich* czar swej urody i kompozycji – z nieukrywana fascynacją zauważa: „Znał [on] na pamięć nie tylko własne utwory, ale prawie wszystkie dzieła wielkich mistrzów; zachował w pamięci nuta po nucie długie muzyczne kompozycje raz je tylko usłyszący, nawet wówczas, gdy mu się szczególnie nie podobały i nie słuchał ich bardzo uważnie. Dzięki temu darowi przyzwyczajony był do niezapisywania swoich większych dzieł, dopóki nie doprowadził ich w myśl do zupełnej doskonałości”.

Delikatny kwiat, obdarzony świetną pozycją społeczną, inspirowany obecnością istot o znamienitych przymiotach umysłu i ducha, dojrzewający z dala od zgiełku pospolitości; „dziewiętnastowieczny Mozart” (jak wyraził się Robert Schumann), którego młodzieńcze oeuures, zdradzające tę samą pełnię i piętno geniuszu idealnego, pokrywa cień niezrozumiałego zapomnienia („Jest on dzisiaj jednym z najmniej znanych muzyków przeszłości” – twierdził jeszcze u progu lat 1950. Alfred Einstein) – autor *Symfonii Szkockiej* był czarodziejem Melpomeny hojnie zaopatrzonym przez niebiosa i spełniającym się w harmonijnej sztuce. „Feliks jest fenomenem – entuzjastomował się w przededniu jego piętnastych urodzin Ignacy Moscheles, czeski wirtuoz fortepianu i wieloletni powiernik serca – Czym są inne cudowne dzieci w porównaniu z nim? Zaledwie utalentowanymi dziećmi, a tenże Feliks jest już dojrzałym artystą”. A Berlioz, poruszając kwestię niepomiernej popularności *Koncertu fortepianowego g-moll* op. 25, prawil o losie pewnego instrumentu Erarda w paryskim konserwatorium, który po dwudziestu dziewięciu konkursowych wykonaniach utworu, sam zaczął go grać!

„Ma najpiękniejszą twarz, jaką kiedykolwiek widziałem, podobnie bym sobie wyobrażał naszego Zbawiciela” – egzaltował się piewca *Targowiska próżności*, William Thackeray, a dumny i niepokorny twórca *Symfonii fantastycznej* zdradzał: „Byłem zachwycony wszystkim, co o nim słyszałem. Głęboko wierzę, że jest jednym z największych muzyków swoich czasów (...) Ma ogromny, niezwykle, cudowny talent (...) Jest jedną z owych czystych, tak rzadko spotykanych dusz”. Wnuk Mojżesza – „niemieckiego Platona”, szczytującego się artystyczną bohema z płomiennym Lessingiem, nieodpartym intelektem budzącym respekt sceptycznego Kanta i wydobyciem z podrzędnego getta żydostwa, syn zamożnego bankiera, który zwykł żartobliwie powiadać o sobie: „Kiedyś byłem synem swojego ojca, teraz jestem ojcem swojego syna”; promienny Feliks celował w licznych kunsztach (m.in. literackich i plastycznych), które skrzak wdziękiem, finezją i subtelnością, złożyły pokłon w służbie najczystszej muzyki. „Spokojna melodia przeobraziła się w kipiącą figurację – relacjonował weimarskie improwizacje Mendelssohna Karl

Zelter, sprawujący pieczę nad studium kompozycji autora *Paulusa* – Całe towarzystwo oniemiało. Małe dłonie chłopca zawzięcie wybijały akordy radząc sobie z najtrudniejszymi kombinacjami. Pasaże toczyły się perłście, unosiły w eterycznych podmuchach. Z potoku harmonii wypływały zadziwiające kontrpunktyczne układy, choć w tej wspaniałej kaskadzie dźwięków banalna melodia odgrywała tylko niewielką rolę”, a zstępujący z piedestału Apollon, siedemdziesięcioletni Goethe szepotał: „Jestem Saulem, a ty moim Dawidem. Przychoźdź mnie rozweselać swoją grą, kiedy będzie mi smutno”.

Tymczasem, jak twierdzi biograf mistrza, Eric Werner, ów szczęśliwiec (łac. felix), „bożyszcze wiktoriańskich salonów, podziwiane zarówno przez burżazję niemiecką, jak angielską, zawsze prawy, anielski, sentymentalny Mendelssohn z czasów naszych dziadków, jest popularnym mitem”; zniekształconym przez minoderyjną literaturę, jaka narosła z inicjatyw wstrząśniętych przedwczesną śmiercią przyjaciół, eufemicznych dyletantów i drugorzędnych krytyków. W obfitych kompendiach ich pióra królują niedorzeczny rys autora *Symfonii włoskiej*, pojmanego w kategoriach „pięknego incydentu w historii muzyki” (F. Nietzsche); obraz bezkonfliktowego istnienia oscylującego na styku epok, sentymentalnego elfa pozbawionego sprzeczności, cierpkich poglądów, duchowej dystrakcji. Entuzjastyczna proza Elizy Polko, partycypującej w lipskiej inscenizacji *Uwertury do snu nocy letniej* (1845) jest tego najlepszym exemplum: „Ten, który siedział tam na górze przy organach, nie był współczesnym muzykiem. Nie! – analizuje ona niezaprzeczalnym kunszt mistrza *Preludów i fug* op. 37, nie pozwalający wiernym na opuszczenie świątyni – To grał sam cudowny stary Sebastian Bach! Dusze słuchaczy przesywała święta groza, a od dawna wyszłe oczy napelniały się łzami”.

Edward Devrient, należący do kręgu najbliższych przyjaciół autora *Eliasa* wspomina: „Kiedy coś wprawiało go w stan podniecenia, był tak wyrażony z równowagi, że tylko głęboki, długi sen mógł mu przywrócić przytomność”. Nerwowo, kruchy i o ponadprzeciętnej wrażliwości, wskutek apodyktycznej edukacji i patriarchalnych stosunków rodzinnych, Feliks niezdołny był do lenistwa i nie uzasadnionego wypoczynku; pilność, pracowitość i upór w dążeniu do celu znamionowały jego wykwintną istotę, domagającą się absolutnej szczerości wobec siebie i nieustępliwą w doskonaleniu osobistych partytur. „Kochał tylko tak mocno, jak jego kochano – przywołuje Devrient – Przyjął jego muzykę chłodno, albo niechętnie znaczyło zostać jego wrogiem, a potrafił odsądzić od czci i wiary wszystkich, którzy się tego dopuścili. Gafa czy niemile dla jego ucha wrażenie mogło go zupełnie zranić i wówczas potrafił być przykry, wręcz nieznośny”. Jego drażliwość i nieufność – także w obliczu najbliższych – jawiły się zupełnie nieprawdopodobne; podobnie stany przynębenia i melancholii, potęgujące się w interwałach osłabienia i duchowej udręki. Niedyspozycje te równoważone

były jednak niezmiernymi cnotami: urzekającą inteligencją, autentyczną filantropią i empatią, taktem i elegancją, zamiłowaniem do sportów, „enfin” uderzającą skromnością, o której Ignacy Moscheles donosi: „Wspaniały sukces uwertury do *Snu nocy letniej* nie przewrócił mu ani trochę w głowie, a kiedy go chwalił, odpowiada tylko: „Tobie się to podoba? No, to jestem naprawdę szczęśliwy”.

„Kłuj jak jeżozwierz, kiedy mówiło się o muzyce; nigdy nie było wiadomo, jak go złapać nie raniąc sobie palców – nadmieniał Hector Berlioz – Ale ponieważ miał w gruncie rzeczy łagodny charakter i obdarzony był naturalnym, przemyślnym i czarującym usposobieniem, nigdy się nie obruszał, kiedy mu się przeciwstawiano na jakikolwiek inny temat”. Z jego gruntownym wykształceniem, polerem światowca, gibką kibicią, ogładą i gracją, tudzież bogactwem – dostatecznym, aby wybaczyć żydowską krew – dysponował gentleman Mendelssohn atutami salonowego bożyszcza, jednak wrodzona powaga i odstręczający przykład młodego Liszta, zmagającego się z impertyncją i arogancją arystokracji, uchroniły go przed degradującym losom wirtuozów. Szybko zdał sobie również sprawę, iż publiczne improwizowanie – mimo burzy oklasków i wdzięcznej recepcji – jest oznaką prostytuowania się wyrafinowanego talentu. To z takiej percepcji wirtuozostwa wyrosły tęskne *Pieśni bez słów*, epatujące niespełnieniem, błędzące za nieuchwytnym, płynące w żalu za utraconym: „W tym okresie panowała moda na mechaniczną sprawność, muzyczne frazesy, skoki z jednego rejestru fortepianu do drugiego, nie kończące się tryle i arpeggia – rozważa biograf Webera, Juliusz Benedict-Mendelssohn, który nigdy nie dawał się zasugerować powszechnie panującym gustom, obrał w tym nowym gatunku utworów całkiem niezależną drogę. Jego celem było przywrócenie godności i rangi źle traktowanemu, zdyszanemu fortepianowi”.

Herold *Fenomenologii ducha*, Georg Hegel, podnosi: „Muzyka jest tym rodzajem sztuki, który ma najwięcej możliwości wyzwolenia się od wyrażania jakiegokolwiek określonej treści, poprzestając na zamkniętym w sobie przebiegu zestawień, przemian i kontrastów, zawartych w czysto muzycznym kręgu dźwięków”. Zwiewnym, bajecznym, lekkim jak pajęczyna frazom, cyzelowanym do granic maestrii; o mozartowskich tempach, kryształowo przejrzystej melodyce i zniewalająco jasnej barwie, obce jest wszelkie burzenie harmonii, gwałcenie reguł i zniekształcanie symetrii: „Tym, co mnie tak pociąga u Mendelssohna, jest prawda wyrazu i uczuciowego życia tego w każdym calu szlachetnego człowieka i artysty” – rozpywał się Max Reger. Istotnie, na tle burzowego romantyzmu z jego zamiłowaniem do wybujałości i demonicznego chaosu, dźwiękowy modus autora *Symfonii Reformacyjnej* jawi się jako klasycznie wzniosły, szlachetnie niedościgniony i nieskazitelnie dystygnowany; lśni przy tym pierwiastkiem o proweniencji wybitnie intymnej – osobiłwą kontaminacją feerycznego uroku z kontemplacyjnym



humorem, prowokującą sfery napięte, mroczne i nieodgadnione. „Muzyka Mendelssohna jest wybitnie męska, a wykonywana damską ręką, traci bardziej niż jakakolwiek inna tworzona przez współczesnych mu kompozytorów” – twierdził Henry Chorley, a autor *Potępienia Fausta*, oceniając misterną logikę konstrukcji *Pierwszej Nocy Walpurgii* (1831), wyraził opinię: „Trzeba usłyszeć muzykę Mendelssohna, by poznać wyobrażenia o rozmaitych możliwościach, jakie poemat ten daje zdolnemu kompozytorowi. Jego partytura ma doskonałą jasność mimo swej zawilgości; efekty głosów i instrumentów krzyżują się we wszystkich kierunkach, przeciwstawiają się sobie, zderzają się z pozornym nieładem, który jest szczytem sztuki”.

Twórca 7 *Utworów charakterystycznych* o zwiewnym brzmieniu porannej bryzy, nigdy nie użył pojęcia „romantyzm” w odniesieniu do swego kunsztu; był także zbyt kulturalnym i elokwentnym, aby przejawy wewnętrznej imaginacji, wiążące się z konkretną sugestią, wzbogacać o elementy zaczerpnięte z innych sztuk i szermować etykietą programowości w sensie lisztowskim. „Myśli wyrażonych przez dobrą muzykę nie da się ująć słowami nie dlatego, iż słowa są nazbyt mgliste, lecz przeciwnie – dlatego, że są zanadto ścisłe” – na takie credo poważał się, eksponując kreację „czystą”, zainspirowaną pogodnym urokiem Boskiego uniwersum i nie przekraczającą granic zakreślonych tradycją. Medytacja pastoralnego pejzażu, tęskna, dyskretna i uduchowiona pociąga za sobą formę cykliczną o wysublimowanej strukturze, dźwięcząca melancholią, klarowną, świetlistą i pastelową. Lecz tuż za transparentnym parawanem piękna płynię dionizyjski strumień rozpalonych namienności, radujących się sobą i usiłujących dowieść swego niezaspokojonego istnienia. „Jego wyobraźnia rozpalala się w miarę gry, a jego ekspresyjną twarz rozświetlał jasny i wzniosły uśmiech, nadając jej najwspanialszy i najpiękniejszy wyraz, nieobcy nikomu z jego znajomych – oto reminiscencje szwajcarskiego spotkania pióra Henry Chorley’a – Kiedy myślę o tamtej grze na organach, czuję się tak, jak gdybym na zawsze pożegnał się z najwspanialszą muzyką”.

Pragnienie pełni – wola stopienia z Wszczębytem w akcie kreacji – warunkują mendelssohnowski rozbrat z operą, jako gatunkiem nie odpowiadającym jego artystycznej *métier* oraz woltę w kierunku majestatycznego oratorium Haendla, odzwanianego estymą wobec bachowskiego monumentu. „Istnieje tylko jeden Bóg – Bach, a Mendelssohn jest jego prorokiem” – ujawnił Berlioz po romantycznej projekcji *Pasji według św. Mateusza* (1829), zrewidowanej na użytek XIX-wiecznej sali koncertowej i „przystosowanej do możliwości wykonawców” (Zelter). Sam autor *Śpiewu pochwalnego* okazał się bardziej wstrzemięźliwy w ocenie historycznego przedsięwzięcia, kierując do Devrienta – entuzjastycznego sprzymierzeńca w akcji ratowania barokowego opus magnum – taki oto komentarz: „I pomyśleć, że trzeba było aktora i Żyda, aby zwrócić światu największe z chrześcijańskich dzieł...” Nie należy oczywiście wątpić, iż przez czas współpracy z lipskim Gewandhausem, odstąpił od publicznej ekspozycji zachwycających pereł minionej epoki, takich jak haydnowskie *Trio H-dur*, o którym z emfazą napomknął: „Wszyscy się dziwili, że może istnieć coś tak pięknego, a przecież Breitkopf i Härtel wydali to dawno temu!”. Inna sprawa, iż wspomniany duchem Jana Sebastianiana, unoszącym się nad saksońską metropolią, jak i genialną pamięcią zadziwiających współczesnych, prowadził orkiestrę bez najdrobniejszych tarć, otrzymując posłuch, szacunek i uwielbienie. „Jego list zdawał się ukazywać dobroć serca i zacność, których w nim nie znałem – powraca do przeszłości autor *Harolda w Italii* – rzeczywiście posiadał te wyborne zalety. Nic jednak nie stracił z

nieugiętej surowości swych przekonań artystycznych, ale nie stara się narzucać ich gwałtem i ogranicza się w pełnieniu swych funkcji kapelmistrza do pokazywania tego, co uważa za piękne, i pozostawiania w cieniu tego, co mu się wydaje złe i wywierające zgubny wpływ”, a brytyjski muzyk, William Rockstro dodaje: „Nad wykonawcami ma szczególną władzę, nagina ich do swojej woli i choć jest surowy i wymagający niezwyklej dokładności, robi to w sposób, jakiemu trudno się oprzeć”.

Anglia stała się drugim domem berlińskiego mistrza; przyjmowany serdecznie i wspierany oficjalną protekcją młodziutkiej Wiktorii, zażywał tu niezakłóconej sławy, zyskując przydomkę „pórtora Haendla” i splendor godny narodowego wieszczka. Po czerwcowym sukcesie *Symfonii szkockiej* (1842) Mendelssohn został zaszczycony dwukrotną audiencją na królewskim dworze, gdzie z wdzięcznością zadedykował najnowsze opus władcy i nie zawahał się koncertować z jej elokwentnym małżonkiem. Książę Albert wspomina: „Poprosił nas, abyśmy poddali mu temat do improwizacji. Zaproponowaliśmy dwa: *Rule Britannia* i austriacki hymn narodowy. Zaczął natychmiast i naprawdę nigdy nie słyszałem niczego tak pięknego; sposób w jaki spletał oba tematy i przeskakiwał z jednego do drugiego, był zgola cudowny, podobnie jak subtelna harmonia, emocje w poszczególnych wariacjach, mocne, głębokie akordy i modulacje przywodzące na myśl wszystkie jego piękne utwory. W pewnej chwili prawą ręką grał hymn austriacki, a lewą *Rule Britannia!*”.

III *Symfonia a-moll op. 56*; utwór, który – jak ironizował Bernard Shaw – „byłby wielki, gdyby nie jego piekielna elegancja”, sięga genezą awanturzystycznej ekskursji, jaką autor *Uwertury trąbkowej* podjął był trzydzieści lat wcześniej wespół z dowcipnym Karlem Klingemannem, poetą i sekretarzem poselstwa hanowerskiego, który w chłopięcych latach Mendelssohna stacjonował w berlińskiej rezydencji rodziny przy Leipzigerstrasse 3. Porzuciwszy gwary Londyn, latem 1829 r., kamraci wyruszyli na północ, gdzie – jak wzruszony relacjonuje – „dudy i echa są podobno zupełnie niezwykłe”, a mężczyźni „z długimi rudymi brodami, w kraciastych szalach, beretach z piórami, z odsłoniętymi kolanami i z dudami w rękach”, wychodzą z kościoła „triumfalnie prowadząc swoje dziewczynki (...) i dumnie spoglądając dokoła”. Zauroczony potęgą szkockiego krajobrazu, znad skalistego Arthur’s Seat, z pietyzmem ewokuje: „Kiedy sam Bóg zabiera się do malowania pejzażu, rezultaty są zadziwiająco piękne... Wszystko tu wygląda tak surowo i potężnie, na wpół otulone zwiewnymi oparami, dymem i mgłą”. Peregrynując po ruinach opactwa Melrose i królewskiej kaplicy Holyrood, gdzie koronowano nieszczęsną Marię Stuart, wizytując włości piewcy *Waverleya*, snując się wśród starożytnych kamieni, wartkich wodospadów, mrocznych lasów, cienistych dolin i nieprzebranych wrzosowisk – twórca *Pięknej Meluzyny* bez końca nurzał się w na polu dzikiej przyrody, chłonąc celticką aurę ustronnych zajązdów, skuciąc i oddając się lekturze ukochanego Jean-Paula. Z wolna dojrzywał w nim koncept impresyjnej kompozycji o posępnym stroju, którą podjął był jeszcze w miesiącach włoskich (1832), acz nader szybko zarzucił, podnosząc, iż Rzym nie jest właściwym miejscem, aby „uchwycić jej mglisty nastrój”.

„Dlaczego niewidzialny wędrowcze, który przycinasz oset nad brzegami Lory, dlaczego powiewie doliny, odbiegł od mojego ucha? – lamentował na ruinach świetności ociemniały Osjan – Nie słyszę ani szumu dalekiego strumienia, ani dźwięku arfy od skały! Przybądź, Malwino, łowczyni Luty, wróć bardowi jego duszę. Widzę jeziorzysty Lochlin,

czarną burzliwą zatokę Stormu, gdzie Fingal z morza, z szumu wiatrów, na brzeg wyszedł”. Celem wędrówki były Hebrydy z somnambuliczną Grotą Fingala na wyspie Staffa, osjaniczne rostrum, odkryte przez Josepha Banksa w 1782 r., i spopularyzowane do granic absurdu przez nadchodzące stulecie. „Zielonkawy ryk fal z pewnością nigdy się nie wdierał do bardziej osobliwej grotki, której liczne filary upodabniały ją do wnętrza olbrzymich organów – czarnych i dźwięcznych, ale zupełnie nieużytecznych i pozostających w całkowitym odosobnieniu (...) Była romantyczna, klasyczna i zarazem naturalna” – relacjonuje pielgrzym Mendelssohn, zahipnotyzowany dystynkcją uroczyska.

Oniryczny czar starożytnego Morwenu dał asumpt orzeźwiającej uwerturze koncertowej *Hebrydy* op. 26 (1832), przesiąkniętej tajemnym tchnieniem legendarnych bohaterów, wspieranych w boju nadprzyrodzoną mocą. Fantastyczne efekty o proveniencji czysto malarskiej, sugerujące żalobne zawodzenie wiatru i nie milknący szum morza, zrewolucjonizowały muzyczną frazę w stopniu, w jakim ulotne impresje Turnera – rozplywające się w strugach deszczu, owiane gęstym dymem i przesycone światłem – zrewoltowały sztuki plastyczne; ich dramatyczne crescendo objawi się w transcendentnym prologu do wagnerowskiego *Holendra Tulacza*: „W górach jesień mroczna; szara mgła spoczywa na wzgórzach. Wier powietrzny słyhać nad rozlogami. Ciemno toczy się strumień po wąskiej równinie. Na wzgórzu stoi samotne drzewo, gdzie uspiiony jest Konnal. Liście kłębią się z wiatrem i zaścielają grób zmarłego. Czasami duchy zmarłych wdzieć się dają, kiedy samotnie dumający łowca skrada się z wolna przez wrzosowe rozłogi” (*Pieśń Osjana*).

*Hebrydy* pełnią rolę preludium rozległej, nastrojowej kompozycji o narracyjnej strukturze; dwanaście lat dojrzały szkockie reminiscencje, aby transmutować w elegijną opowieść o osobliwym pięknie – *Symfonię Szkocką* – skrzącą bogactwem inwencji, fosforyzującą silnie skonstrastowaną chromatyką, epatującą płomieniem barw, urzekającą sugestywną kantyleną: „Czyż już opuściłeś swoją błękitną drogę na niebiosach, złotowłosy synu Niebios – pytał niewidomy starzec z poematu Jamesa Macphersona – Zachód otworzył wrota; tam jest łożo twojego spoczynku. Fale przychodzą oglądać twoją krasę. Podnoszą swoje drżące głosy. Widzą, jak jesteś piękny we śnie i cofają się w bojażni. Spoczywaj, o słońce w twojej cienistej jaskini i wracaj do nas wesołe!”. Dopiero pod koniec 1841 r., pasmo rozczarowań, znaczone jawnym antysemityzmem, drwiącą reakcją i intrzygami ze strony berlińskich muzyków, sprawiły Mendelssohna w nastrój pozwalający na powrót do smętnych rozważań i pograżenie w rezygnacji. W takich realiach nowemu opusowi dane było wnieść się ponad impresyjny opis północnego krajobrazu; w tytanicznych kontrastach godnych autora *Pateficznej*, artysta daje tu upust tłumionym emocjom i rozgoryczeniu, doznając katharsis i wyzwolenia z udręki.

W czterech częściach, przenikających się nawzajem i następujących bez żadnych odstępstw, rozwija się szlachetna rozprawa o dumnym Morwenu; krainie zapomnianych bogów, pograżonej we mgle, pociętej skalami, o które toczą zaciekle bój spienione fale, rozbrzmiewającej dźwiękiem swawolnych dud, szepczącej echem średniowiecznych ballad. W tęsknym strumieniu rzewnych wyznań lśnią najczystsze uczucia człowieczego serca, zderzające się z ogromem mocy nieujarzmionej natury, toczy się dyskurs o prochach umarłych i cieniach heroicznej przeszłości, małowólny i niepokorny lud weseli się przed obliczem kobziarza, złudne ruiny prawią o znikomości i nieuniknionym kresie zjawisk; podniosłe



obrazy płyną majestatycznie i kulminują w homeryckiej apoteozie, a ponad omamem złudnego niebytu unosi się duch ociemniałego wieszczka, rozważający cnoty nadludzkie i nieprzemijające: „Czy przetrwała twoja piękność, o Rynie? Czy ostała się twoja siła, Oskarze, jeźdźcu rydwanu! Nawet i Fingal przemiął! Sale ojców zapomniały jego kroków. (...) Ale sława

moja pozostanie i wzrastać będzie, jak dąb Morwenu: który potężną głowę nadstawia burzom i raduje się pędem wiatru!”<sup>10</sup>

### Moja Symfonia szkocka:

1. Felix Mendelssohn: 5 Symfonii • Uwertury – Lon-

don Symphony Chorus and Orchestra • Claudio Abbado – DG 471 467

2. Felix Mendelssohn: Symphonie nr 3 i 4 • Uwertura *Hebrydy* – Berliner Philharmoniker • Herbert von Karajan – DG 449 743

3. Felix Mendelssohn: Symphonie – Wiener Philharmoniker • Christoph von Dohnanyi – Decca 448 514

# Garść refleksji o przemijaniu i ... przemilczeniu

**D**użo się dziś mówi i pisze o potrzebie nowego spojrzenia na naszą spuściznę muzyczną. Co rusz jesteśmy zaskakiwani nowymi odkryciami przewracającymi do góry nogami nasze wyobrażenia o tym, czym była np. w XIX w. muzyka polska i jaki poziom reprezentowała w ówczesnej Europie.

Jeszcze do niedawna powtarzano do znudzenia, że nasz stan posiadania w owych czasach to Chopin, Moniuszko i ... No, właśnie: kto jeszcze? Nieśmiało przebąkivano, że może Wieniawski, a z późniejszych może Żeleński, Melcer, ale w tejsze chwili stwierdzano, że muzyka ich to zjawisko wtórne, nieoryginalne, nie warte głębszej analizy. Dziś, kiedy wyciąga się z przepastnych archiwów (przeważnie zagranicznych) dziesiątki zapomnianych dzieł i doprowadza do ich wykonania i nagrania – ogromna w tym zasługa Acte Préalable – sprawa zaczyna rysować się inaczej. Okazuje się, że godnych zainteresowania mamy nie kilku, ale co najmniej, parudziesięciu twórców, o których dokonaniach do niedawna nie mieliśmy zielonego pojęcia. Lista nazwisk jest długa: Deszczyński, Dobrzyński, Fontana, Lipiński, Stolpe, Krogulski, Kania, J. Wieniawski, a z późniejszych Leszetycki, Stojowski, Mikuli, Melcer, Borowski, Maliszewski, Noskowski, Rogowski, Popławski – to tylko garść nazwisk, którym przywraca się dzisiaj należy im blask.

Taki np. Józef Deszczyński. Co my o nim wiemy? Urodzony w Wilnie w 1781 r., a zmarły w 1844 r., jest autorem kilku koncertów, uwertur, operetek, mszy, polonezów. Jego *Koncert fortepianowy F-dur* zdumiewa mistrzostwem faktury godnej niemal samego Chopina. Podobnie ma się sprawa z koncertem Dobrzyńskiego. A wirturowskie kompozycje Lipińskiego? A świetne utwory fortepianowe Fontany, czy przedwcześnie zmarłego Stolpego? Najlepszą polską sonatę wiolonczelową napisał przecież Stojowski. Maliszewski, uczeń Rimskiego-Korsakowa, nb. pierwszy nauczyciel Lutosławskiego, wciąż czeka na swoich odkrywców i wykonawców. Ci jednak, niestety, jakoś nie bardzo kwapią się do wzbogacania swojego repertuaru o nieznanne dzieła muzyki polskiej. Niedawny, grudniowy Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina ujawnił, że spośród 18 finalistów tylko 6 włączyło do swego programu utwór polski skomponowany w XX w. A przecież Chopin, patron konkursu, to kompozytor nowoczesny, prekursor. Skąd więc taki lęk przed Nowym? Jest „oczywista oczywistością”, że wina leży tu również po stronie naszych uczelni muzycznych i ich pedagogów nie wpajających młodzieży miłości i szacunku do tego, co polskie. Podobnie, albo jeszcze gorzej, ma się sprawa z kształceniem młodych dyrygentów. Tego rodzaju beznamiętne pomijanie i omijanie to nic innego jak przyspieszone odsyłanie wartościowej nieraz muzyki do czyścica zapomnienia, z którego jeden Bóg wie, czy wydobydziej je kiedyś jakiś artysta (zagraniczny, ma się rozumieć). Nazwiska K. A. Kulki, H. Rutkowskiego, A.

Gębskiego, J. Ławrynówic, Bułgarki V. Seferinowej, Rosjanki L. Nawrockiej, czy Ukrainka R. Wygranienki są tu miłym wyjątkiem. A co z resztą? Czeka pewnie na intratne zamówienia...

Powstaje pytanie natury zasadniczej: jak mogło dojść do takich zaniedbań i zaniechań? Brak własnej państwowości w XIX w. na pewno nie sprzyjał promocji naszej muzyki. Nie to jednak było główną przeszkodą: artystów polskich brylujących na ówczesnych europejskich estradach było o wiele więcej, niż ma to miejsce dzisiaj. A zatem? Wydaje się, że najbardziej zawiłą tu nasza wada narodowa: niedocenywanie własnych osiągnięć i niewiara w wartości tworzone przez rodzimych twórców. Moniuszko, wbrew obiegowej opinii, wcale nie był tak bardzo fetowany przez warszawską krytykę: *Halka* zebrała sporo kąśliwych uwag ze strony Sikorskiego na łamach jego *Ruchu Muzycznego*. Z innymi kompozytorami było podobnie. Owszem, chwalono, ale jednocześnie kręcono nosem na niewystarczającą „europejskość” ich muzyki. Pisał o tym w 1937 r. Ludomir Rogowski: „adorowanie Europy jest u nas jedną z zasadniczych bolączek. Dzieło muzyczne u nas ocenia się z punktu widzenia »europejskości« muzyki. O ile nie imituje ono Zachodu, warte jest tylko pogardy i pognebnienia, co wykonywa się u nas po mistrzowsku z ochoczą i radosną złośliwością”. I jeszcze: „życie muzyczne Polski wydaje się niezorganizowanym szaleństwem: z jednej strony widzę wiele wysiłków twórczych i pięknych osiągnięć, z drugiej – złośliwe, bezmyślne utracanie wszystkiego, co twórcze i polskie...”.

Wiele zmieniło się w międzyczasie. Dorobiliśmy się kilkunastu nowych placówek muzycznych, filharmonii, teatrów operowych, wyższych uczelni muzycznych, ale czy to wpłynęło na umuzykalnienie społeczeństwa? A skądże! Takiego zobojebnienia na sprawy sztuki, muzyki, jeszcze nigdy nie mieliśmy. Młodzież opuszcza dziś szkoły kompletnie głucha. W prasie nie usłyszymy recenzji z jakiegokolwiek koncertu. Bohaterami mediów stały się gwiazdy rocka (przeważnie podstarzałe), albo zespoły w rodzaju Formacji Nieżywych Schabuff.

Brak recenzji to też jedna z przyczyn popadania w otchłań niepamięci. Kiedyś właśnie taki brak zainteresowania ze strony prasy krajowej sprawił, iż Ernst Gerber, autor muzycznego leksykonu z 1812 r., odmówił Elsnerowi zamieszczenia informacji o polskich kompozytorach powołując się na brak o nich wzmianek w polskiej prasie. I tak, po kolei zniknęły z pola widzenia różne nazwiska pozbawione wsparcia ze strony rodzimej krytyki. Hasła w różnych leksykonach z biegiem lat stawały się coraz uboższe – wszystko coraz bardziej spowijała grobowa cisza...

Ku zawstydeniu naszemu znaleźli się jednak artyści, którzy niekoniecznie chcieli zerpać wiedzę o naszej muzyce z polskich encyklopedii i leksykonów. O

## Romuald Twardowski

dziwo, byli to przeważnie cudzoziemcy. Wolni od wszelkich kompleksów zaczęli odkrywać na nowo dzieła, o których w Polsce mawiano, że „nie wytrzymały próby czasu”. I tak, angielski pianista Jonathan Plowright wyręczył ostatnio naszych w wykonaniu i nagraniu koncertów Stojowskiego i Melcera (nagranych jednocześnie przez Joannę Ławrynówic). Zamieszkały w Warszawie Amerykanin, Joseph A. Herter przed kilku laty zorganizował mini festiwal poświęcony Stojowskiemu. Słynny, acz kontrowersyjny skrzypek, Nigel Kennedy, wykonuje i nagrywa całkowicie zapomniane *Koncert skrzypcowy* Młynarskiego (wcześniejsze nagranie tego utworu przez Konstantego Kulkę nikogo nie zainteresowało). Przykład idzie z góry, więc jest nadzieja, że może nasi wykonawcy podążą śladem swych cudzoziemskich kolegów.

Ma się rozumieć, że nie wszystko, co powstaje, zasługuje na pamięć i utrwalenie. Spory procent produkcji muzycznej, to wytwory nieudane, źle zrobione, nieciekawe. Zalew tego rodzaju „dzieł” można obserwować na różnych festiwalach, które w odczuciu wielu, są krzywymi zwierciadłami naszej rzeczywistości muzycznej. Aby trafić na estradę festiwalową wcale nie trzeba być wybitnym twórcą – ten sobie poradzi sam. Wystarczy umiejętność efekownego zakomponowania stron partytury, dobre relacje (arcyważne!) z komisją programową lub sponsorem, by w blasku jupiterów odnosić festiwalowe „sukcesy”. Twórcy niemający tak dobrze ułożonych stosunków z festiwalowymi decydentami, odsyłani są z kwitkiem powiększając siłę szeregu „zapomnianych”. Inna rzecz, że obecność na festiwalu nie daje przepustki do nieśmiertelności: większość nazwisk, jaka przewinęła się przez kilkadziesiąt lat Warszawskiej Jesieni została całkowicie zapomniana. Schaeffer, Serocki, Dobrowolski, Kotoński – to nazwiska twórców, których napróżno szukać w programach naszych filharmonii. Tak to już jest, że kompozytorzy dobijający się o swoje miejsce na festiwalu, placą wysoką cenę za swoją „poprawność” artystyczną. Produkując co roku kolejny utwór na kolejny festiwal skazują siebie na egzystencję w zamkniętym getcie. Wyjście na zewnątrz kończy się na ogół kląpą i zimnym prysznicem na rozpaloną głowę. To, co tak ładnie wypadło na festiwalu, zupełnie nie sprawdza się w zderzeniu z audytorium złożonym ze zwykłych konsumentów muzyki. Powstaje jakaś niezdrowa dwutorowość życia muzycznego: z jednej strony kosztowne festiwale z ich otoczką medialną i nagłośnieniem, z drugiej o wiele większy, bo trwający przez cały rok, nurt koncertowy, w którym dokonuje się prawdziwa weryfikacja nowego dzieła – musi ono wytrzymać konkurencję ze strony tego, co stworzono w przeszłości. Tak więc obecność nowego dzieła w programie, w którym widnieją nazwiska Mozarta, Chopina, Ravela jest już jego niewątpliwą nobilitacją, a sukces odniesiony w takim towarzystwie to zadatak na dłuższe trwanie.



Osobiście odpowiada mi właśnie taki model działania dający możliwość zaprezentowania się w szerszym kontekście historycznym. W festiwalowym kotłach, gdzie każdy uczestnik rozpycha się lokiami, w atmosferze wzajemnej licytacji czują się źle niczym samotny turysta na wschodnim bazarze pełnym krzykliwych handlarzy. Bezlitosny ząb czasu ściera bowiem na proch wszystko, co powstaje na fali mody i koniunktury. Tu najszybciej zaczyna się proces przemijania!

W procesie popadania w niepamięć, tym razem niezasłużonego, swoistą rolę odgrywa ...przemilczenie. Częstokroć jest ono wygodniejsze od otwartej krytyki, a szkoda wyrządza niemałą. Przykład wspomnianego XIX-wiecznego Gerbera wskazuje, iż przemilczenie, pominięcie może mieć szkodliwe następstwa: oznacza ono, podobnie jak półprawda, czy nie cała prawda, poprostu kłamstwo.

Takie wrażenie odniosłem wertując niedawno opasłą francuską edycję przewodnika *1001 opera* Piotra Kamińskiego. Rumieńcem wstydu okryłem się na myśl, że autorem tej publikacji jest Polak wykształcony za nasze wspólne pieniądze. Znikome zainteresowanie, jakim raczył obdarzyć naszych kompozytorów, świadczy, że nie chciał wykorzystać szansy, jaka mu się przytrafiła. Mógł przecież wykazać, że wbrew obiegowym opiniom, wcale nie jesteśmy na polu opery tak bardzo ubodzy. Dorobek nasz wcale nie jest mniejszy np. od Czechów tyle, że był i jest gorzej promowany. Polska edycja wspomnianego przewodnika niewiele zmienia: dorzuca trochę różnych nazwisk, niekoniecznie mających na niwie operowej coś ciekawego do powiedzenia. Zabrakło wielu nazwisk i tytułów, na co słusznie zwrócił uwagę w swoim liście do redakcji (**Muzyka21** 1/2009) jeden z czytelników. To, że p. Kamiński nie zauważył mojej 25-letniej obecności na niemal wszystkich polskich scenach, i nie tylko, budzi we mnie odruch zdziwienia i rozbawienia. Mimowolnie przypomina mi się pewna baśń Kryłowa o skromnym rosyjskim szlachcicu, który po powrocie z podróży do Petersburga długo opowiadał swoim znajomym o dziwaku natury, jakiego oglądał w słynnej Kunstkamerze Piotra I. Opowiadał tak długo o różnych małych zwierzątkach, żuczkach i motylkach, aż jeden z obecnych nieco zniescierpliwiony zapytał: A słoń? A słonia nasz gospodarz, niestety, nie zauważył...

11 premier oper i baletów, występy na scenach Lipska, Dortmundu, Düsseldorfu, Brna, Lubliany, Helsinek kwitowane owocami i przychylnymi recenzjami, 2-krotne Grand Prix w Monako – wszystko to, nie było żadną „karierą”, która w zamysle autora przewodnika miała być kryterium wyboru. Tak surowych kryteriów atoli nie stosuje on wobec mnóstwa francuskich, czy niemieckich oper dokonujących żywota zaraz po prapremierze. Nie byłoby pretensji, gdyby p. Kamiński opatrzył swoje kompendium tytułem „Moje ulubione 1001 oper”. Wtedy byłaby to jedynie sprawa jego osobistych preferencji i gustu. A tak, to mamy jeszcze do czynienia z przemilczeniem równoznacznym z kłamstwem. Na szczęście, są jeszcze inne źródła informacji o polskiej operze, m.in. fachowy i kompetentny *Przewodnik operowy* J. Kańskiego.

W tym wszystkim uderza najbardziej rola Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, które ewidentnie sprzeniewierzyło się zadaniu, do jakiego zostało powołane – promocji muzyki polskiej. Czerpiąc przez ponad 20 lat zyski z wypożyczenia materiałów wykonawczych, odpłaciło kompozytorowi czarną niewdzięcznością – mogło przecież nieco energiczniej skłonić autora do rzetelniejszego opisu naszego operowego stanu posiadania. W każdym innym kraju kompozytor odnoszący sukcesy na

scenach krajowych i zagranicznych, byłby fetowany, nagradzany, stale obecny na scenach. Ale to nie u nas: złośliwe karzelki zrobiły swoje – ciągle intrygi, rzucanie kłód pod nogi, wieczne rotacje na stanowiskach dyrektorskich sprawiły, iż w pewnym momencie powiedziałem: dosyć! 5 oper, 2 balety, oraz rola animatora polskiej twórczości operowej

na początku lat 1960. pozostaną moim wkładem w nasz dorobek operowy. Czy wróci on jeszcze na scenę? Maria Fołtyn twierdzi stanowczo, że tak, że napewno. Ufajmy, że krakowska oficyna wydawnicza i p. Kamiński nie staną temu na przeszkodzie.<sup>12</sup>

## Prasa o twórczości operowej Romualda Twardowskiego

### Cyrano de Bergerac

...Do 4 listopada br. odbyło się 8 przedstawień tej nowej polskiej opery, przy utrzymującym się, a nawet rosnącym, zainteresowaniu publiczności śląskiej.

J. Michałowski. *Cyrano de Bergerac*.  
*Diennik Zachodni*, 6.12.1963

...Muzykę opery *Cyrano de Bergerac* cechuje duża wyrazowość, plastyka linii melodycznych, ostrość rytmu, bogactwo kolorystyki harmonicznej i instrumentacyjnej. Jest to niewątpliwie produkt dużego talentu.

A. Dygacz. *Ucieczka od tematyki polskiej*.  
*Poglądy*, 15.08.1963

### Tragedya, albo Rzecz o Janie i Herodya

*Tragedya* – nazwana przez Twardowskiego moralitetem – jest pierwszą próbą przeniesienia dramatu staropolskiego na pole teatru muzycznego. W wyniku tego powstał utwór, który jest swego rodzaju ewenementem, nie tylko w polskiej, ale również światowej twórczości operowej...

B. Kaczyński. *Moralitet muzyczny*.  
*Kierunki*, nr.22.1969

... Muzyka jest prosta i przejrzysta, skuteczna poprzez podporządkowanie się dramatu - zdradza wiedzę i przynosi sukces.

„n”. *Stary moralitet odkryty na nowo*.  
*Union/Lipski*, 15.10.1969

...Spektakl wywarł wielkie wrażenie i wywołał nieklamany zachwyt publiczności. I chyba nie będzie w tym nic z przesady, jeśli powiem, że opera Twardowskiego zrobiła prawdziwą furorę.

Wł. Pospiech. *Opera łódzka na festiwalu w Lublanie*. *Ruch Muzyczny*, nr 24, 1971

...Przedtem jeszcze w Düsseldorfie z bardzo żywiliwym przyjęciem spotkała się ...*Tragedya*... Romualda Twardowskiego...

J. Kański. *Łódzka opera podbiła Dortmund*.  
*Trybuna Ludu*, 24.10.1972

...Poza faktem, że *Tragedya* jest tchnącą okrutnym pięknem, interesującą i zniewalającą operą, świadczy ona dobitnie o randze jej autora w gronie najwybitniejszych współczesnych kompozytorów polskich.

Seppo Henkinheimo. *Tragedya R. Twardowskiego*. *Helsingin Sanomat*, 11.07.1972

### Lord Jim

...Dobrze obznajomiony z wszystkimi zdobyczami, jakie w ostatnich latach osiągnęła muzyka światowa, nie zapomniał, że opera stała się operą przede wszystkim dzięki melodii, i dlatego w stylistycznie zróżnicowanym utworze zastosował konfrontację nowego ze starym, deklamację i śpiew, muzykę taneczną i koloryt egzotyczny... Wszystkie te skrajnie skonstrastowane środki służą

charakterystyce postaci i uchwyceniu atmosfery w sposób, który „idzie przez rampę”, angażuje widza i nie pozostawia w nim uczucia zakłopotania, czegoś na siłę sztucznego lub (co byłoby najgorsze) – pustki i nudy.

dr. Y. Pospisil. *Brno '76*.  
*Hudebni Rozhledy* nr 18, 1976

### Maria Stuart

...Dawno nie oglądaliśmy na naszych operowych scenach tak udanego przedstawienia; tym większą radość, że chodzi tu właśnie o nowe dzieło polskiego kompozytora. Z wszystkich dotychczas powstałych oper Romualda Twardowskiego, *Maria Stuart* wydaje się najbardziej zwarta konstrukcyjnie...

Gdybyśmy takich przedstawień mieli więcej, nie trzeba byłoby z trąką dyskutować o stanie polskiego teatru operowego.

J. Kański. *Operowe święto w Łodzi*.  
*Ruch Muzyczny*, nr 10, 1981

...*Mari Stuart* wystawionej z ogromnym przepychem, w pięknych dekoracjach Mariana Kolodziejca, stylowych kostiumach, można wróżyć dłuższą egzystencję na scenie...

T. Kaczyński. *Maria Stuart po raz pierwszy*.  
*Sztandar Młodych*, 15.04.1981

...Kompozytor-librecista z prawdziwym mistrzostwem panuje nad dramaturgią, a zrytmizowana proza, którą operuje, jest zwięzła, bezpretensjonalna, przekazująca treści językiem, jakiego nie powstydziłby się żaden „rasowy” dramatis personae.

I *Tragedya* i *Lord Jim* długie lata nie schodziły z operowego afisza. *Maria Stuart* prorokujemy żywot jeszcze dłuższy.

A. Iżykowska-Mironowicz. *Premiera Marii Stuart*. *Głos Robotniczy*, 22.04.1981

### Historia o św. Katarzynie

...skonstruowano ją ze znanostwem rzeczy, z ogromnym wyczuciem dramaturgii teatru muzycznego i możliwości odbiorcy – również takiego, który rozporządza bardzo tradycyjnym zasobem wyobrażeń o operze; Twardowski nie lekceważąc jego smaku potrafił mu jednak zaproponować coś nowego,

O. Pisarenko. *Święta Katarzyna Sarmatów*.  
*Ruch Muzyczny*, nr 8, 1986

...Słucha się tego znakomicie, kontrasty są zarysowane śmiało, ostrą linią, prawie „jasełkowo”. Robota kompozytorska jest finezyjna, dojrzała i wysmakowana.

J. Cegiętła. *Pan Twardowski i św. Katarzyna*.  
*Kultura*, nr 2, 1986

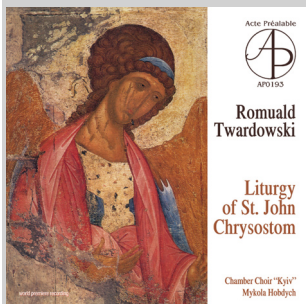
...Publiczność długo oklaskiwała *Katarzynę* i artystów zmuszając Romualda Twardowskiego do długiego pozostania na scenie.

E. Solińska. *Sztandar Młodych*.  
23-26.12.1985



# Palcem po płycie

## Liturgia prawosławna Romualda Twardowskiego



**ROMUALD TWARDOWSKI**  
1930

**Liturgia św. Jana Chryzostoma**  
*Roman Puchko, tenor; Petro Hrekov, bas • Chamber Choir „Kyiv” • Mykola Hobdych, dyrygent*

Acte Préalable AP0193 • w. 2008, n. 2008  
• DDD, 78'37"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

*Liturgia św. Jana Chryzostoma „Kijowska”* Romualda Twardowskiego to wyjątkowe, bezprecedensowe wydarzenie, mające szeroki oddźwięk przede wszystkim w kręgach prawosławnych. Po raz

pierwszy bowiem skomponowania całej, najczęściej sprawowanej liturgii bizantyjskiej podjął się ktoś, kto nie wywodzi się z kręgu prawosławnego, co więcej, jest katolikiem!

Twardowski już od wielu lat jest dobrze znany na gruncie muzyki cerkiewnej, zajmuje ona bowiem ważne miejsce w jego doświadczeniach twórczych. Od 1983 r. przewodniczył jury Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce, gdzie wiele z jego utworów doczekało się prawykonań. W swojej dyskografii posiada płytę zatytułowaną *Muzyka cerkiewna* (m.in. z *Małą Liturgią Prawosławną* z 1968 r., Acte Préalable AP0058). Festiwalowe spotkania zaowocowały również przyjaźnią z Mykołą Hobdyczem i prowadzonym przez niego Kijowskim Chórem Kameralnym. Właśnie Hobdycz, w 2005 r. zaproponował Twardowskiemu napisanie owej skomplikowanej liturgii. Kompozytor podjął się tego zadania i w ciągu trzech czerwcowych tygodni *Liturgia* była prawie gotowa; kolejne miesiące to dopracowywanie szczegółów i konsultacje z pomysłodawcą.

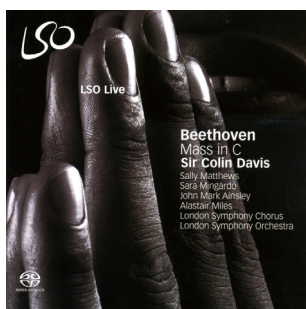
Dzieło Twardowskiego znakomicie odzwierciedla charakter bizantyjskiej liturgii. Stanowi ona misterium, które rozgrywa się na scenie świątyni, uobecniającej i przedstawiającej historię zbawienia oraz zbawcze dzieło Chrystusa. Budowa liturgii przypomina antyczny, dialogowany dramat grecki. Aktorami są w nim: kapłan – który celebrował liturgię, jest wewnątrz sanktuarium, diakon – jako posłaniec, anioł – on kieruje akcją liturgiczną, ogłasza wiernym co się dzieje, reguluje ich postawę oraz chór. To wszystko ma ułatwić ludowi (który nie włącza się czynnie w akcję liturgiczną) kontemplację piękna i Bożej chwały.

Pierwszym problemem, z jakim musiał zmierzyć się kompozytor był wybór warstwy słownej liturgii, bowiem w cerkwi ukraińskiej używa się przede wszystkim języka ukraińskiego, a nie cerkiewno-słowiańskiego. W rozwiązaniu pomogły studia nad XIX-wiecznymi ukraińskimi śpiewami cerkiewnymi, w których występowała zmodyfikowana wersja języka cerkiewno-słowiańskiego i tę wersję przyjął Twardowski. Aby

przebieg mozaikowej formy liturgii podporządkować nadrzędnej logice muzycznego rozwoju całość została podzielona na trzy części: I – od rozpoczynającej *Wielkiej Litanii* do *Przyjście z pokłonem* (nr 6), II – *Święty Boże* (nr 7) do *Wierzę* (nr 11), III – *Łaska pokoju. Tobie śpiewamy* (nr 12) do *Życzeń wielu lat* (nr 19). Naturalne, przepiękne frazy melodyczne, ciekawa, aczkolwiek tonalna harmonika – to filary, dzięki którym udało się uzyskać muzykę kontemplacyjną, żarliwą, natchnioną. Kijowski Chór Kameralny po prostu modli się *Liturgią*, co daje niezwykle wrażenie; oczywiście jest to modlitwa prawdziwie anielska, na nieskazitelnym poziomie technicznym.

Arcybiskup Chersoński i Taurydzki po wysłuchaniu dzieła Twardowskiego powiedział m.in.: „W jaki sposób udało mu się przeniknąć do cerkiewno-słowiańskiego żywiołu? – cały czas to pytanie krążyło w mojej głowie...”. To pytanie wydaje się nieuniknione dla każdego, kto zapoznał się z tą urzekającą muzyką. Gorąco zachęcam.

Emilia Dudkiewicz



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
1770-1827

**Mssa C-dur**

*Sally Matthews, sopran; Sara Mignardo, alt; John Mark Ainsley, tenor; Alastair Miles, bas • London Symphony Chorus & Orchestra • Colin Davis, dyrygent*

LSO Live LSO 0594 • w. 2008, n. 2006 • SACD, 54'20"

★★★★

*Mssa C-dur* op. 86 zalicza się do mniej znanych utworów Ludwiga van Beethovena. Powstała w 1807 r. na zamówienie księcia Mikołaja Esterházy'ego z okazji imienin jego żony, przysporzyła

kompozytorowi licznych trosk, związanych przede wszystkim z nieudaną premierą i rozczarowaniem mecenasów tym, co usłyszał. Przyczyną tego stanu rzeczy nie był bynajmniej gorszy poziom kompozycji, bo ten jest godny swojego autora, lecz nowatorski sposób potraktowania tekstu, mający na celu wypuklenie dramatycznego sensu słownego przekazu.

Stąd też ów element wokalny wysuwa się zdecydowanie na plan pierwszy w *Mszy C-dur* i sprawia, że przystępując do oceniania najnowszej płyty LSO Live, trzeba o nim pamiętać. W nagraniu tym dobrze zostali dobrani soliści, a ich partie trafnie się uzupełniają, przechodząc w interesujące dialogi w ensemble oraz z chórem. Ten również pokazuje się ze swojej najlepszej strony, szczególnie imponując rozpiętością dynamiki; efekownie brzmią zwłaszcza kulminacje, pełne splendoru i pasji. Niestety, obydwa artystyczne ciała zupełnie sobie nie poradziły z prawidłową wymową języka łacińskiego, co dziwi w przypadku tak doświadczonych i renomowanych artystów. Ten

godny ubolewania smutny standard fonograficznych produkcji daje o sobie wyraźnie znać w skądinąd dobrym i wartościowym wykonaniu i przeszkodził mi w wyższej ocenie albumu. Szkoda, ponieważ jest to zasadniczo jedyny mankament niniejszej płyty, do odpowiedniego poziomu której w znacznej mierze przyczyniła się wspaniała Londyńska Orkiestra Symfoniczna pod dyrykcją swojego byłego szefa, a obecnie prezydenta, sir Colina Davisa. Ten 79-letni w chwili nagrania materiału maestro jest wciąż w znakomitej formie.

Mimo wszystko warto zapoznać się z tą najnowszą rejestracją *Mszy C-dur*, dzieła nieczęsto grywanego, a zawierającego najpiękniejsze pasáže, jakie Beethoven napisał dla ludzkiego głosu. Dodam, że płytę dopełnia fragment z *Fidelii* pod tą samą batutą, która to opera w tym wykonaniu na naszych łamach uzyskała zaszczytny tytuł płyty miesiąca.

Paweł Chmielowski



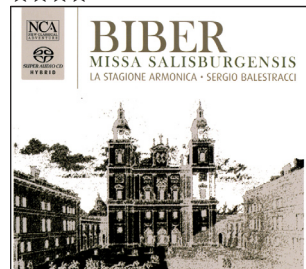
**HEINRICH IGANZ FRANZ BIBER**  
1644-1704

**Fidinum Sacro-Profanum**

*Les Plaisirs du Parnasse*

Zig Zag Territoires ZZT 080701 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 63'18"

★★★★



**Missa Salisburgensis**

*Tibicines; La Stagione Armonica •*



Sergio Balestracci, dyrygent  
 NCA New Classical Adventure 60192 • w.  
 2008, n. 2003 • SACD, 52'28"  
 ★★☆☆☆

Twórczość Bibera kojarzona jest przede wszystkim z muzyką skrzypcową, na czele z wręcz sztandarowym (co zresztą absolutnie nie dziwi biorąc pod uwagę jego niezwykłość) cyklem *Sonata różańcowych*. Kompozytor spełniał się jednak nie tylko jako wirtuoz wiolinistyki, ale również wybitny twórca muzyki kościelnej, podporządkowujący swoją artystyczną działalność potrzebom dworu, któremu służył. Skrzydła na dobre rozwinął osiadając jako kamerdyner i muzyk w Salzburgu, w służbie arcybiskupa Maksymiliana Gandolpha hrabiego Khüenbur, gdzie poświęcał się pracy nad dziełami muzyczno-dramatycznymi. Prawdopodobnie wtedy napisał dwie opery, kantatę w trzech aktach i trzynaście dramatów szkolnych, a także kompozycję kameralną *Balletti à 6*, jednak zachowała się tylko partytura opery *Ci la dura la vince* z roku 1687. Po śmierci arcybiskupa Maxa Gandolpha, a za mecenatu Johanna Ernsta hrabiego Thun powstały m. in.: *Requiem ex F con terza minore*, *Missa Sancti Henrici*, *Requiem à 15* czy *Missa Bruxellensis*. W Salzburgu w 1684 r. Biber uzyskał tytuł kapelmistrza, a sześć lat później został podniesiony do stanu szlacheckiego. Aż do śmierci prowadził tam swoją działalność artystyczną.

Powstanie utworów, które mam przyjemność przedstawić, również ma bezpośredni związek z Salzburgiem. Poza tym płyty różni w zasadzie wszystko, także firmujące je wytwórnie: Zig Zag Territoires w przypadku *Fidicinium Sacro Profanum* i New Classical Adventure gdy mowa o *Missa Salisburgensis*. Kompozycji nie sposób ze sobą porównywać ale z pewnością warto się zaznajomić. Powstała w 1683 r. instrumentalna kolekcja *Fidicinium* miała decydujące znaczenie w dążeniu Bibera do objęcia prestiżowej funkcji kapelmistrza. Jest to zbiór 12 wyjątkowych sonat oscylujących między światem elementowym tak zwanej muzyki świeckiej i religijnej ukazanych w formie czystoinstrumentalnej. Są śmiałe w swej różnorodności (m. in. wzmocnione kontrastującymi sekwencjami tonacji E-dur, c-moll, A-dur w sonatach X, XI i XII), a niekiedy wręcz zartobliwe zwłaszcza we fragmentach o zmiennej metryce (*Sonata VI*). Dzieła się na wyraźne połowy, z których 6 pierwszych eksponuje styl koncertujący, angażujący instrumenty w dialogu, zaś kolejne wyupoklają dominację partii pierwszych skrzy-

piec. Różnorodność stylistyczna jest równie mocno uwydatniona w sferze *sacrum* jak i *profanum*, choć tę pierwszą zdecydowanie trudniej wyodrębnić, zwłaszcza gdy obie są prowadzone równocześnie. Kompozytor w mistrzowski sposób połączył zarówno fragmenty żywe, zaskakujące pod względem rytmicznym czy taneczne (m. in.: *Sarabanda w Sonacie I*, *Gigue w III*, *Courante w VI*) z tymi brzmiącymi archaicznie (*Alla breve* otwierające *Sonata IV*) i nasuwającymi religijne skojarzenia (w drugim *Allegro Sonaty II* partia basu potraktowana jest jak „gregoriańskie” *cantus firmus*).

Wszystko to utrwalone zostało przez ensemble *Les Plaisirs du Parnasse* w składzie ośmioosobowym: Eva Bohri – skrzypce, Maya Armein – wiolonczela, Andrea Marchiol – organy, Peter Barci i Patricia Gangol – altówka, Michele Zeoli – kontrabas, Shizuko Noiri – teoreban oraz wybitny skrzypek, prowadzący i jednocześnie założyciel grupy – David Plantier. Zajmuje się on również publikacją partytur, badaniami muzykologicznymi nad muzyką skrzypcową XVII i XVIII w. i popularyzowaniem muzyki m. in.: Westhoffa, Walthera, Valentiniiego, Venturiniiego i Giuseppe Antonio Brescianella. Wspólnie z zespołem nagrali już dwie płyty dla firmy Zig Zag Territoires z muzyką na skrzypce i basso continuo autorstwa Johanna Jakoba Walthera oraz Johanna Paula von Westhoffa. Wykonanie ujmuje klarownością, świeżością i doskonałym zgraniem instrumentalistów, a finezją i dbałością o detale świadczą o wysokim poziomie. Interpretację – choć muzycy prezentują swoje umiejętności rewelacyjnie – określić można jako zanedo stonowaną; przyznam, że zabrakło mi w niej większej ekspresji.

Niezwykle wystawna, 53-głosowa *Missa Salisburgensis* napisana w tonie rzymskiego monumentalnego stylu barokowego została skomponowana dla uczczenia 1100-lecia archidiecezji w Salzburgu i wykonana w tamtejszej katedrze 8 października 1682 r. podczas uroczystego nabożeństwa. Jej powstanie przypisywano m. in. kompozytorowi Orazio Benvolio-mu. Monumentalne brzmienie to skutek zwielokrotnionej obsady poszczególnych głosów (8 chórów wokalnych i instrumentalnych w skład których weszły: 2 orkiestry, 2 Tria op. 14, 2 chóry mieszane i 16 solistów), rozstawionych osobno w przestrzeni kościoła w celu uzyskania zróżnicowanych efektów brzmieniowych. Zmierzenie się z nagraniem tak zwanej „barokowej 8 Mahlera” było z pewnością zadaniem trudnym i wymagającym odwagi. Dokonano tego podczas Festiwalu di Musica

Sacra di Trento w kościele di Santa Maria Assunta w miejscowości Villa Lagarina. Płyta skusiła mnie repertuarem, gdyż msza sama w sobie jest dziełem zachwycającym. Po wykonaniu nie spodziewałam się szczególnych doznań; wydawało mi się mało prawdopodobne udane opanowanie, i co istotne zgranie tak wielu muzyków. Fajerwerków rzeczywiście nie ma, ale wykonawcy zaprezentowali się naprawdę bardzo dobrze. Usłyszymy tu fragmenty tutti, w których muzycy w pełni oddają rozmach i brzmieniowy przepych, zespoły solistów z basso continuo (np. pięknie prowadzone *Et incarnatus* na 3 głosy solo, skrzypce i b.c.) oraz partie solowe z b.c. Interpretacja w pełni wydobywa majestat i mistyczną atmosferę dzieła. Zławsza fragmenty nastrojowe, np. *Miserere* przyspieszając bicie serca. Nagranie ma owszem słabe strony (drobne wahania intonacyjne czy skuteczne zagłuszanie wokalu przez instrumentarium, zwłaszcza blachę), ale nie wpływają one na ogólną ocenę wykonania, którego słucha się z wielką przyjemnością. Transkrypcji wersji kompozycji (rękopis zaginął) dokonał Sergio Balestracci, dyrygent a także muzykolog i wykładowca (m. in. w Scuola di Alto Perfezionamento Musicale di Saluzzo i Konserwatorium w Mediolanie) od 1996 r. kierujący zespołem La Stagione Armonica. Wcześniej od roku 1985 prowadził zespół Accademi del Santo Spirito w Turynie i wskrzeszał nieznaną muzykę włoską. Specjalizujący się w renesansowym i barokowym repertuarze skład La Stagione Armonica powstał w 1991 r., z członków Centro di Musica Antica. Muzycy współpracują z wieloma znakomitymi artystami i zespołami m. in.: Venice Baroque Orchestra, Accademia Bizantina, Hesperion XX, Il Giardino Armonico, a w przypadku omawianego nagrania – Tibicines na czele z Iginio Conforzium.

Komentarze na płytach w sposób wyczerpujący wprowadzą Państwa w zamysły kompozytora i tło historyczne. Szkoda tylko, że zabrakło miejsca na przedstawienie, choć pokrótce, samych wykonawców. Unikatowy repertuar warto mieć w swojej kolekcji.

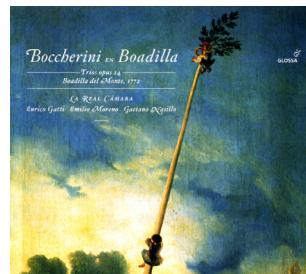
Katarzyna Musiał

LUIGI BOCCHERINI  
 1743-1805

Tria op. 14

*La Real Cámara* (Enrico Gatti, Emilio Moreno, Gaetano Nasillo)  
 Glossa GCD 920308 • w. 2007, n. 2005 •  
 DDD, 137'14", 2CD

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca



Inwentarz kompozycji Boccheriniego, poddany gruntownej i przenikliwej analizie, ujawnia rozległe spectrum nastrojów i kondycji: ekonomicznych, społecznych, rodzinnych, etc., jakim podlegał ich twórca w dobie kompletowania konkretnej partytury. Obfitość gatunków połączona z feerią konfabulacji odzwierciedla finansową i artystyczną prosperitę, a nadto frenetyczną niezależność od trosk, jak świadcza o tym precjoza zgrupowane w opusie 14 sporządzone anno domini 1772, w czas małżeńskiej i pracowniczkiej pełni. Usługi twórcze świadczył był podówczas autor *La Clementina* w służbie infanta Don Louisa de Burbon, młodszego brata miłościwie panującego Karola III; w prześwietnej rezydencji Boadilla del Monte ulokowanej w niezobowiązującej odległości od Madrytu. Obdarowany znamienitą pensją i wyposażony w godne zawisłości warunki studiów, w przestronnych pałacowych amfiladach zażywał Boccherini wachlarza duchowych podniet, jakie odżywiały jego fascynującą inspirację. Malownicze krążanki i niezmiernie ogrody, ansambli eminentnych muzyków do bezustannej dyspozycji, a przy tym nieobecność ideowych restrykcji po stronie delfina, zapewniły piewcy *Stabat Mater* koniunkturę optymalną z możliwych. Mógł on do woli notować, próbować, wystawiać, jak i udoskonalać kunsztowne wytwory, nie lękając się o niedogodności i nie odmawiając sobie dystrybucji owoców swojej sztuki poza granicami Półwyspu.

Ekscerpca sześciu triów o niekonwencjonalnej intrydze skrzypiec, altówki i wiolonczeli, przywołanej za życia autora *Giuseppe riconosciuto* wyłącznie dwa razy (następny opus o tej kombinacji oznaczony numerem 47, został zamknięty w 1793 r.), okazała się nie tylko debiutem spod szyldu inwencji (po raz pierwszy Boccherini skonstruował tu odmienne instrumenty, nie powielając żadnego), co olśniewającym sukcesem scenicznym odzwierciedlonym zażywną liczbą publikacji w rozlicznych krajach Europy. Od późniejszej o dwie dekady rozprawy sygnowanej w dobie osobistego nieszczęścia (wdowieństwo, konieczność zapewnienia chleba sześciorgu dzieciom) i niestabilnej pozycji zawodowej, odróżniają go



szeroki oddech – określane przez mistrza mianem „opera grande”, opalizująca precyzja oraz rzadkiej urody kombinacja młodzieńczej szczęśliwości z powabnym tchnieniem ducha promieniającego entuzjazmem i wykwinem. Originalna fraza Boccheriniego, innowacyjna, rozredzana i ekspresyjna; skrzęca paletą tysięcznych odcieni i rozkwitająca w idiomatycznych mozaikach barwnych, spotykała się w minionych dekadach z niezastąpioną ignorancją; niepojętą abominacją skłaniającą do rejestracji deficytowych, incydentalnych, a niksujących w cieniu gigantów klasycyzmu.

Emilio Moreno, fundator Glossy, protegowany Jaapa Schrödera i kompetentny wiolinista terminujący w dystyngowanej orkiestrze Fransa Brüggena, angażuje rozliczne talenty w służbie Muzy lekceważonej i spowitej gęstym kurzem amnezji: iberyjskiej spuściznie późnego baroku i klasycyzmu. Wspierany siłami La Real Camára w postaci konfratrów i dugoletnich powierników: Enrico Gatti oraz Gaetano Nasillo. Kastylijski maestro z jubilerską precyzją alchemika, wylawia i polewuje perły przyrządzone w żarliwej erze filozoficznych dysput oraz duchowych alienacji, opiewanych w malarskim rostrum Goyi. Hiszpańscy artyści, urzeczeni independencją Boccheriniego od infiltracji rodem z Wiednia, oszłomieni kuglarstwem tonacji, gracją, lekkością i elokwencją melodii, włoską kolorystyką i spirytualizmem; zanurzają się w meandry tego kruchego talentu z rzeczywistym szacunkiem i intuicją pozwalającą eksponować w świetle wszystkie rzeczzone walory. Ekspansywność, transparentność i emocjonalna głębia, z jaką dyscyplinują tę wysublimowaną miniaturę, poddając ją rafinacji delektującej zmysły, otwierają przestworza niebios przetkane zwiernymi błękitami i efektownymi kaprysami Goyi. W ich pulsującym rostrum destyluje się sugestywny poemat, esencjonalny ekstrakt sztuki, skondensowany tak, iż staje się on „komunią myśli (...) świadomą współpracą duchową między dziesięcioma wyjątkowymi osobami rozproszonymi w świecie, delektacją ofiarowaną umysłom subtelnym, im jedynie dostępną” (Joris Karl Huysmans).

Andrzej Osiński

**ANTON BRUCKNER**  
1824-1896

**Symfonia nr 9**

Orchestre Métropolitain du Grand Montreal • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent

Atma Classique SACD2 2514 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 67'01"

☆☆☆

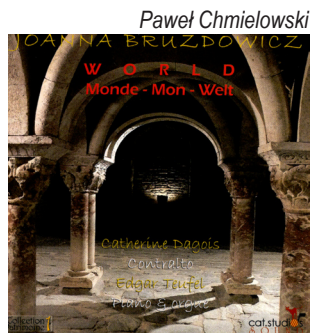


Kolejny album Yannicka Nézet-Séguina i kierowanej przez niego orkiestry, których płytowe dokonania są regularnie omawiane na łamach **Muzyka21**, ponownie zawiera dzieło trudne, należące do wielkiego symfonicznego repertuaru, z którym poradzić sobie mogą jedynie najwięksi dyrygenci oraz świetne zespoły. Utworem tym jest *IX Symfonia d-moll* Antona Brucknera. Miałem już okazję omawiać ich pierwszą propozycję z tego cyklu – *Siódma* wzbudziła u mnie dość mieszane uczucia, podobnie do wielkiego symfonicznego repertuaru, z którym poradzić sobie mogą jedynie najwięksi dyrygenci oraz świetne zespoły. Utworem tym jest *IX Symfonia d-moll* Antona Brucknera. Miałem już okazję omawiać ich pierwszą propozycję z tego cyklu – *Siódma* wzbudziła u mnie dość mieszane uczucia, podobnie do wielkiego symfonicznego repertuaru, z którym poradzić sobie mogą jedynie najwięksi dyrygenci oraz świetne zespoły.

Cechą typową dla tej interpretacji jest monumentalizm formy, dramatyzm wyrazu, umiarkowane tempa, pewna surowość emocji i ciemne barwy. Cechy powyższe słychać szczególnie wyraźnie w potężnej części pierwszej, wykonanej z odpowiednią dawką dramaturgii. Szkoda tylko, że dyrygent, skupił się na masywności brzmienia, a zapomniał o koniecznej w tym przypadku przejrzystości. Skutkuje to choćby przykryciem przez smyczki kontrpunktującej jej grupy dętej oraz ich wzajemnych dialogów, jak np. w lirycznym, szerokim drugim temacie. Niestety, nie pomogła też nie najlepsza akustyka kościoła w Montrealu, tego samego, gdzie nagrywano też *Siódmą*. Brawurowo wykonane Scherzo nabrało cech brutalnego, mechanicznego charakteru, z czego nie czynię zarzutu, wręcz przeciwnie. Szybkie i surowe, wymagało wielkiego zaangażowania muzyków z orkiestry (w nagraniu niekiedy słychać, jak dosłownie uderzają smyczkami o swoje instrumenty). Bardzo spodobała mi się część trzecia, „labeledzi śpiew” kompozytora. *Adagio* brzmi tak jak należy, poważnie, spokojnie, w powolnym, szerokim tempie, pozwalającym dostrzec ogromne pokłady głębi i piękna tkwiące w tym fragmencie *Dziwiąt*, będącym jednym z najwspanialszych osiągnięć symfoniki.

To jedynie poprawna interpretacja. Nie jest wolna od niedoskonałości brzmieniowych i interpretacyjnych, które łatwo można usłyszeć, dlatego w żadnym stopniu nie można jej porównywać z legendarnymi brucknerowskimi

kreacjami z przeszłości. Warto przy tej okazji zadać pytanie, czy decyzja o stopniowym nagrywaniu tych monumentalnych i trudnych arcydzieł, nie przerosła możliwości orkiestry i dyrygenta. Nie do końca udana *Dziwiąta* każe zastanowić się nad tą kwestią i celowością kontynuacji przedsięwzięcia.



**JOANNA BRUZDOWICZ**  
1943

**World – Monde Mon – Welt: Ave Maria; 4 Tematy do serii filmów telewizyjnych "Stahlkammer Zürich"; 16 Tableaux d'une Exposition Salvador Dali**

Catherine Degois, kontralt; Edgar Teufel, fortepian i organy

Cat.Studios CAT5S 74604 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 65'13"

☆☆☆☆☆

Joanna Bruzdowicz powinna być postacią doskonale znaną każdemu polskiemu melomanowi i mogę jedynie ubolewać nad tym, że tak niestety nie jest. Jej płyty zdecydowanie zbyt rzadko trafiają na nasz rynek, a utwory nieczęsto goszczą na krajowych scenach. Sławę i uznanie zdobyła za granicą i dziś musimy ją sobie „zaimportować”. Cóż, jak mawia przysłowie – nikt nie jest prorokiem we własnym kraju...

Centralną pozycję na płycie zajmuje fortepianowy cykl *16 Tableaux d'une Exposition Salvador Dali* z 2004 r. Tytuły poszczególnych składników odwołują się wprost do konkretnych obrazów mistrza surrealistu. Instrument oraz silny związek z malarstwem przywołują natychmiastowe skojarzenia – czy ten utwór zasługuje na miano *Obrazków z wystawy XXI w.?* Oczywiście chyba każdy dostrzeże różnicę między Musorgskim a Bruzdowicz – inna epoka, inny temperament, środki. Ale z drugiej strony – właściwie dlaczego nie? Malarstwo Dalego było pełne odrealnionych krajobrazów, pozornie znanych, acz zdeformowanych przedmiotów i postaci – często umieszczonych w niezwykłym kontekście. Kompozycja nie jest aż tak radykalna, choć i tu nie brak zaskakujących kontrastów, czy niemal surrealistycznych zestawień. Dominują jasne, mocne tony

instrumentu, a autorka z umiarem i dużym smakiem wykorzystuje zdobocze współczesnej pianistyki. Kaskadowe sekwencje, umiejętnie zastosowane repetycje, a tu i ówdzie jakiś atonalny zgrzyt, czy klaster – z pozoru tylko wyjęty jakby z innej bajki. Nie brak odległych, czy nawet bliższych odniesień do klasyki. I może to tylko kwestia autosugestii – ale wciąż gdzieś mi tkwią w świadomości wspomniane *Obrazki*... By rozwiać wątpliwości – traktuję takie porównanie jako komplement. Mamy bowiem do czynienia z interesującym i bez wątplenia wirtuozerskim utworem – choć nie o palcową ekwilibrystykę tu przecież chodzi. Każdy „obraz” to intrygująca miniatura, wprowadzająca specyficzny klimat, aurę brzmieniową i napięcie. Joanna Bruzdowicz przypomina nam jakie bogactwo dźwięków kryje w sobie fortepian i by je wydobyć nie trzeba wcale posuwać się do preparatorskich zabiegów, czy walenia pięścią w klawisz.

*World* (1990), kolejny cykl – tym razem na fortepian i kontralt (w nowej wersji) – powstał z myślą o poezji Czesława Miłosza. Catherine Dagois włożyła wiele serca w wykonanie swojej partii – od strony warsztatowej nie można jej niczego zarzucić, dodatkowym atutem jest bez wątpienia ciekawa barwa głosu. Niestety polszczyzna jest dla niej zdecydowanie językiem obcym i to wyraźnie słychać w pierwszej z miniatur (*On Prayer*). Nie bądźmy jednak przesadnie krytyczni – naprawdę poradziła sobie z tym arcytrudnym zadaniem bardzo dobrze. Jednak angielski tekst wypada w jej wykonaniu znacznie swobodniej, jakby bardziej naturalnie. Całość bezwzględnie zasługuje na wysoką ocenę, zarówno od strony kompozycji, jak i wykonania.

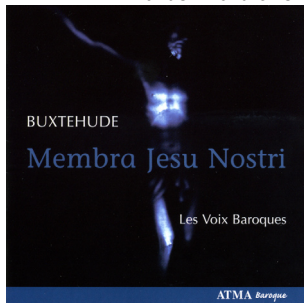
*Ave Maria* to religijna pieśń (anonimowy tekst pochodzi z XV w.) z towarzyszeniem organów – doskonale łącząca różne epoki w ramach krótkiej formy. Nie mogę się powstrzymać od skomplementowania szczególnych walorów wykonania wszystkich utworów na płycie. Edgar Teufel znakomicie opanował dwa, jakże różne instrumenty – fortepian i organy. Słychać to także w czterech tematach z serialu telewizyjnego *Stahlkammer Zürich*. Trzeba zresztą przyznać, że nie mają one stricte ilustracyjnego charakteru – sprawdzają się także jako samodzielne byty artystyczne.

Z oczywistych względów wybór utworów nie oddaje pełni ogromnych możliwości Joanny Bruzdowicz. Dowodzi jednak jej kunsztu, a zarazem jest doskonałą wizytówką pary wykonawców. Nie do końca idealną jest jednak strona techniczna realizacji. Mam świadomość jak



trudno jest zarejestrować organy, głos, czy nawet fortepian, jednak w XXI w. oczekiwania słuchaczy są bardzo wysokie (podobnie jak jakość posiadanego przez nich sprzętu). Ale nie bądźmy małostkowi...

Dariusz Mazurowski



DIETRICH BUXTEHUDE  
1677-1707

**Membra Jesu Nostri BuxWV 75**  
*Susie LeBlanc, Catherine Webster, sopran; Matthew White, alt; Pascal Charbonneau, tenor; Thomas Meglioranza, bas • Les Voix Baroques*

Atma Classique ACD2 2563 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 57'13"

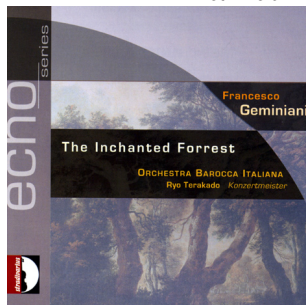
☆☆☆

Moda na zespoły wykonujące muzyką dawną trwa. Świadczy o tym nieustanne pojawianie się nowych zespołów, które nierzadko bez większego problemu podpisują kontrakty, których owocami są wydawnictwa płytowe. Les Voix Baroques powstało kilka lat temu, a już mają na swym koncie debiut płytowy. Być może siłą przebicia zespołu wzmacnia Matthew White, który oprócz roli kontratenora, pełni tu także funkcję kierownika artystycznego. Do nagrania cyklu kantat Dietricha Buxtehude, White zaangażował dodatkowo zespół wioł Le Consort des Voix humaines.

Wokalno-instrumentalna muzyka mistrza z Lubeki, to jak w większości kościelnych ośrodków protestanckich, sztuka tworzona na potrzeby obrzędu religijnego. Każda z kantat *Membra Jesu Nostri* poświęcona jest jednej z umęczonych części ciała ukrzyżowanego Chrystusa. Dlatego podejrzewa się, że skomponowane zostały z przeznaczeniem do wykonania w okresie Wielkiego Postu. Cechą wyróżniającą te utwory z spośród pozostałych kantat Buxtehudego jest, oprócz pokrewieństwa tematycznego, język łaciński, w którym napisane są wszystkie teksty kantat. Poza tym *Membra Jesu Nostri* stanowi zbiór typowych dla Buxtehudego kantat silnie zakorzenionych w chorale protestanckim, kontemplacyjnym, pełnym pokory sposobem wypowiedzi i ogromną powściągliwością i surowością stylu

kompozytorskiego. Ascetyczność języka muzycznego tych utworów można jedynie porównać z życiem ortodoksyjnych mnichów. Mimo to utwory te poruszają szczerością i bezpośredniością wypowiedzi, o czym można było się przekonać podczas lektury nagrań zespołu Konrada Junghähnela. Choć Les Voix Baroques udało się osiągnąć poprawność wykonawczą, a głosy solistów brzmią ujmująco, to jednak trudno uznać ich interpretację za poruszającą. Dla tego repertuaru zabójczym jest brak wyrazistej ekspresji, inwencji wykonawczej, czy pomysłu na udratycznienie. Muzyka staje się najwzyczajniej nudna i taka też jest w wykonaniu Les Voix Baroques. Mimo iż zdarzały się odkrywcze debiuty z kantatami Buxtehudego (by wspomnieć nagranie Jos van Immerseela dla Channel Classics) to jednak wielu już zjadło zęby na tej, wydawać by się mogło, prostej muzyce. Les Voix Baroques pod wodzą White'a niestety należy wpisać na listę tych, którzy nie sprostali interpretacyjnym wymaganiom tej muzyki.

Piotr Wolanin



FRANCESCO GEMINIANI  
1687-1762

**La foresta incantata**  
*Orchestra Barocca Italiana • Ryo Terakado, dyrygent*  
Stradivarius STR 11014 • w. 2006, n. 1994 • DDD, 48'33"

☆☆☆☆

Muzykę do sztuki *La foresta incantata* – czyli *Zaczarowany las* Geminiani stworzył w wieku 67 lat. To pierwsze dzieło kompozytora napisane z myślą o wystawieniu w teatrze, połączenie baletu ze sztuką teatralną i pantomimą. Muzyka akompaniuje aktorom i tancerzom, podkreślając przebieg akcji. Całość składa się z 5 aktów. Każdy akt to oddzielne concerto grosso.

Geminiani był uczniem A. Scarlattiego i A. Corellego. Jednak szybko uwolnił się z pod wpływu swych mistrzów i stworzył swój indywidualny, łatwo rozpoznawalny styl. „Il Furibondo”, szaleniec, jak go nazywali jego włoscy uczniowie, był przede wszystkim wirtuozem skrzypiec. I jak w większości jego utworów, tak i tu partia skrzypiec jest rozbudowana, choć nie tak

wirtuozowska jak w innych dziełach kompozytora. Muzyka jest dość uproszczona, spełnia funkcję drugoplanową, dlatego concerti grossi, z których składa się *Zaczarowany las* mają formę dość minimalistyczną. Dziś dzieło to wykonuje się przede wszystkim w wersji koncertowej.

Skrzypek Ryo Terakado doskonale radzi sobie z interpretacją muzyki Geminianiego. Jego gra jest klarowna, spójna i elegancka. Japończyk prowadzi orkiestrę i dyryguje od pulpitu. Ryo Terakado zapewne dobrze znają wielbiciele muzyki dawnej. Występuje on często w Polsce, nagrywa płyty dla wielu znaczących wytwórni muzycznych, współpracuje z orkiestrami: Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent czy La Petite Bande. Ryo Terakado studiował w Konserwatorium Królewskim w Hadze pod kierunkiem samego Sigiswalda Kuijkena. Jeszcze w trakcie studiów często zapraszany był do udziału w koncertach i w nagraniach ze wspomnianymi orkiestrami. Obecnie artysta prowadzi bardzo aktywną działalność koncertową jako koncertmistrz La Petite Bande, Bach Collegium Japan, Il Gardellino oraz jako solista. Jest współzałożycielem Mito Dell'Arco – pierwszego japońskiego kwartetu smyczkowego grającego na instrumentach z epoki i wspieranego przez miasto Mito. Na początku lat 90. uczył gry na skrzypcach barokowych w Konserwatorium Paryskim. Obecnie prowadzi klasę skrzypiec w Konserwatorium Królewskim w Hadze. Nagrywał dla wytwórni Ricercar, BIS, Denon, Harmonia Mundi, Deutsche Harmonia Mundi, Erato.

Nagrania dokonano już ponad 10 lat temu, w 1994 r. Jednak płyta cały czas doskonale się sprzedaje i jest co kilka lat wznawiana.

*La foresta incantata* Francesco Geminianiego w wykonaniu Orchestra Barocca Italiana pod kierunkiem Terakado słucha się z przyjemnością. Jest tu przestrzeń i światło, jest spokój i kontemplacja. Bardzo podoba mi się przeprowadzenie frazy, dbałość o jakość dźwięku, Czasem brakuje trochę szaleństwa i dramatyzmu, ale wynika to raczej z samej muzyki niż z interpretacji.

Można mieć też zastrzeżenia do intonacji w grupie instrumentów smyczkowych. Ale niestety, gdy mamy do czynienia z instrumentami z epoki, sytuacja taka zdarza się bardzo często. Barokowe instrumenty są wrażliwe na zmiany temperatury i wilgotności, a jelitowe struny szybko rostrają się pod wpływem ciepła.

Kolejny minus – brakuje na płycie informacji o artystach. Jest

tylko opis dzieła Geminianiego, nie ma żadnej wzmianki o wykonawcach. Na temat Orkiestra Barocca Italiana nie mogłam znaleźć również informacji w Internecie. Być może zespół ten powstał jedynie na potrzeby nagrania płyty?

Jednak, pomimo tych drobnych mankamentów, warto po płytę sięgnąć, gdyż istnieje bardzo niewiele nagrań *La foresta incantata* Geminianiego. Dzieło to jest również rzadko wystawiane. A szkoda, gdyż to wspaniała muzyka, warta uwagi i godna wysłuchania. Powinni po nią sięgnąć wszyscy miłośnicy muzyki dawnej. A dla skrzypków to pozycja obowiązkowa.

Agnieszka Marucha



JERZY FRYDERYK HAENDEL  
1685-1759

Suity

*Evgeni Koroliov, fortepian*

Profil PH 08033 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 78'19"

☆☆☆☆☆

Decyzja, by na współczesnym fortepianie wykonywać dzieła pochodzące sprzed kilkuset lat, z doby baroku, napisane w oryginale na klawesyn, jest dość ryzykowna obecnie, kiedy tak ważną rolę odgrywają poszukiwania oryginalnego kształtu dźwiękowego kompozycji, jaki mógł być w momencie powstania danego utworu. Są na szczęście wykonawcy, mający w sobie odwagę, by to zrobić, a ich kreacje, wzbogacone o absolutnie konieczny wymiar odpowiedniej muzykalności, wyobraźni i wrażliwości, są jasnym dowodem na słuszność takiego kroku. Jednym z nich jest Jiewgienij Koroliov, doskonale obeznan z klawiszową twórczością XVIII w., szczególnie zaś Jana Sebastiana Bacha. Niedawno zachwycałem się *Suitami francuskimi* w nagraniu tego 60-letniego Rosjanina, teraz zaś bardzo pozytywne wrażenie wywarł na mnie album wytwórni Profil, na którym znalazły się *Suity* Jerzego Fryderyka Haendla.

Są one wyzwaniem dla każdego pianisty z kilku względów. Przede wszystkim kompozytor wykorzystał w nich maksimum możliwości klawesynu i osiągnął przez to wielkie bogactwo dźwięku. Ponadto zastąpił tradycyjny układ suity swoim własnym, za każdym razem inaczej

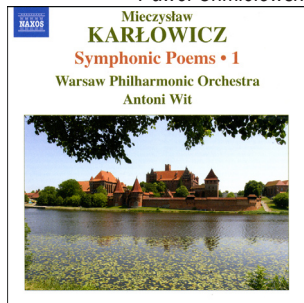


dobierając poszczególne części i konstruując całość, dzięki czemu każde z dzieł nabiera indywidualnego charakteru. Wymagają też uważnego przestudiowania nutowego zapisu oraz znajomości barokowej retoryki i ówczesnych afektów, by mogły wywrzeć odpowiednie wrażenie na słuchaczu. W przeciwieństwie do Bacha, *Suity* Haendla mają mniej wskazówek od kompozytora, co stawia pianistę w trudniejszej sytuacji. Musi on prawidłowo odczytać intencje autora, posługując się swymi artystycznymi kompetencjami wzbogacić interpretację, ożywić partyturę ozdobnikami, wprowadzeniem niewielkich kadencji, pamiętać o elemencie improwizacji.

Temu niełatwemu zadaniu Koroliów sprostał, tworząc niezwykle udany i interesujący recital. To, co uderza przy słuchaniu jego występu, to fenomenalna wprost jakość dźwięku i panowanie nad klawiaturą w każdej nucie. Posługuje się tonem lekkim, dobrze sprawdzającym się pod względem stylowości w odniesieniu do pochodzącej sprzed blisko 300 lat muzyki. Wspaniale odczytuje polifoniczną strukturę dzieł i spłoty głosów w poszczególnych utworach, zdaje się je przeświecać, pokazując ich jasny i czytelny przebieg. Właściwie dobiera tempa i różnicuje części cyklu emocjonalnie, kontrastując kompozycje, od radości, wesołości (żywe courante i gigue), przez umiarkowane allmande, piękną zadumę i refleksję w nastrojowych sarabandach i ariach, aż po prawdziwy dramatyzm (finałowa passacaglia z *Suity g-moll*).

Niezwykle możliwości interpretacyjne rosyjskiego pianisty, oparte na jego ogromnej muzykalności, pomysłowości i wrażliwości, są gwarancją wielu pozytywnych doznań płynących z każdego występu Jiewgienija Koroliowa. Tak jest też w przypadku nowego albumu wytwórni Profil.

Paweł Chmielowski



**MIECZYSLAW KARLOWICZ**  
1876-1909

**Stanisław i Anna Oświecimowie op. 12, Rapsodia litewska op. 11, Epizod na maskaradzie op. 14**  
Orkiestra Filharmonii Narodowej • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.570452 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 70'41"

☆☆☆☆☆

Poematy symfoniczne Mieczysława Karłowicza zdradzają nieodpartą fascynację panteistycznym i egzystencjalnym symptomem sztuki nietscheańskiego fin de siecle'u; ery potęgi i bezprecedensowych wynalazków; czasu ztraconego w duchowaniu i politycznej stabilizacji, olśniewającego twórczym fermentem i akompaniującą mu heterogenicznością środków ekspresji. Potomek szlacheckiej kresowej rodziny, zaabsorbowany tak humanistyczną filozofią autora *Narodzin tragedii*, jak pesymistyczno-alegorycznym rostrum Schopenhauera, odznaczał się inklinacją ku alienacji oraz oddaniu egocentrycznym stanom psyche; bezustannie oscylując pomiędzy frenetyczną afirmacją bytu a depresyjnym zniechęceniem wypływającym z tychże systemów. Orkiestrowe eposy, zreprodukowane tu z nobliwym blaskiem, elegancką precyzją i pragmatyczną kurtuazją przez filharmoników warszawskich pod egidą Antoniego Wita, jawią się naturalną konsekwencją ambiwalentnej postawy intelektualnej ich twórcy, melancholijnej, nadmiernej i fatalistycznej; pobrzmiwając tyż sensualnością spod szyldu Skriabina, co heroicznym modułem Straussa skonfrontowanym z tragiczną (aciz udrapowaną bardziej jaskrawą instrumentacją) kantyleną Czajkowskiego.

O kontemplacyjnej *Rapsodii litewskiej* (1906), której geneza sięga roku 1900, kiedy to jej autor pędził porywające letnie miesiące w rodzinnym Wiszniewie, Karłowicz wyraził się w sposób następujący: „Pragnąłem wlać w nią całą mą rozpacz, cały smutek i wieczne jarzmo ludu, którego pieśni wypełniły moje dzieciństwo”. Istotnie, odczuwa dręczącą nostalgię przenikniętą wszechobecną boleścią, spowija elegijną frazę na kształt żalobnego calunu otulonego mrokami nocy; analogicznie reminiscencje pobrzmiwają w pokrewnym formalnie temacie *Stanisława i Anny Oświecimów* (1907), zainspirowany malowidłem Stanisława Bergmana i traktującym o nieurzęczywistności a bezprawnej miłości XVII-wiecznego rodzeństwa. *Piewca Powracających fał* ewokuje tę frasobliwą balladę, zaprzęgając elementy formy sonatowej o zagęszczonych konsystencji, ciemnym idiomie oraz natrętnej melodyce komentującej dramat i kulminującej w solennym marszu pogrzebowym. Ostatni z opusów, *Epizod na maskaradzie* o proweniencji nieuchwytniej i zawiłanej, został skompletowany przez Grzegorza Fitelberga i zaprezentowany publiczności 11 lutego 1914 r.; utrata oryginalnej partytury podczas zamętu Drugiej Wojny czyni próżnym wysiłki diagnozy, jak rozległa

była to interwencja. Wątpliwym jawi się sam tytuł, nie figurujący na kartach korespondencji herolda *Odwiecznych pieśni*, wszelako zgrzytliwy dwugłos wyalienowanych kochanków doświadczających dogasania żaru uczuć i niezdolnych do ich wskrzeszenia, w zupełności mieści się w Karłowiczowskim uniwersum niespełnionych emocji i ekstensywnej imaginacji – jakże znamiennych dla ducha tej przestetyzowanej i wysubtelnionej epoki.

Andrzej Osiński



**ZOLTÁN KODÁLY**  
1882-1967

**Suita Háry János; Wariacje na temat węgierskiej pieśni ludowej; Letni wieczór**

Orkiestra Symfoniczna Radia Węgierskiego • Adam Fischer, dyrygent

BMC CD 141 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 68'48"

☆☆☆☆☆

Płyty wydawane przez węgierską wytwórnię BMC za każdym razem są fascynujące, zarówno pod względem jakości artystycznej, jak też doboru repertuaru, koncentrującego się na rodzimej twórczości i muzyce współczesnej. Jedną ze szczególnie ciekawych fonograficznych nowości jest album zawierający 3 symfoniczne dzieła Zoltána Kodály'a. Znany jest on niestety głównie jako twórca licznych kompozycji chóralnych oraz słynnej metody pedagogicznej, pozostały dorobek tego autora, w postaci pieśni, utworów kameralnych i orkiestrowych, jest za wyjątkiem dość popularnych kompozycji, np. *Tańców z Galanty* czy *Psalmus hungaricus*, poza Węgrami praktycznie nieznanymi.

Płytę otwiera stosunkowo znana – Suita *Háry János* (1926-1927). Umieszczono na niej poza tym pierwszą dojrzałą symfoniczną kompozycję Kodály'a, czyli *Letni Wieczór* z 1906 r., a także *Wariacje na temat węgierskiej pieśni ludowej*, będące mistrzowską, formalnie kolejną w twórczości autora gloryfikacją rodzimego folkloru. Zaprezentowane utwory dzięki swoim walorom oraz doskonałemu wykonaniu, i wzbudziły moje ogromne uznanie i wielką szkoda, że nie można ich usłyszeć częściej na żywo. No cóż, przynajmniej nowe nagranie BMC

jest w stanie zapełnić częściowo ową lukę. Jestem przekonany, że muzyka ta może zyskać uznanie szerokiego grona odbiorców, jest doskonale napisana, pełna kolorów, instrumentacja olśniewa, podobnie jak melodyka i rytmika. Te pozytywne wrażenia zadowolająca należy Orkiestrze Symfonicznej Radia Węgierskiego, którą poprowadził znany dyrygent, Adam Fischer. W przypadku Węgrów sprawdza się moja teoria dotycząca Czechów, mówiąca o tym, że rodacy kompozytora najlepiej interpretują jego utwory. Przebogate w pomysły i myśli kompozycje dały muzykom świetną okazję do popisania się swoim artystycznym kunsztem, z czego skorzystali zarówno poszczególni instrumentalisci, jak też całe grupy w zespole. Zachwyca barwa drzewa, siła i szlachetność blachy, głębia i czystość brzmienia oraz techniczna sprawność smyczków, wyrazistość harfy, perkusji i fortepianu. Dźwięk jest bardzo wyraźny, czytelny, słychać wiele szczegółów. Moje szczere uznanie kieruję także do kapelmistrza za konkretną, żywą wizję muzyki, dobrze dobrane tempa, trafne ukazanie melodycznego i orkiestrowego bogactwa partytury.

W tak żywej, wrażliwej, a jednocześnie pełnej rozmachu interpretacji, twórczość Zoltána Kodály'a ma szansę zainteresować i zdobyć nowe rzesze odbiorców. Warto się z nią zapoznać.

Paweł Chmielowski



**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
1756-1791

**Koncerty fortepianowe KV 414 i 491**

Maurizio Pollini, fortepian • Wiener Philharmoniker

Deutsche Grammophon 477 7167 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 55'12"

☆☆☆

Kolejna mozartowska płyta Maurizio Polliniego znów zawiera dwa dzieła, ale za to jakie – pierwszy i ostatni z serii koncertów fortepianowych, napisanych w latach 1782-1786 na wiedeńskie akademie, na których kompozytor sam wykonywał swoje utwory. Włoski pianista ponownie, po albumie z 2006 r., występuje w podwójnej roli solisty i dyrygenta, prowadząc Filharmoników Wiedeń-

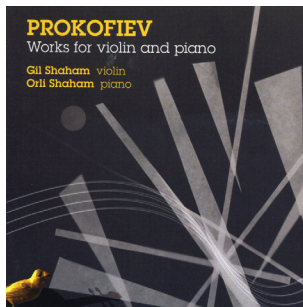


skich, zespół, z którym zna się i współpracuje już od wielu lat.

Kompozycje zaprezentowane na płycie różnią się od siebie pod względem wyrazowym i muzycznym, co w oczywisty sposób wpływa na ich interpretację. *XIV Koncert A-dur* KV 414, napisany na małą orkiestrę, jest dziełem pogodnym i radosnym, artyści wykonali go lekko, żwawo, z wdziękiem. *XXIV Koncert c-moll* KV 491 to już zupełnie inny świat: posępny, dramatyczny, z poszerzonym o parę klarinetów, trąbek i kotły instrumentarium, ulubiony przez romantyków ze względu na swoją emocjonalną aurę. Pollini i Wiedeńczycy zagraли go właśnie we współczesnej manierze, dość ciężko, z dużą dozą ekspresji, utrzymali go w ciemnych barwach. Trudno zresztą spodziewać się innego podejścia od artystów na wskroś zakorzenionych w tradycyjnym nurcie wykonawstwa. Włoch dość zgrabnie sobie poradził jako dyrygent, ale trzeba przyznać, że Wiener Philharmoniker są takim zespołem, do którego można by wysłać nawet teściową, i również pod taką dyрекcją zabrzmieliby znakomicie. Jako solista, Pollini usytuował się na swoim zwykłym, wysokim, ale jednak rutynowym poziomie. Jego stosunek emocjonalny do dzieła Mozarta nie ulega wątpliwości i potrafi to wykorzystać, pokazując głębię myśli i piękno melodyki, zawarte chociażby w częściach wolnych. Niestety, całość jego kreacji wydaje się zbyt monotonna, racjonalna, analityczna, niewiele mówi nowego i ważnego, a artysta zapomina, jak ważne w kompozycjach genialnego twórcy jest urozmaicenie fortepianowej partii w bogatszy, zróżnicowany pod względem artykulacji dźwięk, subtelne, przejrzyste frazowanie. Rzadko kiedy można usłyszeć momenty prawdziwych, szczerých emocji, zamiast tego otrzymujemy dość chłodną, pięknie brzmiącą analizę nutowego zapisu, wewnętrznie pustą. Obawiam się, że w przypadku wykonawców ze ścisłej artystycznej czołówki to zbyt mało.

Płyta ta nie będzie odpowiednią propozycją dla tych słuchaczy, którzy szukają żywego, natchnionego i przekonującego w każdym calu nagrania koncertów Mozarta. Ja zaś bardzo chętnie powracam do starszego albumu Deutsche Grammophon, na którym Pollini w towarzystwie Wiedeńczyków pod batutą Karla Böhma, zarejestrował *Koncert F-dur* KV 459 oraz przepiękny *Koncert A-dur* KV 488. Szkoda, że najnowsza propozycja włoskiego pianisty nie może się nawet równać z tamtą wcześniejszą, ciepłą, o wiele bogatszą muzycznie i wyrazowo kreacją.

Paweł Chmielowski



**SERGIUSZ PROKOFIEW**  
1891-1953

**Sonaty skrzypcowe op. 80, 94; Marsz; 5 Melodii op. 35**

Gill Shaham, skrzypce; Orli Shaham, fortepian

Canary Classics CC02 • w. 2007, n. 2004 • DDD, 72'48"

★★★★★

Z rodziny wychodzi się dobrze nie tylko na zdjęciach, o czym świadczy niniejszy, nade wszystko wyjątkowy krążek. Usłyszmy rodzeństwo, którego gra zachwyca precyzją i kunsztem wykonawczym.

Gil Shaham, 37-letni amerykański skrzypek pokażną część życia spędził w Izraelu, gdzie uczył się w Rubin Academy of Music. Naukę kontynuował po powrocie do Stanów m.in. w Juilliard. Dorobek artystyczny rozmiarów imponujących, podobnie jak ilość płyt firmowych jego nazwiskiem. Grywa przede wszystkim z pianistą Akira Eguchim, lecz także z żoną skrzypaczką, szwagrem dyrygentem i siostrą pianistką. Orli Shaham – o niej bowiem mowa – współpracowała z wieloma doskonałymi orkiestrami i dyrygentami, m.in.: Rogerem Norringtonem, Davidem Robertsonem, Robertem Spano, Christopherem Hogwoodem czy Leonardem Slatkinem. Prócz koncertowania wykłada literaturę muzyczną na Uniwersytecie Columbia, zajmuje ją też praca w radio przy audycjach muzycznych oraz publicystyka. Z rodziną Shahamów związana jest również wytwórnia Canary Classics, założona przez Gilę w roku 2004 i firmująca jego autorskie przedsięwzięcia oraz współpracujących z nim muzyków.

Płyta zawiera w sobie kwintesencję skrzypcowej muzyki Sergiusza Prokofiewa, na czele z dwiema Sonatami na skrzypce i fortepian op. 80 i 94, *Pięcioma melodiami* op. 35 (przeredagowanymi przy udziale Pawła Kochańskiego na skrzypce i fortepian z Pięciu pieśni bez słów na głos z fortepianem op. 35 pięć lat po prawykonaniu) oraz 3 transkrypcjami utworów Prokofiewa autorstwa Jaschy Heifetza (*Marszem* op. 12 nr 1, *Marszem* z opery *Miłość do trzech pomarańczy*, *Maskami* z baletu *Romeo i Julia*).

„Wrażenie było ogromne, [...]

dzieło równie piękne i głębokie [...] od wielu dekad nie pojawiło się w światowej literaturze skrzypcowej” – tak opisywał swe wrażenia David Ojstrach, gdy po raz pierwszy usłyszał *Sonatę f-moll* op. 80. Jemu została ona dedykowana i przy jego udziale wykonana po raz pierwszy 23 października 1946 r. w Moskwie, z Lwem Oborinem towarzyszącym mu przy fortepianie. Można ją śmiało zaliczyć do kompozycji wybitnych, wpisujących się w nurt europejskiego neoklasycyzmu. Dźwięk, którym posługują się wykonawcy jest skondensowany i soczysty, zaś nieskazitelna intonacja i artykulacja sprawiają, że od pierwszych nut wiemy już, że mamy do czynienia z profesjonalistami. Doskonale odnajdują się zarówno we fragmentach dramatycznych, pełnych dynamiki, liryzmu, pikanterii kolorystycznej, jak też w poetyckich wokalizach. Z mistrzowską precyzją współgrają ze sobą interpretując twórcze zamysły energetycznie i odważnie. Pierwowzorem *Sonaty nr 2 d-moll* op. 94 była *Sonata na flet i fortepian* op. 94 z 1943 r. Skład instrumentalny zmieniła po poprawkach wprowadzonych przez Ojstracha, który również i tym razem wykonał ją po raz pierwszy. W swej istocie kontuuje ona estetykę *I Koncertu skrzypcowego*. Od odtwórców wymaga, podobnie jak pozostałe utwory, nie tylko sprawności technicznej ale przede wszystkim zdolności do ukazywania emocji, zwłaszcza tych skrajnych u Prokofiewa nie brakuje. Nie brak ich również na płycie, o czym naprawdę warto przekonać się na własne uszy.

Katarzyna Musiał



**SALAMONE ROSSI**  
1570-1630

**Hashirim 'asher lishlomo**

Corvina Consort • Zoltán Kalmanovits, dyrygent

Hungaroton HCD 32350 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 65'10"

★★★★★

Salamone Rossi, nie tylko jako kompozytor, za życia musiał podejmować trudne decyzje. Należąc do społeczności żydowskiej kulturowej i wiekowe tradycje pracował dla katolickiego władcy Mantui. Ponadto jego działalność na dworze

Gonzagów przypada na przełom XVI i XVII w., czyli czasy burzliwej dyskusji estetycznej pomiędzy zwolennikami tradycji i nowatorami. Trzeba jednak przyznać, że w umiejętny sposób potrafił pogodzić, zdawać by się mogło, wykluczające się światy. Jako wyznawca judaizmu zaadaptował formy muzyki uprawiane w kościele rzymskim, z czego powstał zbiór motetów do fragmentów Starego Testamentu w języku Hebrajskim – *Hashirim 'asher lishlomo* (*Pieśni Salomona*). Zaś w dziedzinie estetyki nie zdeklarował się jako wyznawca którejś z praktyk, czerpiąc pełnymi garściami ze zdobyczy polifonii renesansu jak i nowych osiągnięć twórców kształtującego się wówczas stylu monodycznego. Na gruncie motetów należących do zbioru *Pieśni Salomona* Rossi przejawia bardziej konserwatywne skłonności. Bo choć znajdują się tam opracowania w stylu *cori spezzati* (technika dwu-chóralna) (Psalm 111), lub ustępy homofoniczne zbliżone do madrygałów (Psalm 121 i 128), to przeważającą większość stanowią renesansowe motety.

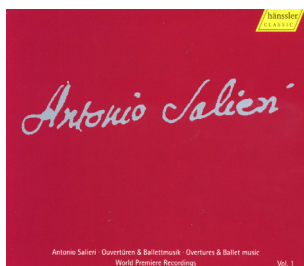
Rejestracji tego zbioru podjął się węgierski zespół muzyki dawnej Corvina Consort, przy tym nagraniu występujący jako chór kameralny. Zespół prezentuje wysoką kulturę wokalną, ładne i wyrównane głosy (tylko II sopran w wysokim rejestrze nie brzmi atrakcyjnie) oraz nieskazitelną precyzję intonacyjną. Czysto prowadzone głosy umożliwiają poznanie struktur dźwiękowych Rossiego. Słychać także, jak wielką pracę włożyli wszyscy śpiewacy w opanowanie egzotyki brzmienia języka hebrajskiego. Wytwarza to pewien klimat, jednak czegoś tu brakuje. Bo jeżeli nie mogło się w tej bardzo katolickiej muzyce znaleźć miejsca na odrobinę szaleństwa (tak bardzo wyróżniającego ryt judaistyczny) to powinna zadziałać znana wówczas retoryka muzyki europejskiej. Kierownik zespołu – Zoltan Kalmanovits, nie odniósł się do sfery relacji muzyczno-słownej, przez co zaciekawienie kolejnymi utworami coraz bardziej się obniża. Cóż, mogła to być ucztą dziękczynna, a jest tylko pokorna modlitwa. Polecam tym, którzy czystość formalną stawiają ponad ekspresję. Tym bardziej, że jest to premierowa realizacja.

Piotr Wolanin

**ANTONIO SALIERI**  
1750-1825

**Uwertyury i muzyka baletowa z oper: Armida, Daliso e Delmita, Pafio e Mira, Der Rauchfangkehrer, Les Danaïdes, Les Horaces, Catalina**  
Mannheimer Mozartorchester • Thomas Fey, dyrygent





Hänssler Classic 98.506 • n. 2007, w. 2007 • DDD, 68'02"

☆☆☆☆☆

Salieri ma zszarganą opinię. Od czasów opery Rimskiego-Korsakowa, a zwłaszcza sztuki Schaffera i opartego na niej filmu Formana, większość laików utrwaliła sobie obraz zawistnej miernoty z premedytacją niszczącej genialnego Mozarta. Owa romantyczna bajka jest nie tylko przejawiskawiona, ale przede wszystkim głęboko niesprawiedliwa – dlatego, iż Salieri był w istocie zdolnym kompozytorem. Oczywiście nie tworzył muzyki na miarę inwencji Wolfganga Amadeusza czy dajmy na to Haydna, ale liczne sukcesy zawodowe włoskiego kapelmistrza, jego popularność jako kompozytora i pedagoga nie brały się przecież z powietrza, a nie mogły być li tylko wynikiem sprytnych intryg i autopromocji. Czy Beethoven, Hummel, Schubert i Liszt chcieliby tracić czas na pobieranie nauk u Salieriego, gdyby nie cenili jego profesjonalnych kwalifikacji? Jego twórczość reprezentuje dojrzały klasycyzm, demonstruje znakomity warsztat i z gustem serwuje wszelkie efektowne chwytli, w których gustowała wiedeńska i europejska publiczność przełomu XVIII i XIX w. Współcześni wykonawcy coraz częściej rehabilitują Salieriego przywracając do życia jego muzykę, czego najlepszym dowodem była wydana parę lat temu spektakularna płyta Cecilii Bartoli z ariami z oper kompozytora. Opera zresztą była najwłaściwszym jego żywiołem, na tym polu chyba najpełniej wyraził swą oryginalność i kreatywność. Niemiecki kapelmistrz Thomas Fey niniejszą płytą inauguruje cykl rejestracji instrumentalnych fragmentów z dzieł scenicznych – uwertur i numerów baletowych. Tym samym niejako dubluje analogiczne przedsięwzięcie Naxos (8.554838), gdzie wykonawcami są orkiestra radiowa z Bratysławy i dyrygent Michael Ditrlich. Ma jednak wyraźną przewagę – dysponuje znacznie lepszym i bardziej stylowym zespołem od słowackiej orkiestry (wystarczy porównać dwa powtarzające się na obu krążkach utwory). Założona przez niego Mannheimer Mozartchester jest tworem niejako hybridowym, łączącą współczesną sekcję smyczkową i grupę muzyków grających na

historycznych instrumentach dętych i takichże kotłach. Zestawienie to daje nadspodziewanie korzystny efekt, zespół brzmi soczyście, zwraca uwagę szeroką skalą dynamiczną, precyzją artykulacji. Dyrygent znakomicie wydobywa z tej muzyki całkiem bogate pokłady inwencji melodycznej, niekiedy zaskakujących efektów. Słuszną miarą dozjuje efekty grandilokwencji i naprawdę szczerze lirycznych fragmentów. Muzyka ta zasadniczo trzyma się idiomu wiedeńskiego klasycyzmu, choć pobrzmiewają jeszcze tu i ówdzie echa stylistyki Sturm und Drang i reminiscencje z manieri Glucka (który był mentorem Salieriego), ale też włoskiej opery spod znaku Paisiella i Cimarosy, niekiedy antycypujące już świat Rossiniego. Dodajmy, że na płycie zarejestrowano muzykę z najplodniejszego, a zarazem „mozartowskiego” okresu – począwszy od 1771 r. (gdy powstała piękna, gluckowska uwertura do *Armidy*), aż po 1792 r. (kiedy, w dobie Rewolucji Francuskiej, narodziła się opera *Catilina*, o dramatycznej i heroicznym uwerturze, miejscami antycypującej Beethovena). Pomiędzy nimi mamy mnóstwo również interesującej muzyki, jak choćby uwertura do opery *Les Danides*, o bardzo ciekawym, romantycznym drugim temacie i kodycie zaczynającej się niemal jak uwertura do *Don Giovanniego* Mozarta. Z niecierpliwością czekam na kolejne płyty z serii!

Marcin Zgliński



FRANCISZEK SCHUBERT  
1797-1828

**Pieśni**

*Bernarda Finck, sopran; Gerold Huber, fortepiano*

Harmonia Mundi HMC 901991 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 75'31"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

„Ale w ogłuchłym niebie nad wzgórzem nikczemnym / Nikt nie usłyszał skargi, głoszącej się wkoło, / Kiedy z westchnieniem piersi ostatnim, tajemnym, / Zrozpaczony pochylił umęczone czoło” (Leconte de Lisle).

Przyjaciel Franciszka Schuberta, Anselm Hüttenbrenner przywołuje, iż kiedy obdarzył znaczniejszą atencją jedną z ledwie skompo-

nowanych pieśni, autor *Matgozaty przy kołowrotku* zignorował komplement, roniąc te oto słowa: „Istotnie, to nader wybory utwór poetycki, stąd też konkretna idea niezwłocznie kielkuje w umyśle; potem melodie płyną tak lekko, iż komponowanie staje się prawdziwą przyjemnością. Niczego nie osiągniesz dysponując kiepskim wierszem. Zadręczysz się nim, lecz nie wyłoni się z niego nic poza bezwartościowym pyłem”. Ta frajdująca głosa łatwo mogłaby sugerować, iż przyczynkiem znamiennej interakcji pomiędzy poetyckim tekstem a ujmującą go frazą melodyczną, był sam wiersz, od którego herold *Symfonii Niedokończonyj* żądał był kunsztu najwyższego i najsztelniejszego. Wszelako reguła ta – wobec faktu, iż spośród bardów, jacy zostali spożytkowani na użytek schubertowskiej konstelacji, szklą się jednostki o reputacji mało szlachetnej – jawi się nieadekwatna i wyszana z palca. Co więcej, roztańczając entuzjazm wobec wytworów drugorzędnych i literacko pretensjonalnych, piewca *Podróży Zimowej* rzykował był inkryminację, iż gotów jest on transponować na partyturę efekty pisarskie mizerne i rażące miłałością. Inferencji takowej przeczą zaiste feeryczne takty *Die junge Nonne*, uprzedzone wokół podrzędnych strof pióra barona Craighera de Jachelutta a powiote szarością udęczzonej miłości; tudzież roztaczające pastoralne uroki rondo *An die untergehenden Sonne*, przykrojone do dyletanckich wersów wiejskiego proboszcza, Gottharda Ludwiga Kosegarten. W tym ostatnim opusie poważył się autor *Pstrąga* na zasadnicze cięcia, obejmujące niemal połowę z rozkwieconej emfazą treści, co w rzeczy samej pozwala na abolicję pokutującego a kompromitującego Schuberta sądu, jakoby czerpał on niewybrednie z nader wątpliwych zasobów Erato.

Umiejętność jubilerskiego grawerowania detalu, tak by lśnił on niezakłócony najwłaściwszym dysonansem w epickiej strukturze, jest u autora *Wędrowca* zdumiewająca i nie pozwala wywieść się li z obfitości inspiracji zewnętrznych. Opalizujące gemmy wydestylowane dla okraszenia tej oto ekspozycji, konstytuują kamienie miłowe w przejmująco okrojonej, acz jakże podniosłej i przepysanej karierze wiedeńskiego maestra, rozpiętej w interwale 1814-1828. Prócz ewidentnych dla schubertowskiego rostrum tematów, takich jak śmierć i wyzwolenie, tajemna noc i okraszająca jej mroczne meandry nadzieja, romantyczna ucieczka od świata i pograżenie w egzystencji wyalienowanej a dedykowanej Sztuce; przynoszą one estetyczne konfesje uformowane

dłonią nadziemskich weimarczyków; gigantów parnasu, których ciężącą omnipotencją adorował był twórca *Pięknej młynarki* z pokornym taktem i uniżonym oddaniem – absolutnie nie zrewanżowanym. Herold *Ifigenii na Taurydzie*, tkwiąc duchem w idealach generacji minionej, jak i czując nieodpartą idiosynkrazję wobec egzaltowanych rekwizytów niemieckiej duszy, zatraconej w egzystencjalnej otchłani odżywaniej posepną melancholią, jawnie gustował był w nieefektownej i anachronicznej frazie Carla Friedricha Zeltera, przedkładając ją ponad Schubertowską – jako trącającą zanadto szaleństwem. Olśniewająco liryczne i lekceważące helleńskie metra uniwersum twórcy *Alfonsa i Estrelli* – alians romantycznego buntu z klasycystyczną potrzebą ładu; melanz prawego realizmu z oniryczną fantasmagorią wieszczoną z głębin wrażliwej jaźni; urzekająca ewokacja zatracona w peregrynacjach po tysiącnych nastrojach psyche – ocierało się o rewiry zbyt obiegające winckelmannowską prostotę piewcy *Götza von Berlichingen*, by mogło liczyć na jego absolutorium. Krucha *Rastlose Liebe*, przepojone boleścią *Do księżycy* i gorzka *Pieśń Mignon*, zaczerpnięta z eminentnego cyklu Wilhelma Meistra; pod bladolicym tchnieniem Muzy transformowały w rozżarzony klejnot, w którego koronkowych szlifach odzwierciedla się niegasnący przestwór Wszechświata; traktat o prometejskiej walce z fatum. Tęskne nokturny Mayrhofera (*Nachtviolen*, *Schlummerlied*), promieniejąca uwielbieniem antyku *Bogowie Grecji* wedlug Schillera, tudzież Goethowski *Ganimed* ilustrują żalność ziemskiego bytowania, daremność człowieczych poczynań, ulatującą z rozkwieconej emfazą treści, co w rzeczy samej pozwala na abolicję motyw pielgrzyma, doświadczającego tak wewnętrznej udręki, co duchowej konsolacji i elewacji na wyższy poziom bytu; podczas gdy strofy Rückertowskie, takie jak pędzone echem przestworzy *Du bist die Ruh*, wydatnie pełnią rolę atrybutu epoki zatraconej w pielgrzymkach duszy i sztucznych rajach, do których zwykł był zresztą uciekać się i Schubert. Piękno, stanowiąc jedyną rację bytu i inspiracji, jawilo się w tych warunkach anhelicznym posłańcem otwierającym podwoje innej realności; strażnikiem bram wykwińskiego Elizjum, w jakim panuje miłość pokonująca ograniczenia egzystencji a muzyka – jak ujął to wdzięcznie Franz von Schober (*An die Musik*) – narzuca błogosławieństwo „błękitnych godzin” skąpanych w aurze czulej błogości i nieskazitelnej harmonii.

Ów finezyjny program oscylujący pomiędzy uwielbieniem Sztuki



**ROMAN STATKOWSKI**  
1859-1925

2 *Idylle op. 18*, 3 *Oberki op. 22*,  
3 *Mazurki op. 24*, 3 *Piécettes*  
*polonaises op. 9*, 3 *Krakowiaki*  
*op. 23*, 6 *Pièces op. 16*

Barbara Karaškievicz, *piano*  
Acte Préalable AP0176 • w. 2008, n. 2007  
• DDD, 61'56"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Po sukcesie pierwszej płyty Barbary Karaškievicz (Acte Préalable AP0126), kreującej utwory fortepianowe Romana Statkowskiego, wydawnictwo Acte Préalable zaprosiło artystkę do nagrania drugiego krążka, uświetniającego obchody 150 rocznicy urodzin kompozytora.

Sluchając dwudziestu miniatur, w większości przesyconych polskim folklorem, towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, iż to nie Statkowski był świadomym epigonem Chopina, ale tworzył sporo lat przed nim, niejako zapowiadając bardziej kunsztowne i wyrafinowane dzieła geniusza romantyzmu.

Od pierwszej do ostatniej nuty nie opuszczał mnie szczerzy podziw dla warsztatu pianistki, jej błyskotliwej wirtuozerii, pięknego dźwięku, subtelnej narracji, z pietyzmem kreślonej każdej frazy muzycznej, wreszcie – co rzadkie, a jakże ważne – wyczuwanej błyskotliwej inteligencji artystki, odnajdującej oryginalny, osobisty dystans interpretacyjny do każdej z kreowanych miniatur.

*Oberki*, *Mazurki*, *Krakowiaki*, *Idylle* otrzymały iście królewskie zwieńczenie w postaci finalowego utworu *Après de la fontaine*, którym Statkowski zdaje się życzliwie pozdrawiać wszechogarniający światową sztukę impresjonizm. Sam zaś tkwi niezachwianie, z pełnym przekonaniem, w estetyce sprzed stu lat. I może dzięki tej zdumiewającej pewności wyboru drogi twórczej, nie szukaniu „nowego”, nie podążaniu za modą, muzyka Romana Statkowskiego urzeka szczerością, kojącym ciepłem, dyskretnym urokiem... Zachwycała w czasach bez telewizji, komputerów i wielkich katastrof, kiedy tragiczne wieści docierały

Acte Préalable



World Premiere  
Recording

**Roman Statkowski**  
**Piano Works 2**

3 *Piécettes Polonaises op. 9* • 3 *Krakowiaks op. 23* • 6 *Pièces op. 16*  
2 *Idylles op. 18* • 3 *Oberks op. 22* • 3 *Mazureks op. 24*



**Barbara Karaškievicz**

z szybkością galopującego konno posłańca, w czasach, w których skandal i sensację najczęściej kojarzono z mezaliansem panicza na sąsiednich włościach. Czy ta muzyka dzisiaj, kiedy każdy serwis wiadomości jest kroniką kryminal-

na lub rejestrem wypadków, nie jest nam dużo bardziej potrzebna? Choćby tylko dla higieny psychicznej... Proszę mi uwierzyć, że tak!

Anna Iżykowska-Mironowicz

zaszczepiającej wytnienie i równowagę, a nawigacją po obsesyjnych krainach deziluzji, przedkłada Bernarda Finka z urzekającą prostotą i łagodnością, wobec której bledną natrętne sofizmaty. Transparentnie przejrzysty „vox humana” o ciemnej, kojącej barwie, rozbrzmiewa w eterycznej świątyni, budząc rozległe spectrum stłumionych emocji skąpanych w ciepłe październikowego zmierzchu. Powierny sensualizm, przesycona liliową wonią rzewność i miękki opar słodczy, jakimi artystka (współ z dyskretnie wspierającym to wysublimowane credo Geroldem Huberem) nasączą muślinowe biedermeierowskie szepty, odsłaniają schubertowskie przesłanie w zgola innym świetle, sięgając do jego ukrytej esencji i nakazując oddaną apoteozę. Kunsztowna fluktuacja, filigranowa lekkość i religijny pietyzm, z jakimi Fink cyzeluje miniaturowe stance o wiekuiestej goryczy, pieszcząc ich ulotne kombinacje i uśmiechając ferwor postindustrialnej epoki, są niewysłowione. W ich tajemnym sacrum schubertowski Faust przekracza cielesne więzy, roztopiając się w platońskim niebie najczystsze Piękna, o jakie usilnie zabiegał i które od początku było mu przeznaczone.

„A ty, Śmierci, ty, w którą znów się wszystko zmienia, / Przyjmij, boską swą działwę na gwiazdziste łono, / Uwolnij nas od czasu, od cyfr, od przestrzeni / I oddaj wielką ciszę, życiem zakłóconą” (Leconte de Lisle).

Andrzej Osiński



**RYSZARD STRAUSS**  
1864-1949

**Vier letzte Lieder, trzy fragmenty z Ariadne auf Naxos, Verführung op. 33 nr 1, Freundliche Vision op. 48 nr 1, Winterweihe op. 48 nr 4, Zeuignung op. 48 nr 1, fragment z Die ägyptische Helena**  
Renée Fleming, *sopran* • Münchner Philharmoniker • Christian Thielemann, *dyrygent*

Decca 478 0647 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 56'16"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

*Cztery ostatnie pieśni orkiestrowe* Ryszarda Straussa – traktat o tyocjanowskiej maestrii, klasycystycznym modusie i światłocieniowej retoryce ewokującej tajemne płótna florenckich manierystów; symptom nieposkromionej weny niepokornego mędrca o jasnym myślach i podniosłym czole, którego majestatyczną drogę harmonijny los usłał był wonnymi różami; przejmujące świadectwo człowieczego zmierzchu dogasającego w bezkresie wszechmocnej natury; intymna

konfesja starca kontemplującego bieg cywilizacji i dotykającego spraw ostatecznych.

Nie potrafię przywołać chwili, kiedy uwodzicielski opus rozlewający się kantyleną uprzedzoną w bieli i złocie; o kolorycie rzewnym, kojącym i wysublimowanym, spowijającym melancholijne strofy muślinową bryzą majowej aury, urzekł i owładnął był do głębi moje błądzące istnienie. Dość wyjawić, iż w testamencie autora *Heleny egipskiej* znajduję transparentną spowiedź dziecięcia wieku, tren na odejście świata wartości skruszonych butnie wojenną barbarią, przedsmak misterium magnum drżącego wzniósłym przecuciem Boga; rezonans nietzscheańskiej Prajędni, skąd wylaniają się nasze jaźnie i dokąd zmierzamy udręczeni ciężarem bytowania. Pograżenie się w tym wyszukany i sugestywny wyznaniu piewcy *Kawalera z różą*, stanowi muzyczną komunie tożsamą z transcendentnym doświadczeniem religijnym, opatrującym ciało ukojeniem i odprężeniem. W jej niepojętym procesie odsłania się niepisana w słowach radość, tudzież metafizyczny dreszcz o proveniencji ponadzmysłowej i pozamaterialnej, a „dusza, upojona tą chwilą szczęśliwą, / Czarodziejskich uroków złoty wążek plecie. / Czuje się ptakiem, kwiatem, światłem, wodą żywą, / Chwyta z niebem ją niedgdyś łączące ogniwo / I do Boga w milczeniu powraca jak dziecko” (Leconte de Lisle).

Ujęty idealizowana, anheliczną i kryształicznie przejrzystą frazą

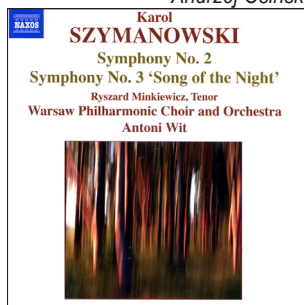
Schwarzkopf; wykwinną, dyskretną i wyrafinowaną esencjonalnie transmisją Janowitz; „enfin” świetlistą kreacją Jessye Norman, emitowaną omalże z wyżyn niebiańskiego skłonu, rozplomioną czarem przepychu i apolińskim splendorem; przyjąłem zrazu ekscytującą, instyktowną i oszalamiającą czucie relację Fleming z abominacją, nakazującą wywołanie się z jej okowów. Wagnerowska chromatyka spowijająca ściskające gardło wyznania w mroczną sieć melancholii, zagęszczającej się w nie znajdujące ujścia bolesności, to rozluźniającej swą misterną strukturę w jedwabną srebrność babiego lata, ekstatyczny i fosforujący ton ekspiacji wznoszącej się w szwepotężną rzeką, hipnotyzującą spowite imaginacją zmysły – urok ten zdawał się ciemnieć mnie bezustannie, pochłaniając i więżą w oparach turbującego znużenia. Tak działało przyzwyczajenie zarządzające dezercję w krainy już zapoznane a bezpieczne; eteryczne raje, których somnambulicznych szczytów przesywająca chimeryczny dygotem Renée, sięgnąć – jak pojmo wałem – nie mogła. Raz zainfekowany jej morficzny piętrem, nie byłem atoli władny wyrzec się jej bezpowrotnie; nagła z otchłani wszechbytu, porywająca gargantuiczną falą nie znoszącą indyferencji ni protestu, skrząca polyskiem perlistego luksusu, pociągnęła mnie kreacją złotolicej heroiny w osamotnioną dolinę Piękna, otuloną skalistymi ścianami a nie uszczuploną ludzkim duktem;



w rajskej rewiry majone zieleń i roszone diamentową rosą, topione w błękitach szemrzących wód; w roziskrzonych kobiercem powstrzymane pomrocem ciemnych gajów. W ich szmaragdowym cieniu brzmią solenne frazy orkiestry tężejącej w nowoczesnej przestrzeni; w tkliwym dodone przyrody burzą się radość, troska i pragnienia, wabi słodka miłość, tęskna a niezaspokojona, trelują niesfome skowronki, kpiące z nicości nieodgadnionego zmkroku, szepcą powietrzne echa niknące pod wibrującą a nieodgadnioną taflą dźwięku. „I tylko punkt świetlisty drga pośród błękitu”; dolina „w sen zapada w nieruchomym mroku; / A gdy kamień zwierzają odpada od szczytu, / Echa nawet nie budzi odgłosem podskoków” (Leconte de Lisle).

Kipiące życiem ekscerpcje z *Ariadny na Naksos*, *Heleny egipskiej* i obszernego rostrum pieśni, dopełniające ów brzemienisty program, jawią się nieznaczające i bezpłodne wobec tak balsamicznego drżenia, i przynajmniej szczerze, iż niemal ich nie słuchałem, dotknięty żywo straussowskim postludium skąpanym w blasku upojonej Semele. Rozpromieniony pojednaniem wieńczącym *Zmierzch*, spowity w srebrzyste zasłony ciszy i uśmierzony w posępnym strapieniu, spoglądam w bezbrzeźną otchłań nieba przysłoniętą spienionym balwanem i „uśmieciam się ze zdumieniem, zmęczony” (Hesse). „Powoli zamykam duże, znużone oczy swe”, rojąc, iż kiedy nawiedzi mnie Anioł Śmierci, złowrogi Los zechce opatrzyć go w dumne fizys i alabastrowe lico nieziemskiej Renée... „A dusza niestrudzona, / Uniesie się na nie spętanych skrzydłach, / Tak, by w czarowym kręgu nocy / Istnieć głęboko i tysiąc-krotnie” (Hesse).

Andrzej Osiński



Karol Szymanowski  
1882-1937

**Symfonie nr 2 i 3**

Ryszard Minkiewicz, tenor • Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.570721 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 60'49"

☆☆☆☆

Nowe prądy i idee, jakie po-

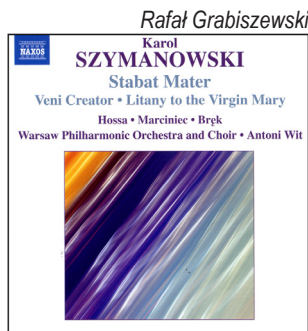
jawiały się pod koniec XIX w. na zachodzie Europy w kulturze muzycznej, nie znajdowały znacznego odzewu na gruncie muzyki polskiej. Głównej przyczyny należało by szukać w sytuacji politycznej (okres zaborów), która spowodowała wrogie wręcz ustosunkowanie do wszelkich przejawów kultury innych narodów, w szczególności narodów okupujących, w których nurty te miały swoje źródło. Muzyka polska, której głównymi atrybutami stały się ludowość i prostota, nie tylko była wyrazem manifestu narodowej tożsamości, lecz także jednym z elementów chroniących społeczeństwo polskie przed szalejącą rusyfikacją i germanizacją. Niestety droga ta, popierana przez grono krytyków i działaczy muzycznych, prowadziła jedynie do skostnienia muzyki polskiej. Dobrze rozumiał to Karol Szymanowski, któremu intuicja artystyczna podpowiadała, że jedynie opanowanie nowoczesnych środków techniki kompozytorskiej i przetworzenie ich w duchu narodowym może podnieść muzykę polską do poziomu reprezentowanego wówczas przez muzykę austriacką, niemiecką, rosyjską czy też francuską.

*III Symfonia B-dur* op. 19 jest nie tylko pierwszym krokiem Szymanowskiego stawianym na nowej drodze, ale również pierwszym wybitnym dziełem orkiestrowym napisanym nowoczesną techniką przez polskiego kompozytora. Niestety, jej warszawskie wykonanie w 1911 r. spotkało się z całkowitą dezaprobata i niezrozumieniem, nie tylko ze strony publiczności, ale również krytyki muzycznej. Dopiero wykonania w Wiedniu, Berlinie i Lipsku zostały przyjęte gorącym aplauzem publiczności niemieckiej i austriackiej oraz miejscowej krytyki, a kompozytora umieścili w gronie czołowych europejskich awangardzistów.

*III Symfonia „Pieśń o nocy”* op. 27 powstała w latach 1914-1916 po powrocie Szymanowskiego z podróży do Afryki. Inspiracją tego dzieła stał się tekst zaczerpnięty ze średniowiecznej poezji perskiej. Kompozycja ta należy do najbardziej ekstatycznych i barwnych dzieł orkiestrowych Szymanowskiego.

Album, który prezentuje firma Naxos, zawiera oba dzieła w interpretacji Antoniego Wita oraz Orkiestry i Chóru Filharmonii Narodowej w Warszawie. Gra orkiestry jest bardzo klarowna, zarówno pod względem intonacji, rytmiki, jak i ogólnego zgrania zespołu. Podkreślić należy również duże wycucie muzyków na zmiany dynamiczne i kolorystyczne, a także niezwykłą wrażliwość i staranność w wykonaniu nawet najdrobniejszych szczegółów dzieła. Strona wokalna

*III Symfonii* pozostawia natomiast wiele do życzenia. Chór dobrze stapia się z orkiestrą, jednak „jak oni śpiewają” i co dokładnie? Tego nikt nie jest w stanie zrozumieć... Również piękny głos Ryszarda Minkiewicza nie wznosi się tym razem na wyżyny jego możliwości.



KAROL SZYMANOWSKI  
**Stabat Mater op. 53, Veni Creator op. 57, Litania do Marii Panny op. 59, Demeter op. 37b, Penthesilea op. 18**

Iwona Hossa, sopran; Ewa Marciniak, mezzosopran; Jarosław Bręk, baryton • Warsaw Philharmonic Orchestra and Choir • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.570724 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 59'26"

☆☆☆☆

*Stabat Mater* Szymanowskiego choć powstała na zamówienie prywatne, stała się bardzo ważną pozycją w twórczości kompozytora. Najtrafniej uzasadnia to autor monografii o Szymanowskim, Tadeusz A. Zieliński, pisząc o wielkim artyzmie tej kompozycji, potężnej sile emocjonalnej jej muzyki, efektownej szacie brzmieniowej, a równocześnie prostocie melodii, harmonii, faktury. I wszystko to potwierdza omawiane nagranie. Zasluga to w pierwszej kolejności Antoniego Wita, jego koncepcji interpretacyjnej, zachowującej ową „surowość” kształtu, ale wydobywającą ciepło, delikatność, czułość. Każdy dźwięk jest mistrzowsko wyważony. Jego interpretacji poddają się chór i orkiestra. A również, co ważne, soliści, nawiązujący do znakomitych wcześniejszych nagrań tego utworu (zwłaszcza Woytowicz, Gadulanka, Rappé, Hiolski, Drabowicz). Iwona Hossa śpiewa swym pięknym sopranem, nasycając go głębią i wyrazu, szlachetnością brzmienia, smutkiem i melancholijną liryką. Urodę głosu i prostotę interpretacji ujawnia również obdarzona socystym mezzosopranem Ewa Marciniak. W sposób skupiony i dobitny wykonuje też partię barytonową Jarosław Bręk, demonstrując dramatyczne możliwości swego ciekawego głosu.

Iwona Hossa śpiewa na prezentowanej płycie także dwa utwory

Szymanowskiego do tekstów St. Wyspiańskiego: *Veni Creator i Penthesileę*. Ten pierwszy utwór, będący parafrazą łacińskiego hymnu średniowiecznego, artystka interpretuje pozbawiając go częściowo patetyczności i triumfalizmu. *Penthesileę*, dedykowaną pamięci poety, jedną z najwcześniejszych polskich pieśni orkiestralnych, traktuje natomiast bardziej jako arie, niż samodzielny pieśń.

Dwie pieśni składające się na kantatę *Litania do Marii Panny*, utwór prosty i powściągliwy w środkach wyrazu, Iwona Hossa wykonuje lirycznie, wydobywając jego delikatność i niemal intymność, zachowując równocześnie skupioną modlitewność (utwór ten jako pierwsza wykonała siostra kompozytora, Stanisława, w 1933 r.).

Drugą zarejestrowaną na płycie kantatę, *Demeter*, śpiewa Ewa Marciniak. Ta kompozycja o mitologicznej treści zachwyca barwnością nastroju, nie pozbawiona jest jednak dramatyzmu i kulminacji dynamicznych. I taka jest interpretacja śpiewaczki, ponownie ukazującej urodę głosu, jego szlachetność, ekspresję i bardzo dobrą technikę.

Jacek Chodorowski



GIUSEPPE VERDI  
1813-1901

**Composizioni da camera; Romanze**

Krystyna Rorbach, sopran; Elżbieta Tyszecka, fortepiano

Acte Prealable AP0189 • w. 2008, n. 2004 • DDD, 41'37"

☆☆☆☆

Giuseppe Verdi skomponował w sumie 16 pieśni (dwa cykle po 6 i 4 „luźne”). Są to utwory głównie z młodzieńczego okresu jego twórczości i jak wczesne opery tego kompozytora utrzymane są w stosunkowo niewielkiej skali i posiadają nieskomplikowany charakter. Nie oznacza to łatwości interpretacyjnej, bowiem połowa z nich powstała pod wpływem tragicznych przeżyć (w latach 1838-40 traci żonę i dwójkę dzieci).

W pieśniach tych zawarte są emocje, dramatyzm i żywiołowy, porywający temperament. Dotyczy to szczególnie cyklu sześciu pieśni (poz. 5-10 CD) pochodzących z roku 1838 oraz dwóch *Wyg-*



nanie i *Uwiedzenie* (poz. 1-2 CD) z roku 1839. Pozostałe, nagrane na omawianej płycie, pochodzą z roku 1845 (poz. 11-12), 1847 (poz. 3) i 1869 (poz. 4). Te ostatnie są znacznie pewniejsze melodycznie i stanowią już zapowiedź przyszłych arii, jakkolwiek pewne zwroty i z tych wczesnych można odnaleźć w operach *Nabucco*, *Trubadur* i *Aida*.

Wykonawczynią wszystkich omawianych pieśni Verdiego jest sopranistka, Krystyna Rorbach. Ta wybitna polska śpiewaczka, wykształcona w Łodzi, laureatka kilku konkursów wokalnych, krajowych i zagranicznych, przez szereg lat związana była z Teatrami Wielkimi w Łodzi i w Warszawie, tworząc na ich scenach kilkadziesiąt świetnych kreacji wokalo-aktorskich. W jej repertuarze Verdi zajmuje znaczącą pozycję. Śpiewała w jego operach partie tak różne, jak m. in. Traviata, Amelia, Aida czy Lady Makbeth. Swe role budowała nie tylko aktorstwem, gestem scenicznym ale przede wszystkim śpiewem. Nic więc dziwnego, iż jej interpretacja pieśni Verdiego jest emocjonalna wokalnie, ujmująca także i pięknym głosem o dużej swobodzie technicznej. W nagraniu śpiewaczce towarzyszy w bardzo muzycznym i kulturalnym stylu pianistka Elżbieta Tyszecka (także filolog, doktor nauk humanistycznych).

Omawiane nagranie pieśni Verdiego jest bodaj pierwszą polską publikacją płytową tych utworów. Chwała za to Acte Préalable!

Jacek Chodorowski

## Różne

### SALUT!

Piotr Beczala

arie z oper: **Donizettiego, Gounoda, Verdiego, Masseneta, Pucciniego**

*Münchner Rundfunkorchester* • *Ion Marin*, dyrygent

Orfeo C 715 081 A • w. 2008, n. 2007 •

DDD, 61'50"

☆☆☆☆☆

Piotr Beczala jest raczej mało znany w kraju, a przecież artysta ten ma już za sobą występy w MET, La Scali, Covent Garden i Wiener Staatsoper. Absolwent katowickiej Akademii Muzycznej, od 1992 r. związał się z Operą w Linzu, by w 1997 r. zostać solistą Opery w Zurychu. Na tych scenach przede wszystkim budował swój bogaty obecnie (około 30 czołowych partii operowych) repertuar, bardzo zresztą odpowiedzialnie i umiejętnie kierując swą karierą. W jednym z wywiadów powiedział: „przyjmuję tylko te role, które pasują

do mojego fachu tenora lirycznego. Od momentu kiedy związałem się z Operą w Zurychu, nikomu nie udało się zmusić mnie do zaśpiewania roli, której nie chciałem. Zyskałem szacunek”. Wielka kariera artysty rozpoczęła się w 2000 r. i stopniowo rozwija się nadal. Początkowo uważano go za wybitnego śpiewaka mozartowskiego, obecnie wykonuje i raczej specjalizuje się w lirycznym repertuarze romantycznym.

I taki właśnie repertuar utrwalił na swej debiutanckiej płycie recitalowej. Słuchając jego głosu odnosi się wrażenie wręcz doskonałości emisji. Ten głos ma piękną, aksamitną barwę i jest swobodny na całej szerokości skali. Artysta doskonale frazuje, w pełni kontroluje głos i znakomicie kształtuje linię melodyczną wykonywanego utworu. „Tenor Beczala jest wcieleniem liryzmu, słodczy, ale z tą domieszką ostrości i siły” – pisał jeden z recenzentów po recitalu artysty.

Omawiana płyta przynosi 16 mniej i bardziej popularnych arii operowych. Słuchamy więc arii zrozpaczonego ale pełnego nadziei Edgarda z *Łucji z Lammermoor* i słynnego romansu zakochanego Nemorina z *Napoju miłosnego* Donizettiego, oczekującego na wróżbę Riccarda z *Balu maskowego*, brawurowej piosenki Księcia *La donna e mobile z Rigoletta* Verdiego i arii z *Jeruzalem* tego samego kompozytora. Wzruszające brzmia romantyczne arie Fausta i Romea z oper Gounoda, dwie arie Wertera i Kawalera des Grieux z oper Masseneta i aria Hoffmanna z opery Offenbacha.

Werystów na omawianej płycie reprezentują Mascagni (aria z *Iris*), Puccini i Leoncavallo (artysta śpiewa arie z *Cyganerii* tych kompozytorów). Z olbrzymią swobodą wokalną podjął również interpretację arii dwóch mało znanych u nas kompozytorów francuskich Francois Bazine'a (1816-1878, z jedno aktowej opery komicznej *Maître Pathelin*) oraz Louisa Mailarta (1817-1871, z opery komicznej *Les dragons de Villars*). Wykonując romanse obu bohaterów kompozytorów tych oper ujawnia niezwykłą elegancję i wielkie możliwości operowania głosem w najwyższym rejestrze tenorowej skali.

Słuchając Piotra Beczala, jego emocjonalnego, pełnego zaangażowania śpiewu, przychodzi mi myśl tytuł jednej z recenzji występu artysty: „Stradivarius w gardle!”.

Jacek Chodorowski



### VOLKSLIEDER

*Dresdner Kreuzchor* • *Roderich Kreile*, dyrygent

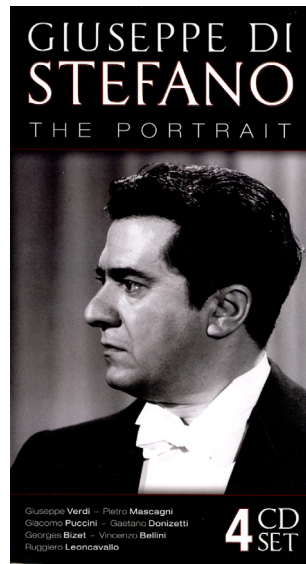
Berlin Classics 0017112BC • w. 2005, n. 2005 • DDD, 58'42"

☆☆☆☆☆

Dresdner Kreuzchor to obecnie jeden z najstarszych chórów chłopców na świecie – historia zespołu obejmuje już przeszło siedemset lat. Ich siedzibą niezmiennie jest Kościół św. Krzyża w Dreźnie. Do dziś zespół muzyką uświetnia tam nabożeństwa. Ponadto Kreuzchor regularnie występuje z najlepszymi orkiestrami Niemiec. Trzon repertuarowy zespołu stanowią głównie utwory religijne, ale pod szyldem wytwórni Berlin Classics wydali płytę z niemieckimi pieśniami ludowymi w opracowaniu na chór.

Redakcja pieśni (autorstwa kierownika chóru i innych kompozytorów niemieckich, m.in. Mendelssohn, Brahms, Reger) odznacza się naturalną prostotą. Nietrudno popaść w zachwyt nad melodiami idealnie stopionymi z warstwą werbalną utworów, lub ich prostą i zarazem pomysłową harmoniką z charakterystycznymi dla muzyki ludowej współbrzmieniami bourdonowymi. Najbardziej przekonująco wypadły pieśni ilustrujące dziecięce zabawy, gdyż ta sfera odpowiada brzmieniu wyeksponowanych głosów dyskantowych. Mniej przekonują utwory o miłosnym zabarwieniu, którym w wykonaniu drezdeńczyków brakuje tego co w folklorze wydaje się nieodzowne – nieskrepowanej szczerości, szczypty szorstkości i poczucia realizmu. Kreuzchor śpiewają doskonale, z wysoką kulturą, podczas gdy w niektórych pieśniach wskazana byłaby odrobina rubasznosci lub niedwuznacznego żartu. Stąd po raz kolejny mam wrażenie, że poczęstowano mnie wygładzonym niemieckim folklorem. Nie prawdziwym ale doskonałym. Słucham tej płyty z przyjemnością, a mój wizerunek Niemców plasuje się na dwóch skrajnościach: bezwarunkowego „ordnung”, które reprezentuje Dresden Kreuzchor, i ordynarnych piosenek rodem z Oktoberfest. Pewnie prawda o tym narodzie leży gdzieś pomiędzy tymi dwoma ekstremami. Tym, którym nie zależy na dotarciu do niej, polecam tę płytę. Dostarcza bowiem nieklamanej przyjemności słuchania.

Piotr Wolanin



### GIUSEPPE DI STEFANO The Portrait

działa: **Pucciniego, Donizettiego, Belliniego, Verdiego, Bizeta, Leoncavallo**

Membran 231675 • w. 2008, n. 1944-1956 • ADD, 266'43", 4CD

☆☆☆☆☆

Taka antologia nagrań słynnego tenora, to znakomity pomysł. Przecież jego kariera zaczęła się właśnie w studiach radia i firm płytowych! I to nie włoskich, ale szwajcarskich. Było to w latach 1944 i 1945. A debiut sceniczny artysty miał miejsce rok później, 20 kwietnia, w Teatro Municipale w Reggio di Emilia (Des Grieux w *Manon Masseneta*). Jego wielka kariera, obejmująca występy nas scenach całego świata, koncerty, recitale i nagrania trwała długo. Ostatni występ artysty (Cesarz w *Turandot* Pucciniego) odbył się w 1992 r. Di Stefano liczył wówczas 71 lat. Śpiewak już nie żyje. Zmarł 3 maja 2008 r. w swojej rezydencji pod Mediolanem.

Omawiany album ukazał się jeszcze za życia artysty i stanowi dokument i przekrój możliwości wokalnych wielkiego śpiewaka. Pierwsza płyta (1CD) zawiera pieśni włoskie nagrane w latach 1944-1956, a więc w różnym okresie formy wokalne. A w ogóle pieśni włoskie zajmowały w jego sztuce odtwórczej miejsce szczególne. Rodowity Sycylijczyk, ich interpretację miał niemal „we krwi”. Wykonywał je w sposób bardzo emocjonalny, nie pozbawiony jednak dynamiki i sentymentalizmu. Słuchając jego wykonania tych pieśni można podziwiać zarówno unikalną barwę i miękkość dźwięku głosu, jego całkowitą swobodę i równocześnie doskonałą dykcję. Swym śpiewem „wypełniał całe studio”, jak napisał o nim jeden z krytyków.

Kolejna płyta (2CD) przynosi recital ulubionych i popisowych arii operowych z repertuaru ar-



tysty, nagranych w latach 1944 i 1947 oraz fragmenty wczesnego nagrania *Cyganerii* Pucciniego (z L. Albanese i L. Warrenem) z lat 1950 i 1951. Głos śpiewaka w tych nagraniach brzmi wręcz rewelacyjnie. Zadziwia pięknem i jaskrawością dźwięku, lirycznym ciepłem, rzeźbionym niemal frazowaniem, wspaniałym i płynnym legato. Bez najmniejszego wysiłku osiąga najwyższe dźwięki tenorowej skali.

Kolejne dwie płyty stanowią dokument wspólnych występów i związku z legendarną Maria Callas. Spotkał się z nią na scenie po raz pierwszy w 1952 r. w Meksyku (*Purytanie* i *Łucja z Lammermoor*). Ten „mariaż sceniczny”, obfitujący także w nagrania, trwał do 1962 r. W tym interwale czasowym powstały prezentowane we fragmentach omawiane nagrania. A więc: *Łucja, Purytanie* i *Tosca* (3CD) oraz *Traviata*, *Rigoletto*, *Rycerskość wieśniacza* i *Pajace* (4CD).

Giuseppe di Stefano najpierw ograniczał się do wykonywania partii tenora lirycznego, ale z początkiem lat 50. podjął także repertuar tenora lirico-spinto. W prezentowanych nagraniach ukazuje się słuchaczowi jako mistrz stylowego śpiewania, przeżywający zarówno niepewności i subtelności dramatu. Jego bogaty głos mieni się barwami odcieni, sztuką modelowania i swobodą wokalną, przechodząc od delikatnego pianissimo do olśniewającego forte. W nagraniach fragmentów oper z Marią Callas, di Stefano tworzy mocno zarysowane postacie, choć może nie wszystkie przekonywujące wokalnie. I tak jego Cavaradossi jest spontaniczny, żarliwy interpretacyjnie i bardzo pewny wokalnie, a Edgardo w *Łucji* pełen siły, empatyczny i ekspresyjny w wyrazie wokalnym. Natomiast Arturo w *Purytanach* – niezbyt pewny wokalnie (ostrożnie atakujący najwyższe dźwięki). Bardzo elegancki Alfred w *Traviacie*, nieco mniej, ale przekonujący Książę w *Rigoletto*. W *Rycerskości* i *Pajacach* można zauważyć pewne niedostatki siły głosu wynagradzane żarliwością wykonania.

Cokolwiek by jednak zarzucić artyście, to trzeba się zgodzić z powszechną o nim opinią: „zachwycający timbre głosu, wyrazista dykcja, młodzieńczy żar uczyniły go wyjątkową osobowością artystyczną”.

Jacek Chodorowski

**LUDUS DANIELIS**

*The Dufay Collective* • William Lyons, dyrygent  
Harmonia Mundi HMU 907479 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 68'23"



Średniowieczny spektakl liturgiczny wie dzie swój żywot z merytorycznych głębin epoki, emanując sugestywną narracją, finezyjną melodyką i niezafalszowaną radością perlącą się z woli godnego służenia Stwórcy. W dobie kiedy rytuał i bogobojne oddanie padają ofiarą szyderstwa i drwin, łąco przeoczyć, iż uroczysta procesja czy inercyjny dramat o wzniosłej proweniencji, stanowią dla wielu źródło niegasnącej i niepojętej wiary. Troskliwie przemysłany *Ludus Danielis* o enigmatycznej sofistycie, skrzący opalizującą frazą ujmującą gotyckim zwornikiem ekstatyczne przebliski cudowności i grozy, mieści się w gronie takich właśnie kreacji ducha, a jego influencja była swego czasu przepyszna.

Operowe w skali skrawki o starotestamentowym proroku, egzystują w sążnistym inkunabule o romboidalnej punktacji sporządzonym na potrzeby katedry w północno-galijskim Beauvais; ich ograniczną nowalijką jawią się ekscerpcje o trzech Mariach (zaczepnięte z introdukcji rezurekcji), jakie cierpliwie wydłużano i drapowano spektakularną szatą sceniczną, tak iż u progmu romanizmu poczęły one wieść odrębny żywot, komplementujący pomyślny czas Epifanii. *Ludus Danielis*, którego atawistyczne reminiscencje zdają się być uchwytne u progmu stulecia wypełnionego świętymi czynami Franciszka z Asyżu i Tomasza z Akwinu, nie jest owocem inwencji jednego autora, acz rezultatem etudy kolektywnej, implikującej postępujące aranżacje, adaptacje i rekompozycje, fluktuujące w interwale nad wyraz rozległym. Esencjonalny produkt końcowy alicsi, nie budząc iluzji *assemblage* bezradnie kojarzącego stylowe dywergencje, prezentuje rafinowaną konsystencję o fosforującą homogeniczność; rozprawę *sui generis*, spajającą rozproszone struktury w transcendentne unisono o incydentalnych acz hierarchicznych sekwencjach.

Tym, co wyróżnia rozprawę o losach Daniela od innych relikwów średniowiecznego kunsztu muzycznego, jest hieratyczna wizja o pierwszorzędnym oddechu i zdumiewających reperkusjach; przestronna, namiętna i holistyczna. W jej misternej sieci iluminują rzadkie

urody klejnoty wyczelowane z powabem i smakiem przez scholastyka Hilariusza – ucznia głośnego Abelarda. Ilustrowały one frywolne i rozkapryszone festyny ubarwiające eklezyjastyczne „officia” schyłku roku, kiedy to królowali nieopierzeni i oczadzenie zmysłów (zdefiniowano je pogardliwym mianem „festorum follorum”, to jest święta głupców). *Ludus Danielis* zdaje się immanentnie związane z tymi to ekscensami, jako iż jego scenariusz przedkłada motyw obrzezania, celebrowany przez Święty Kościół 1 stycznia. Nie należy wszelako sądzić, iż tak kreatywny spektakl stanowił nieodłączną ingrediencję owego święta, albowiem – na co wskazują relacje współczesnych – służył raczej ku temperowaniu podburzonych opilstwem zmysłów. Spiżowe *Te Deum* wieńczące jego koronkową konstrukcją zdaje się nadto logiczną eksplikacją takowej funkcji.

Wiedza o środkach zaprzęgniętych w projekcję rzeczonoego przedsięwzięcia jest nader fragmentaryczna; podobnież dywagacje, jaka z części katedry partycypowała w okazjonalnym continuum. Rozliczne „conducti” konstituowały szerokie spectrum wariacji formalnych, taktycznych i stylistycznych, w jakich przebieg zaangażowane były tyleż grupy śpiewaków, co poboczni komentatorzy. Tron biskupi zwykł był w tych konwencjach pełnić rolę królewskiego stolca; heroldowie Dobra wstępowali na proscenium „ad dexteram”, podczas gdy siły ciemności – uosobione w postaci przebiegłych doradców – wylaniały się (zgodnie z regułami sztuki dramatycznej) z potępionej lewicy. Poddany persekcji Daniel zstępował w mroczne rejestry lwiej jamy, zdążając do zimnej krypty a zaciszna kruchta pełniła funkcję nadobnego „domus”. Synopsis fundują ewenementy wyabstrahowane wprost z Księgi Daniela; prominentnym blaskiem świecą wśród nich interpretacja złowieszczego „Mane, Tekel, Fares”, jak i strącenie protagonisty tragedii w potworną domę lwów. Rytualną procesję anonsuje hipnotyzująca indukcja wieszczona przez *choristeri*, po jakiej następują ekspresywne, izorytmiczne konfesje o ambiwalentnej rytmice: miarowej dla podkreślenia impetycznych wynurzeń chóru i niemiarewej – dla deklamacyjnych partii solowych.

Improwizacyjne interludia, angażujące w profetyczny manuskrypt wysublimowany kontyngent instrumentów, rozbrzmiewają dźwięczną harfą, drzącym fletem, pięciostunową wiele, statecznym organum i pastoralnym dzwonkiem. I jeśli wkroczeniu dumnej a nieugiętej armii Dariusza towarzyszą kwieci-

ste efekty perkusyjne, ubogacające narrację, to nobliwy finał skapano w mosiężnym bicu katedralnych dzwonów. Wszystkie radują bez liku w transparentnej i tchnącej uduchowieniem partycypacji The Dufay Collective pod wodzą Williama Lyonsa, którego finezyjny kunszt ośmielam się puncować etykietą ekstraktu Piękna. Intelktualnie koncypany atoli sensualny i rozpromieniony niuansami akompaniamant, krystalicznie przejrzysta destylacja charakterów i zdarzeń, intuicja nakazująca selekcję fragmentów dyskretnie poruszających zmysły, sonorystyczna ekwilibrystyka spowita aurą arturiańskiego misterium – oto emblematy tej urzekającej ze wszech miar kreacji ożywającej beczasowe widowisko wieków średnich i wiodącej ich feeryczny owoc ku triumfującej pallingeniezie – jakże pożądaną w erze zwątpienia i upadku ducha!

Andrzej Osiński



**Lauritz Melchior**  
**The Portrait**  
dzieła: **Leoncavallo, Verdi, Wagner, Meyerbeera**  
Membran 231670 • w. 2008, n. 1923-1943  
• ADD, 274'48", 4CD  
★★★★

„Wielki Duńczyk” (tak nazwała go Cosima Wagner) – Lauritz Melchior – urodził się 20 marca 1890 r. Podaje dokładną datę, gdyż w tym samym dniu, miesiąc i roku urodził się inny śpiewak, „wielki Włoch” – Beniamino Gigli!

Melchior swą karierę wokalną rozpoczął jako baryton (debiutował partią Silvia w *Pajacach* w 1913 r.). Dopiero studia doskonalaące u innego wybitnego Duńczyka, tenora Vilhelma Herolda (1865-1937) spowodowały przekwalifikowanie głosu artysty z wysokiego barytonu na dramatycznego tenora. Sam stwierdził, iż „tenorem dramatycznym nie można się urodzić, trzeba go wypra-

**Muzyka21**  
płyta miesiąca



cować!'. Przełomowym dla artysty stał się rok 1924. Wtedy to odniósł sukces jako Siegmund w *Walkirii*, a w kilka tygodni później zaśpiewał tę partię, a także tytułowego Parsifala, na Festiwalu w Bayreuth. Dwa lata potem debiutuje już w MET jako Tannhäuser. Do swego repertuaru szybko włącza pozostałe partie z dramatów Ryszarda Wagnera: Siegfrieda (*Siegfried* i *Zmierzch bogów*), Lohengrina, Tristana i Waltera von Stolzinga w *Śpiewakach norymberskich*. I to był trzon jego repertuaru scenicznego i koncertowego. Choć, znacznie jednak rzadziej, śpiewał też verdowskiego Otella, Radamesa, także Cania, Florestana i Turiddu.

Prezentowany album przypomina Lauritza Melchiora przede wszystkim w jego wagnerowskim repertuarze. Wybrano nagrania z najlepszego okresu artysty: 1923-1943. Pierwsza płyta, to arie i duety z wagnerowskich *Tannhäusera*, *Tristana* i *Izoldy*, *Zmierzchu bogów* i *Rienziowego* oraz arie z *Afrykanki*, *Otella*, *Aidy* (duet) i *Pajaców*. Pozostałe trzy płyty zawierają fragmenty dzieł Wagnera: *Walkiria* (CD2), *Siegfried* i *Lohengrin* (CD3), *Tristan* i *Izolda*, *Zmierzch bogów*, *Parsifal* i *Śpiewacy norymberscy* (CD4).

Lauritz Melchior pozostaje zjawiskiem wyjątkowym wśród śpiewaków interpretatorów bohaterów wagnerowskich. Posiadał on bowiem dosłownie wszystkie cechy idealnego tenora wagnerowskiego: znakomite warunki zewnętrzne i „budowę ciała godną baśniowych herosów, a jego posturę odpowiadała potężny, bohaterowski głos o rzadkiej piękności i metalicznym brzmieniu” – pisał o artyście J. Kański. Melchior był nieprześcigniony w stopniowaniu i cieniowaniu skali głosu. Potężny wolumen, dźwięczność brzmienia tego głosu, jego siła, a przy tym barytonowa miękkość, harmonizowały z fizyczną i psychiczną wytrzymałością (jakkę ważnymi w odwarzaniu pełnych napięcia i ekspresji długotrwałych monologów postaci Wagnera). Wszystkie te wokalne cechy bez trudu usłyszymy w prezentowanych nagraniach. Jak młodzieńczo i plastycznie brzmi głos artysty we fragmentach z *Lohengrina*. Jakże ekstatycznie, uroczyście i w pełni namiętnej intensywności śpiewa fragmenty *Walkirii* i *Zmierzchu bogów*.

Głos Melchiora, jak się już rzekło, nie jest całkowicie pozbawiony owego barytonowego aksamitu i barwy. Zauważalne są te jego cechy szczególnie w średnicy skali. Niezwykła jest przy tym skala możliwości dynamicznych artysty: od miękkiego, krytego pianissimo po swobodną, podpartą wysoką górę, niezbyt częstą u dramatycznych tenorów.

Dodać należy, iż w omawianych nagraniach fragmentów oper Wagnera, Melchiorowi towarzyszą m.in. artyści tej miary, co Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Kirsten Flagstad, Sabine Kalter, Emanuel List, Friedrich Schorr.

Jacek Chodorowski



**Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) – Trio fortepianowe nr 1 d-moll op. 49 • Maurice Ravel (1875–1937) – Trio fortepianowe a-moll (1914)**

Atma Trio (Sławomir Dobrzański, fortepian; Blanka Bednarz, skrzypce; Cheung Chau, wiolonczela)  
Acte Préalable AP0172 • w. 2007, n. 2006/7 • DDD, 62'24"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Liryzm tematów początkowej części *Tria d-moll* Mendelssohna – ukazany ekspresyjnie i niezwykle romantycznie. Przepięknie fragmentami, których wirtuozeria nastroja dla odmiany nieco bardziej niepokojąco – sam w sobie stał się wizytówką płyty, którą z wielką przyjemnością chcę Państwu polecić. Skontrastowane muzyczne myśli wydobyte zostały przede wszystkim z wielką śpiewnością i bez nadmiernej egzaltacji; stały się niejako gwarantem obiecującego rozwinięcia. Nie było mowy o pomyłce. To krążek rewelacyjny, którego słucha się z zaangażowaniem i poczuciem pełnego ukontentowania.

Głównymi bohaterami są znakomici muzycy wchodzący w skład zespołu Atma Trio, powstałego w 2002 r.: skrzypczka Blanka Bednarz, jej małżonek – wiolonczelista Cheung Chau oraz pianista Sławomir Dobrzański. Obecnie cała trójka udziela się również akademicko: Blanka Bednarz jest profesorem gry na skrzypcach i altówce w Dickinson College i prymariuszem Vega String Quartet, natomiast Sławomir Dobrzański i Cheung Chau spełniają się w roli uczących w Georgia Southern University i Kansas State University. Ich repertuar jest bardzo zróżnicowany zarówno pod względem wykonywanych gatunków jak i instrumentalnego składu, do którego często zapraszani są inni artyści, m.in.: Adriana Levine, Joanna Kurkiewicz, Natalia Walewska

czy Timothy Deighton. Trio koncertuje w Polsce, Niemczech, Szwecji, Stanach Zjednoczonych i na Litwie; także podczas renomowanych festiwali, chociażby Międzynarodowego Festiwalu *Chopin & Friends* w Nowym Jorku, Poznańskiego Festiwalu Mozartowskiego, Festiwalu Chopinowskiego na Florydzie, Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej w Słupsku czy Dniach Muzyki Karola Szymanowskiego w Zakopanem. Wspólnie muzykowanie rozpoczęli już podczas studiów, co z pewnością wpłynęło na zrozumienie wzajemnych intencji. Interpretują dojrzałe, z dbałością o każdy detal i istotę dzieła. Wszystko do siebie pasuje i wybrzmiewa w szerokiej gamie możliwości kolorystycznych. W pięknym, chwytającym za serce repertuarze Mendelssohna i Ravela pokazali kilka interesujących twarzy, a co najistotniejsze – każdą na swój sposób unikatową.

Wróćmy na moment do *I Tria d-moll* op. 49, nazwanego przez Schumanną „arcydziełem muzyki współczesnej [...]”. Powstało na przełomie czerwca i lipca 1839 r. we Frankfurcie nad Menem, zaś po drobnych poprawkach partii fortepianu wprowadzonych przez przyjaciela twórcy Ferdynanda Hillera zostało wykonane 1 lutego 1840 r. Rzewne fragmenty pomagają uwydatnić delikatnie rozwirowaną, niczym nie zmażoną barwę instrumentarium. Krystaliczny dźwięk wiolonczeli i skrzypiec idealnie pasuje do ukazywania nianuśnych wyrazowych, fortepian współtworzy muzykę, imponując dbałością o detale i dotrzymywaniem fraz. Nienaganna intonacja i soczyste, refleksyjne brzmienie pięknie prezentują się w *Andante con molto tranquillo* – kantylenie rozpoczynającej się jako „pieśń bez słów”, do której instrumenty smyczkowe dołączają dopiero po chwili. W *Scherzo* – części najkrótszej i najbardziej skondensowanej muzycy brawurowo ukazali bardziej energetyczny nastrój żywiołowej taneczności. Podobnie w finałowym *Allegro assai*, również tanecznym, choć i epizodycznie nawiązującym do cz. I. *Molto allegro et agitato*. Po nim piękne, liryczne unisono między wiolonczelą a skrzypcami wprowadzające nas do wirtuozowskiego finału.

*Trio* Ravela to niezwykła podróż w świat zupełnie odmienny. Czuć w nim egzotykę, tajemnicę, nieprzewidywalność, a także swobodę z jaką muzycy poruszają się w tak wyrazistym repertuarze. Budują napięcia bawiąc się między sobą zmianami dynamicznymi i agogicznymi, podkreślaniem kontrastów wyrazowych i sugestywnym eksponowaniem zmiennej rytmiki. Znajdziemy tu

elementy tańca baskijskiego, na którym oparty jest pierwszy główny temat allegro sonatowego części *Modéré*, usłyszymy wiele długich nut bądź współbrzmień pedałowych, a także fragmenty o medytacyjnym charakterze (główna melodia *Passacaglii* powtarzana na przestrzeni dziesięciu wariacji w różnych ujęciach i coraz to wyższych rejestrach, powraca znów do samotnego basu fortepianu). Na koniec zaś efektowna kulminacja w postaci emanującego duchem młodości *Finatu* z licznymi trylami, tremolami i nieparzystymi metrami.

Stylistyczna różnorodność dała muzykom okazję do popisu, wydawnictwo – okazję do prezentacji. Chyłę czoła przed Acte Préalable za promowanie prawdziwych pereł wykonawczych i repertuarowych, również za ciekawą formę edytorską okraszoną w tym przypadku *Widokiem Bebeku koło Konstantynopola* autorstwa Jana Matejki.

Katarzyna Musiał



**F. Mendelssohn/A. Reimann – pieśni na sopran i kwartet smyczkowy • R. Schumann/A. Reimann – Pieśni op. 107 na sopran i kwartet smyczkowy, Kwartet smyczkowy A-dur op. 41 nr 3**

Christine Schäfer, sopran; Petersen Quartett  
Capriccio 71 090 • w. 2006, n. 2005/6 • SACD, 67'48"  
★★★★★

Twórczość Ariberta Reimanna nie jest dobrze znana polskiej publiczności, mimo że za naszą zachodnią granicą doceniono już jego różnorodną twórczość (zwłaszcza opery: *Król Lir*, *Zamek*, i utwory symfoniczne). Bez wątpienia niemiecki kompozytor wpisuje się do grona postmodernistów nawiązujących dialog z kulturą przeszłości. Ewidentnym tego dowodem jest również omawiana płyta, poświęcona dwóm cyklom pieśni romantycznych twórców w transkrypcji Reimanna na sopran i kwartet smyczkowy. Pieśni Mendelssohna do słów Heinego, choć oryginalnie nie stanowiły zamkniętego zbioru, połączone zostały wspólnym tytułem (...oder soll es Tod bedeuten?), nowym



opracowaniem i skomponowanymi przez Reimanna instrumentalnymi intermezzami. Natomiast inżynieria w schumannowsko *Sechs Gesänge* op. 107 ograniczona została do transkrypcji. Oba cykle łączy romantyczny nastrój i temat przemijania.

Nowe opracowania zasługują na uznanie. We wszystkich pieśniach slychać subtelne wyczucie intymnego stylu wypowiedzi oraz wrażliwość na kolorystykę dźwiękową w akompaniamentcie mającym uzupełnić przekaz werbalny. Sprzeciw konserwatywnych miłośników twórczości Mendelssohna mogą wzbudzić wkomponowane pomiędzy jego pieśni intermezza, w których Riemann posłużył się XX-wiecznymi środkami wyrazu. Stąd niemało w tych ustępach ostrych brzmień, które nie zawsze wprowadzają w atmosferę adekwatną do nastroju pieśni. Niemniej jednak należy docenić całość pomysłu udramatyzowania tych pieśni i nadania im nowej oprawy brzmieniowej oraz jego realizację. Solidną rękocmią pracy Riemanna okazali się również wykonawcy. Christine Schäfer prezentuje najwyższy poziom wokalistyki pieśniowej, idealnie łącząc warstwę werbalną z ekspresją wokalną (cudownie rozplywająca się fraza *...und traumen Selige Traum*). Petersen Quartett okazał się godnym partnerem dla wybitnej śpiewaczki. Najbardziej imponuje w ich grze precyzja, odważne poszukiwanie brzmień oraz trafne rozłożenie planów dynamicznych. Jedynym mankamentem wydaje się zauważalny w dodanym do płyty kwartecie Schumanna (zwłaszcza w pierwszym *Allegro*) brak inwencji w dłuższych odcinkach snucia motywicznego. Czterpaniu z przyjemności słuchania tego materiału pomaga również idealna jakość nagrania. Bardzo dobra płyta.

Piotr Wolanin



ANDRÉS SEGOVIA  
Dedication

utwory: M. Ponce'a, H. Villi-Lobosa, A. Tansmana, M. Castelnuovo-Tedesca, J. Manéna, A. Harris, J. W. Duarte

Deutsche Grammophon 477 6050 • w. 2006, n. • AAD, 148'05", 2CD • dystr.: Universal Music Polska  
☆☆☆☆☆

Andrés Segowia, markiz de Salobreña, to legenda muzyki gitarowej. Urodził się pod koniec XIX w., w 1893 r., zmarł w 1987 r. Pragmatycznie nauki gry na gitarze spotkało się u niego ze sprzeciwem ze strony rodziców. Jako nastolatek wyjechał do Granady, gdzie studiował. Techniki gitarową zgłębiał samodzielnie, dzięki czemu była ona unikatowa. Debiutował jako piętnastolatek w Centro Artistica w Granadzie. W krótkim czasie zaczął koncertować na całym świecie, m.in. w Madrycie, Paryżu, Barcelonie, tournée po Ameryce Południowej, w 1928 r. zadebiutował w Nowym Jorku. Grywał transkrypcje utworów dawnych mistrzów (np. Bacha, Haendla, Mozarta), jak również sam dokonywał transkrypcji muzyki lutniowej, czy pisanej na hiszpańską vihuelę. Wielu kompozytorów pisało specjalnie dla niego.

W 1924 r. zaczął współpracę z niemieckim lutnikiem Hermannem Hauserem seniorem. Razem rozwinięli zapoczątkowany pięćdziesiąt lat wcześniej przez Antonia Torresa Jurado nowy projekt gitary. Była ona wykonana z lepszego drewna, posiadała lepsze właściwości akustyczne i nylonowe struny. Projekt Segovii przetrwał do dziś jako kanon gitary klasycznej.

Guitar Review z 1969 r. wymienia pięć celów, jakie postawił sobie Segowia: 1. aby wyodrębnić inne brzmienie gitarowe, niż tylko hałaśliwe i folklorystyczne, 2. poprosić współczesnych kompozytorów o dzieła na gitarę, dzięki czemu stworzyć dobry repertuar, 3. rozpropagować gitarę w światowych filharmoniach, 4. dostarczyć odpowiednie medium dla zainteresowanych rozwojem gry na gitarze – popierać muzykologiczne czasopismo *Guitar Review*, 5. zapewnić przyszłość nauce gry na gitarze we wszystkich światowych Akademach.

Działania Segovii zostały docenione i wielokrotnie nagradzane.

Zarówno sposoby nauczania, jak i interpretacje hiszpańskiego mistrza rodzą wiele kontrowersji, nie ma jednak wątpliwości co do faktu, że jest on jednym z najważniejszych gitarzystów w historii. Dwupłytowy album *Dedication* zawiera utwory z lat 1923-1965, nagrane dla Deutsche Grammophon między 1954 a 1968 r. w Madrycie i Nowym Jorku. Ciekawy dobór repertuaru i niepowtarzalne interpretacje, to główne wyróżniki prezentowanych krążków. Nagranie warte uwagi.

Emilia Dudkiewicz

C. Saint-Saëns – *Sonata skrzypcowa nr 1 d-moll op. 75* • M. Ravel – *Sonata skrzypcowa G-dur* • G. Fauré – *Sonata skrzypcowa nr 1 A-dur op. 14*



Antje Weithaas, skrzypce; Silke Avenhaus, fortepian

CAvi-music 8553123 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 68'01"

☆☆☆

Kolejne, po *Sonatach* op. 78, 100, 108 oraz *Scherzu* WoO 2 Brahmsa, wspólne muzyczne przedsięwzięcie wytwórni CAvi-music i doskonale nam już znanych, choć przynam, że pod wieloma względami wciąż nieodgadnionych, niemieckich artystek: Antje Weithaas oraz Silke Avenhaus. Pewnym jest, że doskonale się wzajemnie rozumiejąc wyrażają swoją grą ten sam rodzaj ekspresji. Panie prezentują nam swój warsztat tym razem w żarliwym repertuarze francuskim. Wybór trafny, bo zgola pobudzający, na szczęście niekiedy również wykonawczy. Mając w pamięci chociażby wcześniejszą płytę ze skrzypcowymi kompozycjami Schuberta trudno było pozbyć się stosunkowo sceptycznego nastawienia do kolejnych usiłowań interpretacyjnych. Wykonawczynie – wychodzące najwyraźniej z założenia, że lepszy niedosyt niż przesył – i tym razem przedstawiły nam swoją wizję kameralistyki. Nie jest to wykonanie zapierające dech w piersiach. Nie wyznacza też nowych muzycznych ścieżek. Pozostawia lekki niedosyt, choć przynajmniej, że owe stonowanie staje się w pewnym momencie atutem, który pozwala spędzić błogi i przyjemnie całe 68 minut.

Wskrzeszone dzieła Saint-Saënsa (*Sonata d-moll* op. 75), Ravela (*Sonata G-dur*) i Faurégo (*Sonata A-dur* op. 14) doskonale współgrają ze sobą na omawianym krążku. Czy byłoby tak również wtedy, gdyby Ravel nie był uczniem Faurégo, a ten Saint-Saënsa? Tak zwana „klasyczność” charakterystyczna dla muzyki francuskiej to także powściągliwość. A jej w niniejszym wykonaniu nie zabrakło. Wszystko to za sprawą skrzypczki i pianistki. Antje od 2004 r. prowadzi klasę skrzypiec w Hans Eisler Conservatory w Berlinie, gdzie wcześniej ukończyła studia pod skrzydłami Wernera Scholza. Jest zwyciężczynią chociażby Konkursu Skrzypcowego w Hanowerze, Konkursu imienia Kreislera w Graz czy im. Bacha w Leipzig. Pianistka

także rozpoznawana jest na wielu światowych estradach, a płyty z jej udziałem firmowane są m.in. przez EMI, ECM, CPO czy BC.

Początek *Sonaty nr 1* op. 75 wydaje się być nieco monotony, jednopłaszczyznowy, by żartobliwie, choć równie delikatnie rozwinąć się w *Allegro moderato* i szybkich przebiegach *Allegro molto* kończących się efektowną, wirtuozowską kodą. Chwilę potem obujemy z południowym temperamentem kolejnego twórcy – Mauricego Ravela i 3-częściową *Sonata G-dur*. Została skomponowana w latach 1923-27 równoległe z dziełami takimi jak: *Tzigane* czy opera *Dziękuję i czary*, w przeznaczeniu dla wybitnej francuskiej skrzypaczki Hélène Jourdan-Morhan. Wyrazisty kontur melodii chwilami skutecznie przebudzał artystki, choć część II *Blues: Moderato* w wyrazie nie była specjalnie przemyślana; nadto poszatkowana. Na deser, tak dla wyraźnego ukolenia *Sonata A-dur* Gabriela Fauré. 4-częściowa kompozycja, której prawykonanie miało miejsce w Paryżu 21 stycznia 1887 r. z twórcą w roli pianisty, rozpromieniła wykonawczynię. Muzyka stała się intensywna, ekspresyjna, prawdziwie rozwibrowana i śmiała. Silke doskonale, sugestywnie podtrzymuje napięcie, bawiąc się paletą możliwości brzmieniowych w dialogu ze skrzypcami. Liryczna część II *Andante* zdaje się płynąć nieśpiesznie z pięknie wykończonymi frazami by nagle rozprysnąć się niejako w żartobliwym *Allegro vivo*. Chciałoby się więcej, a to już koniec. Trudno oprzeć się wrażeniu, że artystki nie wykorzystują całego swojego potencjału. Kompilacja utworów doskonała, zaś samo wykonanie po prostu poprawne, nie pozwalające na szczególne estetyczne doznania.

Katarzyna Musiał



SOPRANO SONGS AND ARIAS  
utwory: Delibes, Gounoda, Pucciniego, Lehara, Lully, Lopeza, Canteloube'go, Villi-Lobosa  
Ana Maria Martinez, sopran • Prague Philharmonia • Steven Mercurio  
Naxos 8.557827 • w. 2005, n. 2000 • DDD, 53'36"  
☆☆☆☆☆



Urodzona w Puerto Rico Ana Maria Martinez ukończyła Juilliard School, zdobyła Pepita Embil Award w Operaliach 1995 r., pierwszą nagrodę Eleanor McCollum Auditions w 1994 r. i była finalistką w MET National Guild Council Auditions w 1993 r. **Śpiewała w wielu prestiżowych domach operowych Europy i USA.** Nagrywała też z Placido Domingo (*Merlin* Albeniza). W MET debiutowała partią Micaeli w *Carmen*.

Zaprezentowany na płycie wybór daje zupełnie dobre pojęcie o jej wokalnych i interpretacyjnych możliwościach. Ładna „klamra” spina całość tej płyty. Pierwsze nagranie Delibes, w którym wspaniale słychać liryczny sopran, ale ze znakomicie przyciemnionymi dramatycznie barwami doskonale grającymi interpretacyjnie i końcowa imponująca wirtuozersko popisowa wokalistyka w *Danca* (Martelo).

Najbardziej podoba mi się Martinez w hiszpańskojęzycznym repertuarze, w którym najwięcej ma okazji do prezentacji ogromnego wahlarza barw jej głosu. Godne podziwu jest jej *El Niño* Judio Luny, czy *Violetas imperiales* Lopeza. Największe wrażenie wywarła jednak na mnie jej *Bailero* Canteloube'a, w której właśnie owe ciemniejszo-dramatyczne odcienie przeplatają się z liryczno-słodkim głosem w długich znakomicie prowadzonych na jednym oddechu liniach wokalnych. *Bachianas Brasileiras* Villa-Lobos jest dobre wokalnie, ale nie najlepsza gra interumentów psuje niesłety całość efektu.

Jej włoski repertuar wypada też dobrze. Bardzo spobało mi się refleksyjno-zadumane i wolne w tempie *Un bel di* z *Madama Butterfly*, z dramatycznym ale nie krzykliwym „non morir” i samym zakończeniu arii. *Je veux vivre* robi wrażenie czystością i precyzją wykonania, ale jest to w zasadzie popis „kanarkowej” wirtuozerii. Jej aria z *La Rondine* prezentuje natomiast przepięknie „blyszcząca”, świetlisto-dźwięczną, czystą i pewną górę. *O mio babbino* ma ładnie lekko ściemniony początek przechodzący później w nieco jaśniejsze barwy, ale interpretacyjnie nie jest to nic szczególnego.

Jedyna niemieckojęzyczna aria – *Vilja-Lied* Lehara jest jednym z ładniejszych wokalnie i interpretacyjnie współczesnych wykonan. Przepuszczam, że puryści języka niemieckiego mieli by Martinez nieco za złe jej dykcję, ale nie można jej odmówić wdzięku i piękna brzmienia.

To bardzo piękny, czysty, precyzyjny, dźwięczny liryczny sopran obdarzony bogactwem dramatyczno-ciemniejszych barw, z piękną lekką i precyzyjną górą. Warto tę płytę mieć w swej kolekcji.

Basia Jakubowska



**LIEDER RECITAL  
pieśni: Schuberta, Schumanna,  
brahmsa, Straussa**

*Nathan Berg, bas-baryton; Julius Drake, fortepiano*

Atma Classique ACD2 2571 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 63'12"

☆☆☆☆

Kanadyjski bas-baryton, Nathan Berg (urodzony w 1968 r.) studiował muzykę w swej ojczyźnie, ale także w Stanach Zjednoczonych, Francji i w Londynie (tam śpiewu uczyła go legendarna mezzosopranistka Vera Rozsa, z której klasy wyszły m.in. Kiri Te Kanawa, Anne Sofie von Otter i Karita Mattila). Berg często występuje na scenach i estradach całego świata. Współpracuje z operami i filharmoniami. I wybitnymi dyrygentami. Dysponuje szerokim repertuarem operowym, od Haendla po Pucciniego (w partiach barytonowych i basowych). Śpiewa także pieśni (od Bacha, Rameau, Haendla, po Verdiego, Mahlera i Bartoka).

Spośród bogatej spuścizny pieśniarskiej Schuberta artysta wybrał sześć pieśni o charakterze raczej smutnym, melancholijnym. Wielkie wrażenie robi jego interpretacja *Króla Olch* do słów Goethego. To właściwie tragiczny dialog ojca z umierającym dzieckiem, pełen niepokojów, zwidów i przerażenia. Ów nastrój upiornej nocy oddaje artysta modulacją brzmienia i barwy swego bardzo ciekawego i ładnego głosu. Wspólnie ze znakomicie partnerującym mu pianistą, wyraża napięcie charakteryzujące utwór.

Powszechnie uważa się, iż pieśni Schumanna są interpretacyjnie trudniejsze od pieśni Schuberta. Pewnie i dlatego, że wymagają pełnego zespolenia głosu z partią fortepianu. W nagranych przez śpiewaka cyklu *6 Gedichte von N. Lenau und Requiem* op. 90, owo zespolenie zostało dokładnie zrealizowane. Cykl powstał w 1850 r. i swą premierę miał na pożegnalnym wieczorze w Dreźnie (kompozytor przyjął stanowisko dyrektora Opery w Düsseldorfie), a dodane do cyklu *Requiem* skomponowane zostało na wieść o śmierci Nikolausa Lenaua. Słuchając tego zróżnicowanego w wyrazie i treści cyklu, można podziwiać urodę głosu śpiewaka wyrażającego ironię, sentymen-

ność, melancholię, samotność czy romantyczne uniesienia.

Johannes Brahms swoje *Cztery pieśni poważne* op.121 skomponował w roku 1896 będąc w stanie dręczącego niepokoju o zdrowie i życie poważnie chorej Klary Schumann. Pieśni te, do tekstów biblijnych, być może dlatego mają charakter bardzo osobisty, są pełne skupienia, smutku, pożegnania. I tak właśnie interpretuje je Nathan Berg, głosem ciemnym, posępnym wręcz monotonicznie tragicznym. Pieśni te właściwie zamykają dzieło życia kompozytora.

Ryszard Strauss skomponował około 170 pieśni, z których stale wykonuje się około 20, a okazjonalnie dalszych 30. Swą lirykę wokalną kompozytor kształtował bardzo indywidualnie nawiązując w niej do emocjonalności Liszta. Nathan Berg do swego repertuaru włączył cztery pieśni Straussa, pochodzące z przełomu lat 1880/90, z których najciekawiej interpretuje *Poranek* o bardzo „malarskim wydźwięku” (poz. 21) oraz żartobliwą *Ach, biada mnie nieszczęsnemu* (poz. 20).

Jacek Chodorowski



**O FELICE MORIRE**

**Arie & Madrigali • Firenze 1600**

*Joel Frederiksen • Ensemble Phoenix Munich*

Harmonia Mundi HMC 901999 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 74'03"

☆☆☆☆

W dobie późnego średniowiecza protagoński muzy sakralnej z lubością oddawali się kultuacji nadobnych sztuków polifonii, ujętej ryzą sofistycznego kontrapunktu. Sztuki piękne, odżywiające się uniwersum niedoskonałych fenomenów, wiodły istnienie ledwie dyspozycyjne względem religii i teozofii o arystotelicznym zabarwieniu, ważącymi lekko ziemską znikomością oraz ulomny człowieczy czyn – jakże niedoskonały w obliczu Stwórczej omnipotencji! Wiosenna bryza humanizmu niosąca tchnienie pionierskiej idei transmutujących ludzkie serca, prowokowała impulsywnie ewoluujące struktury i mentalności. Estetyczna rewolta wstrząsająca warsztatem wyemancypowanego twórcy i posadami chrześcijańskiej katedry, dotknęła matematycznie koncipowane chorały ewokujące harmonię Wszechbytu i otwarta

podwoje intymnym *affetti* przywołanym w postaci nobliwych konfesji: sublimowanych, rozedrganych i skrzępowych inwencją. „Gdy boska nasza część sobie oberze / Twarz i kształt w myśli. Tedy przez nie wciela, / Mimo lichego, marnego modelu / Wolna przymusu, w kamień życie świeże” – rozważał „Fidiasz Odrodzenia”: Michał Anioł.

Giulio Caccini okazał się tym heroldem nowożytności, któremu przypadła rola ikonoklasty wioległosowych motetów, oraz apologetą bezpretensjonalnej pieśni scenicznej. Piewca „Dalla porta d'oriente”, rzymski wirtuoz pędzący żywot w cieniu florenckich Medyceuszy, celował w dyskusjach i wywagacjach rozkwitających w erudycyjnych akademiach tokańskiej metropolii. Partycypacja w podniosłych „camerata”, żądnych określić adekwatny język ekspresji, nadziei debaty na łonie kontemplacyjnych koterii pretendujących sformalizować facecje sokratejskie i platońskie, uskuteczniły poczucie subiektywnego „stile recitativo”: akompaniowanej monodii karmiącej się udratyzowaną deklamacją oratorską. *Le nuove musiche*, skonstruowane z madrygalów, a nadto jednogłosowych arii stroficznych (publikowanych w latach 1601 i 1614), konstytuuje muzyczny testament twórcy *Deh chi d'alloro*, antycypujący wokalne pryncypia baroku. W metodycznym kompendium, Caccini eksploruje techniczne kryteria nowatorskiej manieri wokalne, usiłując sprecyzować jej wirtuozowską specyfikę, odzianą w kostium elastyczności, głębię transmisji oraz stosowność środków. „Bo nierozważnie sądzi i szalenie, Kto w zmysły ściąga piękno, podnoszące / Do nieba zdrowy umysł. – syntetyzował Michał Anioł – Nad przyziemną / Śmiertelność, ku bóstwu nie wzleci spojrzenie / Slabe, na zawsze zaś tam zostające, / Gdzie chceć bez łaski wniść – rzeczą daremną”. Toteż i autor *Muove si dolce* taskawie napomina, iż sensualna krasa nie życzy sobie nadmiernej demonstracji i wybujałości oszalamiającej uczucie, acz koherencji, powabu i wystudiowanej niefrasobliwości; niezobowiązującej „sprezzatura” odziedziczonej legatem Baltazara Castiglione. Bard *Dworzanina* podnosił jednak, co następuje: „Należy za wszelką cenę unikać afektacji i indukować to, co zapewne jest nowym konceptem, demonstrowanym w szeregu spraw – »sprezzatura«, jako ukryje sztukę. (...) Dla tego powodu, można oznajmić, iż prawdziwa sztuka jest tym, co nie wydaje się sztuką, i każdy ponad wszystko winien jest czynić starania, aby ją ukryć; gdyż odkryta – pozabawia wszelkiego uznania i opatruje nieznaczną estymą”.

Kilka dekad po odejściu twórcy



*Amor ch'attendi*, Cacciniowska „bella maniera”, wzbudzała nader żywy rewers w aplikacjach niemieckiego teoretyka Christophera Bernharda, który odkrywał: „Aby zasłużyć na miano śpiewaka, nie wystarczyli być zdolnym do zaśpiewania wszystkiego, co stworzono; co więcej należy dysponować doskonałym głosem oraz artystycznym stylem prezentacji, określanym generalnie mianem »manieri«”. Atoli pod tchnieniem Girolamo Dalla Casy, transformowała skromna a oszczędna rozprawa zrodzona u progu Seicento w tkiwy a rafinowany „buon canto”, ujęty punca uroczych pasaży i dyminucji. Szlachetne dziecię Palermo, Sigismondo d'India, wznosił był ten kunszt na wyżyny dwornej konfiguracji gardzącej arbitralną konwencją i kultuwującej ekstremalnie ekscentryczną arytmii, upudrowaną wielobarwnym continuo. Elukubrację Kapsbergera, wirtuozu teobanu i lutni rodem z chmurnej Germanii, nurzają się w eksklamacjach i sążnistych ornamentach o nieodpartej gracji, podczas gdy artykulację Giovanni Puliaschiego i Stefano Landiego peregrynują po rejestrach bardziej subtelnych, wydelikacyjnych i o promiennie zwinnych melizmatach. Z kolei Falconieri, ludzko tożsamy z Kapsbergerem, w tym, iż udatnie władał on lutnią i harfą, był figurą wszechstronną i wieloaspektową, o kunszcie łatwo mogącym posłużyć za exemplum rozwichrzonego „stile moderno”, trawestującego ekspozowaną poetykę d'Indii. Wszelako melodyczne harmonie i figury są tu pokażnie prostsze, acz nie wytrawione z oznak misternej elegancji. Na ostatek, kontrapunkcyjny elaborat Monteverdiego; luksusowa konfabulacja, egzaltowana, profetyczna i zbalansowana ręką samego Boga; oscylująca pomiędzy renesansową polifonią a dysonansem naciągającej Kонтрreformacji, wieńczy ten opalizujący poemat, o którego niebiańskie meandry mistrz Castiglione pragnąłby tak oto indagować: „Możesz być przyjemniejsza miłość, milszy płomień nad ten, który się z widzenia najwyższej piękności rodzi? Piękność początkiem jest i studnią, z której wszyscy czerpią, a jej przez się ani ubywa, ani przybywa, ale w swej mierze ustawicznie stojąc, wszystkim na świecie pięknym rzeczom swej piękności używa”.

Zaiste brak mi słów, aby przedłożyć rzetelną taksację urzekającej dykcji i marmurowej deklamacji Joela Frederiksena; posępnego „Elfa Pólnocy” zagubionego w spowiejtel blaskiem krainie arkadyjskich złudzeń i italskich czarów. Welwetowa czystość, aksamitna przejrzystość i jedwabna fleksja, w jakie artysta drapuje florenckie westchnienia i dąsy, snując do taktu lutniowe przedziwo – są niebywale i pozwalają wątpić w

absencję interferencji pozaziemskiej. Kojący, mesmeryczny timbre o heroicznym proweniencji; dystyngowany, szlachetny i czarodziejski, uśmierza rozhisteryzowane uczucia i łagodzi rozdygotane członki, nakazując bezwarunkową akceptację, pokorne oddanie i somnambuliczną wędrówkę po stadiach nieodgadzonego ducha. Postępuję przeto za osobliwą kantyleną w owe utracone raje; bezwolny i poddający walkę – jakby wezwany strzelą szczyrołapą z Hameln; lotem strzały uciekam w marzenia, chronię się w uludę kuriozalnych feerii, obieram samotność, z dala od moich czasów i przestrzeni, przywołując wspomnienia epok bardziej na duchu krzepiących, środowisk mniej nikczemnych. Zasyty w pustelni, żądny zagłuszyć turbującą bezlitosność życia, pograżam się w medytacjach i bratam ze Sztuką. „Albowiem też to jest piękność od najwyższej dobroci nieoddzielona, która swą światłością wzywa i ciągnie ku sobie wszystkie rzeczy (...) drogę nam do nieba pokazuje (...) gdzie niebieska pożądana a istotna Piękność mieszka, która w tajemnym zamknięciu u Boga najwyższego jest dlatego, iżby tylko święte oczy patrzeć na nią mogły” (Castiglione).

Andrzej Osipiński



**O BEATA MATER  
pieśni religijne na temat Matki Boskiej**

Rolande van der Paal, sopran; Kuniko Nagata, skrzypce; Annemie Neuhard, harfa; Jan van Mol, organy • Vlaams Radio Koor • Frans Dubois, dyrygent  
Talent DOM 3910 71 • w. 2005 • CD, 63'41" ★

Ta płyta zmęczyła mnie, choć repertuar jest z pewnością ciekawy, dość rzadko nagrywany i chętnie bym go posłuchała – tyle, że nie w tym wykonaniu.

Niepodoba mi się bowiem głos sopranu. Często „przykryty” dźwięk, czasem dobywamy lekko z głębi gardła, spore wibrato, lekko-ostrokrzykliwa, lub zbyt siłowo śpiewana napiętym gardłem góra, „szeszczące” spógłoski „s” i „c”. Ten sopran lepiej by pewnie brzmiał jako mezzo, bo środek i dół są lepsze.

Interpretacyjnie niewielkie są różnice w stylach tak przecież różnych

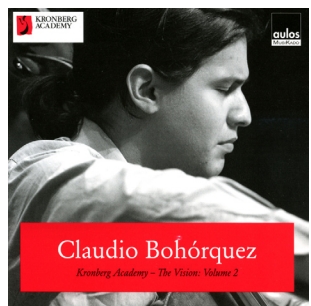
kompozytorów jak: August De Boeck, Ambroise Thomas, Georges Bizet, Charles Gounod, Ernest Chausson, Jules Massenet, Peter Benoit, Robert Schumann. E. Andreiu, Lodewijk Mortelmans, Gaetano Donizetti, Max Reger, Cesar Franck, J. S. Bach i Jean-Baptiste Faure.

We wszystkich prezentowanych pieśniach tempo jest praktycznie takie samo, podobnie jak dynamika i brzmi to jak jeden dość męczący ciąg bez zbyt wielu modulacji w głosie. Głównie jest więc ciszej lub głośniejsz. Ani więc technika, ani barwa ani wgląd interpretacyjny. A śpiewa przecież w kilku językach: po łacinie, włosku, francusku, flamandzku i niemiecku.

Muzycy towarzyszący śpiewawcy wypadają różnie. Zupełnie niezłe brzmią organy i harfa, ale skrzypce – niestety szalenie szkolnie.

Z przykrością, bo repertuar szalenie ciekawy, muszę Państwu odradzić zakup tej płyty.

Basia Jakubowska



**HAYDEN CHRISHOLM & MARCUS SCHMICKLER  
Solo and Accompaniment (for Claudio B.)**

Claudio Bohórquez, wiolonczela  
Aulos AUL 66154 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 40'34" ★★☆☆

Pochodzący z Nowej Zelandii (a obecnie mieszkający w Europie) Hayden Chrisholm znany jest przede wszystkim jako saksofonista i kompozytor kojarzony m.in. z jazzem. Na koncie ma również współpracę z dość liczny gronem artystów reprezentujących różne kierunki – zrealizowane projekty świadczą zresztą o jego dużej wszechstronności. Tę cechę można śmiało przypisać także Marcusowi Schmicklerowi, absolwentowi kolońskiej Hochschule für Musik, zajmującemu się m.in. muzyką elektroniczną.

Omawianą płytę wypełnia cykl utworów napisanych specjalnie dla Claudio Bohórqueza. Ten młody, ale już bardzo wysoko ceniony wiolonczelista urodził się w Niemczech (jego rodzice pochodzą z Paragwaju i Urugwaju) i tu ukończył studia, w berlińskiej Hochschule für Musik Hanns Eisler. Choć w jego repertuarze dominują dzieła dawnych mistrzów, chętnie zapuszcza się w

inne obszary – nie stroniąc nawet od ryzykownych eksperymentów. Bo i tak można postrzegać zaprezentowany tu materiał. Chwilami sprawia zresztą wrażenie raczej swobodnej improwizacji, niż przemyślanej kompozycji. Solowy popis Bohórqueza świadczy o jego sporej wyobraźni i doskonałym warsztacie, choć – jak sam przyznaje – gra w studiu nagraniowym, pozbawionym naturalnego pogłosu sali koncertowej, sprawiła mu pewne problemy. Jak nietrudno zgadnąć, efekty przestrzenne zostały więc dodane w procesie obróbki elektronicznej. Początkowe części cyklu nie zdradzają zresztą zbytnio owych zabiegów. Słyszmy przede wszystkim czyste dźwięki wiolonczeli, jej długie, łagodne tony. Muzyka jest stonowana, nie szokuje ostrymi dźwiękami. Autorzy najwyraźniej nie mieli zamiaru zbytnio męczyć słuchacza, choć nie uniknęli pewnej monotonii. Zaprezentowany tu repertuar z pewnością znajdzie wielu entuzjastów, choć wąpię by wszedł do kanonu muzyki naszych czasów. Znaczenie ciekawiej robi się pod koniec płyty, w ostatniej części cyklu. Udział elektroniki jest tu o wiele poważniejszy, słyszymy kilka warstw – zarówno czystych jak i przetworzonych tonów. Ich suma tworzy szczególną, mroczną atmosferę długiego larga. Niestety odbiór psuje relatywnie wysoki poziom szumu – nie wiem czy pozostawienie go było celowym zabiegiem (wszak wszelkie formy lo-fi są nadal modne), czy też wymuszonym kompromisem. Płyta warta uwagi, choć raczej jako intrygująca ciekawostka, niż wyznacznik nowych nurtów w muzyce współczesnej.

Dariusz Mazurowski

**DAWID OJSTRACH  
The Portrait**

dzieła: Beethovena, Brahmsa, Dworka, Francka, Lalo, Czajkowskiego, Głazunowa  
Membran 231645 • w. 2008, n. 1949-1954 • ADD, 270'42", 4CD  
★★★★★

Dawid Ojstrach (1908-1974) – rosyjski skrzypek żydowskiego pochodzenia urodzony w Odessie, stał się jednym z tych niedoścignionych wzorów światowej wiolinistyki, którego nazwisko na stałe zostało wkomponowane w karty historii. Trudno zachować stosowny umiar w wyrażeniu ciepła, które czuć obcując z jego wykonaniami. Od lat jego muzyka niezmiennie oniesmiela charyzmą, wysublimowanym tonem, nienagannym warsztatem technicznym i prostotą w wyrażaniu emocji. Tak, nieprzerwanie inspirowa i zachwyca. Wydawnictwo Membran – znane między innymi z zamilowania do przedsięwzięć



reedycyjnych – wskrzesiło dla nas tym razem kilka niezapomnianych artystycznych kreacji wybitnego wirtuoza w okazałym, 4-plytowym albumie okraszonym biograficzną prezentacją drogi twórczej skrzypka, choć niczym więcej. Umiar wręcz zagadkowy.

Z wielką przyjemnością przedstawiam fonograficzną pamiętkę dojrzałych interpretacji mistrza w wyjątkowych dziełach nagranych w latach 1949-1954. Usłyszymy, i co istotne – w całości, prawdziwe perełki literatury skrzypcowej: niezwykle śpiewny *Koncert D-dur* op. 61 Beethovena i jego *Sonatę* op. 47, romantyczny *Koncert a-moll* op. 53 Dworzaka powstały w latach 1879-80, dwa arcydzieła rosyjskiej wiolinistyki: *Koncert D-dur* op. 35 Czajkowskiego oraz *Glazunowa Koncert a-moll* op. 82, a także *Sonatę A-dur* Francka, *Symfonię hiszpańską* Lalo z 1892 r. i wyjątkowy koncert „przeciwko skrzypcom” *D-dur* op. 35 Brahmsa. Już sam dobór repertuaru rozwieje wątpliwości wszystkich z zasady sceptycznie nastawionych do kompilacji o tak zwanej formule wielopłytywowej, nie wspominając o nazwisku firmującym całe to przedsięwzięcie. Niemalże 270 minut muzyki o wspólnym mianowniku w osobie solisty, któremu w nagraniach równie efektownie partnerują pianiści: Vladimir Yampolsky, Lev Oborin oraz orkiestry: USSR Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden czy Stockholm Festival Orchestra.

Yehudi Menuhin o swoim „bez-

cennym przyjacielu” – jak go miał w zwyczaju określać – powiedział kiedyś: „David Ojstrach był najpełniej rozwiniętym artystą XX w. w dziedzinie skrzypiec: łączył pełen namietności ferwor z absolutnym rygiorem i opanowaniem. Jego nadzwyczajna osobowość artystyczna był wyjątkowo ciepły, uczciwy i wspaniałomyślny”. Międzynarodową sławę przyniosły mu laury zdobyte podczas krajowych i międzynarodowych konkursów, wliczając w to m.in.: Wszechrosyjski Konkurs Muzyczny, Międzynarodowy Konkurs Wieniawskiego w Warszawie czy też Konkurs Królowej Elżbiety (wtedy konkurs Ysaÿ’a) w Brukseli. Ojstrach bezsprzecznie posiadał „to coś”, co sprawia, że w zasłuchaniu zastygam; dar naturalnej, a zarazem pewnej gry na instrumencie, który to sam w sobie dopomógł mu w kształtowaniu niezwykle istotnego idiomu ekspresji.

Z kompilacji, którą z wielką przyjemnością Państwu prezentuję, wyłonił się portret Davida Fiodorowicza oraz jego muzycznych fascynacji. Album – pomimo wiekowości zawartych w nim interpretacji – zachwyca świetną jakością prezentowanych nagrań, przede wszystkim jednak świeżością wciąż niedoścignionego kunsztu wykonawczego. Bezdyskusyjnie wyjątkowy.

Katarzyna Musiał

**VALERIJ SOKOLOV**  
**Natural Born Fiddler**

reżyser: Bruno Monsaingeon  
Virgin Classics 359284 9 • w. 2006, n.  
2004 • PCM Stereo – region: 0



Bruno Monsaingeon zastąpiła filmami poświęconymi wielkim muzykom. Wnikliwemu oku jego kamery poddani zostali wcześniej m.in. Glenn Gould, Światosław Richter, Piotr Anderszewski. W swych filmach francuski reżyser łączy obraz człowieka z jego wyjątkową sztuką. Stąd w każdym z jego filmów wstęp oparty na wypowiedziach bohatera, po którym następuje filmowy zapis występu artysty. Tak jest i w przypadku Walerija Sokolowa – młodziutkiego, utalentowanego skrzypka z Ukrainy. Z krótkich fragmentów wywiadu z artystą poznajemy przebieg jego kariery, dowiadujemy się o fenomenie jego naturalnego posłannictwa muzycznego, a także o tym, że osiemnastolatek (film nakręcono w 2004 r.) uwielbia prowadzić samochód. Po wprowadzeniu w sylwetkę Sokolowa następuje zapis koncertu kameralnego, który odbył się w nastrojowym wnętrzu Auditorium Saint-Piere des Cuisines we francuskiej Tuluzie. Wówczas skrzypek, u boku młodziutkiej Świetłany Kosenko (fortepian) wykonał sonaty: Beethovena nr 7 c-moll op. 20, Prokofiewa nr 2 D-dur op. 94 bis, Eugene Ysaÿ’a nr

3 *Ballada* op. 27, a także *Introdukcję i Rondo Capriccioso* Saint-Saëns’a, *Pieśń Węgierską* Bartoka w transkrypcji Szigetiego, *Taniec hiszpański* Skorikha i *Pieśń, której nauczyła mnie matka* Dworzaka w opracowaniu Persingera.

Od pierwszych taktów beethovenskiej sonaty słyhać, że Sokolow to fenomen. Jego niczym nie zakłócone skupienie na grze owocuje bogatą artykulacją (szczególnie zdumiewa mistrzowska precyzja legato) i absolutnie zjawiskową barwą. Interpretacja Sokolowa ujmuje również prostoliniowością, która we wczesnym dziele Wiedeńczyka jest jak najbardziej na miejscu. Wnikliwość odczytania brakuje zaś sonacie Prokofiewa, co uwidacznia się w braku podjęcia gry konwencjami hymnu, romansu, czy lamentu. Dojrzałość Sokolowa ujawnia dopiero *Ballada* Ysaÿ’a, w której młody skrzypek wyściska smyczkiem łyż. Potem już tylko zachwyca (!) wirtuozerią (Saint-Saëns), naturalną muzykalnością (Bartok), wigorem (Skorikh) i słowiańską wrażliwością (Dworzak).

Monsaingeon po raz kolejny udowodnił, że wie na czym polega filmowanie koncertu. Każdy kadr koresponduje z muzyką, a całość współgra z formą i nastrojem kompozycji. Ponadto udało mu się ująć pierwiastek młodości pary muzyków. Piękna muzyka, wspaniały koncert, doskonała rejestracja... czegoż można chcieć więcej?

Piotr Wolanin

**Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce**

ABC Classics	5	Bel Air	2	Ed Rz	3	K & K Verlag	6	Nimbus	6	Solal	5
Accent	5	Berliner Philh.	2	Eloquentia	2	K617	2	O+ Music	2	Soli Deo Gloria	2
Acte Préalable	1	Bis	5	Enja	3	Kontrapunkt	3	Ocora	2	Speakers Corner	6
Aeolus	5	Bongiovanni	6	Etcetera	5	Label Bleu	2	Olive Music	5	Stradivarius	6
Aeon	2	Calliope	2	Euroarts	2	Lauda	6	Opus Arte / BBC	2	STS Digital	6
Alia Vox	2	Carus	5	Fuga Libera	2	Ligia	2	Orfeo	5	Supraphon	6
Alpha	2	Cavalli	5	Gala	6	Linn Records	6	Pan Classics	5	Swedish Society	6
Ambroisie	2	Chandos	5	Gimell	5	Living Stage	6	Passacaille	5	Symphonia	2
Ambronay	2	Channel Classics	2	Globe	5	Long Distance	2	Pearl	6	Tacet	6
Ampersand	3	Christophorus	5	Glossa	2	Mandala	2	Philips	4	Tahra	2
Analekta	5	Classic Records	6	GM	3	Marc Aurel	5	Pläne	3	Talent Classic	1
Andromeda	6	ClearAudio	6	Great Opera	6	Marco Polo	2	Pneuma	5	TDK	2
Antes	5	Coro & The Sixteen	5	Performances		Marston	6	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
APR Recordings	5	Edition		Haenssler Classic	5	Maya	3	Preiser	6	Testament	6
Arabesque	3	CPO	2	Hardy Classic	6	MDG	2	Proviva	3	Thorofon	5
Arcana	2	CRI	3	Harmonia Mundi	2	Medici (BBC Legends)	6	Querstand	5	Tudor	3
Archipel	6	Cypres	6	Hat Art	2	Melodram	6	Ramee	5	Urania	6
Archiv Produktion	4	Da Capo	2	Hevhetia	3	Mirare	2	Raumklang	5	VAI	6
Armide	2	Dagored	3	Hungaroton	6	Mode	3	Reference Recordings	6	Verve	4
Arthaus	2	Decca	4	Hyperion	5	Music & Arts	3	Regis	6	Vox Lucida	2
Arts Music	5	DG	4	IDIS	6	Myto	6	Relief	5	Walhal	6
Atma Classique	5	Doremi	6	IFO	3	Naim Records	6	Ricercar	2	Wergo	3
Audite	6	Dorian	6	Iris	5	Naxos Audiobooks	2	Rondeau	5		
Avie Records	5	Dynamic	6	Jubal	5	Naxos	2	Satirino	2		
Bayer Records	5	ECM	4	JVC	6	New World	3	Sketch	2		

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. Swiatowida 5-7

45-325 Opole  
tel./fax: 0 - 77 457 60 63  
www.cmd.pl  
e-mail: cmd@cmd.pl

③ GiGi Distribution  
ul. Królowej Jadwigi 275 A  
30-218 Kraków  
tel. 0 - 12 625 13 41  
fax 0 - 12 625 13 42  
www.gigicd.com

e-mail: gigi@gigicd.com

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

⑤ Music Island  
ul. Napoleńska 17  
61-671 Poznań

e-mail: info@music-island.com.pl  
www.music-island.com.pl  
tel. 0 - 61 828 80 63  
tel. kom. 604 136 383

⑥ Club CD  
tel/fax 091 4831155  
tel. 0501-061-002  
Skype: clubcd  
e-mail: club@ccd.pl



ZAPRENUMERUJ

# jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy  
magazyn jazzowy w Polsce



## 40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,  
recenzje płyt, relacje z festiwalii.  
8 numerów w roku, w każdym specjalna  
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



### ZAPRENUMERUJ:

prenumerata roczna (8 numerów) – 128 zł  
prenumerata półroczna (4 numery) – 64 zł

JAZZ FORUM, skr. poczt. 102, 00-963 Warszawa 81  
tel. (0-22) 621-94-51, e-mail: jazzfor@jazzforum.com.pl  
www.jazzforum.onet.pl

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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



Konkurs płytowy  
**Roman Statkowski**  
**Piano Works 2**  
Wydawnictwo Muzyczne  
*Acte Préalable*

Każdy, kto w terminie do 28 II 2009 r. nadesłanie na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w kwietniu 2009 r.

**U którego wybitnego rosyjskiego kompozytora uczył się Roman Statkowski?**

#### Rozstrzygnięcie konkursów:

**ANNA NETREBKO** – Jan Abramowicz, Lublin; **Szczęśny Bartoszewski**, Warszawa; **Dorota Czekaj**, Poznań; **Janina Dębska**, Pruszków; **Janusz Falkowski**, Leszno; **Tadeusz Józefara**, Kielce; **Barbara Kowalska**, Warszawa; **Stanisław Łopaciuk**, Katowice; **Jan Rybicki**, Warszawa; **Genowefa Zaremba**, Białystok

**J. WIENIAWSKI/T. KAMIENIAK** – Stanisław Bąk, Sienna Nadolna; **Ryszard Helduk**, Warszawa; **Andrzej Kępiński**, Kraków; **Andrzej Lewicki**, Łódź; **Ryszard Puchalski**, Stary Sącz; **Wacław Saracen**, Skarżysko Kamienna; **Anna Szostek**, Gdańsk; **Szymon Turbaczewski**, Wrocław; **Janusz Zaremba**, Kraków; **Janina Zapolska**, Szczecin

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

# Gadki pismo tradycja folkowe muzyka świata i okolic z Chatki

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

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

**Sprostowanie:** w styczniowej *Muzyka21* ostatnie zdanie tekście *John Adams – Dr Atomic* – streszczenie libretta (str. 15) w powinno brzmieć: „»Zero minus jeden« – tylko przerażająca cisza. Na sam koniec slychać nagrany na taśmie głos kobiety proszącej wielokrotnie po japońsku o szklankę wody”. Za pomyłkę przepraszamy.



Konkurs płytowy  
**Elina Garanča**  
**Universal Music  
Polska**

Każdy, kto w terminie do 28 II 2009 r. nadesłanie 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 kwietniu 2009 r.

**Kiedy miał miejsce debiut Eliny Garančy w MET?**

**Garanča/Twardowski**  
Universal Music Polska/Acte Préalable

Kupon konkursowy do wysłania wraz z  
odpowiedziami na adres redakcji do 28 II 2009 r.





Philippe Herreweghe

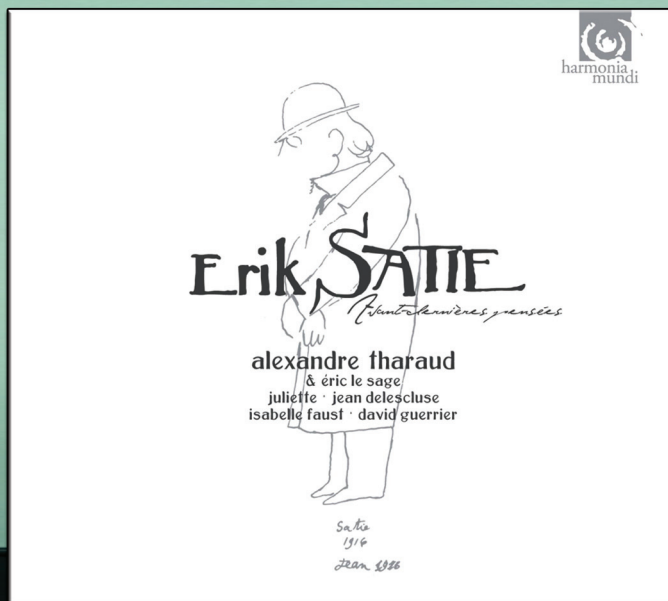


foto: © Eric Larreyradieu

# Nowe płyty artystów nagrywających dla Harmonii Mundi

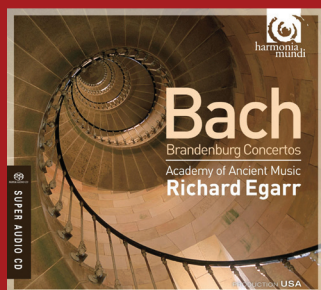


Alexandre Tharaud



Harmonia Mundi HMC 902017.18

foto: © Marco Borggreve/Harmonia Mundi



Harmonia Mundi HMU 807461.62



Harmonia Mundi HMC 902000



Harmonia Mundi HMC 902001



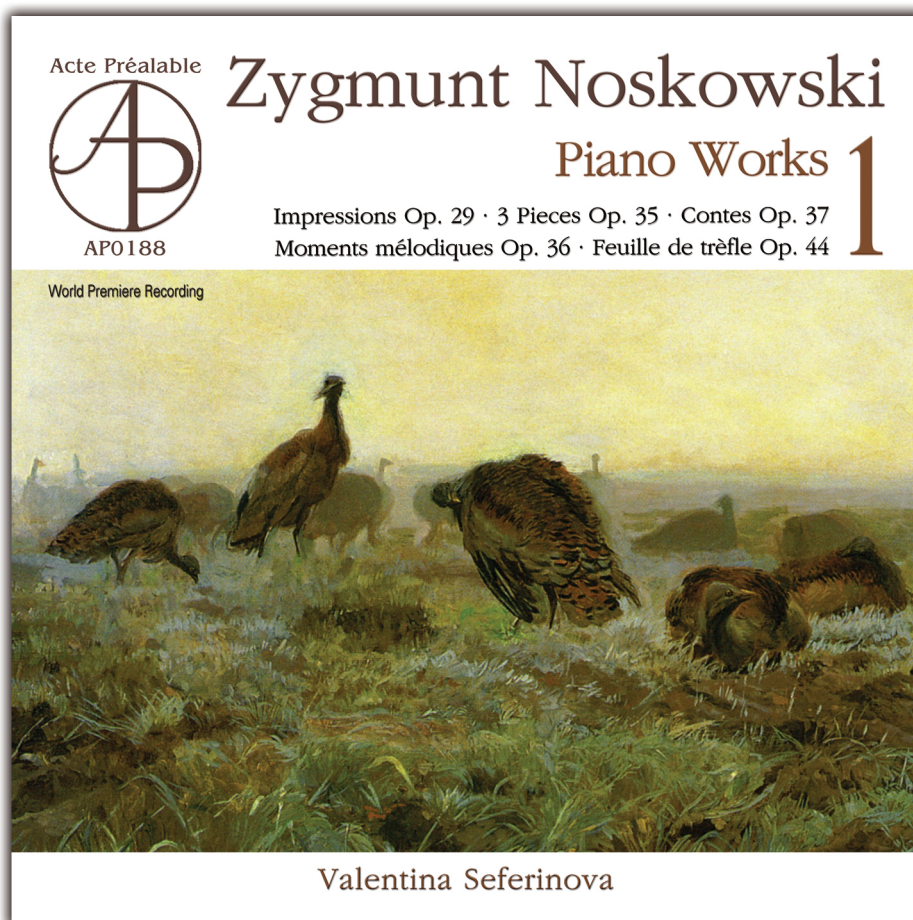
Harmonia Mundi HMC 902016



# ZYGMUNT NOSKOWSKI VALENTINA SEFERINOVA

W roku 2009 przypada 100 rocznica śmierci wybitnego polskiego kompozytora Zygmunta Noskowskiego (1846-1909). Z tej okazji Jan A. Jarnicki i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable wydają znakomite, premierowe nagranie utworów fortepianowych tego kompozytora w niezrównanej interpretacji brytyjskiej pianistki Valentiny Seferinovej.

**ŚWIATOWA PREMIERA FONOGRAFICZNA**



**KOLEJNA REWELACJA FONOGRAFICZNA  
ROK ZYGMUNTA NOSKOWSKIEGO!**



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich kompozytorów i muzyków  
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej  
Nagrywamy i wydajemy najlepszych

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