


TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA  
JUBILEUSZOWA PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 10 (111)  
październik 2009  
ROK X  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej



**Lubow Nawrocka**  
odkrywa H. Pachulskiego

**Ildebrando  
D'Arcangelo**  
debiutancki album

**Anne Sophie  
von Otter**  
śpiewa Bacha

**Daniel Hope**  
barokowa podróż

**Regina Resnik**  
wyjątkowa rozmowa

**René Jacobs**  
w nagraniu *Pasji Brockesa*

**Rafał Blechacz**  
o koncertach Chopina i nie tylko



# RAFAŁ BLECHACZ

## CHOPIN

### KONCERTY FORTEPIANOWE



HONOROWY  
PATRONAT



Nowy album  
nagrany ze znakomitą  
Concertgebouw Orchestra  
pod dykcją  
Jerzego Semkowa.



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



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





Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów  
**Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**

# ROMUALD TWARDOWSKI

**NOWY ALBUM • PREMIERA FONOGRAFICZNA**  
trzy kolejne utwory w znakomitym wykonaniu,  
m.in. niezwykła kreacja wokalna Andrzeja Hiolskiego\*

Acte Préalable



AP0251

ROMUALD TWARDOWSKI

EXEGI MONUMENTUM

IOANNES REX

3 FRESCOES

World Premiere  
Recording



ANDRZEJ HIOLSKI • ANNA MIKOŁAJCZYK • JAROSŁAW BRĘK

**EXEGI MONUMENTUM**

na sopran, bas, chór i orkiestrę do słów Horacego

**TRZY FRESKI**

na orkiestrę

**IOANNES REX - kantata o wiktorii wiedeńskiej**

na baryton, chór i orkiestrę\*

dla tych, którzy kochają muzykę

© proj. graf.: Studio Jeremi

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

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) • [shop.gigicd.com](http://shop.gigicd.com)

Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.

## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Słupsk • Książ • Kraków • Wrocław • Dania
- 12 **MET – transmisje kinowe okiem i uchem** Basi Jakubowskiej: *Aida*

## CZŁOWIEK

- 16 **O koncertach Chopina i nie tylko**  
ze znakomitym pianistą Rafałem Blechaczem rozmawia Agnieszka Marucha i Arkadiusz Jędrasik
- 18 **Kolejne znakomite odkrycie: muzyka Henryka Pachulskiego**  
z rosyjską pianistką Lubow Nawrocką rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 22 **D'Arcangelo śpiewa arie Haendla**
- 24 **Anne Sophie von Otter śpiewa Bacha**
- 25 **Daniel Hope – Barokowa podróż**  
ze skrzypkiem rozmawia Roger Willems
- 27 **Każdy spektakl operowy przypomina sportową olimpiadę**  
z Regimą Resnik rozmawia Kazik Jędrzejczak
- 31 **W cieniu wielkiego brata (1) – Z życia Józefa Wieniawskiego**  
Anna Munia

## DZIEŁO

- 34 **W mojej muzycznej krainie (20)**  
**Niezbadane zaułki inwencji – O Pasji Brockesa według Telemanna**  
Andrzej Osiński
- 37 **Z jesienią w tytule**  
Romana Zaitz

## PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie – Nowe nagranie Mszy h-moll**  
Piotr Wolanin
- 39 **Recenzje**
- 54 **Konkursy płytowe:**  
- Rafał Blechacz – Universal Music Polska  
- Marc Minkowski – 4Arts

# 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  
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czaplński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jędrzejczak, Jacek Krząkała, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszcyc



foto. na okładce

Rafał Blechacz

© Deutsche Grammophon/Felix Broede

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

www.acteprealable.com

acteprealable@op.pl

## 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; cenia jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

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

**W**e wrześniu wyraziliśmy naszą dezaprobatę dla repertuaru koncertu rocznicowego, jaki wykonała Filharmonia Narodowa w Sejmie. Na szczęście są jeszcze w Polsce osoby o szerszych horyzontach myślowych, którym bliska jest rodzima kultura. NOSPR uczciła wrześniową rocznicę dziełem bardzo polskim i odwołującym się do tamtych wydarzeń – *III Symfonią* Henryka Mikołaja Góreckiego. W tym samym czasie w Krakowie wykonano specjalnie zamówiony na tę uroczystość krótki utwór Krzysztofa Pendereckiego.

**N**ie mamy w zwyczaju zbytnio patrzeć władzy na ręce, a władza bez względu na orientację nie liczy się z pieniędzmi zabranymi podatnikom. Pisaliśmy już w tym miejscu o skandalicznie wysokim honorarium wynoszącym ponad 4 mln dolarów, jakie otrzymała od naszych panujących Kylie Minogue. Dla porównania warto podać, że podczas uroczystości związanych z otwarciem stadionu piłkarskiego w Doniecku (Ukraina) wystąpiła inna gwiazda muzyki pop, Beyonce. Jej honorarium wyniosło 1,5 mln dolarów. Skąd tak wielka różnica? Może rzeczywiście honoraria tych artystek są tak różne, a może po prostu ktoś miał w Polsce dużą prowizję? Naszym władzom to nie przeszkadzało, bo przecież z naszych pieniędzy zapłacono artystce honorarium. Natomiast Rinat Ahmetow, który sfinansował budowę stadionu w Doniecku i występ artystki, na pewno prowizji za to nie pobierał z własnych pieniędzy, a każdego dolara uważnie obejrzał, zanim wydał.

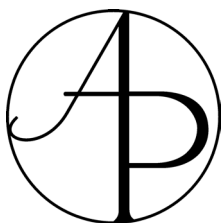
**D**zięki doniesieniu PAP dowiedzieliśmy się, że „szef resortu kultury Bogdan Zdrojewski oczekuje od uczestników wrześniowego Kongresu Kultury Polskiej m.in. propozycji zmian w polskim prawie; minister chce usunąć nieaktualne i nieprzystające do dzisiejszej rzeczywistości przepisy, utrudniające działalność ludziom i instytucjom kultury”. Wszystko to wygląda na kolejną „kielbasę wyborczą”. Skoro przez tyle lat rządzącym udawało się tylko wszystko coraz bardziej zagmatwać, to czy trwający 3 dni (od 23 do 25 września) Kongres podola wyzwaniu? Pięć poprzednich nie podolało, więc można przypuszczać, że będzie, jak zawsze. Tym bardziej, że środowiska twórcze całkowicie się nie interesują dobrem ogółu i co najwyżej nieudolnie załatwiają doraźne, partykularne interesy. Można mieć tylko nadzieję, że Kongres niczemu nie podola i nie będzie gorzej. A swoją drogą szkoda, że minister Zdrojewski nie podał, co uważa za absurdy w dziedzinie „finansowania polskiej kultury i działalności instytucji kulturalnych”.

Minister zauważa, że „dwie ostatnie dekady w historii polskiej kultury to okres porażki w procesie wychowywania, kształcenia, przygotowywania najmłodszego pokolenia do odbioru wydarzeń artystycznych. W legislacji brakuje również jednolitej wizji kultury i spójności poszczególnych przepisów”.

Przez te 20 lat nie skonstruowano szczegółowych raportów dotyczących poszczególnych dziedzin polskiej kultury, np. teatru, literatury, kinematografii, legislacji. Nie zastanawiano się też nad potrzebami polskiej kultury. Zauważyłem to już w momencie obejmowania teki ministra kultury. Pierwsze zlecone przeze mnie raporty o stanie kultury, powstałe na potrzeby mojego ministerstwa, a nie obecnego kongresu, pokazały, że mamy złą politykę inwestycyjną, że bardzo mało wiemy o skutkach inwestowania, o tym, jak one działają na rynek, pokazały też, że istnieją luki w programach edukacyjnych”.

Skoro minister wiedział już w momencie obejmowania teki o tych wszystkich sprawach, dlaczego najpierw przez dwa lata akceptował zastaną sytuację, a teraz oczekuje, że Kongres wykona za niego całą robotę?

Znając dotychczasowe osiągnięcia komisji „Przyjazne państwo” posła Palikota, nie spodziewamy się, by Kongres Kultury Polskiej mógł w czymkolwiek pomóc. Czy nie prościej po prostu wykorzystacie rozwiązania sprawdzone u prymusów? ☹



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*

i Jan A. Jarnicki

ogłaszają 1 IX 2009 r.

VII Konkurs na Projekt Nagraniowy

## Zapomniana muzyka polska

**K**onkurs 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 2010 r. dostarczyć do Wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż sekstet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż sekstet);
- 3) projekt repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1940 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) kopię (papierową, skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 31 III 2010 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 zastrzeżę sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego 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. Więcej informacji na temat konkursu będzie można znaleźć na stronie [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com) i [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

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

oper • filharmonie • festiwale

Joanna Ławrynowicz  
fot. Agnieszka Indyk

**Słupsk** **F**estiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku rozpoczyna się tradycyjnie w pierwszą sobotę września, w roku bieżącym inauguracyjny koncert symfoniczny 43. już festiwalu odbył się 5 IX w sali filharmonii, program jego wypełniły polskie dzieła fortepianowe: *Koncert na dwa fortepiany* Grażyny Bacewicz oraz *Koncert fortepianowy e-moll* Fryderyka Chopina. Obydwa utwory dzieli dystans 136 lat, kontrast zatem był ogromny – tym bardziej, że utwór G. Bacewicz nosi już zdecydowane rysy dźwiękowego i narracyjnego radykalizmu XX w. Emilia Sitarz i Bartłomiej Wąsik – renomowany Lutosławski Piano Duo – świetnie opanowali skomplikowaną rytmicznie materię dzieła Bacewiczówny, jednak kolorystyczne walory dwóch fortepianów zatary się w nawale iście perkusyjnej ekspresji. Artystom towarzyszyła równie dynamicznie grająca orkiestra Słupskiej Filharmonii „Sinfonia Baltica” pod batutą jej dyrektora artystycznego, Bohdana Jarmołowicza. Po tym dźwiękowym Tsunami grana po przerwie muzyka Chopina (*Koncert fortepianowy e-moll*) mogłaby wydać się bladą, anemiczną manifestacją romantycznej staroświecczyny, jednak solista, Stanisław Drzewiecki, energicznie bronił dzieła swą pełną blasku i nienaganną technicznie grą,

choć w warstwie interpretacyjnej było to wykonanie raczej rzeczowe, pozbawione ciepła, niuansów, osobistego tonu, akompaniament orkiestry zaś pozostawał starannie wierny przebiegowi i wyrazowej wizji solisty.

Niedzielną wieczór należał do Elżbiety Karaś-Krasztel, która z wielką kulturą, wdziękiem i biegiłością dała rodzaj długiej, ze smakiem przez się ułożonej wiązanki walców (Zarębski, Grieg, Chopin, Brahms, Liszt), a następnie z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego Prima Vista grała przepięknie Mozarta *Rondo A-dur* KV 386 oraz *Koncert fortepianowy C-dur* KV 415; urzekający wieczór. Kolejny koncert, *Jazz Piano-Forte – Chopin* urozmaicił pianistyczny nurt festiwalu muzyką jazzową, co staje się już tradycją. Tym razem wystąpiło Trio Andrzeja Jagodzińskiego (Andrzej Jagodziński – fortepian, Adam Cegielski – kontrabas, Czesław „Mały” Bartkowski – perkusja). Wybitni jazzmani poświęcili tym razem swe talenty utworom Chopina: po delikatnym zaznaczeniu owej inspiracji grali po prostu jazz, ale na jakim poziomie! Obserwowanie i słuchanie ich współmuzykowania było doświadczeniem fascynującym, zaś ażurowe, powiewne figuracje Andrzeja Jagodzińskiego cudem fortepianowego „touché”.

Piąty wieczór filharmoniczny oddano

muzyce kameralnej, choć niezupełnie kameralnej. Pianista Bartłomiej Kominek grał tańce z baletu *Romeo i Julia* Prokofiewa, a następnie partię fortepianu w *I Kwintecie fortepianowym* Grażyny Bacewicz (świetna reklama powojennego, obowiązującego folklorizmu!) – grał sprawnie, choć dźwiękiem dość kostycznym, natomiast czterej muzycy kwartetu Prima Vista dźwiękiem pięknym, szlachetnym; w sumie było... ciekawie. Po przerwie fortepian zmienił swój dźwięk radykalnie: usiadła przy nim Joanna Ławrynowicz – nastąpiła absolutna metamorfoza; fortepian miękki, powabny – w uroczym *Kwarciecie fortepianowym* Józefa Elsnera z trzema muzykami kwartetu; wykonanie doskonałe. Zaś na zakończenie niespodzianka i prawdziwa uczta: *Koncert fortepianowy f-moll* Chopina z kwartetem smyczkowym. Solistka grała pięknie: fortepian śpiewał, tęsknił, tańczył – dźwiękiem mieniącym się subtelnymi kolorami, muzycy kwartetu swoim brzmieniem i maestrią całkowicie zastąpili orkiestrę, a nawet przewyższyli ją w tym wyczarowanym, sepią malowanym obrazie.

Jedyny na tym festiwalu pianistycznym recital fortepianowy miał w swych rękach Wojciech Świąta. Ale nie tylko w rękach – mistrzowskich, absolutnie posłusznych,



9 października 2009, godz. 19.30  
INAUGURACJA SEZONU 2009/2010

dyrygent **Jacek Kaspszyk**  
solistka **Yu Kosuge**

**Panufnik**  
Nokturn  
**Mendelssohn-Bartholdy**  
I Koncert fortepianowy g-moll op. 25  
**Bruckner**  
VII Symfonia E-dur

18 października 2009, godz. 12.00  
Poranek z okazji 50. rocznicy śmierci Heitora Villa-Lobosa

dyrygent **José Maria Florêncio**  
solistka **Anna Mikołajczyk**

**Heitor Villa-Lobos**  
Bachianas Brasileiras nr 7 (Preludio *Ponteio* i Fuga *Conversa*)  
Bachianas Brasileiras nr 2 (Toccata *O trenzinho do Caipira*)  
Bachianas Brasileiras nr 5  
Bachianas Brasileiras nr 4

Sala im. G. Fitelberga

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, plac Sejmu Śląskiego 2, 40-032 Katowice  
tel. 032 2518 903, e-mail: nospr@nospr.org.pl

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

ale także w potężnej artystycznej wyobraźni i intuicji. W pierwszej części recitalu dał dzieła Schumanna: na początku świetlistą *Arabeskę*, powiewną, choć wcale nie płochą, graną jakby była przecuciem tego, co po niej nastąpi. A nastąpiła *Kreisleriana* – osiem fantazji tworzących niezwykle związek uczuć z apoteozą muzyki w jej najgłębszych sferach, bez natrętnego dramatyzmu. Czysta gra, jak owa „gra szklanych paciorków” u Hermanna Hesse, zbliżająca jej uczestników do istoty istnienia i ładu wszechświata. Wykonanie *Kreisleriana* przez Wojciecha Światałę narzuciło owo literackie odniesienie z wielką siłą, była to bowiem gra wypływająca wprost z wnętrza, z serca, wyznanie, w jakim każdy dźwięk miał swą rolę, swój nieuchronny cel i los. Wykonanie niezwykle, powyżej fizycznych cech muzyki, instrumentu. Muzyka w swym najgłębszym, metafizycznym przesłaniu. Po pierwsze artysta zaprosił nas na Chopina: nokturny, mazurki oraz *Scherzo b-moll* – grane nadal w owych wysokich rejonach sztuki, do jakich niezwykle rzadko jesteśmy zapraszani.

Następnego dnia, po dobrym wykonaniu *Koncertu na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz, podbił publiczność inny, urzekający świat muzyki – i pianistyki: żywiolowy, roziskrzony niesamowitą gamą barw, nastrojów, kontrastów. Ewokowała go Beata Bilińska w *Rapsodii na temat Paganiniego* Sergiusza Rachmaninowa. Artystka wybitna. W tym arcytrudnym utworze stworzyła kreację wykonawczą najwyższej miary, porywającą żywiołowością, radością muzykowania, brawurą i feerią barw, niesłychaną pianistyczną perfekcją, a nade wszystko artystyczną i emocjonalną identyfikacją z interpretowanym dziełem. Występ zjawiskowy (w oprawie dobrze grającej orkiestry słupskiej filharmonii pod batutą Bohdana Jar-mołowicza) – na sensualnym, przeciwległym biegunie metafizyki Wojciecha Światały. Pełnia.

Po tej muzycznej uczcie zabrzmiały litanijne ekspresje Wojciecha Kilara (*Magnificat*), w oprawie politechnicznych chórów ze Szczecina i Gdańska, oraz trójki solistów (Marta Boberska, Tomasz Krzysica, Przemysław Firek) i orkiestry – dając okazję do rozległych doświadczeń recepcyjnych: od nudy do entuzjazmu. Dziełem tym słupscy filharmonicy inaugurowali swój 32. sezon artystyczny.

Ostatni wieczór filharmoniczny należał do gościnnie występującej orkiestry Filharmonii Koszalińskiej pod dyrykcją Rubena Silvy, oraz dwóch solistów, oczywiście pianistów. Wojciech Waleczek grał dwa młodzieńcze utwory Chopina z orkiestrą: *Wariacje na temat arii „La ci darem la mano”* z mozartowskiego *Don Giovanniego*, oraz *Andante spianato z Wielkim Polonezem Es-dur op. 22*. Grał z brawurą i blaskiem, natomiast ze śladową obecnością chopinowskiego brillant; obydwie interpretacje mocno „przesterowane”. Przemysław Witek definitywnie zakończył 43. festiwal *Koncertem fortepianowym b-moll Czajkowskiego*. Grał ograne dzieło świetnie, z brawurą na granicy przerysowania, ale w tym wszystkim dość monotonię. Młodemu pianistcie trudno wyzwolić się spod dyktatu techniki, popisu, a jednak to właśnie elastyczność i kolorystyczna różnorodność będą decydowały o jego dalszej karierze. Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej brzmiała bardzo dobrze – na ile pozwalały warunki akustyczne dyktowane elektroakustyczną korektą, podobnie zresztą jak i na macierzystej estradzie. Ruben Silva prowadził akompaniamenty czujnie i precyzyjnie, nadając ostatnim akordom festiwalu kształtu godnego tej pięknej imprezy; owa-cjom nie było końca.

Paradoksem jest, że słupskiemu festiwalowi pianistyki nadaje charakteru pianistycznego głównie, marginesowa niejako, Estrada Młodych. A więc nie ekspozycja sztuki pianistycznej artystycznie dojrzałej, utytułowanej, na recitalach dojrzałych artystów, lecz sztuki *in statu nascendi*, kiedy młodzi dopiero kształtują umiejętności, kiedy pozostają pod absolutnym wpływem swych nauczycieli – zda się istotą słupskich festiwali.

W ramach tegorocznej Estrady Młodych wystąpiło sześcioro młodych muzyków, jak zwykle obecnie świetnie posługujących się techniką, choć w celach artystycznie jeszcze niedojrzałych i nie dojrzałych. Rozpoczęła występy Joanna Żabierek, grając *Trzy utwory Poulenca* – zbyt serio, choć to wyraźny pastisz, *Balladę f-moll* Chopina – nie zauważając, że są tu pewne partie główne i mniej ważne, akompaniujące, oraz *III sonatę Hindemitha* – najlepiej w tym programie. Grzegorz Niemczuk, zdecydowanie na czele

tegorocznej Estrady Młodych: muzykalny, świetny technicznie, grał pięknie *Impromptu B-dur* Schuberta – wysmakowane, wystylizowane, romantyzujące, oraz *15 Wariacji z fugą „Eroica”* op. 35 Beethovena – monumentalny cykl jeszcze na festiwalu nie grany, i w ogóle nie znany na naszych estradach; cykl niesłychanie różny i trudny, pełen kontrastów, zmian temp, artykulacji, faktury; grał rewelacyjnie, pianistykę opanował znakomicie. Teraz czas na drążenie w głąb. Natalia Lentas grała szkolnie, choć ładnie, *Sonatę B-dur* KV 333 Mozarta, *3 Etiudy* Chopina oraz tegoż *Andante spianato i Wielkiego Poloneza Es-dur* – nieźle, zagubili się jednak i brillant, i polonezowa pulsacja. Paweł Motoczyński zmierzył się ze Scarlattim – dwie *Sonaty*, grane maszynowo, Schumanna *Karnawał wiedeński* – na siłę, *Serenada Don Juana* Szymanowskiego bez subtelnej maski. Piotr Grelowski ogłosił *Sonatę C-dur* KV 330 Mozarta z narracji, tłumiąc ją dźwiękowym konkretem. Równie konkretna i dosadna była *I Sonata* op. 22 Alberto Ginasteri, urozmaiciła jednak festiwalowy repertuar zapomnianym twórcą. Dominika Głapiak podjęła trud nauczania się i zagrania monumentalnego cyklu *Obrazków z wystawy* Musorgskiego – z powodzeniem, choć trochę rzadło nadto przerysowane forte, i w ogóle bardzo „seriousne” prowadzenie tej narracji; zadanie było nietatwe, uwieńczone jednak sukcesem.

Koncerty filharmoniczne i Estrady Młodych poprzedzali słowem wiążącym Józef Kański, Konrad Mielnik, Teresa Przeradzka, Jan Popis, Andrzej Zborowski. Strona organizacyjna należała do Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego, calorocznym cyklem przygotowała kierują od lat Stanisław Turczyk i Halina Chmielecka. O ogromie i jakości ich pracy świadczą zawsze znakomita organizacja imprezy i bardzo efektywna troska o finansową jej stronę, co wyraziło się choćby imponującą liczbą 21 sponsorów. Głównymi fundatorami są władze miasta, województwa oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Kazimierz Rozbicki

**Książ** **Sztuka na zamku.** Tegoroczne, szóste wydanie Międzynarodowego Festiwalu Kameralistyki im. Księżnej Daisy na zamku w Książu (20-30 sierpnia), choć krótsze od poprzednich o jeden dzień, dorównało poziomem poprzednim edycjom. Na trzecim co do wielkości zamku w Polsce spotkali się wybitni artyści i studenci akademii artystycznych, którzy przez dziesięć dni szlifowali umiejętności pracując nad interpretacją wybranych utworów. Wśród sław, jakie przybyły na zamek byli Paul Gulda, Piotr Janosik, Jakub Jakowicz, Szymon Krzeszowiec, Piero Massa i Bartłomiej Nizioł. Od dwóch lat Festiwal Ensemble oprócz części muzycznej, ma także część teatralną, która stanowi nie mniej ważny element całości. Opiekę artystyczną nad młodymi aktorami objęli jedni z najlepszych aktorów w Polsce: Beata Fudalej, Wojciech Malajkat i Zbigniew Zamachowski. Profesorowie i studenci całymi dniami pracowali na próbach, omawiali problemy przy posiłkach i relaksowali się po ciężkim dniu, spotykając wieczerami w pubach i kawiarniach zamkowych. Festiwal Ensemble to także koncerty – na koncertach studenci wspólnie z profesorami zagraли łącznie 16 utworów, odbył się pokaz piosenki aktorskiej i 2 spektakle teatralne.

Próby, niezależnie od uprawianej dziedziny, trwały od rana do wieczora. Niekiedy profesorowie urządzali dodatkowe próby późnymi godzinami, po koncertach. Poza regularnymi ćwiczeniami studenci poznawali warsztat podczas wspólnego spędzania czasu na zamku; oprócz technicznych aspektów, ważne są także sposób interpretacji i wrażliwość, która ujawnia się podczas bliższego kontaktu. Tak intensywna wymiana doświadczeń z profesorami miała przełożenie na koncerty i spektakle. Studenci przyznawali, że podczas nauki w normalnym trybie nie potrafiliby tak szybko przygotować się do utworów takich jak chociażby *Kwartet a-moll* Mendelssohna niesamowicie zagrany wraz z Bartłomiejem Niziołem (26.08). Tego samego dnia publiczność oczarował utwór Giya Kancheliego – *Kwartet „L'istesso tempo”*, zagrany przy zgaszonych światłach, rozciągnięty na 28 minut, zahipnotyzował wszystkich minimalistyczną formą i precyzyjnym wykonaniem, wypełniony momentami kontemplacji i silnymi akcentami. Na wyróżnienie zasługuje także *Kwintet fortepianowy f-moll* op. 34 Brahmsa, w którym studentów poprowadził Paul Gulda. Doskonale poradził sobie z materią utworu, grając delikatnie w spokojnych fragmentach, a dynamicznie i żywo tam gdzie było to potrzebne. Najgłośniejszym oklaskiwany był jednak *Oktet smyczkowy Es-dur* op. 20 Mendelssohna, zagrany na koncercie inauguracyjnym (22.08), w fenomenalnym, pełnym dynamiki wykonaniu sześciu profesorów wspomaganym przez dwóch studentów. *Oktet* zdecydowanie najbardziej porwał słuchaczy. Tegoroczny program festiwalu zdominowały utwory Josepha Haydna (200-lecie śmierci), Felixa Mendelssohna (200-lecie urodzin) i Antoniego Dwořzaka. W części teatralnej studenci pracowali nad utworami Bogusława Schaeffera *Kwartet na czterech aktorów* i Edwarda Taylora *Pomysł na morderstwo*, wyniki bardzo intensywnej, dziesięciodniowej pracy przedstawili na zakończeniu festiwalu – ich występy spotkały się z bardzo dużym zainteresowaniem. Tegoroczny festiwal okazał się jednym z najbardziej udanych pod względem frekwencyjnym. Na niektórych występach brakowało wejściówek, a największe sale zamku

w Książu były wypełnione do ostatniego miejsca nie tylko w weekendy, ale także w tygodniu.

Marcin Kamiński

**Kraków** **Veni, auvidi, musica vicit.** Muszę przyznać, że zrazu miałem niejakie wątpliwości, czy najbardziej odpowiednim pomysłem było zaproszenie do poprowadzenia koncertu, upamiętniającego 70-lecie wybuchu drugiej wojny światowej, właśnie Walerego Giergity, szerzej znanego pod zrusyfikowanymi formami imienia i nazwiska jako Walerij Giergijew, a więc artysty, który w trzy tygodnie po starciach gruzińsko-rosyjskich zjechał 21 sierpnia ub.r. z Teatrem Maryjskim do Czreby (lepiej znanej pod gruzińską nazwą Cchinwali) i dał tam koncert, wyróżniając tym jedną stronę konfliktu. Co prawda w późniejszym wywiadzie dla polskiej prasy tłumaczył, że gdyby to Gruzja była ofiarą, to zawitałby do Tyflisu, a ponadto, że sam jest Osetyjczykiem. Tak na marginesie może dziwić, że Rosja do tej pory nie uznała niepodległości zasadniczej, znajdującej się w jej składzie północnej części Osetii, w której stolicy – Władykaukazie – wychowywał się urodzony w Moskwie Giergijew, albowiem w naturalny sposób ten prawosławny kraj mógłby stanowić zapórę przed powstaniem na północnym Kaukazie muzułmańskiego emiratu? Choć warto wspomnieć, że raz ustąpiła swojego terytorium Gruzji, która sięgnęła na północ od Kaukazu, kiedy po wywiezieniu w 1944 r. Karaczajów zlikwidowano ich autonomię i jako obwód Kluchori na trzynaście lat włączono w granice południowego sąsiada. Wracając do omawianego koncertu, to o moich ostatecznych odczuciach przesądziła jednak muzyka, rozwijając wcześniejsze wątpliwości.

Interpretacja *V Symfonii cis-moll* Gustava Mahlera okazała się bowiem zarówno mistrzowska, jak i odkrywcza. Było to urzeczywistnienie opinii kompozytora o budowaniu świata za pomocą tej formy muzycznej. Giergijew wznosił gmach, ale nie przytaczający swą wielkością, lecz klasycznie wręcz wyważony w proporcjach, nasycony światłem i powietrzną przejrzystością, że odwołam się do tej malarskiej metafory, w którym każdy motyw okazuje się nieodzownym składnikiem architektonicznym, odnajdującym swoje miejsce w całościowej konstrukcji. A przy tym pod jego batutą nabrała ona nieznaną dotąd zwartości, sprawiając, że nie odczuwało się wynikającej z rozmiarów rozwlekłości, a także stylistycznego eklektyzmu. Wynikało to z tego, że dyrygent myślał kategoriami większych odcinków przebiegu muzycznego, nie skupiając się na detalach. Było to wznoszenie muzycznego gmachu, ale nie mozolne, lecz pełne twórczej radości, mimo żalobnych okoliczności rocznicowego wykonania. Jak mało kto Giergijew uświadomił taneczny rodowód mahlerowskiej symfoniki, eksponując ten żywioł zwłaszcza w *Scherzu* oraz finalowym *Rondzie*, na podobieństwo *Czwartej* Beethovena, za apoteozę którego uznawał ją Schumann. Nie celebrował też solenności otwierającego *Marsza żalobnego*, a i słynne *Adagietto* toczyło się warko, na przekór rozpowszechnionej, sentymentalnej manierze wykonawczej, ale i oznaczeniu samego kompozytora – *Sehr langsam* (bardzo powoli). „Rozprawił” się z tym dziełem, pod jego batutą pozbawionym zbytecznego monumentalizmu i fałszywego patosu, w nieco ponad godzinie, bijąc chyba w tym względzie do pewnego stopnia rekord.

Dzielo Mahlera poprzedziło prawykonanie specjalnie na tę okazję napisanego fanfarrowego *Preludium dla pokoju* Krzysztofa Pendereckiego, które okazało się utworem okolicznościowym i podzieli prawdopodobnie los wcześniejszych kompozycji tego rodzaju, dołączając do *Eklogi*, powstałej na inaugurację monachijskiej olimpiady.

Z tej „zbieraniny”, czy jak kto woli „popolitego ruszenia”, jakim mogła się w pierwszej chwili wydawać Orkiestra dla Pokoju (w oparciu o podany w programie jej skład doliczyłem się ponad siedemdziesięciu sześciu macierzystych zespołów, z których pochodzili zasiadający w niej muzycy), dyrygent stworzył jednolity, doskonale zgrany organizm, pulsujący jednym rytmem, podążający za jego architektoniczną koncepcją i reagujący na najdrobniejszy gest z jego strony. Udało mu się też pokonać niekorzystne warunki akustyczne barokowego wnętrza świątyni, gdzie odbywał się koncert, której kopuła przedłuża pogłos, zwłaszcza przy żywszych tempach powodujący niekiedy pewien dźwiękowy chaos. Może z tego właśnie powodu zrezygnował z większego zróżnicowania dynamicznego, choć wybór szybszych temp w tych okolicznościach mógł się z pozoru wydawać posunięciem nieco ryzykownym?

Mam wiele zastrzeżeń do interpretacji operowych Giergijewa oraz stworzonego wraz z siostrą Łarissą sposobu wokalnego kształcenia. Być może, iż faktycznym powołaniem dla jego muzycznego temperamentu jest absolutna symfonia, a ambicje, jak to często bywa, każą szukać artystycznego spełnienia w dziedzinie uprawianej z mniejszym powodzeniem. Piotr Kamiński, przy okazji wakatu, powstałego w mediolańskiej La Scali po wymuszonemu odejściu Riccardo Mutiego, ironizował na temat jego rzekomych skłonności do kolekcjonowania muzycznych stanowisk (jest dyrektorem petersburskiego Teatru Maryjskiego, zastępcą Jamesa Levine’a w nowojorskiej MET, kierował też Filharmonią w Rotterdamie).

Z kościoła św. Piotra i Pawła wychodziłem zatem z przeświadczeniem, iż dobrze się stało, że Walerij Giergijew – niezależnie od okoliczności – zawitał do Krakowa. Satisfakcję tę psuła jedynie świadomość, że impreza ta była faktycznie niedostępna dla miejscowych melomanów z prawdziwego zdarzenia, albowiem udostępnienie jej szerszej publiczności za pomocą teledzienników na krakowskim Ryнку w niesprzyjających słuchaniu muzyki warunkach ulicznego ruchu uznać należy za obraźliwe potraktowanie, niczym tubylców przez kolonizatorów, urządzających sobie w różnych światach stronach towarzyskie spotkania (np. Krzysztof Penderecki przedstawiający we Lwowie w październiku 1999 r. *Credo* dla zwiezionych tam polskich przedsiębiorców). Można się zastanawiać, na ile nadużyciem jest organizowanie z publicznych funduszy prywatnych poniekąd koncertów dla „bardzo ważnych osób” z własnego nadania i mniemania (tzw. vipów), o muzyce mających na ogół blade pojęcie, o czym świadczy nagminne przerywanie oklaskami form cyklicznych po każdej części, przepraszam „kawalku” (np. na festiwalach beethovenowskich). Kiedyś po takich wypadkach wstydliwie się uciszano, teraz jednak czyni się to w sposób zuchwały, bo standardy wyznaczają ci, którym się wydaje, że świat do nich należy...

Lesław Czaplński



Wrocław

**Gardiner na Wratislavia Cantans.** 7 września Festiwal Wratislavia Cantans gościł już po raz trzeci Sir Johna Eliota Gardinera, jednego z najwybitniejszych dyrygentów naszych czasów, założyciela i szefa English Baroque Soloists i Monteverdi Choir, zespołów prezentujących znakomity poziom wykonawczy od ponad 30 lat. Gardiner, można by powiedzieć, człowiek – instytucja. W 1999 r. nie mogąc się porozumieć z Deutsche Gramophon w kwestii nagrań kompletu kantat Bacha założył własną wytwórnię płytową Soli Deo Gloria, będącą częścią Monteverdi Productions. Jest to organizacja non-profit, a wszelkie dochody ze sprzedaży płyt i koncertów są inwestowane ponownie w kolejne przedsięwzięcia, z których najbardziej znanym jest *Cantata Pilgrimage* – nagranie wszystkich zachowanych kantat kościelnych Jana Sebastiana Bacha.

Na Festiwalu zabrzmiało oratorium Jerzego Fryderyka Haendla *Izrael w Egipcie*. Koncert wrocławski był częścią małego tournée w kilku miastach Europy (Londyn, Bonn i Piza) z tym właśnie dziełem. *Izrael w Egipcie*, jedno z wielu oratoriów Haendla miało swoją premierę 4 kwietnia 1739 r. w King's Theatre w Londynie i poniosło całkowitą klęskę. Pomysł przedstawienia Pisma Świętego w teatrze był dla niektórych dość szokujący jak na tamte czasy, a dla miłośników oper Haendla, utwór zawierający 40 partii chóralnych i zaledwie 4 arie wydawał się być czymś osobliwym i stanowiącym pewien rodzaj pokuty. Trudno się dziwić, że w społeczeństwie z silnymi wpływami purytańskimi śpiewanie słów Pisma Świętego wzbudzało ożywiony spór, który trwał praktycznie do końca twórczości Haendla. Geneza powstania utworu wydaje się dość zagadkowa. Autorstwo tekstów pochodzących z Księgi Exodusu i z trzech psalmów (78, 105 i 106) przypisuje się samemu Haendlowi, chociaż równie dobrze mógł to być Charles Jennens, który opracował teksty *Saula* i *Mesjasza*.

Samo oratorium było wielokrotnie modyfikowane przez kompozytora. Drugie wykonanie, które po klęsce premiery zapowiedziane było jako ostatnie zostało skrócone i połączone z pieśniami. W istocie była to próba uratowania utworu i zapewne na niej by się skończyło gdyby nie anonimowy list, jaki ukazał się w Daily Post. W liście tym zawarta jest prośba o ponowne wykonanie oratorium i faktycznie odbyło się ono 17 kwietnia 1739 r. i zostało zdecydowanie lepiej przyjęte przez publiczność. *Izrael w Egipcie* nie odniósł jednak sukcesu za życia kompozytora, chociaż w XIX w. był bardzo chętnie wykonywanym utworem, przede wszystkim na wielkich festiwalach chóralnych w Cristal Palace i w różnych innych miejscach Wiktoriańskiej Anglii.

Od strony muzycznej oratorium *Izrael w Egipcie* jest zdominowane przez partie chóralne, stanowiące 2/3 linii melodycznej, przez co kompozycja odchodzi w pewnym stopniu od wpływów operowych. Taka struktura dała ogromne pole do popisu znakomitemu Chórowi Monteverdiego, który w sposób mistrzowski wykonał to dzieło. Partie solowe śpiewane były przez członków chóru, a orkiestra grająca na instrumentach z epoki doskonale akompaniowała chórowi. Nad całością czuwał Sir John Eliot Gardiner, który po raz kolejny przedstawił wzorcową interpretację. Siłą rzeczy nasuwa się porównanie z dawniejszymi nagraniami *Izraela w Egipcie* dokonanych przez Maestra, chociaż ja osobiście nie lubię takich porównań. Chór

John Eliot Gardiner  
 fot. Wratislavia Cantans



Monteverdiego od wielu lat ma opinię jednego z najlepszych na świecie, a wokalistów przyjmuje się drogą konkursu. Przewaga ludzi młodych zarówno w chórze jak i orkiestrze świadczy o tym, że zmiany pokoleniowe odbywają się bez uszczerbku na poziomie zespołów.

Koncert odbył się w Katedrze Polskokatolickiej św. Marii Magdaleny. Wnętrze tej gotyckiej świątyni idealnie pasowało do tego rodzaju koncertu, a znakomita akustyka dodawała blasku do brzmienia orkiestry i chóru. Publiczność festiwalowa, która tłumnie wypełniła katedrę nagrodziła artystów owacją na stojąco.

W ogromnej kolejce, która ustawiła się na

godzinę przed koncertem słychać było nie tylko język polski, co po raz kolejny dowiodło, że w dzisiejszych czasach prawdziwa sztuka nie zna granic. Moja koleżanka przyjechała specjalnie z Berlina, aby wziąć udział w tym niezwykłym wydarzeniu. Często narzekamy, że muzyka poważna jest trochę na marginesie wydarzeń kulturalnych w naszym kraju i pewnie często mamy sporo racji, jednak kolejna edycja Wratislavi Cantans daje nadzieję, że sprawy idą w dobrym kierunku.

Mariusz Trojanowski



John Eliot Gardiner  
 fot. Wratislavia Cantans

**Dania** **L**etnia uczta muzyczna w Danii – o tegorocznej edycji festiwalu **Sommermusik pa Fuglsang i jego organizatorach – grupie Danish Chamber Players**. Mało jest festiwali muzycznych, które mają tak niezwykłą atmosferę jak Sommermusik pa Fuglsang na wyspie Lolland w Danii. Gospodarzem i organizatorem festiwalu jest międzynarodowy zespół Danish Chamber Players mający swą siedzibę w zamku Fuglsang w Danii. Kilka słów o zespole: Duńscy Kameraliści to ośmioosobowa grupa założona w 1989 r., w której skład wchodzi: skrzypce – Agnieszka Marucha, altówka – Piotr Żelazny, wiolonczela – Miranda Harding, flet – Svend Melbye, klarnet – Eva Aberg, fagot – Gunnar Eckhoff, fortepian – Jakob Westh i harfa – Mette Franck. Każdy z instrumentalistów jest solistą, zespół wykonuje repertuar na bardzo zróżnicowane składy kameralne. Wiele utworów aranżowanych jest

razy do roku grupa powiększa się do rozmiarów orkiestry symfonicznej i daje koncerty na wyspach Lolland, Falster oraz Zelandii. Formacja ta zaprasza do współpracy wielu znakomitych artystów z całej Europy, zarówno solistów, dyrygentów jak i kompozytorów oraz aktorów. Ponieważ duńscy kameraliści mają w Skandynawii ugruntowaną pozycję i renomę a zespół jest bardzo ceniony w duńskim środowisku muzycznym – wielu kompozytorów z krajów nordyckich pisze utwory specjalnie dla tej grupy. Danish Chamber Players starają się łączyć w wielu projektach muzykę z innymi sztukami audiowizualnymi bądź teatrem czy recytacją. Powstają dzięki temu niezwykle, nowatorskie i niezapomniane przedstawienia.

Tak było i tym razem podczas Letniego Festiwalu w Zamku Fuglsang. Festiwal odbywa się zawsze w środku sierpnia (istnieje wtedy największe prawdopodobieństwo, że kapryśna

sprzyja kontemplacji – jest wprost wymarzone by uprawiać tutaj sztukę – dlatego tak wielu artystów chętnie tu gościło w przeszłości. Do Fuglsang przyjeżdżał m.in. Carl Nielsen oraz Emil Hartmann, który był ojcem właścicielki zamku – Bodil Neergaard (1867-1959). W pałacu obejrzeć można fotografie arystokratki w otoczeniu wielu artystów, z którymi bardzo się przyjaźniła.

Publiczność również kocha to miejsce i co roku tłumnie powraca w lecie do zamku. Wiele osób przyjeżdża z Kopenhagi i innych odległych miejsc specjalnie na festiwal i mieszka w pokojach gościnnych pałacu przez cały czas trwania imprezy. Letnie spotkania muzyczne na Lolland mają bowiem swoich wiernych słuchaczy – miłośników muzyki, którzy od lat śledzą historię festiwalu, a członków zespołu traktują prawie jak rodzinę. W okolicy zamku, na wyspie Lolland, jest wiele atrakcji turystycznych:

Safari-park, centrum wodne z tropikalnym mikroklimatem – Lallandia, oraz wiele nadmorskich miejscowości rekreacyjnych – więc oprócz słuchania muzyki jest gdzie wypocząć i się zrelaksować. Pobyt na festiwalu można więc doskonale połączyć z wakacjami.

Idea każdego festiwalu jest inna, co roku zapraszani są inni artyści do współpracy. Tegoroczna edycja odbywała się pod hasłem „Nordiske Stemninger” – przedstawiała muzykę i sztukę z krajów skandynawskich. Dyrektorem festiwalu jest manager artystyczny grupy, Maria Frej, która przez cały rok zajmuje się przygotowaniami do imprezy i jest inicjatorką ciekawych projektów. Wszyscy członkowie zespołu mają również bardzo duży wpływ na dobór repertuaru, artystów gościnnych oraz samą ideę letnich spotkań muzycznych w Fuglsang.

Festiwal, jak co roku otworzyła *Serenada na 9 instrumentów dętych* Emila Hartmanna, którą wykonano na wolnym powietrzu na dziedzińcu zamku Fuglsang. To wieloletnia tradycja. Następnie, już w sali balowej, zespół zaprezentował

Danish Chamber Players



specjalnie dla zespołu. W Danii istnieją jeszcze cztery kameralne zespoły, takie jak ten z wyspy Lolland, finansowane przez państwo duńskie. Mają one wspierać kulturę regionu w miejscach, gdzie są zbyt małe środki lub zapotrzebowanie by utrzymać dużą orkiestrę symfoniczną. Ich siedziby znajdują się najczęściej w przepięknych krajobrazowo regionach Danii takich, jak wyspy Lolland-Falster czy północna i zachodnia Jutlandia (Esbjerg, Viborg, Herning).

Duńscy Kameraliści oprócz regularnych koncertów w regionie wysp Lolland Falster, prowadzą bardzo rozległą działalność artystyczną – organizuje koncerty dla dzieci, warsztaty Talentakademii – dla najbardziej uzdolnionej muzycznie młodzieży z regionu, członkowie zespołu ponadto uczą gry na instrumentach w szkole muzycznej w Nykøbing Falster. Kilka

duńska pogoda dopisze) i trwa tydzień. Każdego dnia odbywają się 2 koncerty. Organizatorzy starają się zaoferować publiczności jak największą różnorodność programową – jest więc muzyka klasyczna, romantyczna, współczesna, wykłady, taniec oraz wiele niekonwencjonalnych projektów artystycznych. Warto jeszcze napisać o samym miejscu – zamek Fuglsang to przepiękna budowla z drugiej połowy XIX w. Wszystkie wnętrza są oryginalne, koncerty odbywają się najczęściej w sali balowej pałacu, na dziedzińcu oraz w pobliskich budynkach i galerii sztuki współczesnej, która znajduje się obok zamku. Budynki otacza bardzo zadbane i niezwykle malowniczy park. Fuglsang położone jest poza miastem, jest oazą spokoju, w parku zaobserwować można wiele gatunków dzikich ptaków i niezwykłych roślin. Miejsce

utwory Sibeliusa, Griega oraz bardzo rzadko wykonywany, a niezwykle piękny i efektowny, *Kwartet fortepianowy A-dur* Friedricha Kuhlau. Następnego dnia, 20 sierpnia w sali głównej zamku odbyło się niezwykle widowisko – do muzyki współczesnych kompozytorów skandynawskich Hakura Tomassona, Hansa-Henrika Nordstroma, Erika Hojsgaarda oraz Ole Bucka słynny artysta-performer Halldor Asgeirsson z Islandii stworzył żywy obraz multimedialny. Na wielkim projektorze wyświetlana się widowiskowa gra kolorów i faktur, którą artysta tworzył na żywo inspirowany muzyką, przy udziale farb, wody oraz lodu. Było to doskonałe połączenie dźwięku, koloru, obrazu i techniki. Wieczorem natomiast publiczność miała możliwość wysłuchać szwedzkiej, duńskiej i norweskiej poezji, inspirowanej wykonanymi przez muzyków

utworami. Wiersze recytowała literatka Pia Tafdrup do kompozycji Georga Crumba *Eleven Echoes of Autumn* (1966) na fortepian, skrzypce, flet i klarnet oraz *Winther Pages* (1981) Neda Rorema na fortepian, skrzypce, wiolonczelę, klarnet i fagot. Crumb to klasyka gatunku – preparowanym dźwiękiem fortepianu i skrzypiec towarzyszą stłumione brzmienia fletu i klarnetu. Kompozytor wykorzystał w tym utworze możliwości sonorystyczne instrumentów do maksimum. *Eleven Echoes* to dzieło mistyczne i bardzo tajemnicze. Duńscy kameraliści doskonale oddali jego atmosferę, utworem tym doskonale wzmacniając dramatyzm recytowanych poematów. Natomiast *Winther Pages* to wędrówka po różnych stylach i konwencjach muzycznych. Utwór jest niezwykle śpiewny, każdy z wykonujących go instrumentalistów w jednej z części ma swoją partię solową. Najbardziej zjawiskowa jest

wielu nagród na międzynarodowych konkursach tańca współczesnego, współpracowała z największymi teatrami na świecie. Artystka wykonała tańce do utworów André Joliveta, Jeana Sibeliusa oraz Claude'a Debussy'ego. Szczególnie porywająca była jej własna choreografia do słynnego utworu na flet i zespół kameralny Joliveta – *Chant de Linos*. Flecista Svend Melbye z towarzyszeniem zespołu oczarował publiczność interpretacją tego pełnego energii utworu, swoją grą doskonale uzupełniając wizję artystyczną tancerki.

Warto jeszcze wspomnieć dwa koncerty transmitowane przez Duńskie Radio. 22 sierpnia zespół przedstawił publiczności wiolonczelistę Martti Roussi z Finlandii. Wykonał on m.in. *Koncertstück* (1926) Aare Merikanto na wiolonczelę i orkiestrę kameralną oraz *Kwartet na dwie wiolonczele, altówkę i skrzypce* nr 2 op. 37 Antona Areńskiego. Partia skrzypiec w tym

kreowanym przez nią świecie. Opowieść aktorki ilustrowała muzyka kompozytorów nordyckich wykonana przez Duńskich Kameralistów.

Festiwal zakończył się w niedzielę 23 sierpnia koncertem nordyckich pieśni Edvarda Griega, Petera Arnolda Heise, Gösty Nyströma oraz Gunnara de Frumerie wykonanych przez najzdolniejszych wokalistów z Konserwatorium w Kopenhadze. Akompaniament pieśni został zaaranżowany specjalnie na skład zespołu z Fuglsang. Największe wrażenie zrobiły mroczne i bardzo smutne pieśni o morzu *Sanger vid havet*, szwedzkiego kompozytora Gösty Nyströma ze zjawiskową instrumentacją, opracowane przez Jakoba Westha.

Festiwal kompleksowo przedstawił muzykę i sztukę krajów skandynawskich. Pokazał, jak wiele wspaniałych artystów oraz arcydzieł muzycznych znajduje się w krajach nordyckich. Wielka szkoda, że tak rzadko wykonuje się



Virpi Pahkinen

część siódma – bardzo efektowna kadencja skrzypiec oraz dynamiczny przedostatni fragment na wiolonczelę solo, który z wielką pasją i wirtuozerią wykonała Miranda Harding.

Kolejny dzień przyniósł koncert zespołu gościnnego New Helsinki Kwartet, który zaprezentował utwory Auliusa Sallinen, Esa-Pekki Salonena oraz Jeana Sibeliusa (*Kwartet d-moll* op. 56). New Helsinki zachwyił doskonałym brzmieniem oraz bardzo wysokim poziomem wykonawstwa. Interpretacja utworów w wykonaniu kwartetu była spójna i przemyślana. Piękne i bardzo precyzyjne, choć niestety czasem dość zimne granie.

Wieczorem tego samego dnia w dużej sali dawnego spichlerza przyzamkowego-przerobionego teraz na salę koncertową, miała swój występ słynna tancerka i choreografka z Finlandii, Virpi Pahkinen. Jest ona zdobywczynią

utworze jest bardzo rozbudowana – Areński był wielkim wielbicielem Piotra Czajkowskiego i pisząc kwartet wzorował się na jego twórczości – stąd dużo nawiązań do *Koncertu skrzypcowego D-dur* Czajkowskiego. Muzycy brawurowo wykonali kwartet pokazując przepiękne, śpiewne rosyjskie kantyleny oraz błyskotliwą wirtuozerię. Publiczność bardzo długo i żywiołowo oklaskiwała artystów. Najważniejszym i najbardziej widowiskowym koncertem (również transmitowanym przez Radio Duńskie) był występ aktorki Viggie Bro. Jest to bardzo ceniona w Danii, charyzmatyczna artystka, która nie ma sobie równych w sztuce opowiadania. Kreuje ona przedstawienie oparte na grze jednego aktora. Tym razem zaprezentowała w oparciu o własny scenariusz historię końca świata mitologii skandynawskiej o nazwie *Ragnarok*. Viggie Bro ma w sobie niesamowity magnetyzm, sprawia, że widz zatracza się w

utwory z tych stron świata w Polsce. Można tylko mieć nadzieję, że i u nas powstaną festiwale, których organizatorzy będą mieli dość odwagi by inwestować w młode talenty, promować nowatorskie projekty, łączyć wiele różnych dziedzin artystycznych. Festiwali, dla których dobór repertuaru i artystów jest prawdziwym wyzwaniem, które nie stawiają na komercję tylko na sztukę. Organizatorzy imprez artystycznych w Polsce, gdzie ciągle na plakatach pojawiają się te same nazwiska, powinni brać przykład z festiwalu letniego w Fuglsang, który co roku gości innych artystów oraz promuje zdolnych studentów i debiutantów. Festiwalu, który zachwyca bardzo wysokim poziomem artystycznym oraz różnorodnością programową i otwartością na nowe wizje i idee artystyczne.

Agnieszka Marucha

# The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe:  
24 października

Stefania Toczyska jako Amneris  
fot. Archiwum MET

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**AIDA**  
**A**mneris – wielka rola dla mezzosopranu. Słynne Amneris w MET. Wielokrotnie bywało, a przynajmniej ostatnio, że podczas spektakli *Aidy* najbardziej zachwycającym głosem bywała Amneris. I trudno się dziwić skoro od 25 IX 1989 r. wykonuje ją w MET niemal etatowo Dolora Zajick (62 spektakle – pełne nagranie opery CD Sony: Millo, Domingo, Levine, 1991). To niebawale spektakularna rola, nie mniej fascynująca od *Aidy* czy *Radamesa*.

MET po raz pierwszy wystawiła *Aidę* w sezonie 1886/87, a dokładnie 12 XI 1886 r. Były to 4 spektakle po niemiecku, a partię Amneris wykreowała Marianne Brandt. Jak dotąd *Aidę* pokazano w MET 1103 razy, a ostatni jej spektakl oglądaliśmy 8 XI 2007 r.

W 1988 r. wydano wspaniałą kompilację historycznych fragmentów nagrań z *Aidy* – *CD Great Operas at the MET Aida*, tak więc głosy, które można na niej usłyszeć podam jako MET przy nazwiskach wykonawczyń. Dokładna data – to pierwsze wykonanie tej roli w MET, a liczba w nawiasach – ilość spektakli w tej roli w MET.

Chciałabym Państwu przypomnieć wielkie mezzosoprany MET, które kreowały tę rolę. Przy niektórych nazwiskach podaję nieco obszerniejsze dane biograficzne, szczególnie dla mezzosopranów sprzed II Wojny Światowej. Jest to wybór subiektywny, a polecenia nagrań ograniczone do mojej kolekcji. Listę podaję w porządku alfabetycznym:

**F**edora Barbieri, 29 I 1952, (10), (1920-2003) włoski mezzosopran. Debiutowała we Florencji w 1940 r. W 1943 r. po wyjściu za mąż wycofała się ze sceny, ale powróciła w 1945 r. Była jedną z pierwszych śpiewaczek, które odnowiły zainteresowanie operami Monteverdiego i Pergolesiego. W La Scali debiutowała w 1942 r. w *IX Symfonii* Beethovena pod batutą Victora de Sabata. W MET – rolą jej debiutu była Eboli w *Don Carlo*. Zaśpiewała tu w 96 spektaklach w 11 operach. Formalnie nigdy nie ogłosiła wycofania się ze sceny, ale przestała śpiewać na żywo w latach 1990. Była to więc jedna z najdłuższych karier w historii opery. Amneris należała do jej najznakomitszych ról. Ostatni raz wystąpiła w MET w *Tryptyku* Pucciniego pod batutą Jamesa Levine'a 26 II 1977. Najpierw w *Siostrze Andżelice*, w której rolę Andżeliki tego wieczoru śpiewała Teresa Zylis-Gara, a później jako Zita w *Giannim Schicchim*.

Pełne nagranie opery: CD RCA Milanov, Björling, Perlea 1955. Zobaczyć ją można w roli Madelon w *Andrea Chenier* (z Placido Domingo) na Video lub DVD wydanym przez Bel Canto Society.

**O**lga Borodina, 21 X 1998, (27) (nigdzie nie udało mi się znaleźć daty jej urodzin) rosyjski dramatyczny mezzosopran. Amneris jest najczęściej wykonywaną jak dotąd jej rolą w MET. Debiut – 19 XII 1997 r. w *Borysie Godunowie* (Marina), którego pod batutą Gergiewa śpiewał Samuel Ramey. Ostatni raz zaśpiewała Amneris 2 XI 2007 r. Mam jej nagrania z transmisji na żywo z MET.

**K**arin Branzel, 7 IV 1924 (26) (1891-1974) szwedzki mezzosopran/kontralt. Najpierw interesowała ją muzyka kościelna i gra na organach. Czasami śpiewała też niewielkie sola. Gdy miała 16 lat zaśpiewała w koncercie kościelnym, na którym obecna była szwedzka księżniczka Margaret. Następnego dnia Branzel została poinformowana, że dwór królewski będzie opłacał jej naukę śpiewu u najlepszych nauczycieli w Szwecji. Po trzech latach zadebiutowała w Sztokholmie w partii Amneris i występowała tam w latach 1912-1918. W Berlinie zadebiutowała partią Fricka 17 XII 1918 r. i śpiewała tam do 1933 r. Jej głos znały wszystkie wielkie domy operowe Europy. Wystąpiła też podczas Festiwalu w Bayreuth w 1930 i 1931 r. W MET zadebiutowała jako Fricka 6 II 1924 r. Polecił ją ówczesnemu dyrektorowi generalnemu Gatti-Casazy, dyrygent Artur Bodanzky. Śpiewała tu role wagnerowskie, ale również włoski i francuski repertuar. Ostatnim jej występem w MET była rola Erdy w *Zygfrydzie* (12 III 1951). Była wielką i uznaną wykonawczynią pieśni i długo jeszcze po wycofaniu się ze sceny śpiewała recitale. Od 1946 r. uczyła też śpiewu w nowojorskiej Julliard.

Dwa fragmenty po niemiecku CD: Preiser Karin Branzel II (1927 i 1928).

**G**race Bumbry, 6 II 1967 (35), MET, (ur. 1937) amerykański sopran, a później mezzosopran. Ostatni raz zaprezentowała Amneris w MET 3 XI 1996 r.

Pełne nagranie opery: CD RCA: Price,

Domingo. Leinsdorf 1970. Była to najczęściej wykonywana przez nią rola w MET.

**Bruna Castagna**, 2 III 1936, (55), (1905-1983), włoski mezzosopran. Grę na fortepianie rozpoczęła, gdy miała 7 lat. Jako nastolatka, pomimo obiecujących sukcesów pianistycznych, postanowiła szkolić głos. Zadebiutowała w wieku lat 20. w roli Mariny w *Borysie Godunowie*. Po tym występie Tullio Serafin zaangażował ją do występów w Teatro Colon w Buenos Aires gdzie śpiewała w latach 1925-1928. La Scala dała młodej śpiewaczce niebywałą szansę angażując ją, a Castagna odniosła tam wiele sukcesów m.in. pod batutą Arturo Toscaniniego. W MET zadebiutowała 2 III 1936 r. jako Amneris. Wystąpiła tu w 168 spektaklach głównie we włoskim repertuarze, choć poza Amneris i Azuceną do jej wielkich triumfów należała Carmen. Ostatnim przedstwieciem jakie zaśpiewała z MET było *Rigoletto* w Bostonie, gdzie wykonała partię Maddaleny (14 IV 1945). Po wycofaniu się ze sceny wróciła do Włoch i uczyła śpiewu. Zmarła w Argentynie.

Pełne nagranie opery CD MYTO: Cigna, Martinelli, Pinza, Panizza, nagranie na żywo z MET 6 II 1937, lub CD Cantus Classics: Milanov, Martinelli, Pelletier MET 1943.

**Fiorenza Cossotto**, 6 II 1968, (31), MET; (ur. 1935), włoski mezzosopran, uznawana za „naturalną” następczynię Giulietty Simionato. Debiutowała w światowej premierze *Dialogów karmelitanek* Poulenc’a w La Scali w 1957 r. jako Siotra Matylda. Rola debiutu w MET była Amneris (6 II 1968).

Specjalizowała się głównie w repertuarze włoskiej opery XIX w. Ostatni spektakl w MET zaśpiewała 21 XI 1989. Była to Amneris z Luciano Pavarottim, Aprile Milo i Sheril Milnes. W 2005 r. obchodziła swe 70. urodziny śpiewając w *Siostrze Andżelice* w Théâtre Royal w Liège w Belgii. Jej mężem był przez ponad 40 lat włoski bas Ivo Vinco. Mieli jednego syna, Roberto. Małżeństwo zakończyło się rozwodem.

Pełne nagranie opery CD Europa Musica: Arroyo, Domingo, Abbado 1972

CD OPD Norman, Lavirgen, Sanzogno 1973;

CD EMI: Caballe, Domingo, Muti 1974.

**Irene Dalis**, 30 XI 1957, (66), (ur. 1929, San Jose, Kalifornia) amerykański mezzosopran, jedna z największych gwiazd w MET, gdzie

śpiewała w 20 sezonach. Ze sceny wycofała się w 1977 r. Miała w repertuarze 44 role. Była pierwszą amerykańską Kundry w *Parsifalu* w Bayreuth. Nagranie w tej roli z 1962 r. (z Jess Thomass pod batutą Hansa Knappertsbuscha) zdobyło jej Grad Prix du Disque. Była też pierwszym mezzosopranem, który wykonał partię Lady Makbet w MET. W 1984 r. założyła w swym rodzinnym mieście Opera San Jose, której jest oczywiście dyrektorem generalnym. W MET debiutowała 16 III 1957 r. jako Eboli w *Don Carlo*. Tytułową rolę śpiewał wtedy Jussi Björling, a Króla Filipa – Cesare Siepi. Ostatnią rolą, którą zaśpiewała z MET w Detroit, była Zita w *Giannim Schicchim* podczas przedstawienia *Tryptyku* Pucciniego.

Pełne nagranie opery: 1 V 1964 MET z Leontyne Price i Richardem Tuckerem CD House of Opera.

**Louise Homer** (Louise Dilworth Beatty), 14 XI 1900, (97), MET; (1871-1947) amerykańska kontralt, wykreowała m.in. partię Czarownicy w *Jasiu i Malgosi* (25 XI 1905 MET), tytułową rolę w operze *Mona* Horatio Parkera (14 III 1912) oraz Hedwig w *Manru* Paderewskiego (9 spektakli – pierwszy 14 II 1902). W *Manru* zaśpiewali wtedy pod batutą Waltera Damoscha Marcelła Sembrich i debiutujący w MET Alexander Bandrowski. W 1895 r. poślubiła kompozytora Sidneya Homera. Była też blisko spokrewniona z kompozytorem Samuelem Barberem. W MET zadebiutowała rolą Amneris 14 XI 1900 r. Zaśpiewała tu w 734 spektaklach, a ostatnią jej rolą była Azucena (28 XI 1929) z Giacomo Lauri-Volpi pod batutą Vincenza Bellezy. Umarta na Florydzie w 1947 r. Nagrywała dla Victor Records i Columbia.

Głos na CD Pearl: Louise Homer.

**Marylin Horne**, 3 II 1976, (9); (ur. 1934) amerykańska śpiewaczka, która zaczynała karierę jako lekki liryczny sopran. Z czasem jej głos się ściemniał i pogłębił się; jest najbardziej znana z ról mezzosopranowych. Ostatnią Amneris zaśpiewała w MET 10 III 1976 r. Debiutowała jako Adalgisa w *Normie* 3 III 1970 r. Ostatnim z 252 spektakli w MET była *Mistress Quickly* w *Falstaffie* 10 II 1996 r.

Pełne nagranie opery z Price i Domingo Amt 1976, CD House of Opera

**Louise Kirkby-Lunn**, 21 I 1903, MET; (1873-1930) brytyjski kontralt. Pierwszą operową rolę zaśpiewała jeszcze jako studentka wokalistyki. Była to Margaret w *Genovevie* Schumanna w londyńskim Drury Lane w 1893 r. Rok później wystąpiła jako Markiza de Montcontour w *Le Roi l'a dit* Delibesa w Prince of Wales Theatre. Znana była z wielu ról wagnerowskich, ale jedną z jej

najlepszych partii był Orfeusz z *Orfeusza i Eurydyki*, którego po raz pierwszy wykonała w 1905 r. W MET debiutowała jako Ortrud w *Lohengrinie* 26 XII 1902 r. W pierwszym spektaklu w MET, w którym śpiewała Amneris (21 I 1903) wystąpili m.in. Johanna Gadsdki (Aida), Edouard de Reszke (Ramfis) i Marcel Journet (Król). Była pierwszą angielskojęzyczną Kundry, a rolę tę wykonała w Bostonie w 1904 r. Ostatni jej występ w MET miał miejsce 16 IV 1908 r., kiedy to zaśpiewała Erdę. Był to spektakl *Zygfryda* pod batutą Gustava Mahlera. Tytułową rolę śpiewał Carl Burrian, a Brunhildą była Olive Fremstad. Jej pożegnalnym występem była Kundry (1921

Louise Homer jako Amneris  
fot. Archiwum MET



**Rita Gorr**, 17 X 1962, (21), MET; (ur. 1929) belgijski mezzosopran, najbardziej znana z dramatycznych ról jak Ortrud i Amneris. Zadebiutowała w Antwerpii jako Fricka w 1946 r., a w MET jako Amneris (17 X 1962). Śpiewała tu przez 4 sezony, wykonując, poza Amneris, Santuzzę, Eboli, Azucenę i Dalilę. Jej kariera należy do tych najdłuższych w historii opery. Ostatni spektakl zaśpiewała latem 2007 r. w Gandawie i Antwerpii. Była to Hrabina w *Damie Pikowej*.

Pełne nagranie opery CD London: Price, Vickers, Solti 1962; 22 I 1966 MET Tucci i Tucker CD House of Opera.

z British National Opera Company). Przez kilka lat dawała jeszcze serie koncertów i recitali. Mówiła biegle i śpiewała w 4 językach. Jej mężem był W. J. Pearson, którego poślubiła w 1899 r. Nagrywała z Pathé, a później z Gramophone, głównie w latach 1909-1916.

CD Symposium: The First Opera Recordings 1895-1902 A Survey Part II: dwa nagrania jej głosu, oba z Londynu z lutego 1902: *When the stars were young* (Rubens) i *[The] A pretty creature* (Storace arr. Lane Wilson).

**Christa Ludwig**, 14 I 1960 (3), (ur. 1928) niemiecki mezzosopran. Ostatni raz zaśpiewała w MET Amneris 8 XII

1970 r. Rolą jej debiutu w MET był Cherubino w *Weselu Figara* Mozarta 10 XII 1959 r. Najczęściej wykonywaną partią (19) i ostatnim jej występem w MET była rola Fricki w *Walkirii*, którą po raz ostatni zaprezentowała podczas transmisji 3 IV 1993 r. W sumie pojawiła się w MET w 119 przedstawieniach.

Pełne nagranie opery; Berlin 1961 z Jess Thomas, Walter Berry, Gloria Davy CD House of Opera.

**Margarete Matzenauer**, 13 XI 1911, (48), (1881-1963) urodzona w austriackiej rodzinie. Ojciec był dyrygentem, a matka śpiewaczką operową. Ona sama uważała się za Węgierkę. Głos studiowała w Gratz i Berlinie. Debiutowała w 1901 r. w *Oberonie* Webera. W MET rolą jej debiutu była Amneris (13 XI 1911), którą zaśpiewała pod batutą Arturo Toscaniniego u boku Enrico Caruso i Emmy Destinn (Aida). Kilka dni po debiucie zaśpiewała w MET w *Tristanie i Izoldzie*, a 1 I 1912 uratowała spektakl wykonując *Kundry* w *Parzifalu*, rolę, której nigdy przedtem nie śpiewała. W MET występowała przez

19 sezonów. Jej niezwykły głos miał niebawym zasięg: od dramatycznego sopranu po kontralt. Była pierwszą Eboli w *Don Carlosie* w MET w 1920 r. Ostatnim jej spektaklem była również Amneris (12 II 1930), w którym Radamesem był Giovanni Martinelli, a Adam Didur Ramfisem. Orkiestrę poprowadził wtedy Tullio Serafin. Śpiewała jeszcze później w wielu koncertach, a ostatnim jej publicznym występem była komedia na Broadwayu – *Vicki* (1942). Jej mężem był włoski tenor Edoardo Ferrari-Fontana. Miała również włoskie obywatelstwo.

Głos na CD Preiser: *Lebendige Vergangenheit*: Margarete Matzenauer.

**Elena Obrazcowa** 12 X 1976, (8) (1976), (ur. 1939 w St. Petersburgu) rosyjski mezzosopran. Jako dziecko przeżyła oblężenie Leningradu. Głos studiowała w Leningradzkim Konserwatorium. Zaproszona do występów w Teatrze Bolszoi w Moskwie, zadebiutowała tam jako Marina w *Borysie Godunowie* (1964-1965). W grudniu 1977 r. zaśpiewała Eboli pod batutą Abbado podczas uroczystego spektaklu otwierającego sezon 200-lecia istnienia La Scali. Wykreowała Carmen u boku Dominga w telewizyjnej produkcji opery autorstwa Zeffirelliego, a w 1982 r. zaśpiewała Lolę również w jego telewizyjnej produkcji *Rycerskości wieśniaczej*. W MET debiutowała właśnie rolą Amneris (12 X

Katia Riciarelli, Leo Nucci, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi, dyr. Claudio Abbado, La Scala 1982; 3 kasety magnetofonowe – DG 1982.

**Maria Olszewska**, 18 II 1933, (8); (1892-1969); niemiecki kontralt. Artur Nikitsch, wielki dyrygent owych czasów usłyszał ją podczas jednego z jej koncertów i zaczął promować jej karierę operową. Zadebiutowała w 1917 r. w Krefeld w Tannhauserze w roli pазia. Od 1920 r. śpiewała już wiele ról wagnerowskich w Lipsku. Potem przyszły światowe sukcesy: *Wiedeń* (od 1925), Covent Garden, Chicago. W MET pierwszą jej rolą była Brangana (16 I 1933), którą zaśpiewała u boku Lauritza Melchiora i debiutującej też wtedy w MET partią Izoldy, Friedy Leider. Ostatnim jej spektaklem w MET był *Der Rosenkavalier*. Śpiewała rolę Oktawiana, a Marschalin była Lotte Lehman. Była wyjątkowo piękną kobietą. Po wycofaniu się ze sceny uczyła śpiewu w Wiedniu (1947-1949). Zmarła w Austrii.

Fragment po niemiecku z 1922 r. na CD Preiser: Maria Olszewska.

**Sigrid Onegin** (Elisabeth Elfriede Emile Hoffmann), 22 XI 1922, (1); szwedzki kontralt. Jej ojciec był Niemcem, a matka Francuzką. Głos studiowała w Niemczech. Po raz pierwszy wystąpiła publicznie pod imieniem Lilly Hoffmann w Wiesbaden we wrześniu 1911 r. śpiewając recital. Akompaniował jej wtedy rosyjski pianista i kompozytor, baron Jewgeni Borisowicz Lwow Onegin, który przybrał sobie imię bohatera poematu Puszkina. Poślubiła go w 1913 r. Po jego przedwczesnej śmierci, po raz drugi wyszła za mąż we wrześniu 1920 r. za dr Fritza Penzoldta. Początkowo występowała

pod podwójnym nazwiskiem: Hoffmann-Onegin – później już tylko jako Onegin. Jej operowym debiutem była Carmen w październiku 1912 r. w Stuttgarcie. W MET śpiewała tylko przez dwa sezony. Rolą jej debiutu była Amneris (22 IX 1922). W tym samym spektaklu debiutowała też w MET Elisabeth Rethberg. Najbardziej znane i podziwane na świecie jej role to Orfeo Glucka, Eboli, Erda, Lady Macbeth, Waltraute i Brangana. W Bayreuth wystąpiła w latach 1933-34. Ostatni jej występ w USA miał miejsce w 1938 r. Zmarła w Szwajcarii.

Głos na Pearl: Sigrid Onegin.



Karin Branzell jako Amneris  
fot. Archiwum MET/ Mishkin

1976). Zaśpiewała tu: *Ulrykę*, *Carmen*, *Adalgisę*, *Dalię*, *Charlotte*, *Azucenę*, *Babcię* w *Graczu* Prokofiewa, a ostatni raz pojawiła się jako Madame Achosimowa w *Wojnie i Pokoju* 6 III 2002 r. W 2007 r. została artystycznym dyrektorem Michajlovskiego Teatru w St. Petersburgu, gdzie nadal występuje jako *Hrabina* w *Damie Pikowej*. Uczy też śpiewu w swym własnym centrum. W lipcu 2009 r. obchodzone uroczystości jej 70. urodziny podczas specjalnej gali w St. Petersburgu.

Ma jedną córkę, *Elenę*, z pierwszego małżeństwa z *Wiacesławem Makarowem*. Drugim jej mężem został *Alegis Ziuraitis*, dyrygent z *Bolszoi*, którego poślubiła w 1983 r.

Pełne nagranie opery: Placido Domingo,

**Regina Resnik** 20 II 1959 i 19 XII 1958 (2), (ur. 1922) amerykański sopran i mezzosopran. Należy do bardzo nielicznych śpiewaczek, które wykonywały i rolę Aidy i Amneris. Aidę zaśpiewała w MET tylko raz 15 XII 1944 r. podczas transmisji.

Pełne nagranie opery: Los Angeles 1963 z Leontyne Price, Sandor Konya CD House of Opera.

**Giulietta Simionato** 18 II 1960 (12) MET; (ur. 1910), włoski mezzosopran, jedna z największych śpiewaczek po II Wojnie Światowej. Debiutowała w Montagnana w 1928 r. Przez pierwsze 15 lat śpiewała tylko małe role. Dopiero pod koniec lat 40. jej kariera i sława objęła swym zasięgiem największe domy operowe świata. W La Scali debiutowała w 1936 r. i śpiewała tam regularnie do 1966 r., kiedy to wycofała się z sceny. Ogromny i niezwykle zróżnicowany repertuar. Ostatnią Amneris w MET zaprezentowała 25 V 1965 r. Rolą jej debiutu w MET była Azucena 26 X 1959 r. Ostatni raz pojawiła się z MET w Michigan (28 V 1965) śpiewając jako jedyna podczas tego spektaklu rolę Dalili po włosku. Jej Samsonem był Jon Vickers, a Fausto Clewa dyrygentem.

Pełne nagranie opery: CD Gala: Tucci, del Monaco, Capuana 1961; CD OPD Recitals: Giulietta Simionato Arias & Scenes 20 minutowy fragment z 1963 r. z Wiednia *L'abborrita rival a me sfuggia... Ohime, morir me sento... Empia razza*. Video: VAI Great Stars of Opera vol 1: Jon Vickers & Giulietta Simionato transmisja telewizyjna 5 V 1964 *L'abborrita a me sfuggia... Glia I sacerdoti adunansi* (8:29).

**Bianche Thebom**

12 XI 1946 (80), (ur. 1918) amerykański mezzosopran. Śpiewała w MET ponad 20 lat. Amneris była najczęściej wykonywaną rolą w MET. (Ostatni raz 18 I 1959). Drugą, co do ilości wykonaną w MET była partia jej debiutu w MET (28 XI 1944) Brangana w *Tristanie i Izoldzie*. Podczas debiutu orkiestrę prowadził Erich Leinsdorf, a role tytułowe śpiewali Melchior i Taubel. Po raz ostatni wystąpiła w MET w roli Hrabiny w *Damie Pikowej* 6 III 1967 r. Do dziś uczy śpiewu w Kalifornii.

Pełne nagranie opery: MET 1946 z: Stella

Roman, Set Svanholm, Leonard Warren, Nicola Moscona, dyr. Cesare Sodero, CD House of Opera.

**Kerstin Thorborg** 16 I 1941 (8) (1896-1970). Szwedzkie kontralto o niezwykłej skali, bez trudu śpiewająca role mezzosopranu (m.in. Wenus. Kundry, Fricka, Waltraute i Magdalena), jedna z najlepszych dramatycznych śpiewaczek wagnerowskich w latach 1930-1950. Debiutowała w 1924 r. jako Ortrud. 8 lat później dyrygent Bruno

Glos CD Preiser: Kerstin Thorborg (1933 i 1940).

**Stefania Toczyska** (z domu Krzywińska) 3 XII 1988 (34), (ur. 1943) polski mezzosopran. Ostatnią jej Amneris transmitowano przez radio 1 III 1997 r. Była to rola, którą najwięcej razy zaprezentowała w MET. Rolą jej debiutu była Marfa w Chowańszczyźnie 22 II 1988 (5) – ostatni raz 26 III 1988. Drugą najpopularniejszą jej rolą w MET była Ulyka w Balu maskowym (17) – pierwszy spektakl 25 IX 1991 r., a ostatni 7 III 1997 r., który był jednocześnie ostatnim jej występem w MET.

Pełne nagranie opery: DVD House of Opera: Freni, Domingo 1983; z Ricciarelli, Pavarotti, Wixell, Londyn 15 VI 1984 CD House of Opera; z Placido Domingo, Mirella Freni, Ingwar Wixell, Nicolai Ghaiurov, Houston 1987 CD House of Opera; MET 1989: z Aprile Millo, Placido Domingo, Sherill Milnes, Paul Plishka, dyr. James Levine CD House of Opera.

**Tatiana Troyanos** 29 XI 1979 (7), (1938-1993) amerykański mezzosopran. Debiutowała w MET jako Octavian w *Der Rosenkavalier* 8 III 1976. Ostatnią jej rolą w MET była Waltraute w *Zmierzchu bogów* 1 V 1993 r. Ostatni raz zaśpiewała w MET Amneris 8 XII 1978.

Pełne nagranie opery: MET 25 XII 1976, transmisja z matinée z: Gildą Cruz Romo, Jamesem McCrackenem, Louisem Quilico, dyr. Kazimierz Kord, CD House of Opera.

**Shirley Verrett** 30 III 1970 (1), (ur. 1931) amerykański sopran i mezzosopran. 126 spektakli w MET. Rolą debiutu była Carmen 21 IX 1968, którą zaśpiewała tu tylko

4 razy – ostatni raz 10 X 1968 r. Pożegnaniem jej spektaklem w MET była Azucena w *Trubadurze* 2 V 1990 r.

Pełne nagranie opery z Souliotis, Zambon, Guelfi, Roni, dyr. Rescigno, 1969 Dallas CD House of Opera.

**Malgorzata Walewska**; AKT IV; 26 X 2005. (ur. w 1965 roku) polski mezzosopran. Debiutowała w MET partią Dalili, którą zaśpiewała tu 2 razy 16 III 2005 i 24 VI 2005. 12

Ernestine Schumann-Heink jako Amneris  
fot. Archiwum MET/Dupont



*Amne Dupont*

574 FIFTH AVENUE  
NEW YORK

Walter zaangażował ją do Stadtische Oper w Berlinie i został jej mentorem. Do najbardziej podziwianych jej ról należy Brangana. W 1938 r. wyemigrowała do USA. Do Szwecji powróciła po wycofaniu się ze sceny w 1950 r. Debiutowała w MET w legendarym już dziś spektaklu *Walkirii* z Flagstad i Melchiorom pod batutą Artura Bodanzky'ego 31 XII 1936 r. Śpiewała rolę Fricki. Ostatni raz wystąpiła w MET jako Magdalena w *Śpiewakach norymberskich* 8 II 1950 r. Ostatnią Amneris zaśpiewała 29 I 1950 r. 350 przedstawień w MET.

# O koncertach Chopina i nie tylko



ze znakomitym pianistą **Rafałem Blechaczem**  
rozmawia **Agnieszka Marucha i Arkadiusz Jędrasik**

Rafał Blechacz  
fot. Rainer Maillard/DG

**Właśnie ukazał się na polskim rynku pana nowy album nagrany dla Deutsche Grammophon. Tym razem to koncerty fortepianowe Fryderyka Chopina z Królewską Orkiestrą z Amsterdamu pod dyktando Jerzego Semkowa. Dlaczego akurat ten repertuar pan wybrał?**

Od dawna planowałem, by nagrać na moją trzecią płytę repertuar z towarzyszeniem orkiestry. Tym albumem chciałem podkreślić ważne wydarzenie, jakim jest zbliżający się rok 2010 – Rok Chopinowski. Myślę, że koncerty Chopina są najbardziej reprezentatywnymi utworami na fortepian i orkiestrę w twórczości tego kompozytora. Stąd też taka decyzja.

**A co skłoniło pana, by akurat to najnowsze nagranie zrealizować z Królewską Orkiestrą z Amsterdamu pod dyktando Jerzego Semkowa?**

Już podczas pierwszych moich rozmów z Deutsche Grammophon powiedziałem, że chciałem nagrać koncerty Chopina, by podkreślić Rok Chopinowski, ale z taką orkiestrą i dyrygentem, z którymi najlepiej będzie mi się pracowało. Przez minione 3 lata miałem szczęście grać m.in. oba koncerty Fryderyka Chopina z różnymi orkiestrami i dyrygentami na świecie. Już po pierwszym zetknięciu się z Concertgebouw w Amsterdamie (grałem wtedy *II Koncert fortepianowy g-moll Saint-Saënsa*) uświadomiłem sobie, że z tą orkiestrą koncerty Chopina brzmiałyby wspaniale! Zachwyliło mnie aksamitne, ciepłe i bardzo miękkie brzmienie zespołu, szczególnie barwa

smyczków, a także instrumentów dętych. To niezwykle brzmienie współtworzy atmosferę i aurę chopinowskich koncertów. W utworach Chopina pianista często stosuje tempo rubato. Orkiestra powinna być w takich momentach bardzo elastyczna i czujna by towarzyszyć soliście i podążać za nim. Orkiestra Królewska w Amsterdamie była właśnie taka – muzycy doskonale mnie wyczuwali i rozumieci. Bardzo ważne było dla mnie również, by nagrywać właśnie w przepięknej i doskonałej akustycznie sali Concertgebouw, na konkretnym instrumencie, przygotowywanym przez konkretnego stroiciela.

**Jak układała się Wasza współpraca w przygotowaniu samego koncertu, który poprzedzał nagranie płyty?**

Najważniejszy był sam wybór – takie orkiestry i dyrygenta, z którymi mógłbym przeprowadzić moją interpretację koncertów Chopina bez problemów. Odbyłem z Maestro Semkowem wiele spotkań i rozmów na temat interpretacji. Dużo czasu poświęciliśmy na te rozmowy, byliśmy do nagrania dobrze przygotowani. Miałem 6 sesji nagraniowych, zarejestrowaliśmy też próbę generalną oraz koncert. To komfortowa sytuacja, gdyż rzadko się zdarza, żeby mieć tak dużo czasu na nagranie w tak znakomitej sali, grając z taką orkiestrą. Było to dla mnie bardzo ważne, gdyż nie czułem presji psychicznej – czy zdążę oba koncerty dobrze nagrać, przetestować, spróbować. Mogłem wszystko spokojnie zaplanować i skupić się

na muzyce. Zaczęliśmy od nagrania koncertu e-moll, następnie nagraliśmy f-moll. Atmosfera podczas nagrania była bardzo przyjemna. Muzykom wiele radości sprawiała gra, szczególnie w typowych, ludowych fragmentach koncertów. Po przesłuchaniu materiału nagraniowego zdecydowałem, by wydać *Koncert e-moll* w wersji live, jaka została zarejestrowana na koncercie.

**Jakim dyrygentem jest dla pana Jerzy Semkow? Co wyróżnia go od innych mistrzów batuty?**

Maestro jest charyzmatycznym dyrygentem. Emanuje z niego pewien czar, który udziela się zespołowi. Jest stanowczy, muzycy go słuchają, gdyż mówi o swoich spostrzeżeniach w sposób bardzo przekonywujący. Orkiestra bardzo polubiła Jerzego Semkowa, muzycy mieli z nim doskonały kontakt. Maestro rozumiał moją interpretację, niczego mi nie narzucał. Skrupulatnie notował w partyturze wszystkie moje pomysły, czy to agogiczne czy też kolorystyczne i dynamiczne. Czulem się bardzo komfortowo grając z nim. To dla mnie było bardzo ważne. Mieliśmy dużo czasu na spotkania jeszcze przed nagraniem, tu w Warszawie. Przy fortepianie rozmawialiśmy o tej mojej koncepcji nagrania obu koncertów, maestro Semkow bardzo skrupulatnie notował wszystkie moje pomysły interpretacyjne dotyczące np. tempa rubato, różnych kolorystycznych i dynamicznych aspektów interpretacyjnych. To wszystko zanotował w swojej partyturze i te ważniejsze pomysły przekazał do menadżera



orkiestry. Tak by ten człowiek mógł je umieścić już w partyturze muzyków orkiestry, te moje pomysły interpretacyjne. Gdy doszło do sesji nagraniowej, to muzycy byli już do niej właściwie przygotowani.

**Ten album wpisuje się w rocznicę 200-lecia śmierci Chopina. Jest pan laureatem ostatniego Konkursu Chopinowskiego, który otworzył panu na oścież drzwi do kariery pianistycznej. Jak na świecie jest przyjmowana muzyka Chopina, którą pan gra na różnych kontynentach?**

Twórczość Chopina wszędzie jest doskonale przyjmowana i bardzo ceniona. Najbardziej widać to w Japonii, gdzie muzyka Chopina urosła do rangi prawie boskiego kultu. Podczas mojego pierwszego tournée po Japonii grałem tylko utwory Chopina, gdyż tak zaczęły sobie agencja z Japonii. Mam w Japonii nawet własny fan klub. W Niemczech oraz innych krajach Europy Chopin jest również świetnie przyjmowany. Ostatnio grałem Chopina w Hiszpanii. Tam bardzo żywiołowo reagowano zwłaszcza na *Balladę* i *Poloneza-Fantazję*. Jeszcze inne emocje wzbudzają mazurki, choć są to typowo polskie tańce, zawsze trafiają do serc słuchaczy na całym świecie i poruszają w nich wrażliwe struny.

**Kilka lat temu Krystian Zimerman nagrał koncerty Chopina. Czy poznał pan go osobiście?**

Tak, zaraz po Konkursie Chopinowskim, Krystian Zimerman zaprosił mnie do swojego domu do Szwajcarii. Spędziłem tam trochę czasu. Graliśmy razem, rozmawialiśmy o muzyce, o życiu. To było niezapomniane doświadczenie. Również teraz Krystian Zimerman dzwonił, pytał jak poszło nagranie koncertów Chopina. Dla mnie, jak i zapewne dla wielu innych młodych muzyków bardzo cenna jest świadomość, że wielki artysta ich wspiera i służy swoim doświadczeniem i radą.

**Jak znajduje pan swój klucz do interpretacji tej muzyki, która jest już tak znana?**

Oczywiście, nagrania którymi dysponujemy mogą okazać się inspiracją w poszukiwaniu wizji utworu, indywidualnej interpretacji. Czasem można się zasugerować pomysłami innych artystów i znaleźć ich twórcze wykorzystanie. Myślę jednak, że przede wszystkim trzeba być wiernym temu, co sam twórca pozostawił w partyturze. Czasem można szukać inspiracji poprzez wniknięcie w osobowość kompozytora, czytanie jego listów, czy wspomnień uczniów o jego stylu i sposobie grania. Oczywiście wielką rolę w poszukiwaniu interpretacji ma intuicja muzyczna, która czasem podpowiada, że dany fragment ma zabrzmieć właśnie tak, a nie inaczej. Czasem trzeba jej zaufać i iść za głosem serca. Nie mogę wyjść z podziwu, jak w umyśle i sercu tak młodego kompozytora, który miał wtedy 18-19 lat, powstała tak piękna i głęboka muzyka, jaką mamy w tych obu koncertach fortepianowych.

**Które nagrania chopinowskie są dla pana najbardziej inspirujące?**

Bardzo bliskie (szczególnie, jeśli chodzi o muzykę Chopina) są mi nagrania Artura Rubinsteina. Zarówno wczesne, kiedy tryskał wielkim entuzjazmem, energią, spontanicznością, jak i te późniejsze, podczas których

sluchamy Rubinsteina 70-cio letniego, którego gra jest bardzo dojrzała, przemyślana i piękna. Emanuje z nich wielkość i artyzm. Pamiętam, że te nagrania fascynowały mnie już od dzieciństwa. Oczywiście Chopin Krystiana Zimermana, Maurizio Polliniego, nagranie koncertów przez Claudia Arrau. Czasem lubię sięgnąć też po nagrania Marty Argerich, która zawsze tryska wielkim temperamentem. To też może być pewna inspiracja.

**Z naszej rozmowy wynika, że Chopin jest dla pana najważniejszym polskim kompozytorem. A oprócz Chopina, który polski kompozytor jest dla pana równie ważny?**

Bez wątplenia jest nim Karol Szymanowski, którego muzyka jest bardzo piękna. W ostatnich sezonach prezentowałem w różnych koncertach w różnych miejscach na świecie jego utwory, m.in. *Wariacje* op. 3. Muzyka Karola Szymanowskiego nie wszędzie jest dobrze znana, ale wszędzie publiczność przyjmuje ją znakomicie. Jego muzyka jest bardzo zróżnicowana, ma w sobie dużo emocji, dużo w niej różnych charakterów. I to się bardzo podoba publiczności na koncertach.

**Jak pan znalazł swój klucz do interpretacji muzyki Szymanowskiego?**

Jest to, jak w przypadku muzyki Chopina, proces, w którym poszukuje różnych dróg. Pomaga mi też w jej dobrej interpretacji moja intuicja, a także inspirowanie się różnymi nagrańmi. Bardzo pięknym i ciekawym nagraniem są płyty z muzyką Szymanowskiego nagrane przez prof. Jerzego Godziszewskiego. Swego czasu była to dla mnie wielka inspiracja i pomoc w opracowywaniu *Wariacji* op. 3. Muzyka Szymanowskiego ma w sobie dużo elementów impresjonizmu, szczególnie w tym drugim okresie twórczości tego kompozytora. Stąd też bardzo pomaga mi w interpretowaniu utworów tego polskiego kompozytora muzyka Claude'a Debussy'ego. Szczególnie, gdy poszukuję właściwej kolorystyki, która jest tak ważna u Szymanowskiego. Bardzo liczy się w jego muzyce okazywanie emocji i silna ekspresja. Najważniejszym w życiu każdego artysty jest przy interpretacji muzyki być naturalnym, bo to wtedy jest najbardziej przekonujące i prawdziwe. I to najlepiej trafia do publiczności, do serc melomanów.

**Czy znajduje pan zatem czas, by jako koncertujący pianista mieć życie prywatne i relaks?**

Oczywiście znajduję czas na życie prywatne. To bardzo ważne, żeby nie zatracić się tylko w muzyce i mieć czas na inne sprawy. Stąd zrozumiałe jest by określić, ile koncertów zagram w roku, by dobrze zaplanować swój czas. By było w nim miejsce na koncerty, czas na poszerzenie swojego repertuaru, czy nagranie kolejnej płyty. Muzyka w ogromnym stopniu wypełnia moje życie, ale tak jak każdy człowiek potrzebuję czasu na zatrzymanie się, na refleksję, na relaks. Jak każdy, jeżdżę na wakacje, by złapać oddech, zastanowić się i wypocząć. Lubię wyciszyć się po koncercie, dobrze relaksuje mnie jazda samochodem po występie. Gdy gram koncerty w Europie, prawie zawsze przemierzam się samochodem. Z samolotami miałem wiele niespodzianek i przygód – loty się opóźniały, bagaże ginęły. Samochód to wygoda i niezależność – mogę

sam zaplanować podróż i dojechać na miejsce „pod same drzwi”.

**A jak często spędza pan czas z rodziną?**

Rodzina jest dla mnie bardzo ważna. Wtedy, kiedy mogę, staram się byśmy podróżowali razem. Teraz w Amsterdamie byłem z całą moją rodziną, z rodzicami i siostrą. Ponieważ są teraz w Polsce wakacje, nie było żadnego problemu, by pojechali ze mną. Pamiętam też, że na pierwsze tournée po Japonii, które trwało ponad miesiąc, wybraliśmy się wszyscy razem. To bardzo ważne, gdy po różnych napięciach i stresach ma się z kim porozmawiać i spędzić czas. Obserwuję innych artystów i widzę, że każdy z nich stara się zabierać na tournée zawsze kogoś bliskiego. Bo tzw. samotność hotelowa potrafi bardzo doskwierać.

**Jaki wpływ na pana ma wiara i religia, jak ona pomaga panu w życiu?**

Ta sfera mojego życia jest bardzo ważna. W życiu koncertowym wiara jest dla mnie ostoją i wielkim wsparciem. Bardzo mi pomaga przetrwać codzienność, wszystkie chwile trudne. Podczas Konkursu Chopinowskiego bardzo mocno pomagała mi modlitwa, dawała mi siłę i była dla mnie wielkim wsparciem. W życiu, moją siłą jest wiara w Boga.

**W jakich salach najbardziej lubi pan występować?**

Oczywiście sala Concertgebouw ponadto Tonhalle w Zurychu i Konzerthaus w Wiedniu. Te sale mnie zachwycają za każdym razem gdy do nich wracam. Lubię też Wigmore Hall w Londynie – nie jest to duża sala, ale bardzo przyjemna wizualnie i bardzo dobrze się w niej gra. W Niemczech dużo jest sal o bardzo dobrej akustyce. Również w Hiszpanii powstało dużo nowych, ciekawych akustycznie sal koncertowych.

**Jakie są pana najbliższe plany koncertowe?**

Moje najbliższe plany związane są z Rokiem Chopinowskim. Rok 2010 będzie dość napięty, gdyż czeka mnie tournée po całej Europie, po Stanach Zjednoczonych oraz Japonii. A więc trzy kontynenty podczas jednego roku. Dlatego moją płytę z koncertami Chopina chciałem nagrać właśnie teraz, jeszcze w roku 2009, żeby później mieć czas tylko na koncerty. A repertuar? Chopin, ale nie tylko – w pierwszej części zbliżających się recitali będę grał utwory Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Claude'a Debussy'ego. Pracuję też nad Szymanowskim, którego muzyka również jest świetnie przyjmowana, a nie jest tak znana i ograna jak Chopina. Warto więc Szymanowskiego propagować w świecie. W Polsce będę grał koncerty w lutym przyszłego roku i potem w maju.

**Jakich kolejnych pańskich płyt możemy się spodziewać?**

Przed wszystkim będę się starał, żeby były to dobre płyty. Po koncertach Chopina planuję płytę solową – ale nie zdradzę jeszcze z jakim repertuarem. Mam podpisany kontrakt z DG na trzy kolejne płyty.

**Dziękujemy za rozmowę i życzymy panu wielu nowych sukcesów artystycznych. ☺**

# Kolejne znakomite odkrycie: muzyka Henryka Pachulskiego

z rosyjską pianistką Lubow Nawrocką rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Lubow Nawrocka



**Niedawno ukazała się pani płyta z premierowym nagraniem dzieł zapomnianego kompozytora Henryka Pachulskiego. Proszę nam o niej opowiedzieć...**

Urodzony w 1859 r. w Łazach koło Siedlec, Henryk Pachulski jako nastolatek podjął naukę w Warszawskim Instytucie Muzycznym, gdzie jego nauczycielem fortepianu był Rudolf Strobl, a tajniki harmonii i kontrapunktu zgłębiał u Stanisława Moniuszki i Władysława Żeleńskiego. Po ukończeniu instytutu w 1876 r. rozpoczął działalność koncertową i pedagogiczną. W roku 1880 wstąpił do Konserwatorium Moskiewskiego, gdzie studiował u znakomitego pianisty, założyciela uczelni – Mikołaja Rubinsteina. Po śmierci swego nauczyciela Pachulski na rok przerwał studia, a od 1881 r. kontynuował je u Paula Pabsta, zaś jego nauczycielem kompozycji był odtąd słynny Aleksander Areński. Dyplom złożył w roku 1885 z wynikiem celującym, a zaraz potem na tejże uczelni objął klasę fortepianu. Jednocześnie dużo koncertował w całej Rosji, szczególnie jednak w Moskwie i Petersburgu. Wykonywał już wtedy nie tylko repertuar klasyczny, ale także i swoje kompozycje. W 1916 r., na pięć lat przed śmiercią, na swej macierzystej uczelni otrzymał tytuł profesora. Spośród jego wielu zainteresowań trzy stanowiły dominanty jego życia: kompozycja, propagowanie muzyki wraz z pedagogiką oraz działalność koncertowa. Artystyczna potrzeba wyrażenia spraw ważnych dla twórcy, którą zawsze odczuwał on jako wewnętrzny nakaz, bardzo często dotyczy jego uczuć związanych z miejscem, z którego się wywodzi. Nie inaczej było w przypadku Pachulskiego – miłość do ojczyzny, uczucie głębokie i silne pobrzmiewa w smutku i nostalgicznym charakterze jego wielu kompozycji. Henryk Pachulski jest przez to, choć rzecz jasna nie tylko, nierozdzieloną częścią kultury polskiej, wzbogaca i kontynuuje jej wielkie tradycje, intelektualizm i głęboki humanizm.

**H**enryk Pachulski to kolejny zapomniany, wybitny polski kompozytor i pianista, którego muzyka pojawiła się dopiero teraz na rynku fonograficznym dzięki staraniom Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable. Był w swoich czasach znakomitym muzykiem, obracającym się wśród najwybitniejszych twórców i artystów. Krótkie hasło dotyczące jego postaci znajdujące się w Encyklopedii Muzycznej PWM, tom VII (N-Pa) dobitnie świadczy o tym, że Polacy nie mają żadnego szacunku dla osób tworzących najlepsze karty ich narodowej historii i muzycznej tradycji. Można postawić tezę, że Polacy w ogóle nie dbają o nią i co gorsza nawet się nią nie interesują. A dowodem tego jest choćby zdanie pochodzące z tego właśnie hasła encyklopedycznego: „Nierozstrzygnięta jest również kwestia przynależności narodowej Pachulskiego, uważanego przez jednych pisarzy za polskiego, a przez innych za rosyjskiego pianistę, kompozytora i pedagoga”. Brawo „docta ignorantia”!!!

Czy naprawdę można się zastanawiać nad przynależnością narodową kogoś, kto nazywa się Henryk Pachulski, urodził się w Łazach koło Siedlec w 1859 r. uczęszczał do polskich szkół? Jest po prostu Polakiem. Przecież sam Fryderyk Chopin jest osobą o bardziej skomplikowanym życiorysie, a jego polskość w ogóle nie budzi wątpliwości. W czym zatem problem, co do Pachulskiego, trudno dociec... O kolejnym znakomitym odkryciu muzycznym opowiada wybitna rosyjska pianistka.

**Jest pani znakomitą rosyjską pianistką, mającą na swoim koncie wiele sukcesów artystycznych. Teraz pojawiła się pani polska płyta z muzyką Henryka Pachulskiego. Jak doszło do jej powstania?**

Uwielbiałam słuchać mojej przyjaciółki, wspaniałej pianistki, Joanny Ławrynowicz, gdy opowiadała o pracy nad utworami zapomnianych kompozytorów polskich, których to obok Chopina czy Żeleńskiego także nagrywa. Odkrywanie treści utworu nieznanego mi wcześniej zawsze bardzo mnie interesowało, a wręcz fascynowało. Niezmiernie więc ucieszyła mnie propozycja Jana A. Jarnickiego nagrania dzieł Henryka Pachulskiego, której towarzyszyła ogromna paczka nut. Postanowiłam przyjrzeć się lepiej tej twórczości; niektóre drobne utwory Pachulskiego grałam jeszcze jako dziecko. Dzięki zapalowi Jana A. Jarnickiego, wydawcy bardzo doświadczonego w propagowaniu muzyki polskiej nagranie to



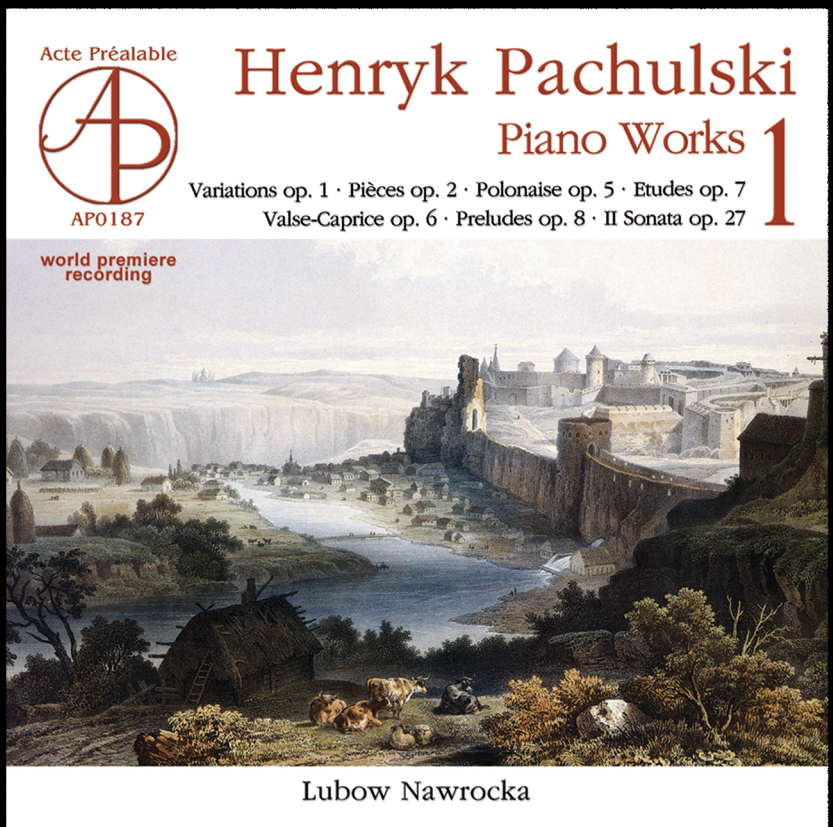
Lider polskiej fonografii • Mecenase polskich artystów  
**Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**

# HENRYK PACHULSKI LUBOW NAWROCKA

ŚWIATOWA PREMIERA FONOGRAFICZNA



dla tych, którzy kochają muzykę



„Lubow Nawrocka (...) jest pianistką bardzo sprawną i - co w tym przypadku ważne - bardzo muzyczną, a talent skłania ją do wyboru niuansów delikatnych, zmian subtelnych, frazowania czytelnego, lecz nieegzaltowanego. W wielu momentach pomaga to muzyce Pachulskiego”  
Ruch Muzyczny, nr 18/2009

© proj. graf.: Studio Jeremi

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

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) • [shop.gigacd.com](http://shop.gigacd.com)  
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.

# PROMOCJA PRENUMERATY

Z OKAZJI 10 ROCZNICY POWSTANIA MIESIĘCZNIKA MUZYKA21  
**OFERTA SPECJALNA DLA KAŻDEGO DO KOŃCA 2009 R.**  
KUP ROCZNĄ PRENUMERATĘ, A DOSTANIESZ 14 NUMERÓW W CENIE 12  
I WARTOŚCIOWĄ PŁYTĘ W PREZENCIE

**2 NUMERY WIĘCEJ W PRENUMERACIE  
OSZCZĘDZASZ 17%  
DOSTAJESZ DOBRĄ PŁYTĘ W PREZENCIE**



TWÓJ ZYSK TO:

- o dostajesz 14 numerów miesięcznika w cenie 12
- o otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- o oszczędzasz 17%, czyli płacisz taniej niż w punktach sprzedaży
- o otrzymujesz swój ulubiony miesięcznik pocztą do domu i nie ponosisz dodatkowych kosztów wysyłki

**MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:**

**1. DOKONUJĄC WPŁATY LUB PRZELEWU 96 ZŁ NA NASZE KONTO:**

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.

ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA

NR RACHUNKU **61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

W TYTULE PRZELEWU WPISUJEMY "PRENUMERATA JUBILEUSZOWA" I DOKŁADNE DANE DO WYSYŁKI ZAMÓWIONEJ PRENUMERATY, KTÓRĄ ROZPOCZYNAJEMY OD NASTĘPNEGO MIESIĄCA PO OTRZYMANIU PRZELEWU

**2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ**

**ZA ZALICZENIEM POCZTOWYM, WTEDY PIERWSZY NUMER PISMA WYSYŁAMY ZA POBRANIEM POCZTOWYM W WYSOKOŚCI 96 ZŁ.**

ADRES REDAKCJI:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.; MUZYKA21

SKR. POCZTOWA 71, 02-800 WARSZAWA 93 • TEL.: 022 648 88 38 • MUZYKA21@INTERIA.EU

doszło do skutku i mogło ujrzeć światło dzienne w zeszłym roku.

**Jaka jest muzyka Henryka Pachulskiego? Jakie skrywa w sobie tajemnice? Co jest w niej fascynującego?**

Dlatego kompozytor pisze tę, a nie inną muzykę, z jakich źródeł ona wypływa? Wszak to muzyka odzwierciedla istotę ludzkiej natury i mieści w sobie tę część świadomości, która daje raz szczęście, a raz ból. Dla człowieka żyjącego na obczyźnie naturalnym stanem duszy jest zawsze lekki niepokój, który sprzyja refleksji. Osoba taka nieuchronnie patrzy z innej perspektywy, sięga głębiej, ociera się o tajemnice sztuki i życia. Tak powstają najbardziej uduchowione dzieła. I taką muzykę przeżywa się namiętnie i głęboko. Ja w

temu, co pozostaje niespełnionym, niezrealizowanym i nieznanym.

**Podjęła się pani ponownego przywrócenia do życia koncertowego muzyki Henryka Pachulskiego. Z premierowym nagraniem jest zawsze pewien problem, bo takie nagranie może kompozytorowi pomóc w wejściu do sal koncertowych, lub je zamknąć. Jak pani sobie z tym poradziła?**

Nie myślę, że to jest problem. Jestem głęboko przekonana, że trzeba szukać piękna wszędzie, trzeba ciągle się uczyć i zmieniać siebie. Kto tego nie zrozumie, ten nigdy nie zejdzie w głąb swej duszy, czy duszy innego człowieka, a przecież ten kontakt jest nośnikiem największej tajemnicy i to on czyni artystę. Tylko z tym mamy tak na-

Co daje? Aurę. Dlaczego ja tak ją przeżyłam? Ponieważ ta muzyka ma w sobie nastrój, słyhać w niej, rzec by można, serce, które bić chciało w lepszym życiu... Te dźwięki, te frazy odzwierciedlają przeciwstawne uczucia, których doświadczał sam Pachulski.

**Na płycie są utwory różne: Polonez, etudy koncertowe, etudy, preludia jak i bardzo piękna, świetnie napisana II Sonata...**

Czas końca wielkiej epoki romantyzmu i początków, z jednej strony neoklasycyzmu, a z drugiej – impresjonizmu, a także naddciągający powiew całego muzycznego tygla XX w. spowodowały, że w tej muzyce spotykamy się z syntezą różnych stylów i tendencji. Decydującą cechą estetyki kompozytorskiej Pachulskiego

Lubow Nawrocka



nią wierze, ponieważ dostrzegam tam coś, co nazwałabym pieśnią niespełnienia, czymś w rodzaju pragnienia lepszego bytu... Zastanówmy się co w życiu jest ważne? Niektórzy twierdzą, że to co przyniosło powodzenie, blask sukcesu. A ja Wam mówię – to co zostało dokonane, jest skończone, jak zablizniona rana, która już nie rodzi i nie może się równać z tym, co na zawsze pozostaje jedynie dążeniem, lub nadzieją. Te uczucia, które być może nigdy się nie spełnią – żyją najpełniej i to one zawierają w sobie tajemnicę istnienia. Wystarczy znajomość historii, aby wiedzieć, że najcenniejsze zawsze rodzi się z niepokoju, dążenia, marzenia. Marzenia zaś, jakkolwiek by były nieosiągalne, tak samo przynależą do życia materialnego, jak każdy spiritus movens. Stąd moja potrzeba zwrócenia się ku

prawdę do czynienia. Bo przecież inni wszystko już powiedzieli, odnaleźli, zrobili. Ale my, my sami – oto droga jedyna, droga w nieskończoność.

**Nagranie muzyki Pachulskiego to wielkie osiągnięcie i wielki krok w jego promocji. Czy włącza pani jego utwory do swoich koncertów. Jak publiczność odbiera tę muzykę?**

Grałam muzykę Henryka Pachulskiego w Niemczech. Myślę, że publiczność poczuła tę atmosferę. Później dużo dyskutowaliśmy o różnych zagadnieniach stylu kompozytora.

**Jakie wyzwanie stawia przed pianistką muzyka fortepianowa Henryka Pachulskiego i – co równie ważne – co daje pianistce jej wykonanie i nagrywanie?**

stała się epickość i liryzm, w aspekcie czego na szczególną uwagę zasługują miniatury fortepianowe, które można by określić mianem trzonu jego twórczości. Charakterystyczną ich cechą są śpiewność, poetyckość, okliwość, z rzadka – dramatyzm, a także powracające elementy taneczności i swoista żartobliwość. W II Sonacie widać wysoki poziom sztuki improwizacji i biegłość pianistyczną. To jeden z niewielu tak rozbudowanych utworów Pachulskiego – formy monumentalne nie zajmują znaczącego miejsca w jego spuściznie kompozytorskiej.

**Lubi pani pracę w studiu nagraniowym, czy lepszy jest kontakt z publicznością na koncertach?**

To co słyszymy na nagraniu zawsze brzmi

inaczej niż na sali. W studiu trzeba stale kontrolować wiele elementów, nasycenie, intensywność brzmienia, co nie zawsze pozwala na pełną spontaniczność. Koncert sprzyja kreowaniu własnej wizji, bardziej dopuszcza do głosu osobowość grającego. Jeden wzbogaca wykonanie liryzmem, drugi dramatyzmem... Wystarczy, że trzy osoby słuchające na sali czują (czytaj: wiedzą), co robi muzyk i to już ma inny wymiar; nawet gdyby reszta publiczności nie miała o tym pojęcia – gra się dla tych trzech i to także może być znakomity koncert.

**Pochodzi pani z Rosji, gdzie zdobyła pani muzyczne wykształcenie w Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Dziś pani mieszka i żyje w Polsce. Jak pani wspomina rodzinny kraj, studia, początki swojej kariery?**

Nie będę się tutaj wdawać w szczegóły systemu edukacji w Rosji, ale dziś, w moim wieku, mogę powiedzieć, że moja szkoła nauczyła mnie jak żyć. Mówię to w znaczeniu – jak istnieć, kiedy skończyły się wszystkie moje lekcje, zajęcia, kiedy straciłam kontakt z profesorami, którzy mówili mi co i kiedy. Nauczyła mnie dawać sobie radę, bo nauczyła mnie myśleć, a to znaczy, ciągle doskonalić siebie i siebie zmieniać. Taka prosta recepta na życie. Może niedoskonała, ale nie ma lepszej...

**Utwory którego z kompozytorów gra pani najchętniej, prywatnie w domu?**

Lubię wszystko co ma w sobie duchowość, bo szkoda czasu na utwory, które mnie nie wypełniają do końca. Za wartościowe uważam dzieła o nasyceniu emocjonalnym, bo najważniejsze to odnalezienie wyrazowości. Nie mam typu Beethoven czy Rachmaninow, wszystko może być inne, a w równym stopniu świetne...

**Jak spędza pani wolny czas?**

Wolny czas? Najlepiej w zamkniętej przestrzeni... (śmiech) Jedynie czas jest rzeczą, którą wszyscy mają do dyspozycji. To czas naszego życia. I tylko od nas zależy czy pozwolimy mu przemijać jałowo i bezsensownie. No a odpowiadając na pytanie – czas wolny spędzam bardzo aktywnie. To czas marzeń, miłości, refleksji. Jak najdalej od ciepłych kapci i telewizora.

**Czym się pani zajmuje, gdy nie koncertuje i akurat nie ćwiczycy?**

Pomagam młodym w pracy nad posłuszeństwem rąk i nie tylko... Czyli inaczej mówiąc – uczę gry na fortepianie. A konkretnie w szkole muzycznej II st. im. K. Szymanowskiego w Katowicach.

**Jaką radę dałaby pani młodym początkującym artystom, którzy marzą o karierze?**

Życie, to tajemnica... I w sztuce nigdy nie wolno o tym zapomnieć. Szczęściem jest odnaleźć swoje miejsce, przynależać mu, nie walczyć z losem i nie patrzeć jak życie przemija obok nas, nie dając się uchwycić. Obcowanie z zagadką wymaga własnego rozwoju i edukacji na wielu płaszczyznach... Tak zbudowany wewnętrzny świat, wnętrze duszy, choć niedostępne dla oczu, choć ukryte za szczelną kurtyną myśli, jaśnieje innym, niezwykłym światłem. To jego blask jest naprawdę wielki, tak wielki, że gdy prawdziwy artysta wkracza na estradę – światło to przyćmiewa najmocniejsze światła rampy.

Dziękuję za rozmowę. 



**Ildibrando**

D'Arcangelo miał zaledwie dwadzieścia pięć lat, kiedy interpretował rolę Leporella w *Don Giovannim* Mozarta w Parmie, w 1994 r. (nagranie to, pod dyrekcją Johna Eliota Gardinera figuruje w katalogu Deutsche Grammophon) i objawił się wówczas jako jeden z najlepszych barytonów-basów nowej generacji. To był bardzo wstrząsający wieczór, postać sługi mogła rywalizować z postacią swego pana. D'Arcangelo ukazał się jako śpiewak wyjątkowy, obdarzony bogatym głosem i siłą wyrazu scenicznego łączącego urok, inteligencję i cień niebezpieczeństwa.

Te oczywiste obietnice z Parmy przybrały od tego czasu konkretne formy. Artysta nie stracił nic ze swego uroku, ani z inteligencji. Obok Mozarta, który pozostaje filarem jego repertuaru, Ildibrando D'Arcangelo wyróżnił się w utworach Rossiniego, Belliniego i Pucciniego. Jednak aż do teraz nie słyszeliśmy go śpiewającego Haendla. I to nie dlatego, że D'Arcangelo nie interesował się tym kompozytorem. Przeciwnie, muzyka Haendla towarzyszy śpiewakowi już od dzieciństwa. „Mój ojciec był organistą”, wspomina D'Arcangelo. „i w domu słuchaliśmy dużo muzyki, zwłaszcza Haendla. Ta muzyka otworzyła moje serce, i jeszcze dzisiaj, kiedy jestem smutny, słucham Haendla”.

Tak więc D'Arcangelo zdecydował, aby swój pierwszy album solowy poświęcić właśnie Haendlowi, także sam dokonał wyboru utworów:

„Moim celem było, aby przedstawić całe życie Haendla, całe jego doświadczenie muzyczne; włączyłem więc arie skomponowane w Niemczech, we Włoszech i oczywiście w Londynie. Kiedy byłem młody, stopień trudności tej muzyki fascynował mnie. To pierwsze solowe nagranie stanowi więc dla mnie pewne wyzwanie: z jednej strony chodzi tutaj o przezwycięzenie trudności technicznych, które są ogromne, z drugiej strony natomiast chodzi o opanowanie całej ekspresywnej gamy, wymaganej przez Haendla.

Z tego powodu D'Arcangelo uznał, że powinny towarzyszyć mu instrumenty z epoki. Odwołał się do włoskiego zespołu pod dyrekcją charyzmatycznego Federico Maria Ardelliego, Modo Antiquo, zespołu nominowanego dwukrotnie do nagrody Grammy. Śpiewak jest całkowicie zadowolony z efektów tej współpracy. „Z tą orkiestrą, w której instrumenty grają na oryginalnej skali, słyhać więcej barw niż pracując ze współczesnymi instrumentami. Śpiewak ma wrażenie, że jest jednym z in-

# D'Arcangelo śpiewa arie Haendla



strumentów i ten rodzaj fuzji między głosem i orkiestrą jest tak samo rzadki jak i cenny”.

Kiedy wspominamy śpiewaków dla których Haendel pisał swe opery, myślimy przede wszystkim o kastratach, osobowościach o silnej barwie głosu, królujących niepodzielnie na europejskich scenach, a także o kapryśnych divach, takich jak sopranistki Faustina Bordowi i Francesca Cuzzoni.

Chociaż interpretatorzy ról basowych są mniej znani, Haendel pisał dla nich z taką samą starannością jak dla kastratów i sopranów. Basy, przedstawiające najczęściej ojców lub despotów, życzliwych lub nieżyczliwych, rzadko włączanych w intrygi miłosne, odgrywają zasadniczą rolę w przebiegu akcji. D'Arcangelo wyjaśnia, że arie na bas Haendla „wymagają oczywiście wielkiej zręczności wokalne, ale są także przepelnione krwią, śmiercią, wojną i czułą namiętnością. Arie te dają śpiewakom możliwość zastosowania całego swego talentu dramatycznego”.

Nie wszystkie arie znajdujące się na tym albumie zostały zaczerpnięte z oper, ale nawet te, które nimi nie są (*Apollo e Dafne* i *Aci, Galatea e Polifemo*) ukazują nam kompozytora na szczycie swego dramatycznego geniuszu. Te arie są fragmentami najpiękniejszych świeckich kantat, które Haendel skomponował w czasie swego pobytu we Włoszech (1706-1709), chociaż aria *Apollo e Dafne* została ukończona dopiero w 1710 r. w Hanowerze, po powrocie kompozytora do Niemiec. Podobnie aria *Agrippina*, skomponowana we Włoszech, odniosła tak wielki sukces podczas premiery w Wenecji w 1709 r., że według współczesnych dokumentów, teatr rozbrzmiewał okrzykami: „Niech żyje nasz drogi Saksończyk!” Publiczność londyńska także bardzo szybko przyjęła Haendla i Ildebrando D'Arcangelo poświęca pozostałą część antologii, aby zilustrować karierę kompozytora w mieście, które miało stać się jego siedzibą w 1710 r.

W tym okresie, termin „bas” odnosił się zarówno do rejestru basowego jak i barytonowego. Ildebrando D'Arcangelo, jako baryton bas, posiada idealny głos dla tego repertuaru. Nie znaczy to wcale, że muzyka Haendla nie stanowi dla niego żadnego problemu. „Byłem zaskoczony, gdy zobaczyłem jak trudna dla mojego głosu jest ta muzyka”, opowiada artysta. „Kiedy czyta się partyturę takiej arii jak *Fra l'ombra e l'orrori* w *Aci, Galatea e Polifemo*, wydaje się to niemożliwe, aby jeden śpiewak posiadał wymagany rejestr. Chciałem podjąć wyzwanie: zaśpiewać to, co niemożliwe. Być może, że w tym czasie basy śpiewały fałszem, nie wiemy tego, jednak ja spróbowałem zaśpiewać te arie pełnym głosem”.

Chociaż wykonawcy ról basowych nie

byli tak ogniści jak kastraci, nie brakowało im jednak osobowości. Tak więc śpiewak Gustavus Waltz, wykonawca roli Króla Szkocji w *Ariodante* (1735), przez pewien czas był podejrzewany o to, – i prawdopodobnie niesłusznie – że był kucharzem Haendla. Wspomnijmy także Włocha Giuseppe Maria Boschiego, którego głos wywarł wielkie wrażenie na kompozytorze. Boschi, interpretator dzieł Haendla we Włoszech, stworzył rolę Pallasa w *Agrippinie* zanim dołączył do kompozytora w Londynie, gdzie wywarł wielkie wrażenie swoimi wykonaniami tzw. „wściekłych” arii. Historyk Charles Burney napisał: „Geniusz i fuga Haendla nie wyróżniały się nigdy tak bardzo jak w ariach na bas, które Haendel skomponował dla Boschiego, którego głos był wystarczająco potężny, aby przebić się przez liczne partie instrumentalne.”

*Rinaldo*, *Siroe*, *Giulio Cesare* i *Rodelinda*, we wszystkich tych operach Boschi stworzył wyjątkowo ważne role. Mówi się, że *Rinaldo*, pierwsza opera, którą Haendel stworzył specjalnie dla Londynu, została ukończona w ciągu 15 dni, wydaje się to bardzo prawdopodobne, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że Haendel skomponował z materiału skomponowanego we Włoszech. Na przykład, aria „Sibilar gl'angui” pochodzi z dramatycznej kantaty *Aci, Galatea e Polifemo*, gdzie jest wykonywana przez olbrzymiego Polifemio, postać mniej uśmiechniętą niż w *Acis and Galatea*, wcześniejszej wersji tej samej historii.

Antonio Montagnana był bez wątpienia jeszcze wybitniejszym śpiewakiem niż Boschi i Haendel wykorzystał te jego wyjątkowe uzdolnienia aktorskie. Jednak muzyczny efekt nie spodobał się wszystkim: jeden z krytyków skarżył się, że Montagnana, „choć grający postać króla, zmuszony jest odgrywać najmniej znaczącą rolę dramatu (z wyjątkiem jednej lub dwóch arii grzmiących i porywczych)”. Posłuchajmy „wściekłych i grzmiących” arii, które Ildebrando D'Arcangelo wybrał z *Ezio* i *Rolando*, w których głos Montagnana jako Zoroastre, roli bynajmniej nie nieznaczącej, określono jako „głos jak działo”.

Jedna z zaprezentowanych tu arii została skomponowana nie na bas, ale dla kastrata Caffarelliego, wykonawcy tytułowej roli podczas pierwszych przedstawień *Serse*. Wydaje się, że Caffarelli był człowiekiem próżnym i złośliwym, jednak wielu ludzi uważało go za największego kastrata swojej epoki. Aria *Serse*, *Ombra mai fu* jest jedną z najbardziej znanych melodii Haendla, aria ta znana jest także pod błędnym tytułem *Largo de Haendel*. Ildebrando D'Arcangelo nie jest pierwszym śpiewakiem, którego skusiło to dzieło tak cudownie ekspresywne.

[Red]

Ildebrando D'Arcangelo  
fot. Fadil Berisha/DG

# Anne Sophie von Otter śpiewa Bacha

**A**nne Sophie von Otter jako solistka, pojawiła się na scenie śpiewając Bacha, prezentując w Sztokholmie altowe arie z *Pasji według św. Jana*. Jednak, jak wyjaśnia artystka, głęboki i długotrwały wpływ na jej wizję Bacha wywarło doświadczenie zdobyte w Stockholm Bach Choir.

„Dyrygent tego chóru był w tym okresie bardzo dynamiczny: był pełen pasji dla tej muzyki, co z kolei udzieliło się także i mnie. Następnie Nikolaus Harnoncourt przyjechał, by dyrygować motetami Bacha, to było także cudowne doświadczenie. Harnoncourt w tym czasie rewolucjonizował właśnie wykonanie dzieł baroku i klasycyzmu wiedeńskiego – tempa, odkurzone frazowania, dawne instrumenty, aby pozbyć się starych, przytłumionych brzmień orkiestry romantycznej i sprawić, aby na nowo rozbrzmiewała ta muzyka. To były pasjonujące czasy dla takich młodych ludzi jak ja, którzy gromadzili się przy adapterze i chciwie słuchali jego nowych nagrań Monteverdiego, Bacha i Mozarta. Tak naprawdę to Harnoncourt wywarł na mnie największy wpływ, jeśli chodzi o Bacha”.

„Podczas pierwszych dziesięciu lat mojej kariery śpiewałam dużo Bacha, dodaje artystka. Potem jednak rozmyślnie odłożyłam na bok jego muzykę oratoryjną, było tyle innych rzeczy do zgłębienia, zwłaszcza opera. Tak więc ta płyta pozwała mi zamknąć krąg.” Idea nagrania i wybór repertuaru sięgają jesieni 2007 r. „Wypożyczyłam płyty z wszystkimi kantatami Bacha, wysłuchałam je wszystkie, zrobiłam notatki. Odkrycie nowych arii było cudowne, ale zamiast solowego recitalu wokalnego zdecydowałam, by wpleść rytmy czysto instrumentalne. Od dawna znałam Larsa Ulrika Mortensena, chociaż nie widzieliśmy się od jakiegoś czasu. Usłyszałam w radiu Concerto Copenhagen; powiedziałam sobie: „Cóż za cudowny zespół!” I oczywiście na

czele tego wspaniałego zespołu stał Lars Ulrik, więc kiedy narodził się pomysł nagrania Bacha, pomyślałam sobie: „Dlaczego nie poprosić by Concerto Copenhagen?”.

Zredukowałam swoją pierwszą listę, Lars Ulrik dodał kilka nowych pomysłów i przy tym nagraniu spędziliśmy bajeczne chwile.” Jeśli chodzi o instrumentację: „Bach łączy często alt z obojem, więc ten wybór narzucał się niejako sam, a ja uwielbiam brzmienie oboju barokowego.” W programie jest wiele utworów pochodzących z okresu weimarskiego młodego Bacha, a dokładniej z 1714 r., kiedy to skomponował *Widerstehe doch der Sunde* BWV 54, a także w bogatszej instrumentacji utwór *Weinen, Klagen, Morgen, Zagen* BWV 12 z melancholijną *Sinfonią*. Kiedy przeniósł się na dwór księcia Anhalt-Côthena, wielkiego miłośnika muzyki, gdzie powstała większość jego świeckich dzieł orkiestrowych, Bach zajął się komponowaniem kantat kiedy został mianowany Kantorem w Thomas-kirche w Lipsku, w 1723 r. Pod koniec maja zaczął tworzyć dzieła, których w relatywnie krótkim okresie czasu była już zdumiewająca ilość, były to dzieła przeznaczone do luteranckiego kalendarza liturgicznego – jakieś 300 kantat sakralnych dla Lipska, w pięciu rocznych cyklach, oprócz wielkich pasji i oratoriów. Na Boże Narodzenie tego samego roku, Bach stworzył pierwszą wersję *Magnificatu*, początkowo w Es-dur, z czterema wstawkami przeznaczonymi na Boże Narodzenie; sycylijska pastoralka melodyjnego duetu altu i tenora *Et mise-ricordia*, z dwoma fletami, tutaj słyszymy ją w bardziej znanej wersji w c-moll, pochodzącej z końca dziesięciolecia.

Dwa dzieła sakralne, które zdominowały ten okres to *Pasja według św. Mateusza* i *Msza h-moll*, utwory te znajdują się na tej płycie. Z *Pasji według św. Mateusza*, zaprezentowanej

po raz pierwszy w Wielki Piątek w 1729 r., Anne Sophie von Otter śpiewa *Erbarne dich*, bardzo wzruszającą arię pojawiającą się po słowach: „I wyszedłszy na dwór, gorzko zapłakał”, wtedy gdy sprawdziła się przepowiednia Jezusa, że Piotr trzykrotnie się Go zaprze, zanim kur zapieje. *Msza h-moll* w 1733 r. rozpoczęła się od *Kyrie* i *Gloria*, następnie została poszerzona o muzykę skomponowaną przedtem jak i potem, zanim przybrała swoją wersję ostateczną na końcu lat 1740. Wielka aria altowa *Agnus Dei* została napisana w 1735 r.

Zostawiając z boku wszelkie rozważania historyczne, dla Anne Sophie von Otter muzyka stanowi punkt wyjścia, a także sposób, w jaki jest ona powiązana z tekstem. Bach stawia szczególne wyzwania przed każdym wykonawcą. „Bach jest delikatny w sprawie oddechu. Są cudowne linie, których nie można podzielić. Jednak tekst liczy się coraz bardziej dla mnie. Bach naprawdę robi coś ze słowami i ja cieszę się używając tekstu, przekazując go. To nie jest sprawą przypadku, że Bach wydobywa naprawdę wszystko to, co może z niektórych samogłosek czy spółgłosek. – tego symbolizmu nauczyłam się w Bach Choir. Swoim głosem należy namalować obraz, który kompozytor miał w swojej głowie. *Erbarne dich*, na przykład, to utwór bardzo smutny, w swoich duplikacjach sext minorowych, natomiast w *Widerstehe doch der Sunde*, zdecydowaliśmy się na szczególne podejście, aby oddać obraz trucizny występującej w tekście”.

„Rzuciłam się w ten projekt z wielkim entuzjazmem. Lars Ulrik posiada naprawdę to, co cenię u dyrygenta a zwłaszcza u dyrygenta barokowego: wyraźne pomysły i dużo energii. Gra na klawesynie, więc sam bierze bardzo czynny udział w muzyce. To była bardzo twórcza współpraca, włożyliśmy w to całe serce”.

[Red]





# Daniel Hope Barokowa podróż

## Rozmowa ze skrzypkiem

Daniel Hope  
fot. Harald Hoffmann/DG

### Czym jest melodia?

(śmiech) Melodia ma coś z piosenki, coś z kołysanki. Nie mówię tutaj o strukturze muzycznej, ale o sposobie śpiewania – w tym przypadku, na skrzypcach. Według mnie skrzypce są instrumentem, którego brzmienie jest najbardziej zbliżone do brzmienia głosu ludzkiego. Ta śpiewna, wokalna jakość charakteryzuje całość tego albumu.

### I *Air* stanowi jego istotę?

Pozwala zobaczyć serce Bacha. Tak naprawdę nikt nie może pozostać nieczuły na ten utwór – dotyka cię bezpośrednio.

### Dlatego, że ta muzyka jest po prostu cudowna?

Nie tylko. Także dlatego, że nawet wewnątrz długich, typowych fraz Bacha ukazuje się pewna melancholia. To dokładnie w tym, fragment ten odzwierciedla epokę barokową w swojej całości.

### Tak więc dla pana ważny jest duch *Air*, nie gatunek?

Dokładnie, przemawia do mnie uczucie *Air*. I uczuciowość tej muzyki, którą próbuję przekazać.

W muzyce, niektóre najpiękniejsze chwile to te, kiedy zapominamy o całym zgiełku tego świata. Tak właśnie dzieje się w przypadku tego fragmentu. W

**W**spółczesne skrzypce, od czasu kiedy zostały stworzone w połowie XVI w. przez Andrea Amatiego, przeżyły wspaniałą i burzliwą historię. Największy ich rozwój przypada bez wątpienia na epokę baroku, kiedy skrzypkowie i kompozytorzy, uwolnieni w pewnym sensie od surowości i ograniczeń narzuconych przez kontrapunkt renesansowy, rzucają się w muzyczną i geograficzną podróż, aby odkryć najoryginalniejsze i najbardziej ekstrawaganckie środki wyrazu, by można się było wyrazić na tym nowym, fascynującym instrumencie.

*Air* próbuje odtworzyć jedną z takich podróży barokowych. Album opowiada historię czterech znamienitych kompozytorów: jednego lutnisty i trzech wirtuozów skrzypiec. W XVII i XVIII w., Włosi Falconieri, Matteis i Geminiani, i Niemiec Westhoff przemierzają Europę w poszukiwaniu inspiracji muzycznej i owocnej wymiany; ich muzyka, sposób, w jaki grali zaintrygował i oczarował zarówno króli, muzyków jak i publiczność.

Oprócz dzieł tych czterech kompozytorów, album proponuje także inne przykłady muzyki z tego okresu po to, aby ukazać to kulturowe krzyżowanie, jakie się wtedy dokonywało, często zresztą w sposób intuicyjny, pomiędzy muzycznymi umysłami prezentującymi różne horyzonty. Niektórzy z tych kompozytorów pozostawali pod bezpośrednim wpływem tego, co słyszeli – Geminiani pod wpływem Haendla, Bach wpłynął na Westhoffa, czy też Matteis pozostający pod wpływem muzyki ludowej, z którą spotkał się podczas swoich podróży po Wyspach Brytyjskich.

Celem tego albumu jest ukazanie ogromnej różnorodności muzyki w okresie baroku. Najprostsze formy, a nawet najprymitywniejsze formy muzyki tanecznej sąsiadują tutaj z najbardziej wyrafinowanymi i rewolucyjnymi kompozycjami epoki. Całość koronuje dzieło Bacha – wielkiego mistrza, dzieło, którego tytuł stanowił dla mnie inspirację w tworzeniu tego albumu. Muzyka Bacha pozostaje dla mnie bardziej nowoczesna niż muzyka kogokolwiek innego.

Daniel Hope

### Jakim stanie ducha musi pan być, aby go zagrać?

Potrzebuję absolutnego spokoju, powiedziałbym nawet – pewnej intymności. W utworach tego rodzaju prostota jest tym, co wywiera największe wrażenie. Ta prostota wydaje mi się święta, więc muszę wytworzyć pustkę i być całkowicie odprężony, w pewnym sensie muszę zapomnieć siebie samego. Jeśli pofolgowałbym sobie i przez chwilę tylko pomyślałbym o mojej własnej osobowości, zaraz zgubiłbym wątek.

### Czy mógłby pan zagrać w taki sam sposób przed dziesięcioma laty?

Nie, starałbym się zrobić z tego coś specjalnego, zamiast po prostu kontemplować to, co tam jest. Osobowość wykonawcy manifestuje się jedynie poprzez tę prostotę i przejrzystość.

### Stąd „aria” w *Air*?

Tak, melodia jest, na przykład w brzmieniu. Gram ten fragment dużo na smyczku, natomiast z niewielkim naciskiem. To doskonale pasuje do tego utworu.

### Czy nagrał ją pan za jednym razem?

Tak, niemożliwe byłoby nagrać to inaczej – a przynajmniej dla mnie.

To jest muzyka kameralna, najbardziej wyrafinowany rodzaj muzyki, esencja muzyki.

**Wszystkie utwory tego albumu łączą wspólna atmosfera, pewien sposób, w jaki rozumie pan barok. Co sprawia, że ta muzyka jest dla pana taka świeża?**

Fascynuje mnie przewrót, jaki odbywa się w tym okresie. Czujemy, że zostawiliśmy renesans: spotykamy się nagle twarzą w twarz z takimi osobowościami, jak na przykład Matteis, z wędrującymi muzykami, którzy przemierzają Europę i przynoszą zupełnie inną muzykę. To był czas zmian, ruchu. Ta muzyka posiada różnorodność, ducha, witalność i często była tworzona po to, aby wywołać efekt. Chciano się podobać, chciano otrzymywać nowe angaże.

**Na przykład Falconieri, który przebywał na wielu dworach europejskich i podróżował po Portugalii i Hiszpanii – dzisiaj umieścilibyśmy go w kategorii „muzyka światowa”, czyż nie?**

Oczywiście. Ci ludzie byli wielkimi pionierami „crossover”, mieszania gatunków; spoglądali poza granice, asymilowali liczne wpływy i łączyli je, aby wykuć sobie swój osobisty styl. Oni zrozumieli prawdziwe znaczenie „crossover” dużo wcześniej przed pojawieniem się tego słowa.

**Ta muzyka jest więc owocem epoki wstrząsów?**

I to jak! Co więcej, ta muzyka jest bardzo piękna, wystarczy posłuchać utworów Falconierego, jest rytmiczna, taneczna, można by powiedzieć prawie „funky”, i z improwizacją wysokiej jakości. W tym okresie umiejętność improwizacji była nie tylko pożądana, ale wręcz konieczna, tak samo zresztą jak w przypadku muzyków jazzowych.

Daniel Hope  
fot. Harald Hoffmann/DG



**Dopatrzuje się pan zatem pewnego podobieństwa między barokowym basem ciągłym i lewą ręką Keitha Jarretta?**

Całkowicie. Przy tym albumie pracowaliśmy z barokowymi instrumentami perkusyjnymi, z wielkim bębniem, tamburynem, itp. Ta muzyka liczy sobie trzy lub cztery wieki, jednak jej „groove” jest całkowicie współczesny. Wydaje mi się, że w okresie baroku, ludzie byli skłonni ryzykować bardziej niż w renesansie. Spontaniczność, która związana jest z indywidualnością, staje się silniejsza i swobodniejsza. Przeczytałem bardzo dużo o muzyce, aby przygotować ten album, wysłuchałem i przeczytałem tony partytur i wszędzie spotkałem osobowości.

**Kiedy myślę o sposobie, w jaki wykonywano muzykę w tym okresie, zastanawiam się, czy nie podchodzi pan do niej poważniej niż była ona sama?**

(śmiech) To trudno powiedzieć – co najwyżej można snuć przypusz-

czenia. Dla wielu wędrownych muzyków, muzyka była przede wszystkim źródłem zarobków. Muzycy ci nie byli wynoszeni pod niebiosa, jak było to później z Mozartem czy Beethovenem. Muzycy ci uważali się za służących króli i szlachty, szczególnie, jeśli chodzi o ich muzykę taneczną.

**Muzykę stworzoną po to, aby bawić, muzykę graną podczas posiłków i innych świąt...**

...lub też przed pójściem spać, czy też dla ludzi, którzy nie mogli zasnąć. Tak naprawdę z pola widzenia nigdy nie zniknęły „skutki uboczne” muzyki – dokładnie to, czego nie lubię: zredukowano ją do pewnego rodzaju muzyki w tle.

**Nieprzerwanie zajmuje się pan pracą badawczą, prawda?**

Muszę to robić. Najbardziej lubię czytać korespondencję z tego okresu, autentyczne świadectwa.

**I muzyka okazuje się być zasypianym skarbem?**

Najzupełniej. Uwielbiam szperać w przeszłości, sięgać do korzeni.

**Czerpie pan ze studni bez dna. W jaki sposób wybrał pan program do albumu Air?**

Przede wszystkim musi być tak, że mam ochotę spontanicznie zagrać dane utwory – nie było to łatwe, ponieważ wiele z nich wywiera na mnie taki wpływ. Nieustannie poszukuję utworów, które natychmiast mnie urzekają.

**Marini i Matteis byli wirtuozami. Czy rozpoznaje pan to w ich muzyce?**

Tak. Szczególnie u Matteisa. Matteis stosuje technikę w żartobliwy, prawie nierozsądny sposób. Utwór Martiniego nie ma nic z wirtuozerii, jest to raczej „lamento”, wzruszająca skarga w której struny przypominają dźwięk organów.

**Valente był prawdopodobnie niewidomy a grał na organach – jesteście daleko od skrzypiec.**

*Gagliarda*, utwór, który wybrałem do nagrania jest transkrypcją. Wtedy było rzeczą zupełnie naturalną dokonywanie transkrypcji popularnych kompozycji na inne instrumenty. *Sarabanda* Haendla to także transkrypcja. Duch baroku mówi do nas: wszystko jest możliwe!

**O Westhoffie, muzyku pochodzącym z Drezna, mówi się, że udoskonalił grę na podwójnych strunach.**

Według mnie Westhoff jest jednym z najbardziej pasjonujących odkryć. Wybrałem trzy jego utwory; *Imitazione delle campane* to naprawdę magiczne dzieło, które po mistrzowsku ilustruje technikę „bariolage” (pstrokaczna), gra się jednocześnie na czterech strunach. Vivaldi był całkowicie zafascynowany *Imitazione* i ja także, ponieważ Westhoff używa skrzypiec w sposób wyprzedzający bardzo swoją epokę. Nikt nigdy nie dokonał czegoś podobnego.

**Kim był Geminiani?**

Najważniejszym skrzypkiem swoich czasów, uczniem Corelliego i autorem traktatu *Sztuka gry na skrzypcach*, odnoszącym się do epoki. Na tym albumie słyszymy sonatę Corelliego w transkrypcji dokonanej przez Geminianiego, co pozwoliło mi nagrać jednocześnie Corelliego, chociaż nie jest on tu bezpośrednio obecny, a także umieścić w programie Geminianiego, tego niewiarygodnego kompozytora a prawie całkowicie zapomnianego.

**Telemann, Bach, Haendel to trzy sławy na tym albumie.**

Tak, inni prezentują etapy na drodze, która do nich prowadzi. Widzimy teraz wyraźnie, jak wielkie były kontrasty, a także wszystko to, czego było trzeba, aby dotrzeć do tych mistrzów.

**Jest w tym wszystkim jakiś duch antykonwencjonalny, rewolucyjny.**

Uważam, że to cudowne, iż pierwsza sonata skrzypcowa, jaką stworzono, sonata Giovanniego Paolo Cimy, powstała w tym samym czasie, w którym miały miejsce odkrycia Galileusza. W latach 1600, tworzyły się kilka muzyczne, aby złamać konwencje. Ustalony porządek poddawany był nieustannie wątpliwościom i jest to coś, co bardzo doceniam.

**Pana album jest naprawdę pełen barw...**

...tyle barw, ile barok ma ich dla mnie. Peruki są zwodnicze.

rozmawiał: Roger Willems © DG 2008



## Każdy spektakl operowy przypomina sportową olimpiadę

twierdzi Regina Resnik, światowej sławy śpiewaczka i reżyser.

Witam serdecznie Maestrę. Dla mnie jest pani uosobieniem niezwykle bogatej, wręcz legendarnej kariery artystycznej. Warto więc może przypomnieć czytelnikom nowego pokolenia Muzyka21, jak zaczęła się pani przygoda z operą.

Urodziłam się na Brooklynie w Nowym Jorku w ubogiej rodzinie rosyjskich żydów. Rodzice, pamiętający niedolę emigrancką, za wszelką cenę pragnęli zapewnić swoim dzieciom jak najlepsze wykształcenie. Już jako mała dziewczynka wykazywałam talent śpiewaczy. Rodzice kupili mi fortepian, ale wolałam śpiew. Zaczęłam prywatne lekcje u Rosalie Miller. Udzielała mi ich bezpłatnie. Jej podstawową zasadą była dyscyplina oraz brak szufladkowania. Musiałam śpiewać wszystko, łącznie z ariami koncertowymi, w kilku językach. Była specjalistką od fonetyki, zwłaszcza w języku francuskim. Po ukończeniu szkoły średniej miałam propozycję uzyskania stypendium do Juilliard School. Rodzice jednak podejrzliwie patrzyli na karierę przyszłej śpiewaczki operowej. Naciskali raczej na wybranie bardziej praktycznego zawodu. Dlatego zaczęłam studia w Hunter College w Nowym Jorku, bowiem dawały także przygotowanie do zawodu nauczycielskiego. Ukończyłam je z wyróżnieniem mając zaledwie 19 lat.

Jak doszło do pani debiutu operowego?

Szlify do zawodu śpiewaczki operowej zdobywałam wcześniej podczas licznych obywatelskich koncertów. Miałam szczęście, że moim pierwszym impresariem był dyrektor the Pryor Concert Management. Wkładał wiele wysiłku,

legendarny amerykański mezzosopran, Regina Resnik, urodziła się 30 sierpnia 1922 r. na Brooklynie w Nowym Jorku w rodzinie rosyjskich emigrantów. Wykształcenie muzyczne uzyskała w Hunter College. Lekcje śpiewu zaczęła bardzo wcześnie, mając zaledwie 12 lat. Początkowo studiowała z Rosalie Miller, później pod kierunkiem znakomitego włoskiego barytona, Giuseppe Danise. W 1944 r. debiutowała w MET w sopranowej partii Leonory w *Trubadurze*, zastępując niedysponowaną Zinkę Milanow. Nowojorscy wielbicieli opery mieli możliwość podziwiania gwiazdy w ponad 20 partiach sopranowych, między innymi jako Donna Elvira, Leonora w operze *Fidelio*, Zyglinde, Gutruna, Chrysothemis, Aida, Rosalinda, Toska, Madama Butterfly i Musetta. Jej początkową karierą kierowali tacy znakomici dyrygenci, jak Otto Klemperer, Bruno Walter, Goerge Szell, Fritz Reiner i Erich Leinsdorf. W 1953 r. debiutowała podczas festiwalu wagnerowskiego w Bayreuth w partii Zygliny. Z czasem głos pogłębiał się i nabierał ciemnej barwy. W 1955 r. Resnik przerwała karierę śpiewaczą na dwa lata, zmieniając repertuar na mezzosopranowy. Jako mezzosopran, debiutowała w roli Maryny w MET, potem dochodzą takie partie, jak *Eboli*, *Amneris*, *Ulryka*, *Pani Quickly* oraz *Carmen*. W rolach tych występ-

w lansowanie młodych artystów. Tournée koncertowe wiodło przez liczne małe miasteczka amerykańskie, śpiewałam w kampusach uniwersyteckich, klubach kobiecych i kościołach. Dało mi to niezwykle doświadczenie sceniczne i rozszerzyło repertuar. Mój oficjalny debiut sceniczny odbył się w 1942 r. w partii Lady Macbeth w zespole New Opera Company pod kierunkiem muzycznym wielkiego Fritza Buscha. Kilka miesięcy później śpiewałam Leonorę w *Fidelio* i partię Micaeli pod Erichem Kleiberem w Opera Nacional w stolicy Meksyku. Wkrótce miałam przesłuchanie w MET do partii Leonory w *Fidelio*. Wśród kandydatek była także Maria Callas. Zaśpiewałam arię *Ernani involami* oraz kilka arii koncertowych. Miałam nieco więcej szczęścia i zostałam przyjęta do zespołu MET. Ówczesnym dyrektorem naczelnym był Edward Johnson, znany emerytowany kanadyjski tenor. Szukał nowych talentów śpiewaczy, zwłaszcza amerykańskich, gdyż okres wojny odciął dopływ artystów europejskich. Znalazłam się wśród takich sław jak Eleanor Steber, Leonard Warren i Robert Merrill. Mój nieoczekiwany debiut nastąpił 6 grudnia 1944 r. w partii Leonory w *Trubadurze*. Na dzień przed występem dostałam wiadomość, że mam niespodziewanie zastąpić niedysponowaną Zinkę Milanow. Miałam tylko jedną godzinę prób. Wszystko stało się tak nagle, że jak widać na archiwalnych zdjęciach, nie miałam czasu usunąć lakieru z paznokci, a przecież akcja opery ma miejsce w średniowiecznej Hiszpanii. Kilka dni później miał miejsce mój oficjalny debiut w partii Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej*. W tym samym miesiącu śpiewałam jeszcze tytułową partię w *Aidzie*. Po pół roku wystąpiłam w zaplanowanej

premierze *Fidelii* w języku angielskim pod kierunkiem muzycznym Bruno Waltera. Zapo-  
czątkowało to moją prawie 40-letnią współpracę  
ze słynną nowojorską operą, gdzie śpiewałam  
ponad 38 ról w 332 przedstawieniach. Mój  
ostatni występ miał miejsce 22 października  
1983 r. podczas galowego przedstawienia z  
okazji 100-lecia MET.

**Pani kariera zaczęła się od badzo dra-  
matycznego repertuaru sopranowego. Co  
pozwoliło pani utrzymać się w doskonałej  
formie wokalne?**

Gdy z perspektywy lat wspominam te  
występy, czasami myślę, że było to czyste  
wariactwo. Stanowczo odradzam młodym  
śpiewakom tego typu gimnastykę wokalną.  
Jestem przekonana, że ten dramatyczny  
okres przeżyłam szczęśliwie dzięki troskliwej  
opiece wybitnych dyrygentów. Podczas okresu  
wojennego wielu znanych dyrygentów znalazło  
schronienie w Ameryce. Miałam przyjemność  
współpracy z takimi sławami, jak Otto Klemper-  
er, Bruno Walter, George Szell, Fritz Reiner,



Regina Resnik jako Leonora  
w *Trubadurze* G. Verdiego  
fot. Graphic House

Erich Leinsdorf i wielu innych. Ci doświadczeni  
dyrygenci otaczali nas troskliwą opieką i służyli  
fantastycznymi radami. Mając zaledwie 20 lat  
mogłam podolać niezwykle trudnej partii Leo-  
nory w *Fidelii*, gdyż Bruno Walter pracował z  
nami przez co najmniej 2 miesiące na próbach z  
fortepianem. Potem dopiero zaczęliśmy pracę z  
orkiestrą. Każda strona partytury była dokładnie  
analizowana, muzycznie i wokalnie. Czulałam  
się jak przysłowiowa gąbka, gotowa wchłonąć  
najdrobniejszy szczegół. Dzisiaj tempo życia  
jest znacznie szybsze. Dyrygenci przenoszą  
się w tempie odrzutowym z teatru do teatru,  
z kontynentu na kontynent. Nie mają czasu i  
energii, aby poświęcić więcej uwagi młodym  
śpiewakom.

**Mimo tych ostrożności przeżyła pani  
kryzys wokalny.**

Każdy śpiewak ma kilka takich momentów  
w swojej karierze. Po urodzeniu dziecka, mój  
głos się pogłębił, miałam kłopoty z wysokimi  
nutami. Już nie pomagały mi rady cudownej

puje na wielu operowych scenach  
świata, między innymi w *La Scali*,  
*San Francisco*, *Madrycie*, *Berlinie*, w  
*operze paryskiej* i *londyńskiej Covent*  
*Garden*. Od 1972 r. rozpoczęła karierę  
reżyserską realizując wiele przedsta-  
wień operowych wspólnie z mężem,  
*Arbitrem Blatasem*, malarzem i sceno-  
grafem. W latach 1971-1981 wystawili  
razem wiele doskonałych produkcji,  
między innymi *Carmen* w Hamburgu,  
*Elektrę* w Wenecji, *Salome* w Lizbo-  
nie, *Damę pikową* w Sydney *oraz*  
*niezapomniany spektakl Falstaffa* w  
*Teatrze Wielkim w Warszawie* (1975).  
W tych przedstawieniach Resnik,  
poza funkcją reżyserską, wielokrotnie  
śpiewała mezzosopranowe partie.

Posiada wiele nagród płytowych,  
między innymi z premierowego wy-  
konania współczesnej opery *Samuela*  
*Barbera Vanessa* (baronowa), *Carmen*  
(1963), *Falstaff* pod kierunkiem  
muzycznym *Leonarda Bernsteina*,  
*Elektra* z *Birgit Nilsson* (Klytemnen-  
stra), *Medium* (1968), *Bal maskowy* z  
*Luciano Pavarottim* i *Renatą Tebaldi*  
(Ulryka) oraz *Dama pikowa* z *Galiną*  
*Wiszniewską* (hrabina). W 1983 r.  
zrealizowała telewizyjny film doku-  
mentalny zatytułowany *Historyczne*  
*getto w Wenecji*. W 1987 r. artystka  
podbija publiczność na Broadway'u  
w niezapomnianej kreacji *Mrs. Schne-  
ider* w musicalu *Kabaret*. Przynosi  
to jej wiele nagród i odznaczeń. Z  
okazji 85 rocznicy urodzin śpiewaczki  
burmistrz Nowego Jorku prokla-  
mował Dzień Reginy Resnik. Jej  
macierzysta uczelnia *Hunter College*  
nadała artystce tytuł *Doktora Honoris*  
*Causa*. Maestra nadal niestrudzenie  
prowadzi liczne kursy mistrzowskie,  
między innymi w Wenecji i Treviso.  
Kierowała studiami wokalnymi w  
*Mozarteum* w Salzburgu, w *Curtis*  
*Institute of Music* i *Juillard School*.  
Dzięki uprzejmości *Metropolitan*  
*Guild* w Nowym Jorku miałam przy-  
jemność przeprowadzenia wywiadu  
z legendarną śpiewaczką.

Rozmowa odbyła się w studiu  
artystycznym zmarłego przed kilku  
laty męża – malarza i rzeźbiarza *Arbita*  
*Blatasa*. Mieszkanie w środku *Man-  
hattanu* przypominało do złudzenia  
paryskie atelier, mogące służyć jako  
doskonała scenografia do puccinow-  
skiej *Cyganerii*. Ściany i sztalugi zdo-  
biły liczne obrazy i szkice, na półkach  
i kominku znalazły miejsce fascynują-  
ce rzeźby z brązu i gipsu, najczęściej  
przedstawiające słynne role artystki.  
Ubrany odświętnie, z bukietem her-  
bacianych róż, zjawiłem się niezwykle  
punktualnie w budynku położonym w  
pobliżu *Carnegie Hall*. Czulałam wręcz  
niezwykłą treść udając się na spot-  
kanie z wielką śpiewaczką. Arystka  
ubrana w wielobarwną długą suknie  
z fantazyjnym kołnierzem, rodem z  
*comedia del'arte*, przywitała mnie z  
niebywałą serdecznością. Po przeła-  
maniu wstępnych lodów, zaczęliśmy  
naszą dwugodzinną rozmowę.

nauczycielki *Rosalie Miller*. Maestra podejrze-  
wała, że powodem moich wokalnych kłopotów  
jest zwykłe lenistwo i brak dyscypliny. Niemniej  
poleciła mnie znanemu barytonowi włoskiemu,  
*Guisseppe Danise*. Był mężem sławnego sopra-  
nu brazylijskiego, *Bidu Sayao*. Pewnego dnia,  
po tygodniu lekcji z ariami sopranowymi, poja-  
wiłam się w jego studiu bez nut. Byłam zupełnie  
żałamana. Siadłam na kanapie i zaczęłam his-  
terycznie płakać. Nie wiedziałam, co się dzieje  
z moim głosem. Gdy się uspokoiłam, maestro  
wyjaśnił mi, że moje kłopoty biorą się z faktu,  
iż natura obdarzyła mnie głosem mezzosopra-  
nowym z łatwością sopranowych dźwięków.  
Polecił mi zapomnieć cały poprzedni repertuar  
sopranowy, zatrzymać tylko partię *Carmen* i  
zacząć pracę od początku. Przeżyłam szok.  
Byłam zupełnie zdruzgotana. Za sobą miałam  
14-letnią karierę. Śpiewałam już ponad 40 partii  
sopranowych, miałam ustaloną pozycję w świe-  
cie operowym, a teraz jak debiutantka musiałam  
uczyć się wszystkiego od nowa. Przerwałam  
występy na dwa lata, pracując nad nowymi  
rolami. Już jako mezzosopran debiutowałam



Regina Resnik jako Pani Quickly  
w *Falstaffie* G. Verdiego  
fot. Archiwum MET

w *Cincinnati Opera* śpiewając partię *Amneris*  
i *Laury* pod kierunkiem muzycznym *Fausto*  
*Cleva*. Wracałam na scenę i do życia.

**Czy trudny był pani „come back” w  
nowym repertuarze?**

Najbardziej przykry był mój powrót do  
macierzystej *MET*, gdzie spędziłam tyle lat. Od  
1950 r. nowym dyrektorem naczelnym został  
*Rudolf Bing*, znany ze swoich apodyktycznych  
poczynań. Pamiętam, że przed jego gabinetem  
leżały mały, czarny dywanik w białe ciapki. Nie-  
które moje koleżanki-śpiewaczki już na widok  
tego dywanika dostawały histerycznego placzu.  
*Bing* miał bardzo swoisty i indywidualny osąd  
głosów operowych i pod tym względem był  
apodyktyczny. Trudno było zmienić jego zdanie.  
Po moim kryzysie wokalnym potraktował mnie  
okrutnie. Po tylu latach pracy w *MET* musiałam  
powtórnie zdawać egzamin w nowym reper-  
tuarze. Śpiewałam wtedy scenę sądu z *Aidy*,  
monolog *Klytemnestry* i arię *Carmen*. Po moim  
przesłuchaniu, despotyczny dyrektor był nadal

niezadowolony. Twierdził, że nie widzi różnicy w moim głosie. Zaoferował mi łaskawie partię Maryny w *Borysie Godunowie* i potem nastąpiła cisza. Musiałam szukać szczęścia za oceanem, w europejskich zespołach operowych. Architektem mojej drugiej części kariery był David Webster, dyrektor londyńskiej Covent Garden, gdzie często występowałam. Polecił mnie Herbertowi von Karajanowi w Wiedniu. Spędziłam tam wiele pracowitych lat. W Staatsoper śpiewałam partię Klytemnestry, kilkakrotnie cały cykl *Pierścienia Nibelunga*, Herodiadę, Carmen, Amneris i Eboli. Tymczasem bezlitosny Bing proponował

Zainspirowana byłam wizją mojego męża, Błatas, malarza i rzeźbiarza. Miał niezwykle poczucie przestrzeni i kolorystyki. Stanowiliśmy świetny zespół. Razem stworzyliśmy wiele niezapomnianych produkcji. Mogłam w nich nie tylko śpiewać, ale podzielić się doświadczeniem z młodszymi artystami.

#### Jaka jest pani zdaniem rola reżysera operowego?

Moim zdaniem reżyser operowy powinien rozumieć specyfikę opery. Bezwzględnie powinien umieć czytać nuty. Myślę, że reżyserzy po-

lepszym nauczycielem był Wolfgang Wagner. Twierdził zawsze, że im mniej niepotrzebnych gestów, tym lepiej. Pokazanie psychologicznego wnętrza ma większy efekt sceniczny niż przysłowiowe semafony w postaci machania dwiema rękami.

**W 1975 r. pod pani reżysem nadzorem wystawiono w Teatrze Wielkim w Warszawie *Falstaffa*. Byłem świadkiem jednego z tych niezapomnianych przedstawień. Jak doszło do realizacji tego przedsięwzięcia?**

Występując w teatrach europejskich nawiązaliśmy bliską przyjaźń z Kazimierzem

G. Verdi – Falstaff  
scena zbiorowa  
fot. Archiwum TW/Edward Hartwig



To the Polish readers of *Muzyka 21* –  
Dziękuję!  
Ryszard Recanati

mi małą rolę Marceliny w *Weselu Figara*, twierdząc, że jestem śpiewaczką charakterystyczną. Niemniej, z Rudolfem Bingem rozstaliśmy się po przyjacielsku. Na jego galowym przedstawieniu, gdy opuszczał MET w 1972 r., zaśpiewałam z wielkim sukcesem kuplet z operetki *Zemsta nie-toperza* ze specjalnie na tę okazję napisanymi słowami „Chacun à Bing's gout”.

**Będąc u szczytu kariery śpiewaczki, zaczęła pani reżyserować. Jakie były motywy takiej decyzji?**

siadający wykształcenie muzyczne są bardziej powściągliwi, tak jak gdyby nuty trzymały ich na uwięzi. Błędem jest reżyserowanie libretta, a nie muzyki. U wielkich kompozytorów operowych wszystkie elementy muzyczne, takie jak harmonia, dynamika, kolorystyka, chromatyka, linia melodyjna, ozdobniki, agogika, nawet pauzy są równoważne didaskaliom i stanowią cenne wskazówki dla myślącego reżysera. Według mnie muzyka powinna inspirować działania sceniczne. Ruch sceniczny powinien być narracją partytury. W tym zakresie moim naj-

Kordem, znakomitym polskim dyrygentem. Był to jego pomysł, aby wspólnie zrealizować wystawienie *Falstaffa* na najważniejszej scenie narodowej. Plany te poparł ówczesny dyrektor naczelny TW, Zdzisław Śliwiński. Projekty dekoracji i kostiumów przygotował mój mąż, Błatas. Mnie powierzono funkcję reżysemką. W początkowych przedstawieniach miałam też śpiewać partię Pani Quickly. Koordynacja tych wszystkich planów była ogromnym wysiłkiem i poświęceniem, mając na uwadze, że w Polsce były to czasy komunistyczne. Przekonałam



Regina Resnik  
 fot. Archiwum artystki

naszego przyjaciela, Sir Gerainta Evansa, znakomitego walijskiego barytona, aby zaśpiewał w Warszawie kilka przedstawień *Falstaffa* za polskie złotówki. Pamiętam, że wylądowaliśmy w stolicy w mroźny styczniowy dzień w 1975 r. Na lotnisku czekała na nas delegacja z Teatru Wielkiego, łącznie z dyrektorem naczelnym. Zamieszkaliśmy w Hotelu Europejskim, wygodnie położonym w pobliżu opery. Z pokoju hotelowego zadzwoniłam do attachée kulturalnego Ambasady Amerykańskiej. Był wręcz przerażony, że przyjechalibyśmy bez wcześniejszego uprzedzenia. Od razu ostrzegł nas, że nasz pokój hotelowy jest na podsłuchu władz komunistycznych. To samo twierdził Evans, mieszkający w sąsiednim pokoju. W ścianach znalazł dwa ukryte mikrofony. Jego żona, Brenda, była tak przerażona tą sytuacją, że rozbiła się w nocy przy zgaszonym świetle. Były to okropne czasy zimnej wojny. W sklepach brakowało żywności. Na pustych półkach stały tylko butelki z tanim octem, śniadania jedliśmy w kantynie operowej, zabierając ze sobą kilka kanapek na lunch. Mój mąż, z pochodzenia Litwin, mówiący świetnie po polsku, wędrował do przekupek ukrytych w bramach i kupował od nich kielbasy, chleb, nabiał. Pewnego zimowego wieczoru przyniósł mi kilka słoików czereśniowego kompotu domowego wyrobu. Była to pycha! Wszystkie jednak niewygody kompensowała niezwykła artystyczna atmosfera w Teatrze Wielkim. Zdumiewało nas poświęcenie pracowników. Mielśmy na początku kilka kłopotów technicznych. Blatas zaprojektował dekoracje na scenie obrotowej. Istniejąca w teatrze była za duża, zwiększając dystans pomiędzy śpiewakami i widownią. Zbudowano dla naszych potrzeb znacznie mniejszą obrotową scenę. Pozwalała na szybkie zmiany dekoracji, bez przerywania akcji. Premiera odbyła się 6 lutego 1975 r. i przedstawienie zostało entuzjastycznie przyjęte zarówno przez widzów, jak i krytykę.

**Jak układała się pani współpraca z polskimi artystami?**

Byłam zachwycona możliwością pracy z wieloma utalentowanymi polskimi śpiewakami. Myślę, że wielu z nich mogłoby błyszczeć na światowych scenach operowych, gdyby nie żelazna kurtyna. Pamiętam doskonałego barytona, Jerzego Artysza, który dublował Evansa w tytułowej partii *Falstaffa*. Partie Anusi śpiewał znakomity sopran Urszula Trawińska-Moroz, Irena Szafarska dzieliła ze mną Panią Quickly, Barbara Nieman wystąpiła jako Pani Ford i baryton Jerzy Kulesza w roli Pana Forda. Prosiłam Evansa, aby pomógł Kuleszy w kilku trudnych miejscach. Na premierze zaśpiewał tę partię doskonale. Z wdzięcznością, przyniósł Evansowi butelkę znakomitej polskiej wódki. Nietrunkowy walijski baryton nie mógł złapać oddechu, nieopatrznie próbując tego ognistego płynu. Po cichu jednak myślę, że ten narodowy trunek pomógł nam, cudzoziemcom, pokonać wszelkie niebezpieczeństwa obfitej polskiej kuchni. Na wiosnę 1976 r. Teatr Wielki przedstawił spektakl *Falstaffa* w mojej reżyserii publiczności hiszpańskiej w Królewskim Teatrze w Madrycie.

Partię tytułową śpiewał Jerzy Artysz. Posiadał piękny, duży i przyjemny w emisji głos barytonowy. Otrzymał wtedy doskonale recenzje.

**Mimo upływu tylu lat nadal pamiętam ten niezwykle spektakl, zwłaszcza rolę Pani Quickly. Była ona mistrzowska zarówno wokalnie jak i aktorsko. Oczami wyobraźni nadal widzę pani specjalny ułkon z potknięciem podczas słynnej frazy *Reverenza*.**

Dziękuję. Nie wiedziałam, że był pan świadkiem tego historycznego przedstawienia. Może pana zainteresuje, jak wydaliśmy ciężko zarobione polskie złotówki, które w tym czasie nie były walutą wymiennalną. Na początku kupowałam jakieś prezenty z Cepelii i bursztyny dla moich przyjaciół. Wkrótce jednak ten rynek został szybko nasycony. Potem dostaliśmy specjalną zgodę Ministra Kultury, że te pieniądze możemy zużyć na przeloty polskimi liniami lotniczymi LOT. Był to bardzo pożyteczny pomysł. Przez ocean lataliśmy LOT-em, a potem miejscowymi liniami. Mam nadzieję, że te wszystkie szczegóły znajdują się kiedyś w moich pamiętnikach. Nadal brakuje mi czasu, aby je skończyć.

**Z perspektywy lat, jak pani ocenia swój dorobek artystyczny?**

Większość mojego życia spędziłam na scenie. Kariera śpiewaka operowego jest trudnym zawodem. Wymaga wielu wyrzeczeń. Każdy spektakl operowy przypomina sportową olimpiadę, do której trenujemy i którą trzeba wygrać. Artysta musi wykazać pełne poświęcenie i oddanie. Nie można tego zrobić na pół obrotach. Dużą satysfakcję sprawiali mi prowadzenie kursów mistrzowskich i interpretacyjnych z młodymi artystami. Czuję się wtedy jak dobry edytor, który usuwa niepotrzebne chwasty, aby na końcu wydobyć zamierzenia kompozytora.

**Na zakończenie naszego wywiadu mam prośbę, czy mogę zrobić pani zdjęcie?**

O, nie! Stanowczo protestuję. Na zdjęcia nie jestem przygotowana fizycznie i psychicznie. Może pan natomiast sfotografować ciekawe eksponaty we wnętrzu naszego atelier (maestra na moment zniknęła w sąsiednim pokoju i po chwili zjawiała się z kilkoma plastikowymi torbami zawierającymi archiwalne programy i zdjęcia).

Oferuję natomiast panu na pamiątkę kilka moich prywatnych zdjęć oraz programów. W prezencie otrzyma też pan płytę kompaktową z przeglądem moich arii. Podpiszę też zdjęcie dla czytelników **Muzyka21**. Proszę mi tylko przypomnieć, jaka jest pisownia słowa „Dziękuję”.

**Na tym miłym geście skończyła się moja niezapomniana wizyta u legendarnej primadonny, Reginy Resnik w Nowym Jorku.**

Kazik Jedrzejczak



Regina Resnik jako Klytemnestra w *Elektrze* R. Straussa  
 fot. Archiwum MET

# Z życia Józefa Wieniawskiego

Anna Munia

Jeśli ktoś oczekiwałbym w tym miejscu odniesień do popularnego niegdyś programu telewizyjnego, zawiedziony porzucił lekturę niniejszego artykułu. Mam jednak nieśmiało przypuszczenie, że czytelnicy **Muzyka21** nie znajdą się w tym gronie. Tytułowym wielkim bratem jest bowiem Henryk Wieniawski – genialny wirtuoz skrzypiec, funkcjonujący w szeroko rozumianej świadomości społecznej jako jedyny godny uwagi przedstawiciel rodu Wieniawskich. Tymczasem wybitne zdolności artystyczne posiadał także młodszy brat Henryka – Józef, zapomniany i niedoceniany pianista, a także kompozytor, pedagog i dyrygent.

Rodzina Wieniawskich należała do średniozamożnych domów obywatelskich Lublina, w którym żywe były tradycje patriotyczne, a muzyka pełniła funkcję nieodzownej towarzyski. Ojciec Henryka i Józefa – Tadeusz Wieniawski był Żydem; urodził się jako Wolf Helman, by z czasem zmienić imię i nazwisko, a później także wyznanie na rzymskokatolickie<sup>1</sup>. Ukończył on studia filozoficzne i medyczne na Uniwersytecie Warszawskim, brał udział w Powstaniu Listopadowym, a rodzinę utrzymywał z prowadzenia praktyki lekarskiej, przez co zresztą rzadko bywał w domu na lubelskiej starówce przy ul. Rynek 17. Cały ciężar wychowania potomstwa spoczywał więc na matce – Reginie Wieniawskiej z Wolffów, rodzonej siostrze pianisty i kompozytora Edwarda Wolffa, kobiecie wrażliwej na piękno sztuki, śpiewającej i grającej na fortepianie. Jej artystyczne zamięłowania przyczyniły się do rozwoju talentu dzieci. Najstarszy syn – Julian spełniał się jako pisarz, tworząc pod pseudonimem Jordan, a drugi w kolejności Henryk został w niedługim czasie genialnym wirtuozem skrzypiec. Bliźniaki, które przyszły na świat w dwa lata po Henryku, także okazały się uzdolnione muzycznie. Józef zasłynął jako pianista, natomiast Aleksander dysponował ponoć wspaniałym głosem tenorowym, ale wybrał pracę urzędnika. Najmłodszy z siedmiorga rodzeństwa – Adam, Kajetan i Konrad, żyli bardzo krótko. Tadeusz Wieniawski miał ponadto syna Tadeusza z pierwszego małżeństwa z Ewą Feder; poszedł on w ślady ojca, zostając lekarzem.

Józef Wieniawski przyszedł na świat 23 maja 1837 r. w Lublinie. Jego chrzest odbył się 6 lipca roku 1844, a więc w tym samym

Józef Wieniawski



dniu co jego brata bliźniaka Aleksandra oraz starszego o dwa lata Henryka. Przyczyną stosunkowo późnego spisania aktu urodzenia chłopców była praca ich ojca, która wymagała częstego „wydalania się z domu”<sup>2</sup>. Naukę gry na fortepianie rozpoczął Józef w wieku pięciu lat. Jego pierwszym nauczycielem była matka. Następnie utalentowany młodec pobierał lekcje u Franciszka Synka, Czecha z pochodzenia.

Kształcenie ogólne chłopca odbywało się początkowo w domu, a od pierwszych dni sierpnia 1846 r. w lubelskim gimnazjum, od razu w drugiej klasie. Józef uczęszczał do niego jedynie dwa miesiące, gdyż w październiku wyjechał z matką do stolicy Francji, gdzie przebywał już jego starszy brat – Henryk.

Dziewięcioletni Józef został przyjęty do Konserwatorium Paryskiego. Tam kształcił się

w klasie Pierre'a Zimmermanna (kontrapunkt, fuga i fortepian), Charlesa Alkana (kompozycja i kameralistyka) oraz Antoine'a Marmontela (fortepian). W trakcie studiów prezentował zdobywane umiejętności podczas licznych koncertów oraz spotkań, tzw. herbatek, organizowanych przez matkę, na których bywali najznakomitsi przedstawiciele ówczesnej inteligencji, m.in. Adam Mickiewicz. Pierwszy publiczny występ Józefa, wraz z bratem Henrykiem, odbył się 12 lutego 1848 r. w Sali Saxa i potwierdził wybitne zdolności rodzeństwa. Naukę w Konserwatorium ukończył Józef w lipcu 1850 r., uzyskując w swojej klasie pierwszą nagrodę (Prémier Grand Prix). Miał wówczas trzydzieści lat.

W tak młodym wieku Józef i jego straszny o dwa lata brat Henryk, już doświadczony muzyk, opuścili Paryż, by odbyć wspólne tournée po Rosji. Najpierw jednak zagrali koncerty dla publiczności na terenie Polski. Wystąpili czterokrotnie w Warszawie (9 października w Sali Salomona Pałacu Łazienkowskiego, 16 i 23 grudnia 1850 r. w Teatrze Wielkim i 2 stycznia 1851 r. w Resursie Nowej), w Kaliszu, Radomiu oraz rodzinnym Lublinie (5 stycznia 1851 r. w Sali Ratuszowej). Podczas pierwszego z występów warszawskich młodzi artyści grali przed cesarową Rosji, która ukontentowana ich występem obdarzyła braci kosztownymi prezentami: Henryk otrzymał brylantowy pierścionek, w ręce Józefa zaś trafił złoty zegarek wysadzany brylantami. Recenzenci chwaliли Józefa nie tylko za technikę i wyraz artystyczny, ale także za nieprzeciętną pamięć muzyczną. Pianista, będąc artystą świadomym swoich zalet, niejednokrotnie zrobił z niej zresztą użytek w przyszłości, wprawiając słuchaczy w osłupienie.

Tournée po rozległym obszarze Rosji i krajów nadbałtyckich trwało niemal dwa lata i objęło blisko dwieście koncertów, często po kilka w jednym mieście. Bracia występowali w Kijowie, Petersburgu, Moskwie, Helsinkach, Wilnie (gdzie poznali Stanisława Moniuszkę, który pochlebnie wyraził się o ich grze), Charkowie, Odessie (gdzie przebywał wówczas Józef Ignacy Kraszewski), Kursku, Tule, Elizawetgradzie i wielu innych miejscowościach.

W styczniu 1853 r. Wieniawscy wrócili do Lublina. Przerwa na odpoczynek u rodziny nie trwała jednak długo. Bracia czynili już bowiem przygotowania do kolejnych koncertów. Ich wybór padł na Austrię. W marcu i na początku kwietnia 1853 r. występowali siedmiokrotnie w Wiedniu. Następnie trzykrotnie (13, 15 i 17 kwietnia) dali się słyszeć publiczności w Krakowie, którą bez reszty oczarowali swoim kunsztem.

Istotny przystanek na artystycznej drodze braci stanowił ich trzymiesięczny (od kwietnia 1853 r.) pobyt w Weimarze u Ferencza Liszta. Był to czas, kiedy młodszy z Wieniawskich pobierał lekcje u znakomitego Węgra, zaś obaj uczestniczyli w koncertach publicznych i dworskich oraz spotkaniach dyskusyjnych w willi Altenburg.

Wspólne wędrowki koncertowe braci Wieniawskich trwały do lata 1855 r. i poprowadziły ich kolejno przez sukcesy w licznych salach, m.in. uzdrowisk niemieckich, Akwizgranu, Monachium, Augsburga, Norymbergii, Berlina, Brukseli czy Antwerpii. W tym czasie Wieniawscy występowali także przed polską publicznością, zgromadzoną w Poznaniu, Gdańsku, Elblągu, Bydgoszczy i wreszcie Lublinie.

Lata 1856-59 stanowią okres, kiedy Józef

uzupełnia wykształcenie muzyczne, studiując kompozycję u Adolfa Bernharda Marxa w Berlinie. Bezpośrednią konsekwencją poszerzenia wiedzy pianisty było napisanie *Koncertu fortepianowego g-moll op. 20* z orkiestrą, wykonanego przez kompozytora w Brukseli w roku 1859. W trakcie studiów berlińskich Wieniawski próbuje zrealizować swój pomysł zbudowania fortepianu o dwu klawiaturach. W instrumencie tym druga klawiatura miały stanowić odwróceniem pierwszej, tj. posiadać basy z prawej strony, przez co przyczyniłaby się do zrównania pianistycznego obu rąk. Idea Wieniawskiego nie znajduje jednak wówczas zainteresowania. Fortepian zostaje zbudowany i opatentowany dopiero w 1876 r. we Francji, gdzie paryska firma braci Mangeot przedstawia instrument jako swój wynalazek. Nie znajduje on jednak szerszego uznania (choć przypada do gustu Juliuszowi Zarębskiemu), zaś sam Wieniawski nigdy na nim nie koncertuje.

W następnym roku Józef osiedla się w Paryżu. Tam udziela prywatnych lekcji, zasiada w komisji konkursów organizowanych przez Konserwatorium jako juror oraz koncertuje; występy na dworze cesarskim zjednują mu przychylność Napoleona III. W stolicy Francji Wieniawski daje się także poznać jako órdownik twórczości Stanisława Moniuszki. Przyczynia się do wystawienia *Hrabiny* w Opéra Comique oraz wydania 34 pieśni we francuskim przekładzie Alfreda des Essartés pt.: *Echos de Pologne*. Pobyt w Paryżu stanowi dla Józefa okazję do nawiązania nowych znajomości. Pozostaje on w przyjacielskich stosunkach z Charlesem Gounodem, Hectorem Berliozem, Richardem Wagnerem oraz Gioacchino Rossinim. W trakcie jednego ze spotkań towarzyskich u tego ostatniego ma miejsce zabawna historia przytaczana na potwierdzenie genialnej pamięci muzycznej Józefa. Otóż gospodarz, poproszony o wykonanie swojego utworu, wyjął z szuflady nuty jednego z nowo powstałych i zasłaniając partyturę zagrał kompozycję na fortepianie. Jakież było zdziwienie i zachwyt słuchaczy, kiedy pod koniec spotkania Józef zasiadł do instrumentu i... przedstawił ów utwór z pamięci!

Józef zajmował w ówczesnym świecie artystycznym ważną pozycję, o czym świadczą jego korespondencja. Autorami listów do Wieniawskiego byli m.in. Teodor Leszetycki, Aleksander Glazunow, Camille Saint-Saëns, Ambroise Thomas (kompozytor operowy i dyrektor Konserwatorium Paryskiego w latach 1871-96), Jan Kleczyński (pianista, kompozytor, krytyk muzyczny i współzałożyciel Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego), Aleksandra Moniuszkowa (żona Stanisława) i Eliza Orzeszkowa. Autorka *Nad Niemnem* należała do pokaźnego grona wielbicieli talentu Józefa, co wyraziła pisząc do kompozytora: „Za kilka godzin szczęścia, które mi dała mistrzowska gra Pana, za kilka chwil przebytych w Jego towarzystwie, niczem więcej odwzajemnić się nie mogę, jak trochę szarej i prozaicznej bibuły, na którą spłynęła część mojej duszy”<sup>1</sup>.

W latach 1864-64 Wieniawski udziela się pedagogicznie w Moskwie. W roku 1866 przyjmuje posadę profesora fortepianu w nowo powstałym Konserwatorium Moskiewskim. Wykłada w nim jednak tylko jeden semestr, by porzucić stanowisko profesorskie i założyć własną szkołę muzyczną, w której kształciło się ok. 700 adeptów fortepianu.

Następnie Józef osiedla się w Warszawie, gdzie prowadzi ożywioną działalność artystyczną, realizując się w pianistyce, pedagogice, a także dyrygenturze. Kiedy 15 stycznia 1871 r. zostaje formalnie zawiązane Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Wieniawski znajduje się w zacyowanym gronie członków-założycieli. W latach 1875-77 pełni nawet funkcję dyrektora Towarzystwa. Powołuje wówczas do życia chór mieszany z Aleksandrem Michałowiczem jako korepetytorem i akompaniatorem oraz kwartet smyczkowy. Józef bierze czynny udział w licznych koncertach artystów występujących w Warszawie, m.in. 4 listopada 1877 r. dyryguje *Koncertem fortepianowym g-moll* Camille'a Saint-Saënsa z kompozytorem jako solistą.

Możliwe, że nie było to pierwsze spotkanie Wieniawskiego z Saint-Saësem. Prawdopodobnie wcześniej w Paryżu miała miejsce zabawna sytuacja z udziałem obu kompozytorów. Na jednym z koncertów Józef wykonywał *Fantazję węgierską* F. Liszta z orkiestrą. Po występie Saint-Saëns zainteresował się żywo, czy soliście odpowiadała gra orkiestry, a w szczególności wykonanie partii trianguła. Ten przyświadczył, że jest usatysfakcjonowany, a wtedy Francuz stwierdził, że jego odpowiedź raduje go tym bardziej, że to on grał na triangułu.

W 1878 r. Wieniawski decyduje się opuścić nadwiślańskie miasto. Na jego decyzję złożyła się zarówno propozycja objęcia stanowiska profesorskiego w Konserwatorium w Brukseli, jak i niełatwe stosunki panujące w Warszawie, spowodowane także przeszkodami stawianymi przez władze rosyjskie. Ostatni koncert pianisty przed wyjazdem z kraju odbywa się 13 grudnia 1878 r. w jego rodzinnym Lublinie. Następnie Józef osiedla się w Brukseli, która odąd staje się jego bazą do artystycznych wojaży. W 1887 r. otrzymuje propozycję przyjęcia stanowiska profesorskiego w Konserwatorium w Petersburgu, decyduje się jednak pozostać w Brukseli. W 1889 r. Wieniawski poślubia córkę drezdeńskiego bankiera – Melanię Hilsheimer. Z tego związku przychodzi na świat dwoje dzieci: Elżbieta (ur. w 1892 r.) i młodsza o dwa lata Marcella. Z początkiem XX w. Józef ogranicza solowe koncerty i niemal całkowicie poświęca się pracy pedagogicznej. Do ostatnich dni pozostaje jednak sprawny i bardzo aktywny. Umiera 11 XI 1912 r. w Brukseli w wieku 75 lat.

Geniusz Henryka Wieniawskiego sprawił, że Józef Wieniawski znalazł się w cieniu wielkiego brata. Jego osiągnięcia na polu pianistyki oraz kompozycji stanowią jednak cenne ogniwo w historii muzyki polskiej. Ich wartość postaram się Państwu przybliżyć w następnym numerze **Muzyka21**.<sup>2</sup>

### Przypisy

<sup>1</sup> Wg badań przeprowadzonych przez Ludwika Gawrońskiego, zmiana imienia i nazwiska nie łączyła się ściśle z przejściem Wolfa Helmana na wyznanie rzymskokatolickie, gdyż nastąpiła dużo wcześniej. Por. L. Gawroński. *Saga rodu Wieniawskich*. Lublin 2003 s. 9-10.

<sup>2</sup> Gawroński podaje dokładne dane odnoszące się do metryki chrztu Józefa Wieniawskiego: APL, UCS par. kat. Lubelskiej, Sygn. 24, nr aktu 211, s. 85-86. Zob. Tamże s. 58-59.

<sup>3</sup> Fragment listu E. Orzeszkowej do J. Wieniawskiego z 28 kwietnia 1885 roku. Por. H. Harley. *Z korespondencji Józefa Wieniawskiego*. „Muzyka” 1963 nr 3 s. 44.





# FILHARMONIA KOSZALIŃSKA

*im. Stanisława Moniuszki*

zaprasza na

# Festiwal Muzyki Polskiej

„Swego nie znacie”

## 12-27 listopada 2009

### 100. rocznica śmierci Zygmunta Noskowskiego

**Koncerty symfoniczne**  
(sala kina Kryterium)

**13** listopada, godz. 18.30

**Monika Wolińska** dyrygent

**Tomasz Kamieniak** fortepian

**Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej**

*Władysław Żeleński* Andante z I symfonii

*Józef Wieniawski* Koncert fortepianowy g-moll

*Zygmunt Noskowski* I symfonia

**20** listopada, godz. 18.30

**Ruben Silva** dyrygent

**Andrzej Gębski** skrzypce

**Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej**

*Ignacy Feliks Dobrzyński* Uwertura

*Romuald Twardowski* Koncert skrzypcowy

*Zygmunt Noskowski* II symfonia

**27** listopada, godz. 18.30

**Ruben Silva** dyrygent

**Agata Kielar** flet • **Łukasz Długosz** flet

**Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej**

*Stanisław Moniuszko* Polonez koncertowy

*Karol Doppler* Koncert podwójny na 2 flety i ork.

*Zygmunt Noskowski* III symfonia

**Andrzej Zborowski** słowo o muzyce na koncertach

**Koncerty kameralne**  
(Radio Koszalin)

**12** listopada, godz. 18.00

**Tomasz Kamieniak** fortepian

*J. Fontana* Romans e-moll - Dawno temu op. 18 nr 1

*F. Chopin* Etiuda h-moll op. 25 nr 11

*J. Wieniawski* II Walc koncertowy E-dur op. 30

*F. Chopin* Scherzo b-moll op. 31

*E. Wolff* Podróżniczka op. 60 nr 6 z cyklu Utwory charakterystyczne

*F. Chopin* Ballada g-moll op. 23

*Chopin/Godowski* Etiuda nr 13 es-moll wg etudy es moll op. 10 nr 6

*T. Kamieniak* Suita op. 37

*J. Wieniawski* II Tarantella op. 35

**19** listopada, godz. 18.00

**Andrzej Gębski** skrzypce • **So - Yeon Lim** fortepian

*Józef Elsner* II Sonata skrzypcowa

*Zygmunt Noskowski* Miniatury skrzypcowe

*Grzegorz Fitelberg* II Sonata skrzypcowa

*Romuald Twardowski* Melodie hebrajskie

**26** listopada, godz. 18.00

**Poznańskie Trio Fortepianowe:**

**Laura Sobolewska** fortepian

**Anna Ziółkowska** skrzypce

**Dagna Musielak** wiolonczela

*Fryderyk Chopin* Trio fortepianowe

*Andrzej Koszewski* Trio fortepianowe

*Romuald Twardowski* Tango na trio fortepianowe

Szczegóły:

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



**Muzyka21**  
www.acteprealable.com

Zadanie zrealizowano ze środków Miasta Koszalina  
oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

W mojej muzycznej krainie (20)

# Niezbadane zaułki inwencji O *Pasji Brockesa według Telemanna*

Ks. Eugeniuszowi Derdziukowi

Andrzej Osieński

I.

Dzięki niezwyklej przyrodzie ducha, ponadprzeciętnej kreatywności i niepodważalnej maestrii kompozycji, a nadto zdumiewająco płodnej spuściznie odżywiającej się bez mała wszystkimi gatunkami sublimowanej Muzy, Jerzy Filip Telemann godnie sytuuje się w gronie najznamienitszych tuzów ery pełnego baroku, bez trudu konkurując z gigantami pokroju Bacha i Haendla. Analizując źródła tej tak zasłużonej a najwyraźniej spóźnionej renowacji, można by wprawdzie mniemać w ślad za weneckim erudytą i retorem Paolem Pino, iż „inwencją jest przeciwieństwo także dobre rozróżnianie, porządkowanie i rozdzielanie tego, co inni już powiedzieli”, jednak byłoby to ocena z gruntu krzywdząca. Wielki Romain Rolland u progu minionego stulecia słusznie sprzeciwiał się bagatelizowaniu kolosalnego dorobku Telemanna (porównywanego swego czasu do Orfeusza), twierdząc celnie, że niesłychany autor „Muzyki tablic” wyznaczył „punkt zwrotny w rozwoju nowoczesności w sztuce; w dziedzinach takich jak teatr, muzyka sakralna oraz instrumentalna”. Intensywna scheda oratoryjna i liturgiczna, w jaką piewca „Kwartetów paryskich” hojnie nas wyposażył, w zupełności poświadcza intuicyjny i estymujący pogląd Rollanda, i obfituje w przymioty właściwe gustownej sztuce wymowy. Tej zaś – zgodnie z dyrektywami bolońskiego kardynała i estety, radcy delegacji papieskiej na Soborze w Trydencie, Gabriele Paleottiego – „zwykło się przypisywać trzy główne sposoby, a to dawanie przyjemności, pouczanie i wzruszanie”.

„Myśl twórcza, zanim w dziele na świat się wyłoni, / Już w surowym marmurze na polu wyrosła, / Lecz na to, by objawić się mogła doniosła, / Potrzebny jest jej dotyk oświeczonej dłoni” – syntetyzował w czas bezprzykładnej hegemonii sztuk, Michał Anioł. Zaprawdę, nie należy podawać w wątpliwość, iż Telemann takowej nie posiadał. Będąc dyrektorem muzycznym wolnego miasta hanzeatyckiego nad Łabą, udatnie postępował

**Inwencja jest to Muza, obdarzona innymi zaletami swych siostr i ogrzana ogniem Febusa, jednak je przewyższa i lśni piękniejszym blaskiem.**

*Charles Alphonse Dufresnoy*

za utwierdzonej tamże tradycją dorocznej prezentacji misteriów pasyjnych, i to co najmniej w dwóch formach, z których jedna nosząca miano „pasji oratoryjnej” koncentrowała się na liturgii i bazowała na autentycznym słowie Bożym, zaczerpniętym z Biblii i wzbogaconym o podniosłe hymny oraz kontemplacyjnie mgielne arie (w tej kategorii sytuują się również monumentalne dzieła sceniczne Bacha). Drugi z tych typów, oznaczony pojęciem „oratorium pasyjnego”, odwoływał się natomiast do programowo skonstruowanych librett poddanych gustownej wersyfikacji i przykrojonych z myślą o salach koncertowych. Taką też jawi się ekstatyczna wizja Męki Pańskiej pióra Bartholda Heinricha Brockesa, znamienitego literata i retora, opublikowana w roku 1712 i opatrzona odświętną

intytulacją „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus” (tzn. Jezus zamęczony i zmarły za grzechy świata). Odróżnia się ona istotnie od standardowych odsłon drogi krzyżowej pierwszego typu, jakie twórca „Uwertury Darmstadzkiej” powiełał suto nieomal rokrocznie, i którymi zaopatrywał chętnie liczne lokalne świątynie. Jej egzaltowana treść ujęta sofistyczną szatą dźwiękową w rzeczywistości nie przystaje do ubogich ram, jakie zakreśla reformowana liturgia luteraska; jest za to zdecydowanie bliższa – jak trafnie napomknął Johann Mattheson – „sakralnej operze”, żądającej pojemnej przestrzeni i monstualnych mas wykonawców.

II.

W alegorycznej głosie o symbolicznych personifikacjach cnót zdobiących Bibliotekę Aleksandryjską, mediolański filozof i barnabita Christophoro Giarda, kontemplował: „Jeśli wszelka wiedza dotycząca nauki i cnoty jest dla ludzi użyteczna, to w najwyższym stopniu ta, która jest wynalazczynią i budowniczym wszelkich symbolicznych obrazów, dzięki której duch z nieba pochodzący, pogrążony w tej mrocznej jaskini ciała i w działaniach swych oddany zmysłom, z podziwem oglądając piękno cnót i nauk oraz kształt ich, od wszelkiej odłączy materii, (...) pobudzany jest do ich umiłowania i pożądania”. Brockes, którego wniosły tekst przybrał w rozbitych feudalnie Niemczech status nieomal kultowego, zyskując estymę nie tylko pośród oddanych ludzi Kościoła, lecz także w kręgach literackich i naukowych; w rzeczy samej odznaczał się mentalnymi i duchowymi przymiotami, tak zgrabnie wyłuszczonej przez Giardę. Dość wyjawić, iż żadne inne libretto o tematyce pasyjnej nie doznało aż tak nabożnej admiracji ze strony tytanów ówczesnej Melpomeny, do grona których oprócz herolda *Ebb und Flut Ouverture* (1716) liczyć należy Reinharda Keisera (1718), Jerzego Fryderyka Haendla (1716) oraz cytowanego Mat-



Georg Philipp Telemann

thesona (1718). Falę kulminacyjną owej popularności wolni obywatele miasta Hamburga mogli do woli admirować wiosną 1719 roku, kiedy to w paschalnie doniosłą porę Wielkiego Postu celebrowano hucznie wszystkie cztery dzieła naraz (aczkolwiek istnieje aż trzynaście udokumentowanych); a ten rytuał okazjonalnie powielano jeszcze u progu lat 1730-tych.

O tym, jak fantastyczną atencją wobec tej emocjonalnie wartkiej literatury, żywił był przyszły Kantor i pryncypał Johanneum, niech zaświadczy zapierający dech w piersiach poemat jego pióra, dedykowany Brockesowi i stanowiący intymne pendant do orkiestrowanego eposu:

Tak, jak piękne słowo wywołuje jeszcze większe  
wrażenie,

Kiedy dociera do naszych uszu,  
I jednocześnie rozpala naszego ducha zdwojonym  
płomieniem –  
Oto jest, co zamierzyłem osiągnąć.

Pragnę zatem co następuje: Jeśli moje gęsie  
pióro zroszą łzy,  
Być może ściągnie ono takową wilgoć i z  
innych oczu.

A jeśli w mojej frazie zagrzmi pomruk burzy,  
Oby mógł on wraz wywołać drżenie, i strach,  
i grozę.

Pobudek tak doniosłego uwielbienia, ba wręcz rywalizacji o jak najświetniejszą iluminację *Pasji* do słów Brockesa w relatywnie wątłym okresie czasu, wystarczająco nie nasświetlono, a wszelkie próby ich eksplikacji wyłącznie w kontekście ekonomicznym, filozoficznym czy socjalnym, a priori spałą na panewce. Zaiste, rację przejawiał sewilski teolog i zagorzały krytyk sztuki, Francisco Pacheco, twierdząc że „trudno przecenić dobro czynione przez święte obrazy: doskonałą [onej] nasz rozsądek, poruszają naszą wolę, odświeżają naszą pamięć o rzeczach boskich. Podnoszą nas na duchu i oczom naszym i sercom ukazują wieloduszne dzieła cierpliwości, sprawiedliwości i łagodności, miłosierdzia i pogardy rzeczy ziemskich w taki sposób, iż ustawicznie powodują nas do poszukiwania cnoty i gardzenia grzechem i dlatego kierują nas na drogę prowadzącą do wiecznego szczęścia”. Z kolei Nicolas Poussin na kartach „Uwag o malarstwie”, bezwzględnie zalecał, aby „gardzić małością i lichotą tematów nie nadających się do traktowania artystycznego”, a nadto „szukać rzeczy uporządkowanych i kochać je, oraz unikać niejasności, która jest nam tak przeciwna i wroga, jak światło przeciwne jest mrocznej ciemności”. Inna sprawa, że Brockes pędził nad wyraz uduchowiony i artystyczny żywot (co nie przeszkadzało mu zasiadać w kostycznej radzie miejskiej, a nawet pełnić funkcję senatora), i pozostawał w szlachetnej komitywie z wszystkimi ilustratorami jego szczytnego traktatu. Można w dodatku podejrzewać, iż to zapewne z jego poduszczenia skromny kapelmistrz ze śląskich Żar, opuścił Weimar i osiadł na stałe w Hamburgu.

### III.

„Artyści, których nie zadowala naśladowanie tego, co widzą w jednej rzeczy, zbierają piękności rozsiane w wielu rzeczach i łączą je przez subtelność sądu, i przedstawiają rzeczy nie takimi, jakie są, lecz takimi, jakie powinny być,

# V Warszawski Festiwal Gitarowy

13 listopada 2009, godz. 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie

**BEATA BĘDKOWSKA-HUANG, MATTHIAS KLÄGER,  
JAKUB KOŚCIUSZKO, MAREK PASIECZNY**

**WROCLAWSKI KWARTET GITAROWY**

w składzie:

**KAMIL BARTNIK, MICHAŁ BĄK, MAREK DŁUGOSZ, BARTŁOMIEJ HELWING**

**ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII ŚWIĘTOKRZYSKIEJ**

**JACEK ROGALA**

dyrygent

W programie:

Bartłomiej BUDZYŃSKI - Partita concertante de Wratislavia, Aleksander TANSMAN - Musique de cour,  
Marek PASIECZNY - Concierto Polacco, Jaime ZENAMON - Concierto de Wroclaw

14 listopada 2009, godz. 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie

**DIMITRIOS KOTRONAKIS,  
JOSE MIGUEL SUAREZ CARREOLA,  
ROCH MODRZEJEWSKI, MICHAŁ STANIKOWSKI**

**ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII ŚWIĘTOKRZYSKIEJ**

**WOJCIECH RODEK**

dyrygent

W programie:

Thanassis MORAITIS - Amsterdam Concerto, Ernesto CORDERO - Concierto Antillano,  
Bernhard Joachim HAGEN - Koncert lutniowy A-dur w opracowaniu na gitarę, Joaquin RODRIGO - Concierto Para una Fiesta

Prowadzenie koncertów  
**PIOTR MATWIEJCZUK**

Organizacja festiwalu  
**Fundacja Wspierania  
Inicjatyw Lokalnych - NOK**

Dyrektor Generalny i Artystyczny  
**DOROTA MEŻYK-GĘBSKA**

Patron medialny:

PROGRAM 2 PR S.A.



Współpraca:



Instituto  
Cervantes  
Warszawa

Sponsor:

STOART - ZWIĄZEK ARTYSTÓW  
WYKONAWCÓW



Patroni:

**TOPGUITAR**



Zadanie zostało zrealizowane  
dzięki wsparciu finansowemu  
miasta stołecznego Warszawy



Bilety do nabycia: eBilet - [www.ebilet.pl](http://www.ebilet.pl),  
godzinę przed koncertem w kasach Studia Koncertowego Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego, Warszawa, ul. Woronicza 17.

aby były urzeczywistnione w sposób doskonały” – oceniał u zarania XVII stulecia boloński prałat i nuncjusz apostolski w Wenecji, Giovanni Battista Agucchi. Słowa te łączą przystają do górnotłochy i ozdobnych ustępów Brockesowskiej konfesji, o której w datowanym na rok 1740 diariuszu, rezolutny Telemann wyraził się w kategoriach „niemożliwej do ulepszenia”. Istotnie, retoryczna grandilowencja i manieryczna koturnowość apelujące do najzacniejszych i najbardziej zakamuflowanych uczuć publiki, rozbudzające jej nieklamane pragnienia religijne i popychające ku penitencji, wyrzeczeniu a szczerzej skrusze, nie znajdują tu sobie równych. Podobnie jaskrawa predylekcja do patosu operującego zlotoustymi kolokacjami, gwałtowne sekwencje silnie skonstrastowanych obrazów i światłocieniowa barokowa ekspozycja – z gruntu właściwie tej zachłyśniętej intencjonalną sztucznością epoki. „Gdyby w przemówieniu nie było ani metafory, ani apostrof, ani hiperboli, ani żadnej innej figury retorycznej, nie można by tego przemówienia uznać za dzieło elokwencji” – pouczał jeden z jej prominentnych augurów, Charles Perrault. Ale tym, co uderza w fabule

*Pasji* – prócz uświęconej w tej erze emfazy i pompierskiej stylizacji – jest obca wersalskiemu „métier” jednoznacznie graficzna afektywność, ba wręcz brutalność w prezentowaniu mrocznych kalwaryjskich detali, a także przyrodzona niemieckiej psyche pewna tendencja do epatowania makabrą. O tym jak trwała i oczywista jawi się ta narodowa inklinacja, niech posłuży stwierdzenie Achima von Arnim, sformułowane w południe romantyzmu, a dowodzące, iż prerażliwość owa nie może być „zarzutem, podobnie jak nie można zarzucać lasom, że są zielone, bowiem to, co najwyższe, twórcze, jest najbardziej pospolite”; sam zaś poeta „jest duchem wspólnoty, »spirytus familiaris« w światowej gminie”. Niezależnie od trwałości tej etnicznej orientacji, spadek zainteresowania oratorską estetyką opus w generacjach następnym był ewidentny.

O bombastycznej prapremierze wariantu muzycznego, uskutecznionej 2 kwietnia 1716 r. w monumentalnym frankfurckim Barfüßerkirche, piewca *Oswobodzenia Izraela* tak obwieszczał w spóźnionym o ćwierć wieku pamiętniku: „Należy tutaj wspomnieć, co zdaje się raczej

odstępstwem od reguły, że drzwi prowadzące do świątyni zostały obstawione strażami poinstruowanymi, aby nie wpuszczając nikogo, kto by nie dysponował wydrukowaną obitką *Pasji*". Historycy muzyki skłonni są dzisiaj przyznawać, iż ten okazjonalny ewenement wspierający rozległe przedsięwzięcie charytatywne ku wspomnieniu tamtejszego domu kalek i sierocińca, stanowi bodaj najwcześniej udokumentowane exemplum kościelnego koncertu, za dostęp do którego pobierano opłatę. Uroczystości nadano wymiar nad wyraz cerebralny, mitygując do partycypacji w jej przebiegu szacowne władze tego imperialnego grodu, eklezyjastycznych dygnitarzy, tudzież rozlicznych potentatów napływających z bliska i oddali, jak chociażby wyniosłego landgraфа Hesji i Darmstadt, Ernsta Ludwiga. W istocie instrumentalności i soliści zgrupowani w „collegium musicum” Telemanna koncertowali wspólnie z członkami szacownej margrabiowskiej kapeli, a to z uwagi na brak w okolicy ansambłu zdolnego sprostać wymogom tak posągowej partytury. Co więcej, ekwilibrystycznie potraktowane partie solowe domagały się prezencji autorytetów wielkiej klasy, a takowymi mistrz *Muzyki kapitańskiej* rzecz jasna nie dysponował, będąc zmuszonym do ich ściągnięcia nawet ze stolicy Prus (oboista Peter Glösch).

Także olbrzymi aparat orkiestrowy żądał nieustannego doglądania oraz uzupełniania nagłych braków, tym bardziej, iż utwór operował szeregiem znaczących niespodzianek i estetycznych innowacji, wśród których rolę niepoślednią pełniło powierzenie zwyczajowego komentarza smyczków rafinowanym fletom poprzecznym (stanowiącym podówczas absolutną sensację), i to począwszy od pierwszej arii! „W otoczeniu nieprzeniknionej ciżby” przedstawieniem kapelmistrzował frankfurcki bankier Heinrich Remigiusz Bartels, którego twórca *Śmierci Jezusa* opatrzył mianem „nadzwyczajnego miłośnika i konesera sztuki”; sam Telemann natomiast partycypował w tej forsownej dźwiękowej ofierze na przemian jako wokalista, to jako ulokowany na zapleczu akompaniator. Tym bardziej zdumiewa fakt, iż mimo bezspornego triumfu, poza rzeczoną projekcją hamburską, jak i kolejną – przedłożoną w 1719 r. w pałacowej kaplicy margrabięgo Karlsruhe, nie istnieją zgoda żadne dowody na ponowną demonstrację tego wielkopostnego misterium magnum. „Publiczność jest jak morze, bez falowania całej powierzchni pojedyncza fala jest niczym” (Alfred de Musset).

#### **IV.**

W filozoficznych „Uwagach o malarstwie”, stoicki moralizator i olimpijski szafarz Piękna, Poussin odnotował: „Dwoma sposobami można opanować dusze słuchaczy: gestem i słowem. Gest sam przez się jest tak możny i skuteczny, że Demostenes ceńił go wyżej niż sztukę wymowy; dlatego też Marek Tulliusz nazwał go mową ciała, a Kwintylijan przypisywał mu tyle siły i mocy, że bez niego – jak sądził – beużyteczne są pojęcia, dowody i ekspresja”. W *Pasji* do słów Bartholda Heinricha Brockesa zgodnie władają obydwie metody; co więcej – kombinując styl o światłocieniowym dramatyzmie i alegorycznej emblematyczności – autor „Nowomodnego kochanka demona” dopuszcza olśniewającą obfitość sztuczek formalnych i specyfikuje osobliwe efekty dźwiękowe zdające się bez mała an-

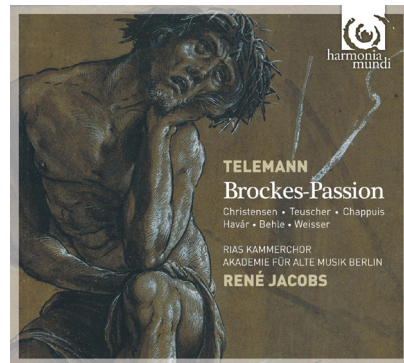
typypować Wagnerowskie motywy przewodnie. I tak, o ile ciętym odgłosom rogów przypisano rolę nieledwie ilustracyjną postępującej toksyny grzechu, działania Złęga i strasliwego skonu na krzyżu; tak miodopływne barwy oboju sygnalizują nadejście Odkupienia, a przenikliwie tony trąbek wieszczą przemożny triumf nad ciałem, sromotą winy i ludzką śmiercią.

„Nowość nie polega w głównej mierze na nigdy nie widzianym temacie, ale na dobrym, nowym układzie i ekspresji – rozsądzał Poussin – W ten sposób temat dobrze znany i stary staje się rzadkim i nowym”. U Telemanna koncepcja owa przejawia się w kazuistycznej i skomplikowanej strukturze kalwaryjskiego opus, jaki uprzedza nad podziw ekstensywna symfonia. Tuż za nią, w okazjonalnie dozowanych odstępach, postępują rozliczne arie sceniczne o niejednorodnej konstrukcji i niebanalnych mutacjach: arie da capo i chorały, kantaty, duety, tria i ariosa, recytatywy i kwartety, mosiężne chóry i jazgotliwe „turba” (tumulty); wszystkie beziernie fascynujące percepcję i nakazujące jawny respekt. Tak samo jak niewiarygodna homeostaza elegijnego tragiczmu z kontemplacyjną melancholią, a łagodnego zaufania z poezją wiary i pulsującą podskórnie bojaźnią. Piewca *Don Kichota na weselu Camacha* zespała je w stopniu skończenie doskonałym i nie noszącym śladów pactactwa; roztropnie dozując tempa i oferuje progresywne harmonie sugerujące odwieczne udręki duszy rozdartej pomiędzy okropieństwami bytowania a nadzieją transfiguracji; referuje przebieg dramatu z punktu widzenia uwikłanych węd odrębnych person, i nie bez rozmysłu epatuje grozą: „Boży gniew, / Boży cios, / Nic sobie nie robi z łez; / Uderza, niepowstrzymany, / Mimo ofiary wylanej; / Łamie niewyciężony, / Mimo ofiary spalanej” (Ajschylos).

Muzyczna fraza bez chwili wytchnienia podąża śladem zawile koncipowanej kolokacji, w której perfekcyjnie krzyżują się surowe realia historyczne, efemeryczne ludzkie nastroje i sugestywna deklamacja. Nadmiernie detaliczna artykulacja scen i zdarzeń, do jakiej Telemann zdradzał żywotną predylekcję, nie upośledza przy tym kapitalnej koherencji całości i nie nadweręża jej epickiego rozmachu. Skrupulatna kompilacja dydaktycznego idiomu sakralnego z pierwiastkiem strictly operowym zaowocowała w dodatku rezolucjami zadziwiająco awangardowymi. W tych wielkopostnych soliokwachi mamy niezaprzeczalnie do czynienia z najwcześniejszą próbką kuriozalnej metody „sul ponticello”, zezwalającej na maksymalnie intensywny komentarz libretta. Jest ona ewidentnie czytelna w liturgicznie centralnej scenie Ukrzyżowania, kiedy natężenie orkiestry staje się tak dojmujące, iż nie pozostawia wolnego czasu na kwietystyczną medytację, a rostrum dźwięków ekscentrycznie akcentuje – w manierze nieledwie naturalistycznej – brutalną przemoc oraz bestialską arogancję wobec dobroci Syna Człowieczego. Dopiero potem ta oscylująca na krawędzi historii zgiełkowość z wolna ustąpi szlachetnym tonom iluminującym spragnioną konsolację i przywiązana do Pana ufnosć: „O dziełach Twych zapomniał ten lud niegodziwy, / Zapomniał dokąd wiodą szlaki Twej tęsknoty, / Tłumowi nienawistny człowiek sprawiedliwy. / (...) Ty jednak budzisz, wbrew siłom przyrody, / Dawno przebrzmiałą sławę i żyć wiecznie / Każesz tak sobie, jak przez cię wskrzeszonym” (Michał Anioł).

#### **V.**

Badając aspekty antycznej wzniosłości, bezkompromisowy akademik i apologeta francuskiego klasycyzmu Roland Fréart de Chambray, wzmiankował: „Inwencja jest to naturalny talent, którego się nie nabywa ani przez studia, ani przez pracę; jest to po prostu płomień ducha, który pobudza wyobraźnię i sprawia ją w działanie”. Życząc sobie oprzytyć ową symptomatyczną maksymą, olimpijskie i prekursorskie przedsięwzięcie René Jacoba, który podejmując się rejestracji tak niejednorodnego i wieloaspektowego semantycznie monumentu, pomyślnie uniknął w swej demonstracji tyleż egzageracji co jałowości. W gruncie rzeczy podjął on nieobliczalne ryzyko oscylowania pomiędzy bezwarunkową admiracją wobec partytury a kategoriycznym odrzuceniem jej zawyżonej i przeciążonej estetyki. Podążył tym samym konfucjańską „drogą środka”, rozsądnie dozując siły na zamiary i idealnie miarkując moce. „Najbezpieczniejszą drogą jest zawsze trzymać się środka, bo skrajności są w obu kierunkach błędne – moralizował flamanadzki filolog i nowożytny arbiter „decorum”, Franciszek Junius – Rzeczy, które inwencją wytworzy, winny więc być wielkie, lecz nie nazbyt wielkie, dumne, lecz nie przerażające, pełne siły, lecz nie zuchwałości, surowe, lecz nie smutne, poważne, lecz nie ospale, żywe, lecz nie pełne pychy, rozkoszne, lecz nie rozwiązłe, pełne, ale nie przeladowane”. Jacobs posiadał swobodnie te na poly alchemiczny tajemnik, konstytuując zdumiewająco barwny kobierzec o nienagannej konsystencji, imponującym Bożym tchnieniu i finezyjnie zwiwną narracją. Zezwolił zgodnie na pobudzenie z martwych wśmienienie barokowego konceptu, tak by nas mógł on stale radować i powodować, że – jak ujawnił sam kompozytor – „chóry i sale koncertowe rozbrzmiewać będą przemożnym dźwiękiem”. Zaiste, nie byłbym w stanie ująć tego zgrانبniej. M



**GEORG PHILIPP TELEMANN**  
**Brockes-Passion**

*Brigitte Christensen, sopran; Lydia Teuscher, sopran; Marie-Claude Chappuis, mezzosopran; Donát Havár, tenor; Daniel Behle, tenor; Johannes Weisser, baryton • RIAS Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin • René Jacobs, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMC 902013.14 • w. 2009, n. 2008 • 139'51"

**Muzyka21**  
 **płyta miesiąca**

# Z jesienią w tytule

Romana Zaitz

Niektórzy przekonują, że gdy „jesień idzie, nie ma na to rady” (Andrzej Waligórski) i że „mimozami jesień się zaczyna” (Julian Tuwim). Inni, że najlepszym remedium na świat skąpany w żółci i czerwieni jest „wsiaść do pociągu byle jakiego” (Magdalena Czapińska). Inni jeszcze, być może z tezką w oku, twierdzą, że „jesień wszystko odmienia, niesie smutek i lzy” (Janusz Laskowski). Chyba jednak wszyscy się zgodzą, że zarówno ta piękna, złoto-rudawa jak i ta całkiem szara, mglista jesień nieodmiennie stanowi silny bodziec twórczy; zachwycia i inspirowa tak literatów jak i muzyków.

**Jedna z czterech** Przemienność pór roku od zawsze wyznaczała cykl pracy i odpoczynku człowieka. Nic więc też dziwnego, że człowiek jako uczestnik a zarazem obserwator ciągłej ewolucji postanowił „opisać” te regularnie zachodzące zmiany dostępnymi sobie środkami. Antonio Vivaldi napisał cykl czterech koncertów skrzypcowych, Joseph Haydn – oratorium, Piotr Czajkowski stworzył cykl dwunastu miniatur fortepianowych, a Aleksandr Glazunow – balet.

*Le quattro stagioni* są prawdopodobnie najsłynniejszymi kompozycjami Antonia Vivaldiego. Zostały wydane drukiem w 1725 r. razem z innymi koncertami tego twórcy, pod wspólnym tytułem *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, co można tłumaczyć jako *Spór między racjonalną stroną kompozycji a wyobraźnią*. Z czasem, w odniesieniu do *Czterech pór roku*, utrwalił się zwyczaj wydawniczy polegający na poprzedzaniu zapisu nutowego utworów przez sonety zawierające pozamuzyczny program, jak również na zamieszczaniu fragmentów tekstu w trakcie przebiegu kompozycji, w momentach będących ilustracją treści literackich. I tak w odniesieniu do jesieni tekst sonetu mówi o wieśniakach, którzy w tanecznym korowodzie, ze śpiewem na ustach i pucharem napoju Bachusa w dłoni świętują obfite plony (część I – *Allegro*), o błogim i beztroskim śnie kończącym uctowanie (część II – *Adagio molto*) i o wyruszających wraz z nastaniem kolejnego dnia na polowanie myśliwych (część III – *Allegro*). Warto na chwilę zatrzymać się nad środkami muzycznymi wykorzystanymi w trzeciej części „jesiennego” koncertu w celu odmalowania dynamiki i dramaturgii polowania. Gdy w tekście pojawia się mowa o ucieczce zwierzyny w muzyce regularny ruch ósemek i szesnastek zastępują pochody triol szesnastkowych, a nawet trzydziestodwójki. Z kolei w momencie śmierci zwierzęcia energia przebiegu rytmicznego zostaje wstrzymana.

To, co Vivaldi zapoczątkował w swoich programowych koncertach podjął i rozwinął Joseph Haydn. Przeżywający jesień swego życia wiedeński klasyk wkrótce po ukończeniu *Stworzenia świata* ofiarował ludzkości kolejne arcydzieło oratoryjne – *Pory roku*. Powstało ono we współpracy z baronem Gottfriedem van Swietenem, który na potrzeby oratorium przygotował libretto w oparciu o *Pory roku* Jamesa Thomsona, i który w trakcie pracy nad utworem udzielał Haydnowi licznych wskazówek. Rozwlekły i pozbawiony pretensji do wyższej literatury tekst van Swieten a nastrożcał kompozytorowi licznych problemów. O talencie muzyka świadczy jednak fakt, że żmudne zmagania nie odcisnęły się piętnem na

utworze. Treścią libretta jest wierność, z zachowaniem dbałości o detale przedstawienie zmian zachodzących w przyrodzie. Czym charakteryzuje się jesień według Gottfrieda van Swietena i Josepha Haydna? Atmosferę determinuje instrumentalny wstęp „wyrażający radość rolnika z bogatych zbiorów”. Kolejno następuje fragment gloryfikujący pracowitość i sceny poświęcone łowom. Myśliwi strzelają do dzikiego plectwa, tropią zające, wreszcie polują na wspaniałego rogacza. Całości dopełnia finałowy chór, który stał się doskonałą okazją do zaprezentowania biesiady po winobranii. Toasty mieszają się z odgłosem wiejskiej orkiestry, która na skrzypcach, organach i dudach przygrywa tańczącym.

Piotr Czajkowski nadając programowe tytuły miniaturom fortepianowym wchodzącym w skład cyklu *Pory roku* powielił spostrzeżenia jakie w odniesieniu do jesieni mieli przed nim Vivaldi i Haydn. Rosyjski kompozytor, tak jak jego poprzednicy powiązał miesiące jesienne ze scenami łowów – wrzesień i tanecznych zabaw – listopad. I tak jak dla Haydna ostatnia, finałowa część oratoryjnej jesieni stała się pretekstem dla wprowadzenia typowo austriackich motywów, tak w *Listopadzie* Czajkowski zdecydował się zaprezentować triokę – jeden z tańców rosyjskich. Na szczególną uwagę wśród miniatur Czajkowskiego zasługuje *Październik – Pieśń jesienna*. Konstruuje on pod względem tempa i charakteru (*Andante doloroso e molto cantabile*) z sąsiednimi miniaturami-miesiącami (*Allegro non troppo* i *Allegro moderato*). Jego nastrój sprzyja kontemplacji i jesiennie zadumie. *Październik* jest również doskonałym przykładem na współistnienie w muzyce Czajkowskiego uroczej kantyleny z „ciężką” techniką, wszechogarniającego symfonizmu z rzadką umiejętnością „śpiewania na fortepianie”.

**Rocznice** Jesień to nie tylko spadające z drzew żółte liście i kasztany, czy mgłą otulone nagie konary drzew. To także rocznice wydarzeń, które na zawsze odmieniły bieg historii.

Muzycznym echem odbiła się między innymi Rewolucja Październikowa. W jej wyniku doszło do obalenia Rządu Tymczasowego i powołania Rady Komisarzy Ludowych, wśród których najważniejszymi byli Lenin, Trocki i Stalin. Z okazji dziesiątej rocznicy tych wydarzeń do Dymitra Szostakowicza wpłynęło zamówienie na utwór symfoniczny. W krótkim czasie powstała *II Symfonia „Dedykacja Październikowi” H-dur op. 14*. Jest to jednocześnie wokalo-instrumentalna kompozycja do jednego z wierszy Biezymieńskiego. Mimo iż na konkursie z okazji 10-lecia Rewolucji Październikowej przyznano za nią Szostakowiczowi pierwszą nagrodę, sam twórca bardzo krytycznie się o niej wypowiadał. Na łamach „Sowietskaja muzyka” w 1955 r. twierdził: „Ogromna większość moich symfonicznych, kameralnych i innych utworów jest mi do dziś droga, z wyjątkiem może absolutnie nieudanych II, III i IV Symfonii. Utwory te były widocznie odbiciem znanego twórczego rozdroża”. Z czasem uznano dzieło za przejaw formalizmu w muzyce, co zdecydowało o usunięciu z repertuaru koncertowego i długo musiało czekać na ponowne odkrycie.

Tragicznym doświadczeniem, które znalazło odzwierciedlenie w twórczości artystycznej był

atak terrorystyczny z 11 września 2001 . na główne budynki Światowego Centrum Handlu w Nowym Jorku. Runięcie bliźniaczych wież stało się fundamentem, na którym powstała *September Symphony* Wojciecha Kilara. Pomysł rodził się wolno, by przybrał kształt ostateczny za brzmień po raz pierwszy 2 września 2003 r. Utwór rozpoczyna żalobny chorał, część drugą określił Leszek Polony mianem „jeszcze jednej Kilarowskiej »toccaty«, tym razem skrzyjomie i demonicznej, przywodzącej na myśl skrzydlate istoty niosące śmierć”. Kolejno brzmi elegijna pieśń, a całość kończy pełen wiary i optymizmu marsz. Jedni widzą w tym dziele sumę doświadczeń kompozytorskich Kilara, inni ze względu na wprowadzenie do symfonii cytatu z pieśni Samuela A. Warda *America. The Beautiful*, aluzji do bluesa, muzyki gospel i Gershwin a syntezę tego, co europejskie z tym, co amerykańskie.

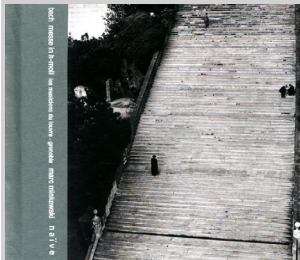
**Rozstania** Gdyby kolejność pór roku powiązać z etapami ludzkiego życia jesień stałaby się synonimem starości, okresu podsumowań i pożegnań. I właśnie taką jesień, zadumaną i pogodzoną z tym, co nieuchronne odmalował Andrzej Panufnik w *Muzyce jesieni*. Na kształt utworu w sposób szczególny oddziaływały wydarzenia z prywatnego życia kompozytora. W pierwotnym zamysśle miało powstać niewielkich rozmiarów dzieło na orkiestrę bez skrzypiec sławiące piękno panującej wokół jesieni. Jednak w trakcie pracy nad dziełem do Panufnika dotarła wiadomość o śmiertelnej chorobie przyjaciółki – Winsome Ward, kobiety przy której boku odzyskał dawno utracony spokój ducha i wewnętrzną równowagę. Okoliczności te sprawiły, że tematem jesienniej muzyki, jak sam kompozytor wspomina, stało się „zamieranie życia w przyrodzie, życia, które nie odrodzi się już z nadejściem kolejnej wiosny”. *Muzyka jesieni* jest jednym z najpiękniejszych utworów Panufnika. Przyciąga uwagę słuchacza łagodnym, eufonicznym brzmieniem, wewnętrznym uporządkowaniem, a wolny tok rozwoju sprzyja refleksji. Jak pisze Beata Boleśawska: „w czasach, gdy piękno przestało już być wartością w sztuce” powstała kompozycja wolna od awangardowych trendów i paradoksalnie dla tych ostatnich, mimo upływu lat, nie tylko nie straciła nic ze swojej aktualności lecz zyskała ogromną popularność.

Jesień w tytule pojawia się również w katalogu dzieł Sergiusza Prokofiewa, autora *Jesiennego szkicu* op. 8 i Edwarda Griega, kompozytora uwertury koncertowej *Jesienią* op. 11. Pierwsza z wymienionych kompozycji nie tylko nie odniosła sukcesu lecz została mylnie zinterpretowana. W jednym z listów do przyjaciół Prokofiew żalił się: „Krytycy pisali o drobnym deszczu, o opadających liściach, cytowali wiersze lecz żaden nie domyślił się, że chodzi tu o świat wewnętrzny”. Z kolei dzieło Griega, początkowo źle przyjęte w wersji orkiestrowej, w wersji na dwa fortepiany zostało nagrodzone przez szwedzką akademię w Sztokholmie.

Powyższe przykłady chyba najlepiej przekonują o tym, że mimo iż nie tak spektakularna jak wiosna, ani tak atrakcyjna jak lato czy zima jesień stanowiła dla twórców silne źródło inspiracji.<sup>12</sup>

## Palcem po płycie

# Nowe nagranie *Mszy h-moll*



JAN SEBASTIAN BACH

### *Msza h-moll*

Lucy Crowe, Joanne Lunn, sopran; Julia Lezhneva, Blandine Staskiewicz, mezzosoprany; Natalie Stulzmann, Terry Wey, alty; Colin Balzer, Markus Brutscher, tenory; Christian Immler, Luca Tittolo, basy • Les Musiciens du Louvre • Marc Minkowski, dyrygent  
Naïve V 5145 • w. 2008, n. 2008 • 101'00"

niem nieustraszonego wojownika ośmiela zgromadzonych by wybuchnąć chwalebny *Cum Sancto Spiritu*).

Do realizacji *Mszy h-moll* Minkowski zaangażował solistów, którym powierzył również partie chóralskie oraz orkiestrę skameralizowaną do liczby dwudziestu sześciu instrumentalistów. Taki skład wykonawców wystarczył mu nie tylko do wytworzenia atmosfery intymnej modlitwy, ale także do tego, by ukazać rozmach wspólnotowego śpiewu pochwalnego. W gronie solistów próżno szukać znanych nazwisk, mimo to wszyscy zaprezentowali ujmującą wokalistykę w służbie treści religijnych. Również Les Musiciens du Louvre – Grenoble z wirtuozowskich partii kantora

z Lipska wyzyskali całą paletę jakości wyrazowych (najbardziej sugestywna wydała mi się imitacja męczeństwa Pańskiego w *Crucifixus* i wzlot ducha w *Sanctus*).

Zrealizowane dotąd nagrania mszy Bacha co najwyżej zachwycały pięknem realizacji dźwiękowej, porządkiem fakturalnym i blaskiem brzmienia, rzadko jednak umożliwiając głębsze zrozumienie i odczucie sensu tej złożonej kompozycji. Nawet luminarze bachowskich dzieł oratoryjno-kantatowych nie ujęli tego utworu w kontekście, w którym jak się okazuje jest głęboko osadzony – Gardiner w latach osiemdziesiątych zaczął w blaskiem ustępów pochwalnych i czystością kontrapunktyczną, a w nagraniu Herreweghe dziesięć

lat później cieszyć mogliśmy się quasi-sakralną nastrojowością i pięknymi głosami solistów. Pierwsza dekada nowego tysiąclecia zaowocowała mdłą realizacją autorstwa Junghänela i nazbyt dekoratywną Suzuki. Dopiero w ujęciu Minkowskiego *Msza h-moll* stała się prezentacją człowieka, który stanął przed obliczem Wszemogącego ze świadomością swej ułomności i potrzeby zrzucenia ze swego ducha ciężącego brzemienia. Stała się nie tylko dowodem wzlotu twórczego ducha kompozytora, ale nade wszystko artystyczną muzyką użytkową o ewidentnie rytualnej funkcji. Stała się muzyką znaczącą.

Piotr Wolanin

## Muzyka21

### plyta miesiąca

Dla Bacha muzyka była nie tylko brzmiącą materią ale sztuką znaczącą. Podobne stanowisko zachowuje Mark Minkowski, choć w jego kreacjach znaczenie przyjmuje najczęściej postać teatralnego gestu. Zrealizowana przez niego bachowska *Msza h-moll* również przywołuje sceniczne skojarzenia. Tym razem jednak scenę zastąpił kadr ukazujący katolicką zbiorowość odprawiającą rytuał, a perypetia ustąpiła miejsca prezentacji stanu ducha tejże zbiorowości (chóry) lub wyodrębnionych z niej jednostek (arie, duety). Przy czym następstwo poszczególnych afektów wynika prosto z kontekstu nabożeństwa. Stąd *Kyrie eleison* ma postać niesłyszanego dotąd błagania o przebaczenie za winy, które wcześniej wierni uświadomili sobie w akcie pokuty, a *Agnus Dei* zamiast czarować powabem cudownej melodii przypomina o cenie, jaką zapłacono za odkupienie grzechu – wszak wierni nie dostąpili jeszcze komunii. Nawet wersy (*Et in terra pax, Qui tollis peccata mundi*) panegirycznej *Glorii* ujawniają szczerą pokorę zgromadzonych przed boskim majestatem. (Dopiero basowa aria *Quoniam tu solus sanctus* budząca skojarzenie z wystąpie-



Marc Minkowski  
fot. Philippe Gontier/Naïve



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Arie**  
 Anne Sofie von Otter, *mezzo-sopran*; Karin Roman, *sopran*; Tomas Medici, *tenor*; Jakob Bloch Jespersen, *bas-baryton* • Concerto Copenhagen • Lars Ulrik Mortensen, *dyrygent*  
 Archiv Produktion 477 7467 • w. 2009, n. 2008 • 57'04"  
 ☆☆☆

Nigdy nie byłem wielkim wielbicielem dokonań Anne Sophie von Otter, a jej najnowsza płyta tylko mnie utwierdziła w tym przekonaniu. Na krążku, pierwszym solowym recitalu wypełnionym w całości dziełami Jana Sebastiana Bacha, znalazły się wybrane arie z bogatej spuścizny oratoryjno-kantatowej, uzupełnione o dwie krótkie instrumentalne sinfonie. Śpiewacze w nagraniu towarzyszy święty zespół Concerto Copenhagen. Przyznam się, że poznałem go dopiero teraz i jestem nim zachwycony. Gra tej grupy zasługująca na najwyższe uznanie, jej brzmienie jest piękne, barwne, bogate i dobrze pasuje do muzyki lipskiego kantora. Występ duńskich muzyków wywarł na mnie niezmiernie pozytywne wrażenie i sprawił, że chciałbym ich słuchać bez końca.

Nie da się tego niestety powiedzieć o głównej bohaterce albumu. Wydaje się, że jej głos okres swej największej świetności ma chyba za sobą, jako że dość trudno znaleźć w nim ten blask, barwę, wyrównanie i emocje znane z najlepszych nagrań von Otter, zwłaszcza tych bachowskich dokonanych w latach 80. i 90. ubiegłego stulecia pod kierunkiem Johna Elliota Gardinera. Tutaj brzmi niekiedy po prostu nijako, matowo, nieciekawie, przede wszystkim w dolnym rejestrze, który nie ma już dawnej siły i głębi. Tylko czasami brzmi nieco lepiej w górze, jak np. w arii *Erbarne dich z Pasji Mateuszowej* czy duecie z kantaty *O Ewigkeit, du Donnerwort*, ale są to jedynie przebliski. O wielkie estetyczne wzruszenia jest więc trudno, szczególnie, jeśli weźmie się pod uwagę również złą wymowę łaciny we fragmentach *Mszy h-moll* i *Magnificatu*.

Moim zdaniem to płyta nie do końca udana, choć być może znajdują się słuchacze różniący się w ocenie ode mnie. Mnie zabrakło w



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Concerto Brandenburskie**  
 Academy of Ancient Music • Richard Egarr, *dyrygent*  
 Harmonia Mundi HMU 807461.62 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 156'00"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

5 listopada 1447 r., w liście do księcia Leonella d'Este w Ferrarze, pedagog i humanista Guarino Guarini, tak oto prostopadł siewczy swego możnego pupila: „Należy pamiętać, że muzy są pojęciami i inteligencją ludzką, które dzięki talentom i pracowitości wynalazły rozmaite umiejętności i rzemiosła”, a jego duchowy sukcesor, Leon Battista Alberti rozważał: „[Sztuka] nie tylko nieobecnych obecny czyni, lecz także po upływie całych wieków ukazuje zmarłym oczom żyjących, budząc najwyższy podziw dla mistrza i przynosząc przyjemność tym, którzy mogą dzieło oglądać”. Usilnie kontempluję te retoryczne włoskie frazy, przystępując do medytacji nad transparentnie promienną rejestracją niebiańskich *Koncertów brandenburskich*, i nie mogę zaprawdę wyjść z podziwu nad owym sofistycznym modusem ukształtowanym dłonią i psyche turyńskiego półboga.

„W jedzeniu i muzyce pociąga nas zawsze to, co jest nowe i niezwykle” – donosi dumny Alberti. Fantastyczne opusy, sporządzone ku rozhasaniu i ucieście drętwej margrabię Brandenburskiej, a spoczywającej beczynnie sród pyłu jego zamożnych annałów, nie przestają zadziwiać wyznawców i protektorów arcytrudnego kunsztu lipskiego Kantora, konkurując o miano szlagieru wśród z rozbrykanymi *Porami roku* Vivaldiego; a nadto prowokując do licznych nagrań: począwszy od gargantuicznej i nieztzscheańskiej (Stokowski, Karajan, Furtwängler), poprzez wariant kalwiński i ascetyczny wytrawiony, po stanowisko kantowsko obiektywne, bazujące na niewątpliwym przeciwzuciu źródła energii tej szczytnej frazy, dogłębnym pojęciu jej uduchowionej formy, cyzelowaniu i przeniknięciu niuansów (Britten, Leonhardt, Koopman). Estetyczna rewolwa, zainicjowana przez proporcjonalną i strukturalną myśl Har-

noncourta, toczy swe nietławne wody dalej, inspirując bieżące generacje ku oczywistej kameralizacji; znacznej redukcji tytanicznego aparatu orkiestry i ujawnieniu wachlarza kolorów, dzięki któremu bogata tkanka polifoniczna – summa theologicum Bachowskiej muzyki – wygrywa należną przejrzystość i nienaganną ścisłość. W toku tego radującego zmysłu procesu, cudownemu odsłonięciu ulega zawarta w substancji *Koncertów* różnorodność, która – jak raczył wznieść sędzić Alberti – „przysięga wdzięku każdej rzeczy, jeżeli z równym umiarem skupia i łączy ona w jednaki sposób rzeczy odrębne”, a pożądana pastelowość brzmienia nie destabilizuje ukrytego w jej trzewiach chrześcijańskiego palladium.

Wszystko wskazuje na to, iż Richard Egarr podał tym chlubnym i brawurowym duktem, zainicjowanym w minionych dekadach z woli brytyjskich (Parrot, Rifkin, Gardiner) i niderlandzkich gigantów Terpsychory, a jego roziskrzona miriadami odcieni ofiara, w głodzie gustownej harmonii i sonorystycznej subtelności, waży się na eminentne innowacje pokroju introdukcji nieprzewidzianego w partyturze teorbanu (William Carter!) czy żywotnego zrelaksowania tempa, jakie przysięga świetlistej substancji *Koncertów olimpijskiego* rozradowania. Nie dosyć na tym. Istotne obniżenie natężenia dźwięku z konwencjonalnych 415 herców, do osobliwych 392 (immanentnych Muzie galijskiej), pociągające za sobą rewolucyjne przestrojenie odświeżonych obójów, trąbek i rożków, operujących teraz w niższych i sensualnych registrach, niechybnie cieszy i inspiruje do łagodnego postępowania za manuskrytem, z którego fugat i kontrapunktów nagle wykwitą entuzjastyczna biesiadna idylla.

„Przed wszystkim to uznajemy za najpiękniejsze, co jest ożywione, rozumne i tak ukształtowane, że duchem czyni zadość kształtowi piękna, który mamy w umyśle; a ciałem odpowiada utajonemu zarodkowi piękna, jaki mamy w naturze i w intelekcie” – konstatawał florencki neoplatonczyk, Ficino. W żądy estetyzacji i rozluźnienia brandenburskich struktur, londyńska Akademia Muzyki Dawnej pod czułą pieczę stylisty Egarrą, udatnie artykułuje i frazuje, powściągliwie dozuje ekspresję i szameruje naddobne tony, przywołujące łączno bujne konszachy Borodina. Płomienny i wstrzemięźliwy zarzem smak konfesji, niewiarygodna eteryczność i krystaliczny ład, klarowność, lotność i rafinowane uniesienie – oto symptomy owej że wszec miar intrygującej kreacji. „Artysta jest panem wszelkiego rodzaju ludzi i

wszystkich rzeczy” – podkreślał Leonardo da Vinci, i trudno zaiste kwestionować go, by ambitnemu spadkobiercy Hogwoda, były te słowa z gruntu nieziane.

Ich transcendentny czasowo przekaz jawi się prominentnie doniosły w obliczu osobnego novum, jakim jest w pełni owocna próba odczytania Bachowskiego monumentu w kontekście przyczynków kameralnych. W tym celu, Egarr powraca do nowożytnych koncepcji osadzenia każdego z konferujących instrumentów w izolowanej, uzgodnionej partii, której nie można zamienić na inną. Eksperyment zasadza się na wyjawieniu niezaprzeczalnych przymiotów solistów występujących chętnie przed gwarne ripieno. Melanz obsady alternowanej z opusu na opus i nie powielonej w tożsamej konfiguracji, przysposabia do alegorycznych dysput oraz intymnych konwersacji o bezprzykładnej równowadze, urzekając tyleż antyfoniczną kantyleną, co niewzruszonym pierwiastkiem ludycznym. Energiczny maestro zajmuje przy tym wiodący stolec klawesynisty, usytuowany – stosownie do barokowych kanonów Praetoriusa – pośrodku sfery smyczków i sekcji dętych; niczym dostojne Słońce w heliocentrycznej wizji świata, przyświecające łaskawie obiegującym je planetom i ich księżycom. Stąd popatrując i dyrygując, godnie mediuje i konsultuje, spełniając rolę karolińskiego feudała: dobrośliwego i przyjaznego w obliczu lojalnych, a surowego wobec odstępców. „Sztuka nie wymaga, by artysta dobrze postępował, lecz by tworzył dobre dzieło” (św. Tomasz z Akwinu).

Mamy tu zatem do czynienia z pewnego rodzaju ekstazą, jawnie odległą od scholastyki a dogmatów, i turbojącą srogą purystów. Ci zaś nie omieszkają szczerze replik sprzeciwu i dyzgustu, tudzież rwać skóry swoje na strzępy i mierzwić brady nad odchudzeniem tak znoicznej polifonii. Nie zubożyło ono – o zgrozo! – śpiewnego konsonansu i nie zniweczyło ze szczerem dorodnej mikstury; tej tak powabnej i seraficznej konstelacji, wielbionej przez nas a pogardzonej przez Kantorowi współczesnych. Jej górny duch o cudnej wenie trwać w nas zamierza bowiem bez końca, i sycić będzie niepomniemi, albowiem w nim to pozyskaliśmy „duchowe dobra, których najwyższym owocem jest, że nie istnieje konieczność posiadania więcej” oraz bogactwo, jakiego „właściwością jest najbardziej to, żeby niczego już nie pragnąć” (Lorenzo Ghiberti).

Andrzej Osieński



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Suites francuskie BWV 812-817,**  
**Koncert wioski BWV 971, Fanta-**  
**zja i fuga BWV 904**  
 Francesco Cera, klawesyn  
 Arts 47738-8 • w. 2008, n. 2008 • SACD,  
 132'47"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

„Sztuka jest wielkim stymulatorem życia: jakże można ją pojmować jako pozbawioną celu, jako »l'art pour art«? – indagował w dobie rewaluacji idei, ironiczny dysydent dekady, Nietzsche – Sztuka ukazuje wiele z brzydoty, twardości, problematyczności życia – czy tym samym, jak się zdaje, nie wybawia od życia?”. Herold nowożytnego pojmowania sztuki, apostoł zgody i wyzwoliciel nowych muzycznych modusów, Bach, był w pełni świadom transcendentnego znaczenia dźwięku i retorycznych aspektów ducha, jakie ten bez obstrzeżeń do woli wyjawiał i konwertował uległe dusze. Instrumentalna fraza, aczkolwiek nie wspomagana emocjonalnym, skrzącym finezją wokalnym credo i nie zdefiniowana co do kontekstu, jawiła się źródłem przepysznej fantazji, tudzież

imaginacji prowokującej tysiączne domysły. Mogła tym samym, na równi z kantatą czy oratorium o pietystycznej proweniencji, podnosić krnąbrne serca i poruszać spragnione zmysły, wspierając ich znojny nakład w woli zdążania ku odległemu niebu oraz być przyczynkiem do refleksji nad najświętszymi przymiottami Boga.

„Nie dosyć na tym, by utwór był piękny, niech będzie wzruszający i niechaj, dokąd zechce, prowadzi duszę słuchacza” – egzagerował się Horacy w symptomatycznym liście do braci Pizonów. Niekiedy zaiste dywagować, czy piewca *Koncertów brandenburskich* znalazł owe egzaltowane strofy, dość odkryć, iż w sześciu suitach skonstruowanych w Köthen i opatrzonych post factum terminem „francuskich”, zaaplikował on pewną sekwencję: intencjonalną i wyważoną, która bezspornie zmierzala ku ewokacji zmysłowego idiomu. Owa idea cyklu opusów ugrupowanych w sześciu tonacjach – trzech mollowych: medytacyjnej i pospelnej d-moll, smętnej i wiotkiej c-moll, melancholijnej h-moll, i trzech durowych: afektowanej Es-Dur, beztroskiej i roztańczonej G-Dur oraz nieziemskiej E-dur; wiedzcie swój frajuritaj żywot z fundamentalnych koncepcji późnego baroku, spirytualnej przytomności i kartezjańskich definicji Matthesona. Oferuje ona feerię tonów i wachlarz rozlicznych konwencji, rozpostartych pomiędzy baletowymi almandami, dwornym kurantem i posuwistą sarabandą a polifoniczną substancją o gęstej masie; a nade wszystko uprawnia do snucia wdzięcznych faccji i rozrączniania kruchych konfabulacji. „Podczas fantazjowania – donosi z

emfazą Albert Schweitzer – szczególą przyjemność sprawiło mu przechodzenie do wszelkich możliwych tonacji i docieranie nawet do najodleglejszych oraz powracanie, tak, żeby tego nie dostrzeżono i sądzono, iż tylko modulował w wewnętrznym kręgu jednej jedynej tonacji”.

Bach, osadzony w realiach epoki, acz niepodległej znikomym pryncypiom, był oddanym chrześcijaninem o symbolicznej atencji dla świata zdarzeń i nieprzeciętnej ofiarności dla rozległego dzieła Stwórcy, a jego strzelista kolokacja rozkwita na bazie podniosłej modlitwy i krystalicznie czystej wiary. Przenika ona do głębi zda się najbardziej abstrakcyjne figury, w których ścieżka duchowej konsolacji – dozowana roztropnie i cieniowana z nobliwym umiarem – biegnie od potępienia i adreku życia (Pierwsza i Druga Suita), poprzez ekspiację i zaufanie (Trzecia), szlachetną łaskę i uwolnienie (Czwarta i Piąta), po zawierzenie okazane zbawiennej mocy Jezusa Chrystusa i rajski pobyt na Jego wiecznym łonie (Szósta). W tym sensie odsłania się naszym oczom zadziwiająca „wielkość myśli, która jest niewidoczna królom, bogaczom, wodzom, wszystkim mocarzom cieleśnym” (Pascal), i która jawi się twórczym oddechem najsąbtlejszej metafizyki; promiennej psyche napędzającej tajemne muzyczne struktury i odradzającej się w ich elementarnych napięciach.

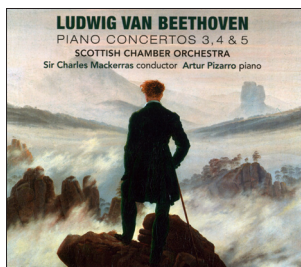
„Najczęściej, o ojcie i wy synowie godni takiego ojca, my poeci dajemy się uwodzić chwałebnym pozorom – rozważał zafasowany Horacy – Mozole się nad zwięzłość

cia, a przez to stają się ciemny; w pogoni za gładkością tracę siły i zapal; kto zapowiedział wzniosłość, popada w nadołość; pełza prozaicznie po ziemi zbyt ostrożny i bojący się burzy”. Boloński klawesynista Franco Cera, szczęśliwie uniknął był owej konfuzji – jaka zbyt często staje się udziałem mych krytyk – i eksycytuje niewiarygodną gracją, finezją i troskliwością artykulacji, a nadto niezaprzeczalną akrobaczą oraz szacunkiem dla detalu. Kluczem do pojęcia urzekającej transparencji przebiegającej truchtem przez rozświetlone pięknem pasaże, zdaje się fakt zatrudnienia osobliwej innowacji: współczesnej kopii francuskiego klawesynu Vincenta Tribut, przechowanego w paryskim Muzeum Muzyki i datowanego na ostatnią dekadę XVII stulecia, a zatem czas istotnie uprzedzający skomponowanie suit. Ta kuriozalna niebanalność, zuchwała i ryzykowna dla zniesmaczonych purystów, okazała się prawdziwie dobroczynna, wyposażając bachowskie konfesje w iskrę egzycytacyjnej energii: entuzjastycznej i kwietystycznej zarazem, w której chwalebny blasku, nucąc i tańcząc, objawia się spolek jako uczestnik wyższej społeczności; zapomniał chodzić i mówić, i jest już gotów, w płasach i tanach, wzbicić się bez mała w przestrzeń... Klarowna, medytacyjna wizja. „W sobie samej terażniejszość sztuki zawiera swoją wieczność i nie potrzebuje przyszłości, bowiem wieczność oznacza jedynie doskonałość” (Ludwig Tieck).

Andrzej Osiński

niej pięknego, wyrównanego głosu, bogactwa emocji i głębi wyrazu, bez których genialna twórczość Jana Sebastiana Bacha nie może wywrzeć odpowiedniego wrażenia. Mam więc raczej mieszane wrażenia po wysłuchaniu tego albumu.

Paweł Chmielowski



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Koncerty fortepianowe**  
 Artur Pizarro, fortepian • Scottish Chamber Orchestra • Charles Mackerras, dyrygent  
 Linn Records CLD 336 • w/ 2009, n. 2008  
 • SACD, 103'22"  
 ★★☆☆

Skuszony nazwiskami renomowanych wykonawców i produkcjami angielskiej wytwórni, której dotychczasowe propozycje bardzo mi przypadły do gustu i zbierały pochlebne opinie nie tylko na tych łamach, sięgnąłem po album zawierający *Koncerty fortepianowe* Ludwiga van Beethovena. Nie spodziewałem się jednak, że oba krążki, po których obiecywałem sobie przeżycia naprawdę wysokiej próby, nie tylko nie spełnią moich oczekiwań, ale będą powodem dość dużego rozczarowania.

Nie porwała mnie szata graficzna, oparta na znanym obrazie Caspara Friedricha, nie wiedzieć czemu zdobiąca akurat ten album. Szkoda też, że wydawca porzucił na umieszczeniu na drugiej płycie jedynie *V Koncertu*, pozostawiając, bagatelą, prawie 45 minut wolnego czasu, który można by było z powodzeniem wypełnić. Z punktu widzenia kieszki odbiorcy nie jest to korzystne, chyba że tytuł ten będzie sprzedawany po promocyjnej

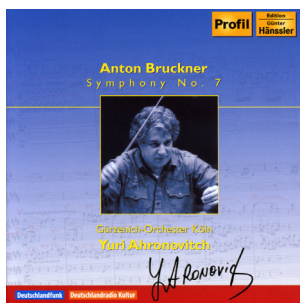
cenie. Zważywszy jednak na fakt, jak nieciekawie i nijako brzmi tutaj instrument solowy, może nie jest to zbyt najgorszym rozwiązaniem? Nie popisali się dźwiękowcy lub stroiciele fortepianu. To, co mi przeszkadza najbardziej jest jego brzmienie – dość ciche, nieczytelne, matowe, „zamglone”. Pół biedy, jeśli chodzi o fragmenty utrzymane w wysokim rejestrze i niewielkiej dynamice; gorzej, kiedy chcielibyśmy usłyszeć wyraźne, grzmiące basy, odcinki zagrane w przejrzystym forte i fortissimo, klarowne biegniki na całej klawiaturze – o tym można jedynie pomarzyć. Nie wiem, czy przyczyną owego dyskomfortu był nie najlepszy stan instrumentu, błędy popełnione przez realizatorów nagrania, którzy ustawili mikrofony zbyt daleko od fortepianu czy też kondycja pianisty? Narracja jest wartka, tempa żywe, może nawet aż za bardzo – zastanowiło mnie na przykład, czy wykonawcy uczestniczyli w zawodach na najszybsze zagranie *Koncertu „Cesarskiego”*,

trwającego tutaj zaledwie 35'48”)? Przepiękne części wolne *Czwartego* i *Piątego*, wykonane odpowiednio w cztery i pół oraz sześć minut, wyczerpały moją tolerancję na pomysły co do temp. Szkoda, bo po tak znanych wykonawcach można było oczekiwać naprawdę więcej. Jedyne gra wspaniale brzmiącej Szkockiej Orkiestry Kameralnej pod doświadczoną batutą sir Charlesa Mackerras może dostarczyć dużo satysfakcji. W przypadku *Koncertów fortepianowych* Ludwiga van Beethovena to jednak za mało, dla samej orkiestry warto zaś zapoznać się z nagraniem jego *Symfonii* w tym samym wykonaniu w nagraniu wytworni Hyperion.

Biorąc pod uwagę dotychczasowe tytuły firmy Linn Records, tej pozycji nie mogę określić inaczej, jak mianem dużego rozczarowania.

Paweł Chmielowski





**ANTON BRUCKNER**  
**Symfonia nr 7 E-dur**  
 Gürzenich-Orchester Köln • Yuri Ahronovitch, dyrygent  
 Profil PH09043 • w. 2009, n. 1979 • ADD, 67'25"  
 ★★★★★

Jedną z najnowszych propozycji wytwórni Profil jest kolejny album dokumentujący sztukę Jurija Aronowicza, wybitnego dyrygenta rosyjskiego (1933-2002). Miałem już okazję ocenić jego interpretację *Symfonii „Leningradzkiej”* Dymitra Szostakowicza. Tym razem przedstawiam następne mistrzowskie wykonanie arcydzieła żelaznego repertuaru – *VII Symfonia E-dur* Antona Brucknera, której 125. rocznica triumfalnej premiery przypadnie na 30 grudnia tego roku.

Niniejsze nagranie to zapis koncertu z 6 IX 1979 r., kiedy to Aronowicz poprowadził Filharmoników z Kolonii (wtedy noszących nazwę Orkiestra Gürzenich z Kolonii). Mimo pewnego upływu czasu, interpretacja ta budzi ogromne zainteresowanie, ujmuje oryginalnością i świeżością w odczytaniu partytury. To dowód wielkiego dyrygenckiego mistrzostwa rosyjskiego kapelmistrza, potrafiącego wyeksponować duże pokłady ekspresji, nasycić narrację dramaturgią i logiką. Posłużył się w tym celu niekiedy dość swobodnym i dziwnym podejściem do temp oraz dynamiki w niektórych odcinkach, przez co brzmią trochę inaczej niż w innych nagraniach. Ale ma to też swoje zalety: pozwala spojrzeć na dobrze znany utwór w nowym świetle, świadczy o żywym, nieortodoksyjnym stosunku kapelmistrza do dzieła. Dowodzi jego kreatywności, szczerości, usuwających zbytni patos, a nawet niebezpieczeństwo nudy, zagrażających arcydziełu Brucknera w gorszych wykonaniach. Trzeba też podkreślić doskonałe porozumienie dyrygenta z orkiestrą, chociaż jej brzmienie i realizacja techniczna nagrania nie zawsze są absolutnie idealne.

Całość zasługuje jednak na ogromne uznanie i podziw dla wybitnej kreacji rosyjskiego mistrza batuty oraz prowadzonych przez niego Filharmoników.

Paweł Chmielowski



**FRYDERYK CHOPIN**  
**4 Scherza, Fantazja f-moll op. 49, Berceuse Des-dur op. 57, Barcarolle Fis-dur op. 60**  
 Eugène Mursky, fortepian  
 Profil PH04071 • w. 2008, n. 2007 • 67'10"  
 ★★★★★

Przedmiotem recenzji stała się płyta pianisty radzieckiego pochodzenia, Eugène Murskiego (1975). Ponieważ artysta od najmłodszych lat przejawiał niezwykle możliwości pianistyczne, zasłynął także na arenie międzynarodowej w 1994 r. Został wówczas laureatem pierwszej nagrody w prestiżowym międzynarodowym konkursie pianistycznym w Londynie (National Piano Word Competition). Koncertował tamże w ramach Royal Festival Hall. Pianista ma w swoim dorobku takie pozycje, jak: dzieła Fryderyka Chopina na pięciu płytach wydanych przez wydawnictwo Profil: *Ballady (Impromptus), Walce, Etiudy, Polonezy, Scherza*. Ponadto artysta dokonał rejestracji dzieł Schumanna, Skriabina, Szostakowicza, ukazała się też płyta



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Wariacje: WoO 79, op. 35, WoO 71, WoO 64, WoO 72, WoO 65, WoO 78**  
 Florian Uhlig, fortepian  
 Hänssler Classic CD 98.599 • w. 2009, n. 2009 • 79'29"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

O ile popularność *Sonat* Ludwiga van Beethovena w fonograficznych produkcjach nie ulega wątpliwości, to mniej znane cykle wariacji, zwłaszcza te nieopusowane, cieszą się niestety dość małym zainteresowaniem pianistów. Kiedy

z dziełami muzyki dawnej: Vivaldi, Mozart, Haendel.

Omawiana płyta otwarta zostaje kompletem czterech scherz Chopina. Są to zatem formy o olbrzymim ciężarze gatunkowym i skomplikowanej dramaturgii. Pierwiastki stylu brillante przeplatają się z fazami rozbudowanej ekspresji i tym samym stanowią wielkie wyzwanie dla artysty. Nagranie prezentuje doskonałe wycucie pianisty w proporcji między tymi współzynnkami formy. Klasyczna dbałość o dźwięk w powiązaniu z umiejętnym kreowaniem dramaturgii i logicznym rozplanowaniem frazowania. W kolejnych wykonywanych dziełach uderza z kolei wyczulenie na chopinowski klimat, szczególnie *Berceuse Des-dur op. 57* oraz *Barcarolle Fis-dur op. 60*. To utwory o szczególnym pierwiastku owej nastrojowości, która powinna być naczelnym współzynnikiem wykonania. Tak się też stało w tym wypadku. Wszystkie kreacje godne uwagi.

Katarzyna Łabus

**Polonezy**  
 Eugène Mursky, fortepian  
 Profil PH04069 • w. 2007, n. 2006 • 134'14"  
 ★★★★★

Polonezy z młodzieńczego okresu twórczości Chopina, nawiązujące do popularnych wówczas w Warszawie utworów Ogińskiego, wydane zostały dopiero po śmierci kompozytora (9 utworów dzieję-

jednak sięga po nie artysta pełen zapału, mistrzowsko władający muzycznymi i technicznymi środkami, z bogatą osobowością i licznymi pomysłami, odkryć może w nich nowy świat, tym bardziej interesujący, im częściej pozostawiany na uboczu popularnego repertuaru. Tak jest w przypadku młodego niemieckiego pianisty, Floriana Uhliga, który swoją najnowszą płytą w barwach wytwórni Hänssler może zaliczyć do swych kolejnych wielkich osiągnięć.

Ich przyczyn w tym wypadku jest kilka. Po pierwsze sam dobór materiału, czyli z małymi wyjątkami, nieznanne cykle wariacji, z reguły nieopusowane i mające za podstawę melodie obcego pochodzenia i cudzego autorstwa (wyjątkiem jest tutaj op.35, czyli *Wariacje „Eroica”*). Pod tym względem Beethoven okazuje się prawdziwym kosmopolitą, sięgając po muzykę pochodzącą z różnych rejonów Europy: Francji, Włoch, Anglii, Szwajcarii, Czech i Rosji. Stworzona przez geniusza tej miary okazuje się być twórczością piękną, świetnie napisaną, ujmującą ogromną inwencją i klasycznym idiomem. Wykonanie



cych i młodzieńszych op. posth. – wydane pośmiertnie). W latach dojrzałych Chopin publikuje siedem polonezów, które są już zupełnie inne: bardzo dramatyczne i rozbudowane: *Polonezy cis-moll i es-moll op. 26*, skomponowane wkrótce po klęsce powstania listopadowego, oddają tragiczną atmosferę, w jakiej powstawały. *Polonez A-dur op. 40* z racji uroczyściego charakteru nazwano „wojskowym”; stosunkowo często opracowywano go na orkiestrę, gdyż jest to jedno z niewielu dzieł kompozytora poddających się transkrypcji. Nastrój patetyczny i triumfalny stwarza najpopularniejszy, wirtuozowski *Polonez As-dur op. 53*. Od stylizowanego tańca najbardziej oddala się *Polonez-Fantazja As-dur op. 61*. Niektóre tematy w *Polonezie-Fantazji* praktycznie nie mają związku z tańcem rytmem.

Dwupłyty album z polonezami Chopina stał się przedmiotem kolejnej recenzji. Eugène Mursky, który podjął się owego nagrania to wprawiony już interpretator dzieł Chopina.

Polonezy to skomplikowane formalnie i dramaturgicznie utwory,

jest doprawdy wyborne. Pianista z wielkim entuzjazmem i zaangażowaniem podchodzi do każdego utworu, unikając gry rutynowej i mechanicznej; wręcz przeciwnie, pod jego palcami kompozycje te są bardzo żywe, świeże, pełne energii, ze wspaniale wydobywanym i artykułowanym dźwiękiem. Nie brakuje też poczucia humoru, własnego wkładu i inicjatywy w materię dzieł, o czym świadczy autorska kadencja w *Wariacjach na temat hymnu „God save the King”*. Dodam jeszcze, że całość tej niezwykle pozytywnej, barwnej i radosnej kreacji dopełnia znakomita, by nie powiedzieć wzorowa, realizacja techniczna nagrania, dzięki której jakość i typ brzmienia instrumentu zasługują na najwyższe uznanie.

Ten album potwierdza muzyczną dojrzałość, bogatą wyobraźnię i muzykalność Floriana Uhliga, będącego jednym z najciekawszych młodych pianistów. Czekam z niecierpliwością na jego następne kreacje, oby równie udane, jak ta. Wspaniały album!

Paweł Chmielowski

szczególnie eksponujące narodowy aspekt „polskości”. Pianista mając to na uwadze kreuje każdy z nich z należytą pieczołowitością i wyczuciem muzycznych proporcji. Charakterystyczne współczynniki poloneza, jak wyostrzony rytm i narodowy charakter melodyczny zostały tu ujęte we właściwy sposób ponieważ proporcje pomiędzy nimi zostały wyważone i logicznie przemyślane. Predylekcja pianisty do operowania klasycznie selektywnym dźwiękiem przyczynia się tym samym do wyluskania kolejnej jakości chopinowskich dzieł: stylu brillante. Nasuwa się zrozumienie idei romantycznego poloneza i przełożenie jego założeń na stronę wykonawczą. Nagranie godne uwagi.

Katarzyna Łabus



**PIOTR CZAJKOWSKI**  
**V Symfonia, Suita z Dziadka do orzechów op. 71a**

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Roger Norrington, dyrygent

Hänssler Classic CD 93.254 • w. 2009, n. 2007/8 • 69'16"

☆☆☆

Kolejną fonograficzną propozycją Rogera Norringtona i jego SWR Sinfonieorchester Stuttgart jest płyta zawierająca lubiane i popularne arcydzieła Piotra Czajkowskiego: *V Symfonia e-moll* oraz *Suita z baletu Dziadek do orzechów*. Już od dawna angielski maestro penetruje symfonię romantyzmu, z różnymi rezultatami niestety, wykorzystując z niemieckim zespołem współczesne instrumenty, ale za to z użyciem praktyk wykonawczych odpowiednich dla epoki. Przekłada się to przede wszystkim w warstwie brzmieniowej prezentowanych kompozycji, co jest rezultatem tyleż interesującym, co wysoce dyskusyjnym i kontrowersyjnym.

Takie też jest najnowsze nagranie, na którym twórczość Czajkowskiego poddana została historycznej terapii à la Norrington. Dyrygent zastosował szybkie tempa, co przeszkodziło w wywarciu odpowiedniego efektu, głównie w części wolnej, *Andante*. Zabrzmięło nieprzekonująco, tym bardziej, że użyto dość dziwnej partytury

(czyżby „autentycznej” edycji?) – „zjedzony” został np. fragment kulminacji reprzy drugiego tematu. Pozostałe ognia wypadły lepiej. Dużym atutem tej interpretacji jest bardzo staranne odczytanie zapisu oraz imponująca przejrzystość faktury i brzmienia – wyraźnie słychać wszystkie partie, zwłaszcza w drewnie; na uznanie zasługują też forma poszczególnych sekcji, głównie wspaniała blacha. Podobnie wykonano *Suitę*: z odpowiednią dawką kolorów, finezi i elegancji, choć w niej akurat zabrakło mi większej żywiołowości oraz przejrzystości i czystości (*Trepak*), jak też intensywnej ekspresji (*Walc kwiatów*). Porównawszy odmienną wersję, moje ulubione nagranie tego utworu, w postaci kreacji Filharmoników Wiedeńskich pod Jamesem Levinem (DG), uzyskałem jasną odpowiedź, które z nagrań może dostarczyć więcej satysfakcji.

Oryginalne podejście Norringtona do romantycznej symfoniki sprawia, że doskonale znane arcydzieła brzmią nowo, inaczej, co związane jest choćby z odmienną artykulacją smyczków i pozbawieniem ich wibrata. Rozwiązanie to z pewnością nie znajdzie samych tylko zwolenników, a ja wolę tradycyjne i lepsze interpretacje tego repertuaru. Mimo wszystko nowa płyta Hänsslera ma swoje atuty i można się z nią zapoznać, choćby tylko z ciekawości.

Paweł Chmielowski



**CLAUDE DEBUSSY**  
**Preludia, Clair de lune, D'un cahier d'esquises, Suite bergamasque, Children's corner**

Nelson Freire, fortepian  
Decca 478 1111 • w. 2009, n. 2008 • 63'18"

☆☆☆☆☆

Z każdą kolejną płytą Nelsona Freire można być pewnym wielu emocji i estetycznych doznań z najwyższej półki, tak jest też w przypadku jego najnowszego albumu, wypełnionego w całości twórczością Claude'a Debussy'ego. Kompozytor ten jest jednym z najważniejszych w artystycznym życiu pianisty, jak sam mówi: „Debussy rozbudził we mnie miłość do fortepianu” – czy można się zatem dziwić, że ta oryginalna

sztuka towarzyszy Brazylijczykowi od młodych lat, zajmując poczesne miejsce w jego repertuarze?

Potwierdza to recenzowana płyta, będąca pięknym świadectwem owego magicznego stosunku między twórcą a wykonawcą. I prawdą jest, że Freire wspaniale rozumie muzykę Debussy'ego, a owo zrozumienie i pasja natychmiast udzielają się słuchaczowi. Fenomenalnie oddaje jej harmoniczne i kolorystyczne bogactwo, posługując się dźwiękiem szlachetnym, ciepłym, zmysłowym, ale gdy potrzeba zdecydowanym, pełnym, wyrazistym. Pianista oczarowuje zmysłowością oraz niezwykle różnicowaną paletą barw i emocji, które intrygują, wciągają i nie dają o sobie zapomnieć. Udowadnia, że w twórczości Francuza jest tak wiele wrażliwości, serca i duszy, wewnętrznego piękna, a więc cech być może o wiele ważniejszych niż tylko słynna sonorystyczna kolorystyka.

Jedno jest pewne – tym albumem Brazylijczyk powiększył swoją dyskografię o kolejną, niezwykle udaną pozycję, potwierdzając swoją renomę i zamiłowanie do fortepianowego oeuvre Claude'a Debussy'ego. Bardzo mi się spodobała jego wizja, pełna pasji, miłości, a zarazem koncentracji i intensywności. Zachęcam do spędzenia godziny w przepięknym świecie dźwięków, po którym mało który z pianistów może oprowadzić równie dobrze, jak Nelson Freire. Gotowi? A więc proszę zamknąć oczy, a otworzyć uszy i serce...

Paweł Chmielowski



**PÉTER EÖTVÖS**  
**As I crossed a bridge of dreams**

Elizabeth Laurence, narrator; Mike Svoboda, puzon; Gérard Buquet, puzon • UMZE Chamber Ensemble • Gergely Vajda, dyrygent  
BMC CD 138 • w. 2009, n. 2001-2008 • 60'38" + DVD  
☆☆☆☆☆

Péter Eötvös jest bez wątpienia jedną z najważniejszych postaci współczesnej muzyki węgierskiej. Dodajmy – o znaczeniu europejskim, czy wręcz światowym. Już jako bardzo młody artysta współpracował z Karlheinzem Stockhause-

nem, będąc kluczową postacią jego zespołu. Był także szefem i dyrygentem słynnego Ensemble InterContemporain, współpracował z BBC Symphony Orchestra oraz wieloma innymi zespołami. Jego twórczość kompozytorska obejmuje stosunkowo szerokie spektrum, od muzyki orkiestrowej, kameralnej, poprzez opery, aż po dzieła elektroniczne. I co jest dla niego dość charakterystyczne, zawsze wykazuje się wysokimi kompetencjami – z równą łatwością posługując się tradycyjnymi instrumentami i głosami, dyrygując, czy sięgając po najnowsze technologie.

Omawiany album składa się z dwóch płyt – standardowego CD ze stereofoniczną wersją tytułowej kompozycji – oraz DVD audio z wersją wielokanałową, uzupełnioną dodatkowym materiałem.

W przypadku *As I Crossed a Bridge of Dreams*, utworu w całości wypełniającego zasadniczy krążek, punktem wyjścia jest, liczący sobie bez mała 1 000 lat, tekst japońskiej pisarki – tutaj przetłumaczony na język angielski. Oprawa dźwiękowa jest jednak jak najbardziej nowoczesna, bowiem dzieło napisano na dwa instrumenty solowe, zespół kameralny, czterech aktorów i elektronikę. Co ciekawe, sam kompozytor nazywa je operą mówioną lub teatrem dźwiękowym, przy czym ten drugi termin zdaje się najbardziej odpowiedni. Słuchając *As I Crossed...* warto zwrócić uwagę na kilka elementów, które charakteryzują ten obszerny utwór. Pierwszy to specyficzne wykorzystanie słowa mówionego – akcentowanie poszczególnych wyrazów, sposób artykulacji, czy nawet tonacja głosów, razem tworzą wrażenie wyraźnej melodii, czy rytmu – zatem cech jednoznacznie muzycznych. Kolejnym jest maksymalne wykorzystanie trójwymiarowej przestrzeni, co szczególnie dobrze słychać w przypadku dodatkowej płyty DVD. Warto bowiem zauważyć, że choć kompozycja jest przecież dziełem żywym, scenicznym – zaprezentowane tu nagrania to w istocie powstały w studiu nagraniowym montaż, w którym nieposlednią rolę odegrało panoramowanie dźwięku. Na szczęście jednak słuchacz zupełnie nie odczuwa tych zabiegów, innymi słowy nie ma wrażenia obcowania z cokolwiek syntetycznym produktem. Nawet warstwa elektroniczna jest tak doskonale zintegrowana z instrumentalną, że mniej uważny odbiorca w ogóle nie rozpoznaje jej rodowodu (nb. opis na płycie niemal całkowicie ją pomija). W przypadku omawianej kompozycji służy bowiem poszerzeniu spektrum barw, subtelnemu uzupełnieniu możliwości konwencjonalnego instrumentarium.

Warto również zwrócić uwagę na specyficzny styl Eötvösa, sposób w jaki buduje dramaturgię poszczególnych części utworu, ich melodykę i brzmienie. Element sonorystyczny był zresztą zawsze bardzo ważny dla kompozytora. W przypadku *As I Crossed...* kluczową rolę odgrywają instrumenty dęte – jako solowe występują puzyry (altowy i kontrabasowy), sporo do powiedzenia mają także klarnety, a w jednej ze scen słyszymy nawet sufaon. Partie solowe odgrywają tu zresztą szczególną rolę, swoistego alter ego narratorki.

Płyta DVD zawiera jeszcze jeden utwór – *Tale* (1968) na taśmie pochodzi z młodzieżowego okresu twórczości Pétera Eötvösa i został zrealizowany w słynnym studiu WDR w Kolonii. Jego obecność nie jest zresztą przypadkowa – autor w podobny sposób traktuje tu materiał tekstowy, w tym wypadku ludowe podania z Węgier. Oczywiście efekt końcowy jest zupełnie inny, ale be trudu zauważamy dyskretny związek łączący oba dzieła (mimo dzielących je 30 lat). Szkoda tylko, że obok oryginalnej wersji (na trzy kanały), nie opublikowano na CD stereofonicznego miks. Z pewnością album byłby wówczas pełniejszy. Tak, czy inaczej – jest to niewątpliwie bardzo ciekawa pozycja, tym bardziej, że współczesna muzyka węgierska wciąż nie jest u nas zbyt dobrze znana.

Dariusz Mazurowski



**JERZY FRYDERYK HAENDEL**  
**Mesjasz**

Carolyn Sampson, sopran; Daniel Taylor, alt; Benjamin Hulett, tenor; Peter Harvey, bas • Kammerchor Stuttgart; Barockorchester Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent  
Carus 83.219 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 139'11"  
☆☆☆☆☆

Wśród licznych płyt związanych z 250. rocznicą śmierci Jerzego Fryderyka Haendla, nie mogło oczywiście zabraknąć nowego nagrania *Mesjasza*, dzieła porywającego serca i dusze słuchaczy od swojej premiery w Dublinie w kwietniu 1742 r. Wytwórnia Carus, która je wypuściła i tym samym powiększyła swoją kolekcję rejestracji oratoriów mistrza, postarała się, aby album był

znaczącym głosem w fonograficzne obchody roku 2009: wydany jest bardzo ładnie, w gustownej i kolorowej edycji, książeczka zawiera wiele szczegółowych informacji o utworze oraz wykonawcach, wreszcie poziom wykonania jest wysoki, co nie dziwi zważywszy na nazwiska renomowanych solistów oraz nazwy kierowanych przez wybitnego niemieckiego dyrygenta zespołów ze Stuttgartu.

Dokonane w końcu grudnia ubiegłego roku nagranie, niewątpliwie sprawić może wiele satysfakcji, choć nie może być przyjmowane całkowicie bez zastrzeżeń. Żywe tempa sprawiają, że narracja jest bardzo wartka, efektowna, naturalnie prze do przodu. Bardzo dobrze wypadają soliści, wykonujący swoje arie z dużą dawką ekspresji i wycucia dramaturgii: znakomita sopranistka Carolyn Sampson, młody liryczny tenor Benjamin Hulett, świetny bas Peter Harvey oraz alt Daniel Taylor, którego lubię i wysoko cenię, mimo że być może znajdują się osoby niegustujące w takim typie głosu. Udanie zaprezentował się chór, choć akurat w tym przypadku mam pewne wątpliwości. Gdzieś jak gdzie, ale w *Mesjaszu* scen chóralskich nie brakuje i to właśnie one wywołują największy entuzjazm odbiorców. Paradoksalnie, najbardziej efektowne i pełne splendoru fragmenty, takiej jak te kończące drugi (*Hallelujah*) czy trzeci akt (*Worthy is the Lamb that was slain-Amen*), wypadły dość powściągliwie, cicho, z mniejszą ekspresją. Nie wiem, czy wynika to z techniki realizacji występu, zmuszającej mnie do manipulowania przy odtwarzaniu podczas słuchania fragmentów chóru i powiększania głośności, czy też przyjętej koncepcji Friedera Berniusa, ale z tego powodu interpretacja niniejsza trochę odstaje od rezultatów innych wykonania.

To *Mesjasz* liryczny, klasyczny, stylowy i mimo pewnych zastrzeżeń, nagranie wytwórni Carus dobrze wpisuje się w tegoroczne haendlowskie święto.

Paweł Chmielowski



**JERZY FRYDERYK HAENDEL**  
**Arie z oper i oratoriów**  
Cecilia Bartoli; Renée Fleming; Magdalena Kozena; Andreas

Scholl; Bryn Terfel; Rolando Villazon; Kiri Te Kanawa; Kathleen Ferrier; Joan Sutherland; Fritz Wunderlich; Placido Domingo; Luciano Pavarotti; Anne Sofie von Otter; Russel Oberlin; Nigel Robson; Janet Baker; Grace Bumbry; Danielle de Niese; John Tomlinson; Teresa Berganza; Marilyn Horne; Susan Gritton; Sylvia McNair; Thomas Quasthoff

Decca 478 1460 • w. 2009 • ADD/DDD, 142'38"

☆☆☆☆☆

Wymienione w nagłówku nazwiska wykonawców mogą przyprawić o zawrót głowy. Wielcy śpiewacy na jednej płycie, skupieni wokół Haendla. W przypadku składanki jest to znakomite rozwiązanie, pozwalające zachęcić zarówno do zapoznania się z muzyką barokowego geniusza, jak i z próbą umiejętności poszczególnych artystów.

Dwa krążki wydane przez firmę Decca w marcu 2009 r. zawierają nagrania z lat 1959-2009. Łączą zatem kilka pokoleń artystów. Z wielką przyjemnością, a niekiedy i wzruszeniem słucha się wczesnych interpretacji (nagranych w technice ADD) Joan Sutherland, Fritza Wunderlicha, Janet Baker, Kathleen Ferrier, Marilyn Horne, Teresy Berganza, czy Luciano Pavarottiego. Ale z nie mniejszą także „wschodzących” i „panujących” gwiazd. Zachwyca precyzyną, a jednocześnie urzekającą brzmieniem i ekspresją głos Scholla, czy kipiąca od emocji interpretacja „hitu” *Lascia la spina* Cecylii Bartoli. Każdy ze śpiewaków odsłania bogaty świat wrażliwości, wydobywając przeróżne barwy i odcienie z muzyki światła i radości, ekstrawertycznej, pełnej wyobraźni, stanowiącej studium bogatych przeżyć wewnętrznych i portretów psychologicznych. Naturalnie twórcami tego bogatego obrazu są nie tylko soliści, ale również zespoły instrumentalne i dyrygenci – nie mniej wybitni, z których warto wymienić choćby Trevora Pinnocka, Marca Minkowskiego, Paula McCreasha, Johna Eliota Gardinera, Sir Neville'a Marrinera. Także partie chóralskie (*Zadok the Priest*, *See the conqu'ring hero comes* z *Judy Machabeusza* oraz *Alleluja* z *Mesjasza*) są przykładem warsztatu i kultury wokalne wysokiej próby, połączonej z przykładową muzykalnością.

*Handel Gold* (bo tak została nazwana płyta), to bogata zawartość w skromnej oprawie, godna uwagi.

Emilia Dudkiewicz



**JÓZEF HAYDN**

**Kwartety: op. 64 nr 4, op. 74 nr 3, op. 76 nr 5**

Minetti Quartett  
Hänssler Classic CD 98.589 • w. 2009, n. 2009 • 56'22"  
☆☆☆☆☆

W tegorocznej fonograficznej rocznicy śmierci Józefa Haydna dominują wznowienia starych nagrań i nowe edycje, wśród których podejrzanie mało jest tych poświęconych jego muzyce kameralnej, zwłaszcza kwartetom smyczkowym. Czyżby w tej dziedzinie powiedziano już wszystko, czyżby ta twórczość spowszedniała, by nie było potrzeby do niej wracać i odkrywać na nowo? Ale czy aby na pewno?

Odpowiedzi na to pytanie udzieliła czwórka młodych Austriaków z Minetti Quartett na swoim najnowszym krążku w barwach wytwórni Hänssler. Grają wspólnie od 6 lat, z licznymi sukcesami w postaci bardzo wielu nagród i wyróżnień na wielu konkursach czy festiwalach, jak też występów w prestiżowych salach koncertowych, udziału w rozmaitych programach stypendialnych czy kursach mistrzowskich z renomowanymi artystami. Tym młodym ludziom szczególnie przypadła do gustu piękna i klasycznie uformowana twórczość Papy Haydna, toteż nic dziwnego, że poświęcają jej dużo czasu, energii i entuzjazmu, a swoją debiutancką płytę u Hänsslera wypełnili w całości jego muzyką.

Końcowy rezultat jest satysfakcjonujący i sprawia dużo radości podczas słuchania. W wykonaniu Minetti Quartett dzieła te czarują klasycznym idiomem, pięknymi melodiami, ogromną inwencją twórczą, bogatym zróżnicowaniem wyrazowym, licznymi niespodziankami, takimi jak nagle zmiany temp, dynamiki czy użycie bardzo rzadkich tonacji (jak np. Fis-dur w wolnej części *Kwartetu G-dur*). Niezwykła pomysłowość kompozytora idzie w parze z twórczym podejściem artystów, co przejawia się w nadaniu muzyce żywego pulsu, nasyceniu jej radością, pogodą, jak też pokazaniu swojego niewątpliwego zaangażowania. Ich gra odznacza się czytelnym, jasnym brzmieniem, pewną intonacją, przemyślanym



**FELIX MENDELSSOHN  
Koncert skrzypcowy e-mol op. 64, Trio fortepianowe nr 1 d-moll op. 49, Sonata skrzypcowa F-dur**

Anne-Sophie Mutter, skrzypce • Gewandhaus Orchester Leipzig • Kurt Masur, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 8148 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 77'41" + DVD

**Muzyka21  
płyta miesiąca**

„Dusza człowieka / Jest jak woda; / Z nieba przybywa, / W niebo wstępuje, / Potem z powrotem / W ziemię iść musi, / Wiecznie krążąc” (Johann Wolfgang Goethe).

Rozważając przymioty, jakimi winny się odznaczać subtelne translacje literackie, tudzież projekcje muzycznych opusów, natchniony lśnieniem przestworzy Novalis, rokował: „Tłumaczenie może być albo gramatyczne, albo przetwarzające albo mityczne. Tłumaczenia mityczne są tłumaczeniami w najwyższym stylu. Przedstawiają one czysty, doskonały charakter indywidualnego dzieła sztuki. Oddają nam nie rzeczywiste dzieło, ale jego ideał. (...) Prawdziwy tłumacz tego typu musi być w istocie artystą i móc mówić według swojej

i zarazem jego własnej idei poety”. Ową szlachetną kontemplację przywołuję z drogiej mojemu sercu niemieckiej przeszłości, chyłąc z atencją czoło przed lirycznymi a płomiennymi traktatami Mendelssohna, którego pokażną rocznicę życzyła sobie uświetnić euforyczna Anne Sophie Mutter.

Osobistą kapliczkę ferytycznej heroiny konstytuuje czarowny a krystalicznie wzniosły *Koncert e-moll na skrzypce i orkiestrę*; zwiny, bajeczny i o dyskretnej skrzęcej barwie, a nadto garść bukolicznych elukubracji ujętych wytworną wiołonczelą i nienatętnym fortepianem, jakie piewca *Symfonii Szkockiej* wycyzelował po krańce maestrii i nie poharbił nieznośną asymetrią. Dystyngowany i transparentnie nieskazitelną esej; melancholijny, smukły i pastelowy, o welwetowej kantylenie spowitej blaskiem pamasistowskich harmonii, był już przedmiotem dogłębnych rozważań naszej uroczej bohaterki w roku 1980, kiedy to zaprzęgnięta do triumfalnego rydwanu von Karajana sylfida, płynęła z wyniosłych szczytów, opromienionych jutrznią uskrzydłonego poranka. Pasteryzowana i przyobleczonea pralinkami ekloga, będąca spuścizną tejże kooperacji; tchnąca dziewęcym rozmarzeniem i gimnazjalną aurą memuarów, zda się nie kontentować ambitnej Sophie, która w chęci zmierzenia się z jej pasażami i dionizyjskim źródłem głuchych uczuć, przystępuje do partytury po raz drugi, epatując w pełni dojrzalą kobiecością i świadomością intymnych pragnień.

„Utworu klasycznego nie trzeba nigdy móc zrozumieć do końca – analizował Friedrich Schlegel

– Ale ci, którzy są kształceni i kształcą się, powinni chcieć uczyć się z niego coraz więcej”. Z uduchowionej i elokwentnej rozprawy o kruchym brzmieniu majowej bryzy; tęsknej, klarownej i roztopionej w słowicznych trelach, wylawia złotolica germańska ondyna pierwiastek diabolicznego „Sturm und Drang”, tak immanentny północnej psyche: somnambuliczne ekstremum szarpące się w posepnym ścisłu Króla olch i historycznych noktarnach Füssliego; Böcklinowską insulę pulsującą upiornym wichrem, rozchichotaną dreszczem gałęzi i mknącą w blednicy złowrogich przestworzy. Pomna schleglowskiej admonicji, iż „w każdym dobrym wierszu wszystko musi być zamierzone i zarazem instynktowne, dzięki czemu zbliża się on do ideału”, sensualna Mutter elektryzuje i emanuje omal stratosferycznym wigorem, ujarzmiając nadprzyrodzone moce i naklaniając człowiecze smutki do ustąpienia w rewiry światła – gdzie porzuciwszy martwe cienie oraz zdławiwszy bezkształt samotni, pogardzą one chmurnym globem i karmić się będą jeno Bożym objawieniem, w którego brzasku wolne pozostać będą na wieki. Tam, zwielokrotnione żądzą doznań, spoczną czcigodnie na łonie Najwyższego i spłyną błogim obłokiem ciszy w dolinę mglistej żalości tkliwej, opiętej dymem błagalnych modlitw i litaniami rzewnych skarg, która się zowie naszą Ziemią. „Duszo człowieka, / Tak wrodzie podobna! / Losie człowieka, co jesteś jak wiatr!” (Goethe).

Sliczna Anne Sophie, czy to wperiana solenną partycypacją lipskich filharmoników pod wodzą nieulękiego Kurta Masura

(„Pozwólcie jej płynąć” – miał on poinstruować swoich sprężystych podopiecznych); czy rajcującą triumfalnie wespół z mentorem i expartnerem Prëvinem nad utajnioną i niepublikowaną *Sonata F-Dur* („Nadrzędny przesłaniem tego hymnu jest chęć ucieczki z kochankiem; wszystko mówi tu o płonącym pożądaniu oraz młodzieńczej impulsywności” – wyjawia artystka), czy wreszcie szemrzącą w powabnym dyskursie d-moll, nad którego maestrią rozpyływał się sam Schumann („To dzieło będzie zachwycać nawet nasze wnuki i prawnuki!”), olśniewa miłosną świeżością i głęboością szczęsnego wejrzenia, czuwającego nad kształtem zdarzeń. Autor *Lucyndy* nadmieniał jeszcze o „artystach, którzy w istocie są dziełami sztuki stworzonymi przez naturę”; ufającymi szczerze i bez podejrzeń w odważne, prawe ludzkie serce i ujawnienie błędzących marzeń. W śledzeniu dziwnych spraw chaosu, w grzęźnięciu w męce i żalobie, w nagannym rzeczy pomieszaniu i majaczącej śnieniem złudzie, anielska skrzypaczka przemierza wytrwały trakt ku Pięknu i snuje śpiewy o żywej wiośni. Drząc w kwiatów przędzy i runi zbóż; w błogosławionej gęstwie drzew, zieleni gajów, w gwiezdnych mgłach; budzi niemrawych i odrętwiałych, uskrzydla kroki i pierzcha w dał. Chwieje się – krąży, bliżej – dalej, rośnie, osacza, zwycięża mnie... „Jak ja cię kocham / Serca pożarem, / Ciebie, co młodość, / Radość i wiarę / Dajesz mej pieśni, / Że w lot się zrywa. / O, za tę miłość / Bądź mi szczęśliwa” (Johann Wolfgang Goethe).

Andrzej Osiński

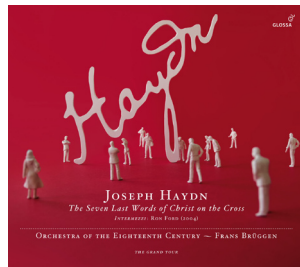
odczytaniem licznych detali dotyczących artykulacji, agogiki i dynamiki, jakich Haydn nie żałował w swoich kwartetach.

Tę udaną produkcję dopełnia dobra realizacja techniczna nagrania oraz oryginalna forma książeczki dołączonej do albumu, opierająca się na krótkiej prezentacji Minetti Quartett przez pisarza Georga Kreislera i rozmowie członków zespołu o muzyce Józefa Haydna i wykonaniu przez nich poszczególnych utworów. Słucha się tego albumu z przyjemnością, ciesząc uszy uroczą twórczością wielkiego klasyka.

Paweł Chmielowski

**JÓZEF HAYDN  
Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu**

Orchestra of the Eighteenth Century • Frans Brüggén, dyrygent  
Glossa GCD 921109 • w. 2009, n. 2004 • 43'53" ★★★★★



7 Ostatnich słów Chrystusa na krzyżu to niezwykle utwór z uwagi chociażby na liczbę wersji, w których jest wykonywany: istnieje opracowanie na fortepian, orkiestrę, chór i orkiestrę czy kwartet smyczkowy – tę ostatnią darzę szczególnym sentymentem. Coraz to nowi wykonawcy sięgają po wspaniałą partyturę, na nowo odkrywając jej bogactwo myśli i inwencji, piękno melodyki, doskonałość formalną, opierając się na introdukcji oraz siedmiu sonat mniej więcej podobnych rozmiarów.

Najnowszym nagraniem oratorium jest interpretacja artystów doskonale zaznajomionych ze stylistycznymi, historycznymi i wykonawczymi uwarunkowaniami epoki, w jakiej powstało – Orkiestra XVIII wieku pod wodzą swego szefa, Fransa Brüggena. Dzieła Haydna znają na wylot, więc nic dziwnego, że ich wykonanie jest na wysokim poziomie i może być uważane za wartościowy wkład w fonograficzne obchody tegorocznej haydnowskiej rocznicy. Specyficzne brzmienie orkiestry dawnych instrumentów, głównie smyczków, precyzja instrumentów dętych, siła rogów i kotłów w finałowym trzęsieniu ziemi, szybkie tempa, intensywność ekspresji – to znaki rozpoznawcze tego występu. Ciekawostką jest, że materiał „uzupełniono” krótkimi intermezzi w przejściach między poszczególnymi sonatami, autorstwa Rona Forda. Mnie nie przeszkadzają, choć z pewnością można postawić

pytanie o sensowność tego kroku. Myślę, że lepiej by było je sobie darować lub poznać muzykę Amerykanina w całości, bez doczepiania jej do arcydzieła Haydna.

To dobre nagranie, z którym warto się uważnie zapoznać. Miłośnicy wykonawstwa historycznego z pewnością nim będą ukontentowani.

Paweł Chmielowski

**PAWEŁ ŁUKASZEWSKI  
Via Crucis**

Iestyn Davies, kontratenor; Allan Clayton, tenor; Andrew Foster-Williams, baryton; Roger Allam, narrator • Polyphony; Britten Sinfonia • Stephen Layton, dyrygent  
Hyperion CDA67724 • w. 2009, n. 2008 • 55'24" ★★★★★

Cieszyć się należy, kiedy renomowana zagraniczna wytwórnia wydaje płytę z nieznaną lub nową



muzyką polską. W czasach, gdy polscy wydawcy przeznaczają publiczne dotacje na nikomu niepotrzebne krążki z interpretacjami powszechnie znanych i dostępnych w wykonaniach światowej sławy artystów utworami, takimi jak np. symfonie Schuberta, Beethovena czy Brucknera, zjawisko to należy cenić tym bardziej. Najnowszym tytułem z tej grupy jest płyta angielskiego Hyperionu zawierająca oratorium *Via Crucis* Pawła Łukaszewskiego, kompozytora intensywnie zajmującego się twórczością sakralną. Ma w tej dziedzinie wspaniałe osiągnięcia, a na koncie w barwach wspomnianej angielskiej firmy już jeden tytuł ze swoimi kompozycjami na chór a capella.

Łukaszewski stworzył dzieło niezwykle. Potwierdza jego rangę a w profesjonalnej dystrybucji zagranicznego wydawcy ma szansę podbić słuchaczy na całym świecie. Pod względem formalnym oratorium składa się z introdukcji, 15 stacji opisujących męczeństwo Jezusa oraz finałowego, triumfalnego zakończenia *Christus vincit*. Ważną rolę odgrywają kolejne powtórzenia: od jednej stacji do następnej, gdzie za wyjątkiem ostatniej rozbrzmiewa sekwencja dokładnie opracowanych i wyliczonych motywów i refrenów. Operują one kontrastami w zakresie stosunków temp, nastrojów, jak i obsady: soliści vs. chóru, tonów niskich-wysokich, partii wokalnych-instrumentalnych. Każda stacja rozpoczyna się agresywną intonacją głosów męskich, łagodzoną następnie przez subtelną altów i sopranów z towarzyszeniem miękkich, szlachetnych harmonii puźonów. Następnie do gry wchodzi recytator oraz soliści, objaśniający sens i wydarzenia każdego przystanku. Są one zakończone odezwą męskiego chóru oraz krótkim fragmentem grupy instrumentów dętych, rogów i smyczków.

Warto szczegółowo zapoznać się z tym utworem a w książeczce dokładnie przeczytać informacje na temat jego budowy i znaczenia wszystkich zabiegów, jakimi mistrzowsko posłużył się kompozytor, bardzo plastycznie tworząc opowieść o drodze krzyżowej Chrystusa. Jest to muzyka nastro-

jowa, pełna ekspresji, zrozumiała dla wszystkich. Od początku do końca wciąga słuchacza w sedno dramatu. Sprawia wiele satysfakcji i dowodzi, że w dzisiejszych czasach można pisać kompozycje przystępne, mądre, wielkie. Dużą zasługę mają wykonawcy – pięknie śpiewający chór oraz znakomici soliści, a także świetnie brzmiąca orkiestra Britten Sinfonia. Ich występ odznacza się pasją, zaangażowaniem, przejrzystością. Szkoda jedynie, że narrator oraz wokaliści nie poradzili sobie z prawidłową wymową łaciny, co mnie zawsze bardzo razi. Subiektywnie mogę się też „przyczepić” do realizacji technicznej nagrania: nie jest zła, choć zabrakło mi większych różnicowań dynamicznych i ustawienia mikrofonów bliżej chóru, by nie trzeba było nastawiać w odtwarzaczu większej głośności niż zwykle.

Są to jedynie moje własne drobne zastrzeżenia, które absolutnie nie przeszkodziły mi zająć bardzo pozytywnego stanowiska w stosunku do płyty z *Drogą krzyżową* Pawła Łukaszewskiego, zarówno do kompozycji, jak i wykonania. Czytelnikom polecam zapoznać się z tym nagraniem i niezwykle muzyką naszego kompozytora, którego religijna twórczość może zachwycić każdego.

Paweł Chmielowski



GIACOMO PUCCINI

Madama Butterfly

Angela Gheorghiu; Jonas Kaufmann; Enkelida Shosa; Fabio Capitanucci; Gregory Bonifatti; Raymond Aceto; Cristina Reale; Roberto Valentini; Massimo Simeoli; Massimiliano Tonsini; Fabrizio Di Bernardo; Simonetta Pelacchi; Roberta De Nicola; Maria Chiara Chizzoni • Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia • Antonio Pappano, dyrygent

EMI Classics 2 64187 2 8 • w. 2009, n. 2008 • 135'12"

☆☆☆☆

Po nagraniu *Tristana i Izolda* z Placido Domingo, EMI ogłosiła, że jest to ostatecznie studyjne nagranie operowe tej firmy. Dobrze się jednak stało, że słowa niedotrzymano

i niedawno na półkach pojawiła się nagrana w studio EMI *Madama Butterfly*.

Doskonałych nagrań *Madama Butterfly* nie brakuje. Wszyscy wielbiciele opery, a w szczególności tej niezwykle pięknej muzycznie partytury Pucciniego mają w swoich kolekcjach zapewne te legendarne już wykonania Callas czy Scotto. Jedną z najbardziej szacownych firm nagraniowych musiała więc mieć dobry powód, by zdecydować się na zainwestowanie w nowe nagranie tej opery. Konkurencja bowiem na rynku płytowym jest ogromna. Z całą pewnością powodem numer jeden była Angela Gheorghiu, która od lat, jak mówiła w wywiadach, marzyła o jej zaśpiewaniu. Jak dotąd, nie podjęła się jej wykonania na żywo. Nic też nie słyhać nawet o ewentualnych planach zaprezentowania jej w teatrze operowym.

Nie będzie chyba przesadą twierdzenie, że sukces *Butterfly* zależy od tytułowej bohaterki, która obecna w każdej niemal scenie, unosi na swych ramionach cały ciężar jej „jakości”. Dobrych *Butterfly* było wiele. Tych doskonałych zaledwie kilka. Dla mnie ową „linią graniczną”, decydującą o prawdziwie znakomitym jej wykonaniu jest efekt emocjonalny, jaki wywiera na słuchających. Jeśli nie wzrusza do łez począwszy od połowy aktu II, nie jest to prawdziwie udana prezentacja wokalna. Wielu jednak zapewne chce słuchać *Butterfly* dla samego piękna głosu głównej bohaterki i tym, ale tylko tym, mogę polecić nagranie Angeli Gheorghiu.

To bardzo dopracowane w szczegółach nagranie. I może właśnie owe zbyt uważne ich wystudiowanie odebrało tej prezentacji roli efektu spontaniczności i intensywności dramatycznej, moim zdaniem koniecznych dla prawdziwie wielkiej *Butterfly*. Ponieważ jest to jednak, jak sądzę, ważne nagranie dla wielbicieli opery, a szczególnie dla wielbicieli Angeli Gheorghiu i jej głosu, warto przyrzec mu się szczegółowo.

EMI wydała tę *Butterfly* w swej „tradycyjnej” oprawie graficznej, a dołączona książeczka zawiera znakomity esej o historii amerykańskiej obecności w Japonii, oraz wiele informacji dotyczących powstania opery. Jest też pełne libretto (podobnie jak i esej) aż w czterech językach: niemieckim, włoskim, angielskim i francuskim. Są też zdjęcia solistów w umiarkowanej ilości i dobrym stylu. Od strony wydawniczej – jak zwykle profesjonalnie i elegancko. Jedyne, czego szukałam i nie znalazłam, to notki biograficzne o śpiewakach. Nie wszystkich trzeba było przedstawić wielbicielom opery, ale

kilku z nich zapewne nie należy do ścisłej czołówki światowej, tak więc krótka ich prezentacja ucieszyłaby słuchających tego nagrania.

Zacznę od Pinkertona, którego w tym nagraniu śpiewa Jonas Kaufmann, tenor, którego miałam już okazję słyszeć nieraz na żywo w MET. To dobry głos, ale za „ciemno-ciężki” do Pinkertona Pucciniego. W *Dovunque al mondo* można było więc podziwiać ładną górę i frazowanie, ale to rola dla typowo włoskiego tenora o jaśniejszej barwie i większej dźwięczności. Ładnie wyciszył i zmiękczył głos w *Viene la sera*, ale na samym początku *Bimba* nazbyt ściemniony głos dochodził zbyt z głębi gardła. Brzmiał jednak ogólnie szalenie męsko, był „ładny” w uwodzeniu i łatwo było zrozumieć, dlaczego *Butterfly* może być pod tak wielkim jego urokiem. Spodobała mi się też spora ilość ekstazy i erotycznego ładunku bardzo potrzebnego w szalenie długim, wspaniałym duecie miłosnym kończącym akt I. Dobrze wypadła też interpretacja jego popisowa aria z aktu III *Addio, fiorito asil*, ale jak już zaznaczyłam powyżej – to za „mroczny tenor” do Pinkertona. Co mi bowiem najbardziej „przeszkadzało” to zbyt małe różnicowanie w barwie pomiędzy jego głosem i głosem Sharplessa, którego śpiewał Fabio Capitanucci. Tak więc, jak kto woli, albo baryton był za wysoki, albo tenor za niski. Capitanucci nie specjalnie zaznaczył swą obecność w akcie I. Wokalnie – wszystko poprawnie, ale jakoś bez większego przekonania. Trochę też może za sztywno, pompatycznie. Spodobało mi się zmiękczenie modulacji i ładne wyciszenie głosu w czytaniu listu aktu II. Jednak ogólnie zbyt paternalistycznie sztywno odnosił się do *Butterfly* i nieco zaprzeczał tym podejściem interpretacyjnym zamysłom Pucciniego, którego Sharpless już w pierwszym akcie okazuje niezwykle wrażliwość i ostrzega beztróskiego lekkoducha Pinkertona przed konsekwencjami swoich czynów. W tej partii wolę więcej ciepła.

Znakomicie natomiast wypadł Gregory Bonifatti jako jeden z lepszych Goro oraz Roberto Valentini (Yamadori), którego krótki występ pozostawił spore wrażenie. Uczynił bowiem z tej krótkiej roli prawdziwie wysmakowaną w każdym detalu jej wiarygodności postać konkurenta do wdzięków *Butterfly*, Suzuki (Enkelida Shosa), dźwięczny i o sporej sile mezzosopran była dobra choć nie zachwycająca. Co ważne jednak – jej głos brzmiał w ładnej harmonii i kontraście w kwietnym duecie z Gheorghiu, a interpretacyjne „wcielenie” wywarło pozytywne wrażenie. Raymond

Aceto jako Bonzo okazał się rozczarowujący, a ta króciutka scena jest bardzo ważna w operze. To, że był patetyczno-deklamacyjny – to może i dobrze, bo taka była przecież jego „rola” jako religijnego kapłana, ale całość słów kłótny przeleciała zbyt szybko i ledwo zaistniała dramatycznie (tu można chyba jednak winić dyrygenta). „Ucieki!” więc niezwykle istotny moment, mający tak wielkie znaczenie w życiu Butterfly.

Antonio Pappano to ulubiony chyba dyrygent Gheorghiu, nagrała bowiem wraz z nim w studiu swą pierwszą pełną operę, *La Rodnina*, a później m.in. pełną *Toskę* i *Manon*. *Butterfly* pod jego batutą brzmi ogólnie dobrze, ale miałam zastrzeżenia. Początek bardzo pięknie płynny i melodyjny z dobrze „wytrzymanym” brzmieniem harmonii. Dobra też była początkowo równowaga orkiestry i solistów. Scena kłótny była chyba pierwszym fragmentem, o który miałam do niego żal. Za szybko i bombastycznie głośno. Zatonęły nieco słowa Bonzo i ogólny, szalenie dramatyczny efekt zbyt szybko umknął. W wielu jednak fragmentach zachwycała mnie niemal malarskość kreowania obrazów muzycznych, a do nich zaliczyłabym duet miłosny, pełny prawdziwej ekstazy erotycznej w orkiestrze. Lekko przesadnie jednak chyba potraktował dynamiczną zmianę w akcie II począwszy od *Ah! m'ha scordata*. *Coro a bocca chiusa* wypadł średnio. Nieszczególnie płynno-spiewnie i stracił na uroku lirycznym modulacji głosów. Interludium wypadło tak sobie. Trochę ekstrawaganckiej, nieco przesadnie udratyzowanej dynamiki, a solo skrzypiec nie zabrzmiało najwspanialej. Co miałam nieco za złe, chyba inżynierowi dźwięku, to fakt, że fragment ten brzmiał w zbyt wyraziście „doklejony” sposób. Jakby nie był płynną częścią całości. No i samo zakończenie opery: trochę zbyt przyspieszone tempo; lekko „szarpane”, skrócone w brzmieniu frazy i nieco zbyt głośno bombastycznie, zamiast dramatycznie.

Pozostała więc do oceny sama główna bohaterka, czyli Angela Gheorghiu jako Butterfly. W pierwszym akcie nie używa „voce infantile”, ale trochę tzw. białego sopranu. Jest płynnie liryczna i brzmi jak prawdziwie młoda kobieta. W tzw. „wejściu” *Butterfly* wysokie *Dis* jest bardziej zaśpiewane w wypracowany sposób niż swobodnie wykonane. Nie czuć tu lekkości w prowadzeniu głosu. Potem każda fraza, każde słowo i jego modulacja dopieszczona jest wokalnie i interpretacyjnie do perfekcji. Ładnie udaje jej się lekko ściemnić głos w momencie wspomnianą tragiczną przeszłości i losów ojca. Jej *Rinne-*

*gata* jest zabarwiona dramatycznym smutkiem, a w brzmieniu *E felice* słychać wręcz uśmiech. W duecie miłosnym jest samą młodocia i niewinnością, dziewczęcą słodyczą, a jej głos wyraża prawdziwe szczęście, wielką miłość i oddanie.

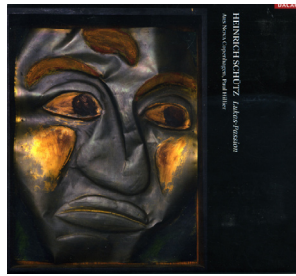
W akcie II interakcja z Suzuki jest ładnie stonowana lirycznym smutkiem, a *Un bel di*, marzenie zakochanej kobiety, zawiera wiele wiary i nadziei w dobrej proporcji z dramatyczniejszymi momentami. Pierwsza zmiana w głosie następuje w scenie z Yamadori. Tu słyszymy stanowczość, determinację wręcz i dają się odczuć wagę i powagę sytuacji. Dobrze brzmi też głos Gheorghiu w scenie czytania listu. Wiarygodne modulacje zmian emocji: od niecierpliwości w oczekiwaniu na powrót szczęścia – po szok odrzucenia. I od tego momentu szczęście jej pojawia się dramatyczna nuta w jej głosie – począwszy od *Ah! m'ha scordata* i *E questo*. Gheorghiu wysciszyła też i zmiękczyła barwę głosu w momentach, kiedy zwraca się do synka. *Che tua madre* zawiera jednak więcej smutku niż dramatu i nie jest wystarczająco wstrząsającą. Powtórka *Ah! triste madre* w akcie ostatnim brzmi niemal bez zmian, podobnie jak *Lascialo giocare*, a tu oczekiwałam większej wrzliwości, a mniej mechanicznego powielenia w głosie. Odczytanie napisu na szyteliu *Con onor muore* jest zbyt mało „zamrożone” w tragizm i nie wydaje się wzruszać. *Tu? Tu?* – natomiast zupełnie nie wstrząsa dramatem podobnie jak ostatnie słowa skierowane do dziecka: *Va, gioca, gioca*.

Ogólnie Angela Gheorghiu prezentuje dobrą górę i ładny lirizm, ale jest w jej wykonaniu trochę niepotrzebnie przykrytego głosu. Co dla mnie decyduje jednak o ocenie tego wykonania, to zbyt oczywiście brzmiaące wypracowanie, wystudiowanie roli, zbyt wyraziście brzmieć pięknie. Odbiera to roli spontaniczność właśnie przez owe „przerafinowanie”.

Jak więc oceniam całość tej nowej *Butterfly*? Najchętniej dałabym temu nagraniu 3 i pół gwiazdki. Ponieważ nie mam takiej możliwości, skłaniam się do 4. Wielu zapewne zachwyci samo brzmienie głosu Gheorghiu. Ja wolę bardziej „wiarygodne”, spontanicznie dramatyczne portrety wokalne Cio Cio San szczególnie w drugiej części opery.

Reasumując: ta nowa *Butterfly* w żaden sposób nie zagrozi prymatowi Callas czy Scotto. Polecić ją mogę tylko wielbicielom Gheorghiu, których zawsze cieszy brzmienie jej głosu, choć w tym przypadku nie jest to prawdziwie dobra *Butterfly*.

Basia Jakubowska



**HEINRICH SCHÜTZ**  
**Lukas-Passion**

*Ars Nova Copenhagen* • Paul Hillier, dyrygent

Da Capo 8.226019 • w. 2009, n. 2008 • 52'41"

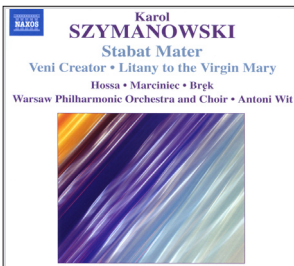
☆☆☆☆☆

Gdyby walijski geograf, weredyk i średniowieczny skryba kościelny Giraldu Cambrensis, mógł być poznać młodszą o cztery wieki spartańską i aseptyczną *Pasję według św. Łukasza* Heinricha Schütza, pragnę nie wątpić, iż z właściwą owej neoplatońskiej erze emfazą, tłumiąc czczość myśli i płonąć wolą niebieskiej nagrody, przedłożyłby widomą taksację ascetycznego i wytrawionego z dźwiękowego koloru kunsztu, w słowach, w jakich orzekal o wizygockich miniaturach: „Jeśli będziesz patrzeć na te wyobrażenia w sposób powierzchowny, niezbyt uważny i zwykły, będą się wydawać raczej plamami niż spoiestymi kształtami; i nie dostrzeżesz w nich subtelności, choć jest w nich sama tylko subtelność. Lecz gdy skoncentrujesz moc spostrzegania swych oczu na bliżej dokładnym oglądzie i dłużej wysiłisz się, by przyniknąć tajemnicze sztuki, będziesz mógł pojąć zawiloci tak delikatne i subtelne, tak ściśle zamknięte i pociągające, splecione i splątane, a tak rozświetlone blaskiem jakby wciąż świeżych barw, że przypiszesz to wszystko rękom aniołów raczej niż ludzi”. Istotnie, intonacyjna i ledwie muśnięta melodycznym konturem rozprawa; stylizowana, mroczna i substancjalna, ulokowana niejako w opozycji wobec bachowskich misteriów światła i barwy, zdaje się wędnać i niknąć w obliczu owych polifonicznych eposów o teatralnej dramaturgii i ekstensywnej malarskości. Przeciwnie, jawnie puszy się ona surowym rytmem, esencjonalnym recytatywem odżywianym luterską egzegezą (tudzież obrzędem dekorowania oszczędnych nabożeństw); a nadto polifoniczną elaboracją chętnie gardzącą sublimowaną orkiestrą czy sugestywnym generalbasem.

„Ale my, którzyśmy z ludu wyszli, porzuciliśmy dla Chrystusa wszystko, co świat ma cennego i kształtnego; to wszystko, co pięknie błyszczycy, co dźwiękiem raduje, co słodką woń wydaje, co miłe w

dotyku, wszystkie, słowem, cielesne przyjemności za nawóz uznaliśmy, byle tylko pozyskać Chrystusa” – ogłaszał miłodopłynny mistyk i reformator reguły cystersów, prześwietny Bernard z Clairvaux. W pasyjnym czynie mistrza *Cantiones sacrae*, dogłębnie widać to samo szlachetne laknienie duchowej prawdy i liturgicznej ekonomii postępującej elitaryzm i przeintelektualizowanie górnolotnej epoki; ortodoksyjną „necessitas”, wolną od wewnętrznego rozproszenia, okazłości i nadmiaru; zacne umiarkowanie gustujące w lapidarności formuł, zwiększej transmisji i emfaticznej narracji. „Los przydziela mędrcom nieliczne dary, które są jednak darami największymi i niezbędnymi, gdyż decyzje podejmuje duch i umysł” – nawoływał u progu nowożytniej rewolwy jej florenckiej apologeta, Lorenzo Ghiberti. Protestancki piewca teje i autor *Geistliche Chormusik*, cierpliwy rzemieślnik i sługa sług pańskich; na rzadkich krosnach reformacyjnej monodii rozsnuwa korną balladę o nędznej męce i przeraźliwym skonie Boga, angażując w jej partykulamy przebieg znikomą liczbę aktywności, którzy odświeżenie i afektywnie recytują powierzoną im perykopy i intonują podniosłą modlitwę. Prostolinijny ansambl antycypujący to przekonujące i ekspresywne credo o transparentnej przejrzystości, oraz nobliwy chorał wieńczący bolesne zamaganą protagonistów tragedii, tudzież reflektujący nad ułomnością wszędobylskiej śmierci, dopełniają ubogą substancję dzieła. Obdarzone ewangelicznym tchnieniem i niepojętą roztropnością miary, toczy ono laskawie swe jasne wody na kształt litanii ku miłosierdziu wiecznotrwałego Stwórcy: pięknej, uległej i odwzajemnionej. „Bowiemi wszystkie dary losu tak jak są udzielane, są przezeń rychło odbierane, natomiast nauki związane ze [sprawami] duchowymi nigdy nie giną, lecz trwale pozostają aż do ostatecznego kresu życia” (Ghiberti).

„A więc wy, co ze szlachetnego upodobania miłośnikami pełnymi cnoty jesteście i przede wszystkim ku sztuce dążycie, strójcie się wprzódy w szaty takowe, a mianowicie: miłość, pokorę, posłuszeństwo i wytrwałość” – rozważał u świtu nowego czasu, epigon Giotta i protoplasta humanizmu – Cennino Cennini. Pakując tyleż z cieniami cielistej przeszłości, co chimerycznym śpiewem nie przeczutego hic et nunc, kopenhaska *Ars Nova* pod wodzą herolda precyzji Hilliera, z wysubtelnością godnością i przymiotami biegłego rozumienia ożywia te pietystyczne i wyciszone stance, sporządzone w znoju wytrwałej starości (1666) i uniżone



**KAROL SZYMANOWSKI**  
**Stabat Mater, Veni Creator, Litanie do Marii Panny, Demeter, Pentesilea**

Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent  
 Naxos 8.570724 • w. 2008, n. 2007 • 59'26"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Z okazji Roku Karola Szymanowskiego, w 2007 r. Filharmonia Narodowa zaczęła pod kierownictwem Antoniego Wita, dzięki dotacjom MKiDN, nagrywać dzieła wszystkie tego znakomitego

polskiego kompozytora. Prezentowany krążek jest trzecim w ramach tej serii. Dzieła oratoryjne, które możemy tu usłyszeć pokazują szerokie spektrum bogactwa muzyki Szymanowskiego, bowiem obejmują wszystkie etapy twórcze kompozytora.

W każdym z pięciu utworów, jakie znalazły się na płycie (wszystkie do polskich tekstów – Wyspiańskiego, Szymanowskiej, Lieberta, Jankowskiego), Szymanowski jawi się jako mistrz nastroju, dla uzyskania którego posługuje się różnymi środkami. Znajdziemy tu schromatyzowany, podobny do późnych wagnerowskich dramatów styl późnoromantyczny (*Pentesilea*, op. 18 z 1908 r.), ale również impresjonistyczne skojarzenia (w *Demeter*, op. 37b z 1917 r.), przejawiające się w wybitnie kolorystycznym myśleniu, dostrzegalnym głównie w partii orkiestry – niezwykle różnorodnej, bogatej i zmiennej pod względem barwy, o lekkiej, ruchliwej fakturze. Słyszemy pompatyczne, okolicznościowe

(napisane na uroczystość otwarcia Akademii Muzycznej i objęcia przez Szymanowskiego funkcji rektora) *Veni Creator* op. 57 (1930 r.), o którym kompozytor sam powiedział: „taka ogromna uroczysto-effekowna bujda”, ale także mistrzowskie, intymne, misteryjne arcydzieła: *Stabat Mater* op. 53 (1924-26) i *Litanie do Marii Panny* op. 59 (1933 r.). Ich znaczenie i wartość potwierdzają słowa samego twórcy: „najpiękniejsza muzyka jaką kiedykolwiek napisałem” (o ostatniej części *Stabat Mater*), czy „najgłębsza, najbardziej skupiona rzecz moja” (o *Litanii...*).

Słuchając poszczególnych utworów pojawia się przekonanie, że każdy szczegół interpretacyjny i wykonawczy został głęboko przemyślany, wyważony i konsekwentnie realizowany. Nie ma tu przypadkowości. Zespoły Filharmonii Narodowej pod batutą maestro Wita doskonale oddają owo mistrzostwo nastrojów. Soliści: Iwona Hossa, Ewa Marciniak i Jarosław Bręk bez wątpienia należą

do grona najbardziej wybitnych polskich śpiewaków i tu swą klasę w pełni potwierdzili. Znakomita technika, skupienie, szlachetność brzmienia, ale i ciepło, delikatność i wreszcie misteryjność – to wyróżniki prezentowanego nagrania.

Płyta cieszy się uznaniem międzynarodowej krytyki muzycznej. W październiku 2008 r. nagranie to wyróżniono tytułem *Editor's Choice* brytyjskiego miesięcznika *BBC Music Magazine* w kategorii *muzyka chóralna*. Dwa miesiące później, 3 grudnia 2008 w Los Angeles ogłoszono listę nominowanych do 51. edycji najbardziej prestiżowej nagrody przemysłu muzycznego – *Grammy*; Antoni Wit i Henryk Wojnarowski (Kierownik Chóru Filharmonii Narodowej) otrzymali nominację w kategorii „Najlepsze wykonanie chóralne” za tę właśnie płytę.

Warto mieć ją w swoich zbiorach.

Emilia Dudkiewicz

pragnieniem Pana. Finezja, troska i literalne staranie, towarzyszące ich wiernym wysiłkom cieszą zaiste niepomiernie; podobnie łagodna poza nieskrępowana chęlnością, ochoczy umiar udzielający łaski przyjaznej przystępności, obfita ufnosć i dar pilności. Nie żądają one ni ludzkich pochwał, ani pragnienia doczesnych wyróżnień, lecz prą ku górze a pomnożeniu wybornych dóbr Jego, oświecają niesfornych i usługują przeistoczeniu wielu... Intymna gemma, wypływająca z wiary i przepływająca przez jej najczystsze zaułki: „Bo nie tworzywo sztuce, lecz sztuka tworzywu nadaje kształt i boskość” (Atanazy Aleksandryjski).

Andrzej Osipiński



**JOAQUIN TURINA**  
**Sonaty skrzypcowe nr 1 op. 51 nr 2 op. 82, Euterpe op. 93 nr 2, El poema de una sanluqueña op. 28, Variaciones classicas op. 78**  
 Eva León, skrzypce; Jordi Masó, Piano

Naxos 8.570402 • w. 2009, n. 2007 • 61'55"  
 ★★★★★

Kolejna interesująca płyta w serii wydawnictwa Naxos *Spanish Classics* prezentuje komplet dzieł na skrzypce i fortepian Joaquina Turiny. Kompozytor ten, rówieśnik Szymanowskiego, w swojej muzyce bardzo często, jeśli nie zawsze, korzystał z ojczystego folkloru. Dlatego też muzyka ta jest znakomitym wprowadzeniem w świat hiszpańskiej kultury.

Młodzi hiszpańscy artyści: skrzypaczka Eva León i pianista Jordi Masó, znani z zamiłowania do ojczystej muzyki, stworzyli znakomitą kreację, elegancką, precyzyjną, pełną pasji. Precyzja ich gry, piękne budowanie nastrojów, no i co najważniejsze, znakomite wyczucie stylu tej muzyki powodują, że słucha się tego nagrania z prawdziwą przyjemnością.

Nie można się z płyty dowiedzieć, kto był sponsorem tego albumu, ale hiszpańscy artyści zadbali, by w książeczce znalazł się tekst w ich ojczystym języku. Mogłoby to być przykładem dla Polaków, jak powinni realizować swoje albumy w wytwórniach zagranicznych. Niestety, wciąż nie jest.

Warto sięgnąć po tę płytę.

Stanisław Lubliński

**RYSZARD WAGNER**  
**Lohengrin**  
 Kwangchul Youn, bas; Johan Botha, tenor; Adrienne Pieczonka, sopran; Falk Struckmann, baryton; Petra Lang, mezzosopran; Eike Wilm Schulte, baryton • Praski Chór Kameralny; Chór Radia WD; Chór NDR; Orkiestra Symfoniczna WDR w Kolonii • Semyon Bychkov, dyrygent



Profil PH09004 • w. 2009, n. 2008, SACD, 215'15"  
 ★★★★★

Ta opera to jedno z najważniejszych dzieł muzycznego romantyzmu, w którym splatają się mit z historią oraz baśń z tragedią, jest zarazem pełnym ukoronowaniem pierwszego okresu twórczości Wagnera. Zanika tutaj już niemal zupełnie podział na poszczególne operowe numery przez co melodia, nieskrępowana tradycyjnymi regułami okresowej budowy, płynie zupełnie swobodnie szeroka fala.

Pierwszy szkic libretta *Lohengrina* powstaje podczas pobytu Wagnera na kuracji w Marienbadzie. Kompozytor uzupełni go później, dzięki przestudiowaniu w Dreźnie wielu legend mówiących o tajemniczej postaci Lohengrina, o kilka innych wątków. Tak więc na bazie kilku z nich: poematu *Der Schwanen – Ritter* Konrada z Würzburga, bawarskiego eposu *Lohengrin*, rycerz z łabędziem, podania o pochodzeniu Gotfryda z Bouillon i podania o *Eurancie* oraz *Parziwala* Wolframa z Eschenbach, napisał Wagner ostateczną wersję romantycznej historii Lohengrina i

Elzy. Ujął ją w trzy akty dzieła scenicznego, któremu nadał określenie „opera romantyczna”, w której muzyka staje się funkcją dramatu i nabiera niespotykanego dotychczas symfonicznego rozmachu oraz niespotykanej siły wyrazowej i ekspresji. Idea tej opery sprowadza się do bezgranicznego zaufania w miłość. Z podobnym problemem spotykamy się już w jego pierwszej operze *Die Feen*. Tak długo trwa szczęście zakochanych, jak długo ona nie zapyka o jego imię i pochodzenie. Jest też *Lohengrin* najczęściej nagrywanym dziełem Wagnera. Jego pełna dyskografia liczy ponad sto pozycji. Pierwszego dokonano w 1926 r., ostatnim jest to właśnie prezentowane.

Już prowadzona majestatycznie uwertura i dobrze brzmiąca orkiestra pozwalają liczyć na dużą satysfakcję z wysłuchania całego albumu. Szybko się to potwierdza, Semyon Bychkov zadbał o tajemniczy klimat, czytelność każdej muzycznej frazy i pojawiających się tutaj już bardzo wyraźnie motywów przewodnich na czele z tymi, które po wielu latach odnajdziemy w *Parsifalu*. Myślę, że to nawiązanie do ostatniego dzieła Wagnera zaowocowało majestatycznym tempem całego wykonania. Muzyka pod jego precyzyjną batutą nasycona emocjami płynie spokojną szeroką, niczym nie skrępowaną, falą ujmującą pięknymi pianami i zachwycającą znakomicie rozpląnowaną dramaturgią i dynamiką pozwalającą śpiewakom na swobodne prowadzenie frazy. Adrianne Pieczonka obdarzona pięknym dźwięcznym sopranem jest wręcz

wymarzoną Elżą. Jej pierwsza aria *Einsam in trüben Tagen* (CD – 1 śc. 5) zachwyca delikatnością niewinnego dziewczęcia niezbyt świadomego w jakiej znalazła się sytuacji. Każda następna scena potwierdza jej wokalne mistrzostwo, w którym sposób prowadzenia frazy i piękne nośne piano stanowią najistotniejszą wartość. Dobrą parą szwarccharakterów okazują się: Falk Struckmann, uległy Telramund i Petra Lang, jego demoniczna żona Otruda, najpełniej dowodzą swojej klasy w duecie zemsty *Entsetzlich! Wie tönt aus deinem Munde* (CD – 2 śc. 1). Johan Botha w partii Lohengrina ujmie swobodnym, miękkim prowadzeniem frazy, które ma w sobie coś z włoskiego belcanta. Silny, dźwięczny i znakomicie brzmiący w każdym rejestrze głos oraz świetna technika, pozwoliły mu na stworzenie obrazu prawdziwie romantycznego bohatera. Pięknie zaśpiewane opowiadanie o Graalu *In fernem Land* (CD 3, śc. 11) oraz duetu z Elżą *Das süsse Leid Verhalt* (CD 3, śc. 3 i 4) pozostawiają jak najlepsze wrażenie. Równie dobre wrażenie pozostawia świetnie brzmiący chó.

Całe nagranie ma właściwą dawkę liryzmu i magiczną atmosferę silnych napiętości i narastającego w muzyce dramatu, dzięki czemu przykuwa uwagę słuchacza od pierwszych taktów wstępnego preludium.

Adam Czopek



**RYSZARD WAGNER**

**Parsifal**  
 Martha Mödl, Gustav Neidlinger, Frithjof Sentpaul, Otto von Rohr, Wolfgang Windgassen, Heinz Cramer, Toni Schabo, Gerhard Schott, Hetty Plümacher, Paula Bauer, Siegfried Fischer-Sandt, Karl Rieser, Olga Moll, • *Chór Württemberskiej Opery Państwowej w Stuttgart*; Orkiestra Opery Paryskiej • Ferdinand Leitner, dyrygent  
 Profil PH09009 • w. 2009, n. 1954 • ADD, 239'44" ★★★★★

Pierwsza zmianka o *Parsifalu*, jaką odnajdujemy w liście Wagnera z 1857 r., napisanym do króla

Ludwika Bawarskiego świadczy o wielkiej fascynacji mitem Graala i strzegących go rycerzy, jednej z najpiękniejszych średnio-wiecznych legend, z jaką zetknął się kompozytor jeszcze w 1845 r., kiedy na kuracji w Mariańskich Łazniach przeczytał poemat Wolframa von Eschenbach. Dwa lata później, w liście do Matyldy Wesendonk również odnajdujemy temat *Parsifala*. Mimo że pierwszy szkic libretta napisał Wagner już w 1865 r., to jednak dopiero dwanaście lat później, po wystawieniu *Pierścień Nibelunga* na scenie swojego teatru w Bayreuth, decyduje się na podjęcie pracy nad tym dziełem. Rozpoczyna we wrześniu 1877 r. 31 stycznia 1878 r. gotowy jest pierwszy akt, drugi kończy w październiku tego samego roku, trzeci w kwietniu 1897 r. Kolejne miesiące zajęła Wagnerowi instrumentacja poszczególnych aktów. Wreszcie 13 stycznia 1882 r. partytura jest gotowa. 12 grudnia 1878 r. w willi Wahnfried, z okazji rocznicy urodzin Cosimy Wagner ma miejsce prawykonywanie uwertury.

W *Parsifalu* znajdujemy więc narrację wykorzystującą gęstą sieć muzycznych motywów przewodnich. Jak w poprzednich dziełach dobór tonacji określa poszczególne stany emocjonalne bohaterów i sytuacji. Właśnie ta wypracowywana przez wiele lat technika, w *Parsifalu* osiąga najwyższą z możliwych funkcjonalność i komunikatywność. Wyraziste motywy przewodnie nie pozwalają zagać w ogarniającym nas potoku dźwięku, pozostając zarazem prostym, ale skutecznym elementem porządkującym muzyczną materię tego wspaniałego misterium. Bogactwo muzycznych motywów i ich znaczenia wzmacniają się nawzajem, ulegając przy tym wielu transformacjom i przeróżnym konfiguracjom.

Właśnie to jest najistotniejszą wartością prezentowanego nagrania prowadzonego przez legendarnego Ferdinanda Leitnera dbającego o wyrazistość każdego motywu i frazy. Dyrygent prowadzi orkiestrę z wielkim wyczuciem, ogromem żarliwości i ekspresji, dając zarazem śpiewakom pełne pole do wokalnego popisu. Szkoda tylko, że orkiestra nie zawsze ma tak nasycone i głębokie brzmienie jakiego się od niej oczekuje w tym dziele. Cierpi przez to mistyka przesłania i muzyczna aura, niezbędne czynniki dające pełną satysfakcję z kontaktu z tym wspaniałym dziełem. Brakuje mi też tutaj większego jeszcze metafizycznego skupienia, które wciąga w sam środek muzyki.

W obsadzie mamy same legendarne nazwiska. Oczywiście na pierwszy plan wysuwają się

zgodnie Martha Mödl, jako Kundry i Wolfgang Windgassen w partii tytułowego bohatera. Ona ujmie bogactwem brzmienia, co pozwala jej na kreślenie dwoistej natury Kundry subtelną kreską, czyni to z pełną ekspresją i bogactwem wyrazu. On, weteran wagnerowskich ról, imponując mocnym i świetnie brzmiącym głosem bez większego problemu pokonuje partię Parsifala. Ich wielki duet w II akcie to prawdziwa poezja. Otto von Rohr zachwyca szlachetnym brzmieniem głosu jako dostojny Gurnemantz, Gustav Neidlinger uosobieniem zła jako czarownik Klingsor, chociaż w jego przypadku przydałoby się więcej napięcia i demonicznego brzmienia głosu.

Adam Czopek



**RYSZARD WAGNER**  
**fragmenty z Walkirii, Tannhäusera, Holendra tułacza, Śpiewaków norymberskich, Zygfyda i Zmierzchu bogów**

Profil PH07048 • w. 2008, n. 1944 • ADD, 98'25" ★★★★★

Dwupłytowy album z serii *Edition Staatskapelle Dresden* (vol. 23) zawierający najbardziej atrakcyjne fragmenty dzieł Wagnera w wykonaniu niemieckich artystów działających w czasie II wojny światowej. Nagrania dokonano w grudniu 1944 r. w dreźnieńskiej Steinsaal. Z tych względów album ma przede wszystkim wartość historyczną.

Pierwsza płyta to nagranie I aktu *Walkirii*, jego bohaterami są: Margarete Teschemacher – Sieglinde, Max Lorenz – Siegmund i Kurt Böhme – Hunding, artyści w tym czasie wysoko ceni. Cała trójka daje pokaz wartości swoich głosów, ze szczególną satysfakcją słucha się finałowego duetu miłostnego Siegliny i Siegmunda *Winterstürme wichen dem Wonnemond*, gdzie głosy solistów stapiają się w homogenicznym brzmieniu. Druga płyta zawiera scenę pożegnania Brunhildy z III aktu *Walkirii* – *Leb wohl, du Kühnes herrliches Kind* świetnie pod względem ekspresji zaśpiewaną przez

Josefa Herrmanna dysponującego pięknie brzmiącym bas barytonem o dużej mocy. Mamy też wielką arię Elżbiety *Dich teure Halle grüß ich wieder* z II aktu *Tannhäusera* śpiewaną z dużą klasą przez Marianne Schech, której głos ma wyrównane w każdym rejestrze brzmienie. Monolog Hansa Sachsa *Was duftet doch der Flieder* z II aktu *Śpiewaków norymberskich* śpiewa Josef Herrmann, którego spotkamy jeszcze w fragmentach pozostałych wspomnianych już dzieł.

Z pełną satysfakcją słucha się brzmienia Staatskapelle Dresden prowadzonej wytrwałymi batutami dwóch znakomitych dyrygentów, dla których muzyka Wagnera była „chlebem powszednim”. Nie umyka im żaden z motywów przewodnich, a przejrzystość i klarowność brzmienia wystawia muzykom wysoką ocenę. Podobnie jak sztuka prowadzenia akompaniamentu.

Mimo że dokonano starannej rekonstrukcji nagrań to jednak jego dźwięk jest mało przestrzenny i pozbawiony większego blasku.

Adam Czopek



**CARL MARIA VON WEBER**  
**Uwertury**

*New Zealand Symphony Orchestra* • Antoni Wit, dyrygent  
 Naxos 8.570296 • w. 2008, n. 2006 • 76'24" ★★★★★

Przeciętny meloman zna muzykę Karola Marii Webera przede wszystkim w postaci *Zaproszenia do tańca*, opery *Wolny strzelec*, popularnych uwertur do *Oberona* czy *Euryanthe*, może jeszcze *Koncertów klarnetowych*. A niemiecki twórca był przecież prawdziwym pasjonatem teatru, tworzącym wiele dzieł sceniczných. By poznać choć skromny urywek z nich, warto posłuchać najnowszej płyty Naxosu, zawierającej uwertury oraz fragmenty instrumentalne do sztuk teatralnych.

Muszę przyznać, że stosunkowo najmniej spodobały mi się te najpopularniejsze kompozycje, a więc uwertury do *Wolnego strzelca*, *Oberona* i *Euryanthe*. Może to wpływ konkurencyjnych nagrań, takich jak chociażby genialna kreacja Carlosa Kleibera

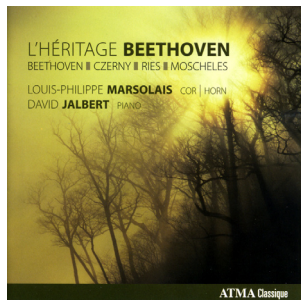


i Staatskapelle Dresden lub Filharmoników Wiedeńskich pod Christianem Thielmannem, czy też może fakt, że recenzowany album nie zalicza się niestety do absolutnego majstersztyku sztuki wykonawczej. Ani pod względem koncepcji dyrygenta (rozwleczone tempo w powolnych wstępach: zbyt wolne, czasami nawet aż nudne), ani realizacji technicznej, ani pod względem brzmienia samej orkiestry (masywne, ciężkie, nieprzejrzyste fragmenty tutti, ich rozmyzany kształt dźwiękowy bez klarownego podziału na poszczególne sekcje w zespole, głośna dynamika z uwypukleniem niskich tonów puzonów). Dopiero w odcinkach solowych można podziwiać kunszt muzyków, zwłaszcza pięknie brzmiące partie grupy dętej drewnianej. O wiele większą satysfakcję w nich sprawiły mi mniej znane utwory, wykonane chyba z większym blaskiem, żywiej, z pasją, potwierdzając wybitne walory muzyki Webera: znakomita orkiestracja, doskonale kształt formalny, bogata inwencja melodyczna, doprawiona niekiedy nawet klimatem orientalnym (*Abu Hassan, Turandot*). Brzmia kapitalnie i mogą sprawić wiele radości słuchaczowi.

Jest to płyta poprawna, subiektywnie rzecz biorąc niekiedy nierówna, ale można po nią sięgnąć ze względu na nieznanne utwory Webera. Warto posłuchać.

Paweł Chmielowski

## Różne



**L. van Beethoven – Sonata F-dur op. 17 • C. Czerny – Andante e polacca op. posth • F. Ries – Sonata F-dur op. 34 • I. Moscheles – Thème varié du feuillet d'album de Rossini, Introduction et rondeau écossais op. 63**  
 Louis-Philippe Marsolais, róg;  
 David Jalbert, fortepian  
 Atma Classique ACD2 2592 • w. 2009, n. 2008 • 66'24"  
 ★★★★★

Ta interesująca płyta zawiera dzieła na róg i fortepian Beethovena, jego jedynego ucznia – Ferdynanda Riesa – i dwóch jego wielbicieli: Carla Czernego i

Ignacego Moschelesa. Pochodzący z 1848 r. utwór Czernego został zainspirowany przez Chopina, stąd „polacca” w tytule.

W 1821 r. Moscheles napisał *Introdukcję i rondo* – utwór oparty na modnym w tamtych czasach folklorze z wysp brytyjskich. 40 lat później Rossini napisał 28-taktowy utwór dedykowany uczącemu się gry na rogu synowi Moschelesa, Feliksowi. Ojciec uzupełnił go o partię fortepianu, a także o trzy wariacje.

Dwa najważniejsze utwory na płycie to sonaty Beethovena i Riesa. Znakomici artyści kanadyjscy dzięki wzorcowej interpretacji przekazują każdego z tej rzadko utrwalonej na płytach muzyki.

Polecam.

Stanisław Lubliński



**R. Schumann – Fantazja C-dur op. 17 • J. Brahms – 3 Intermezza op. 117, Wariacje i fuga na temat Haendla op. 54**  
 John Lill, fortepian  
 Signum Records SIGCD075 • w. 2006, n. 2006 • 77'08"  
 ★★★★★

John Lill jest dojrzałym artystą, jego muzyczna kariera rozwijała się bowiem na przestrzeni ostatnich 50 lat. Muzyczny talent objawił się w wieku dziewięciu lat, kiedy dał swój pierwszy recital. Wybitne interpretacje pianistyczne zostały wielokrotnie nagradzane na międzynarodowych konkursach, w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie w 1970 r. Został wówczas laureatem pierwszej nagrody.

Pianista ma na swym koncie wiele wydawnictw płytowych zawierających kompletne cykle Beethovena, Brahmsa, koncerty fortepianowe Rachmaninowa oraz sonaty Beethovena i Prokofiewa. Dziennikarze znanych muzycznych czasopism (*The Glasgow Herald, International Piano*) uznają artystę za jednego z największych żyjących pianistów prezentujących światowej klasy mistrzostwo, a jego nagrania za warte wyróżnienia.

Omawiana płyta zawiera *Fantazję C-dur* op. 17 R. Schumanna, *Trzy Intermezza* op. 117 J.

Brahmsa a także olbrzymi cykl tegoż kompozytora: *Wariacje i Fuga* na temat Haendla op. 24. Repertuar na płycie zawarty jest zatem zręcznie skomponowany – dwa cykle o olbrzymim ciężarze gatunkowym w skrajnych częściach a także drobne miniatury w środku, co daje efekt odprężenia i wyciszenia dla słuchacza a także rozładowania skumulowanych wcześniej dramatów. Nagranie zawiera zatem kompilację całego spektrum jakości brzmieniowych zawartych w muzyce fortepianowej romantyzmu.

Fantazja Schumanna stanowi mocne i stanowcze otwarcie recitalu, pełnia romantycznych brzmień objawia się na samym początku. Ważna przy tym pozostaje dbałość o każdy dźwięk i najdrobniejszy szczegół wykonawczy. Wolumen brzmienia nie przykrywa słyszalności poszczególnych dźwięków, kreowanych w klasyczny, tradycyjny sposób. Taki stan rzeczy podwyższa tym samym artystyczną wartość wykonania odznaczając się niezwykłą pieczołowitością. Pięknem liryzmu i romantycznej frazy odznaczają się kolei intermezza, generują one niesamowitą aurę poprzez muzyczne wydobycie najważniejszych determinantów: pięknej linii, ciekawych, barwnych podobań, podobnie z arii i 30 wariacji. Wachlarz pianistycznych możliwości brzmieniowych rozpina się z każdym utworem. Każda miniatura jest kreowana przez pianistę w odmienny sposób, wolumen brzmienia, jakości artykulacyjne i agogiczne są bardzo szerokie. Jest to bardzo ciekawe nagranie z artystycznego punktu widzenia. Słuchacz jest stale zaskakiwany i odkrywa nowe obszary pianistyki.

Całość to bardzo ciekawa próba ujęcia romantycznej retoryki fortepianowej, z pewnością godna uwagi.

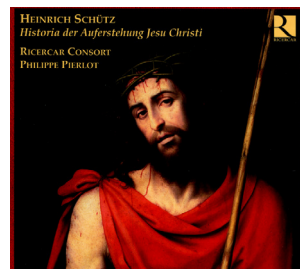
Katarzyna Łabuś

**Heinrich Schütz – Historia der Auferstehung Jesu Christi • Johann Sebastiani – Pasja według św. Mateusza**  
 Ricercar Consort • Philippe Pierlot, dyrygent  
 Ricercar RIC 280 • w. 2009, n. 1995/8 • 137'56"  
 ★★★★★

„Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla

umiejących czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować” (Grzegorz Wielki).

Zaistnienie barokowego oratorium jawi się jedną z najżywczej innowacji na polu XVII-wiecznej Muzy sakralnej, a jego rozległa interferencja jest faktem nie do przecenienia w historii sztuki. Schütz, którego twórczy czyn postępował na przeciąg siedmiu dekad, był niepoślednim apologetą gatunku, rozpraszając swoje kabalistyczne wytwory w nader odległych interwałach czasu oraz dozując nowe myśli z każdym nawrotem do kompozycji. „Sztuka wymaga fantazji i rękoczynu, aby wynajdywać rzeczy niewidzialne, kryjące się pod wyglądem prawdziwych, i utrwalać je ręką tak, by udowodnić, że to czego nie ma – istnieje” – donosił u progu *Quattrocenta*, padewski esteta Cennino Cennini. Drezdeński autor *Historii radosnego i zwycięskiego Zmartwychwstania naszego Zbawcy i Wyzwoliciele Jezusa Chrystusa* (1623) istotnie dysponował owymi przymiotami, nie limitując swych nakładów do powielania genre



Carissimiego, acz reformując i transmutując światłocieniowe italskie struktury ku osobliwym germańskim rezolucjom.

Uskuteczniejszy weneckie studia wespół z awangardzistą Giovannim Gabrieli, młodzieńczy Schütz posiadał był znaczną wiedzę co do ówczesnych twórców muzycznych, a postępując na saskim dworze, nie zaprzestawał doświadczać wzorcowych tu włoskich wpływów, które oscylowały między płomienną polifonią a luterzańskim rygoryzmem. Jednakże w dobie, kiedy przystąpił do pracy nad transparentną *Historią Zmartwychwstania*, idea recytatywu przetykanego hojnie generalbasem, zdażyła się już bez reszty zakorzenić w południowych Niemczech, inspirując i pobudzając artystę do rezygnacji z pierwotnych intencji. W konsekwencji, pierwiastki uprzedniej tradycji skonfrontowano z procedurami współczesności, a gregoriański cantus firmus o regularnej deklamacji, ujęty prekursorskimi dyminucjami i osobliwym kwartetem viol, został osaczony podwójnym chórem – tym pod-

porządkowanym Ewangelicie, i drugim (*Chor der Personen colloquenten*), skupiającym aktywistów nieprzeciętnej ofiary. Zabieg ów dopuścił zlecenie dowolnej z ról wedle uznania różnym głosom, i to nierzadko o zmiennych rejestrach (Jezus, młodzian przy grobie, etc.); najprawdopodobniej dla osłabienia przyziorności a ku wzmożeniu transcendencji. Celowi temu służy osobno lotna i górna kompilacja ekskercji z perykop, potęgująca ekspresję zdarzeń. „Ponieważ mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała, nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób poprzez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej” (św. Jan z Damaszku).

*Siedem ostatnich słów Jezusa Chrystusa na krzyżu* wiedzie swój żywot z periodu późniejszego (1645), oferując rafinowane rozwiązania formalne i wiodąc zmysły w rewiry czystszych emocji. Śladowe relikty wielogłosu ustąpiły tu pola zlotoustej manierze teatralnej i sublimowanemu medytacjom nad skolem Pana, a intymny komentarz biblijny powierzono aż czterem postaciom, które na domiar używają wokalu lotrom. Dyskretny ansambel viol przepasający anielskie i przesycone boleścią konfesje Chrystusa, ewokuje tajemne i kuriozalne echa, a w enigmatycznie gestej melodyce „podziwiamy piękno nie ciała, lecz umysłu twórcy” (Manuel Chrysoloras).

Immanentna heroldowi *Cantiones sacrae* predylekcja do stylizacyjnych siurpryz i formalnego kuglarstwa; bezustannego odnawiania i odradzania się z konsekwentną kreacją, udzielała się bez mała jego rozlicznym pupilom, w których szeregi ochoczo wstąpił nie zapoznany Sebastiani. „Dlatego ci wszyscy, co z powołania lub umiłowania czują w sobie chęć i możliwość zrozumienia tych podstawowych umiejętności i ożdobienia ich jakim klejnotem, niechaj bez słabości wszelkiej biorą się do dzieła, ofiarując wspomnianym umiejętnościom te trochę wiedzy, jakiej Bóg im udzielił” – pobudzał moce wątłych artystów, piękno duchu Cennini. Zaiste, weimarski piewca *Pasji według św. Mateusza*, oddający usługi na pożytek królewskiej kongregacji wiernych, nie pozbawiony był zmyślnej potencji, a jego ezoteryczny i hybrydyczny opus zda się starannie sytuować pośrodku duktu prowadzącego od ascetycznych golgot Schütza po mauzolea lipskiego Kantora.

„Oddajemy hołd Bogu, gdy czcimy księgi, dzięki którym słyszemy jego słowa – dywagował św. Jan z Damaszku – Podobnie dzięki podobiznom oglądamy odbicie jego

kształtu cielesnego, jego cudów i ludzkich działań (...) i oglądając jego kształt cielesny docieramy myślą, jak tylko to jest możliwe, również do chwaly jego boskości”. Dystygowaną rozprawę na pięć wzniosłych głosów, antycypuje przykrótki chorał o protestanckiej prowencji i skromnym ludycznym kroju; podobny wieńczy epos, kulminując z emfazą i ustając gwałtownie w przestworzach (stąd też w postludium edycji zaaplikowano żalobny lament pióra Andreasa Scharmanna – zezwalający na wygaszenie uczuć). Co więcej, stąteczny tok męki Pańskiej przecinają – po raz pierwszy na taką skalę – oszczędne chorały o homofonicznej linii i znojnym akompaniamentem viol, koncipowane jako relikwiarz dla eterycznej narracji sopranu; zabrzmią one po latach do woli w Bachowskich kantatach. Pokażnym novum jawi się symptomatyczny dobór basu nie uszczuplony do teorbenu i organów, a przystrojony w zespół smyczków. Stosowne sekcje autonomicznie przypisano protagonistom dramatu (Chrystusowi – viole i skrzypce, a pozostałym tylko viole), a liturgiczny kontekst dopełniają dwa interludia na adekwatną egzortę pastora. W nagraniu podjętym pod szyldem Filipa Pierlota i jego zgrabnie chłonnego kolektywu, partie te wypełniono skrupulatnie instrumentalną wprawką synowaną przez Samuela Eberta, a także nadobną intradą autorstwa Davida Funka. Kalkulowana na ową modłę *Pasja*, mianem przetworzeń i imitacji, ekstrapoluje zbożny akt tego, którego fraza „różni się tym od wszystkich innych sztuk, że nie jest odbiciem zjawiska, lub lepiej, równoważnej przedmiotowości woli, lecz bezpośrednim odbiciem samej woli, a więc (...) przedstawia rzecz samą w sobie” (Artur Schopenhauer).

Andrzej Osiński



**RENDEZ-MOI LES PLAISIRS**  
**dzieła: M.-A. Charpentiera, F. Tundera, L. da Viadany, C. Monteverdiego**  
*Henri Ledroit, kontratenor • Ricer-car Consort*  
 Ricer-car RIC 278 • w. 2008, n. 1989-1991 • 67\*54”  
 ☆☆☆☆☆

„Światło słońca (...) A kóż żywa go nieustannie? – filozofował w noc romantycznych dysput, Ludwig Tieck – I kóż by potrzebował, gdyby to nawet było możliwe, ciągle kapać się w jego blasku?”. W jakże symptomatycznym stopniu słowa te kreślą prywatny portret Marca Antoine’a Charpentiera: introwertyka i ascety, pojmującego swój seraficzny kunszt w postaci „ignoranckiego” i „przebiegłego”; tajemniczego mędrca wiodącego skupione zmagania o Piękno oraz tytana Sztuki zubożonego brakiem chwaly i miłych sercu królewskich zaszczytów! Apologeta włoskich etiud, jakich uduchowione fragmenty przeszczepiał wdzięcznie na racjonalny galijski grunt, działając bez mała w cieniu, osamotniony i niepojęty, niosąc niepowstrzymanie i wbrew dywersjom, świadomość misji i Idealu. „Sztuka ma cel niemal boski: wskrzeszać, gdy uprawia historię, tworzyć, gdy uprawia poezję” – nawoływał jego awangardowy spadkobierca, Wiktor Hugo; a także – dodajmy – radować heroiczne zmysły i nie uragać paryskiej „chasteté”.

„Nasza epoka, z gruntu dramatyczna, jest przez to samo wybitnie liryczna” – dochodził do wniosku Hugo. Upozowany *Orfeusz zstępujący do piekieł* (1683), inicjujący genre nadseksualskiej kantaty, epatując najosobliwszym orkiestrowym strojem o konfiguracji dwójga skrzypiec (Enrico Gatti!), fletu prostego i poprzedniego, a także kontrabasowej violi da gamba i klawesynu, hipnotyzuje spazmatyczną ekspresją a nado powłócząc prześwitem słodczy, łącząc je czule w efemerycznej fantasmagorii. Jedno ze skrzypiec, enigmatyczne „violon d’Orphée”, pełni tu rolę primus inter pares, odurzając dostojnym rzymskim kolorytem, skombinowanym ślicznie z ojczystą gracją, taktowną dykcją i Molierowską roztropnością. Te akordy subtelnych westchnień, zdających się niemal ulatywać w rozkożne raję kapryśnych marzeń, skonfrontowane z mosiężnym tonem czerni człowieczej duszy, dyskretnie zrasza przedziwna ospałość: wymyślny kwiatyżm uśmierający intymne turbulencje, ustanie piekła, posępny nokturn miłości. „Zatopienie się w spokoju, w śmierci, daje [człowiekowi] nowe siły do smakowania i rozumienia twórczego niepokoju, zmieniającej się i stale dążącej naprzód doczesności – rozsądzał Tieck – Dopiero zaś nasycenie się życiem i tworzeniem wyszlachetni go na tyle, że będzie zdolny do owego spokoju i zagłębienia się w samym sobie, do zagubienia się w Bogu”.

„Wszystkie cuda, a więc i te napawające grozą, a także przyjemność zepsucia tkwią w nas samych” (L. Tieck). Filigranowe „airs sérieux”,

afektowanie tklive i o łamiwej powiewności, snują nobliwe smutki: prostolinijne, powściągliwe i lapidarne w rzewnej skardze, a przy tym emocjonalnie przesłone i umajone ornamentem. Cóż uczciwszego od zanucenia *Après du feu l’on fait l’amour*, czy splukanego mglistym zmierzchem *Le bavelet?* Lecz Charpentier, byt teatralny i koturnowy, żąda nieledwie nie gustować w tych wyszeptanych i elegijnych konfesjach, i z pałacą piersi tęsknotą, władco oddaje się egzaltowanemu nowelom konferującym o ziemskiej zgrzebności (*Tristes déserts, Ah! Qu’on est malheureux, Amour, vous avez beau redoubler mes alarmes*), okrutnej śmierci (*Rendez-moi mes plaisirs*), czy udrękach boju (*Cyd*). Te zaś pierzchliwe, raptowne i kruche; iluzji tępem, snem cieniów, ni-cości dnem” i „śniemieniem wiecznym” dumnie się zwące (Calderon), ciąga ku buniu dźwięczącej brązem i posagowym dysonansom, pośród których lamentująca kantylena wdaje się w dyskurs z podniosłym tekstem i czarującą kugluje metrum. „Nieraz przyżywałiście to, mój przyjacielu, przy oglądaniu pięknego obrazu, słuchaniu muzyki lub gdy naprawdę zachwylił was szlachetny wiersz, że w najwyższym, dogłębnym rozumieniu na moment wtapialiście się w owo dzieło, i w chwili tej samej byliście martwi. To właśnie jest moment uświecenia i zbawienia” (L. Tieck)

*Tristes déserts* o bursztynowo-złocistym płomieniu, jawi się elokwentnym wyjątkiem majestatyycznej opery; okrzykiem porzucenego adonisa, domagającym się miłosierdzia, uderzającym o obojętny firmament i mijającym w nieżnożnej guszy. Wyśniony w brzasku szary krajobraz o lazurowo sennym przedziwie, gdzie w krwawych pręgach nocy pękają sztuczne ognie i rozsiewają swoje gwiaździste deszcze, przypomina antykijujące i zastygnięte w wyblakłej rozpaczy płótna Poussina: pożytkowane turkusową rosą i przyprószone spopielonym srebrem. Wznoszą się one w nieskończoność, kołyszają myśli i pokonują ulotne bezkresy. Odległe od teraźniejszej egzystencji, obce wszystkiemu i obojętne, bezgłośnie łkają na ostatecznych kresach malarstwa – jako bezpański ołtarz izolacji, przemijalności, niespełnienia. Wizyjnie stance z *Cyda*, wylaniające z drastycznej realności ponadzmysłowe, zakłętę żale, sugerowane i muśnięte nadpowietrznym fluidem; owe „bóstwa wytworne, na uboczu stojące” (James Whistler) i zmierzające w rewiry najczystszej Poezji, dopełniają to uroczyste, żalobne rostrum o tytanicznych powikłaniach właściwych godnym herosom Racine’a. „Bo trzeba jednak, abym krwawił nieustannie; / Nikt o tym nie

ma wiedzieć – zaszyję się w lesie, / Od żywych stroniąc z lęku przed miłością dla mnie, / Samotnie będę tęsknić za światem, co przeszedł” (Juliusz Laforgue).

To refleksyjne, olimpijskie credo, szamerowane lśnieniem rzymskich kamer: świetliste, prawe i oratorsko niewzruszone, przypadło w darze przedwcześnie zgasłemu Henriemu Ledroit; istocie solennej i sensualnej, acz o nie najznamienszej barwie głosu. Pewna lamiwość i niestabilność tonu, jak i nazbyt natrętne operowanie w niższych rejestrach, istotnie nie przydają splendoru tej kalwaryjskiej, ciemnej ekspiacji, „są jednak – jak rozważał Horacy – pewne błędy, dla których żądamy przebaczenia, albowiem ani struna nie zawsze wydaje dźwięk pożądany przez rękę i duszę, lecz nieraz zabrzmi wysoko, gdy się chciało nisko, ani luk nie zawsze trafia tam, gdzie się mierzyło”; i dość by ta poufna antyczna przestroga przyzwoliła na abolicję skromnych uchybień, a aprobatę tego, co cudne. Zwłaszcza, że niewymowna szczerłość, melancholijna sugestywność i uniżona, cierpliwa bolesć, a nadto błogosławiona empatia i niepojęta, surowa teologia, z jaką ów miódopłynny bard snuje łagodnie mistyczne przedziwo, są unikalne.

Owe markotne a redundantne dywagacje pierzchają z nagłą za racją przedziwnych sakralnych motetów, iluminowanych i zakwefionych w bieli, o ekstazyjnej transcendencji, a jednocześnie barbarzyńskich. Ezoteryczne skrawki Franza Tundera, Monteverdiego i Grandiego, skapane w glansach rubensowskiego dostatku, przeinaczone w czerwono-krwistej wizji i okraszone nadobną *Regina coeli* (pióra autarchy i mecenasa, Leopolda I); konstytuują rzadkie mglenia, w których natchniony obraz bytu jawia się do cna i wprost ogłusza straszliwością. Przemyka on chyłkiem niczym orkan i zgarnia popioły rozszalałej Sztuki, i trzeba godzin, by się hamować, przemóc wrażenia i przyjąć transmisję. Takie jest to wyzwanie: odcinające się od tła zapadającej nocy cynobrem pustelniczego błysku, wbitym jakby w przestworza i rozpaczliwym w martwej stagnacji, odepchniętym od świadków i czekającym na próżno Boga. „Księża życia, zaiste, jest to księga święta, / Zamknąć jej ni otworzyć nie możesz dowolnie; / Kiedy miłego wczasu chciałbyś bieg spowolnić, / To sama się przewraca stronica przekłeta! / Chciałbyś powrócić do tej, na której kochałeś, / A już ta, gdzie umierasz, kładzie się pod palec” (Alphonse de Lamartine).

Andrzej Osieński

**K. Szymanowski – Symfonia koncertująca nr 4 op. 60, Wariacje b-moll op. 3 • F. Chopin – Koncert fortepianowy e-moll op. 11**

*Felicja Blumental, fortepian • WOSPR; Innsbruck Symphony Orchestra • Kazimierz Kord, Robert Wagner, dyrygenci*

Brana Records BR 0030 • w. 2008, n. • ADD, 67'04"

☆☆☆☆

Nikt z Państwa nie pomylił się łącząc ten piękny tytuł - The spirit of Poland - z dziełami dwóch najwybitniejszych polskich kompozytorów: Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego.

Album otwiera IV Symfonia zwana Symphonie concertante. Należy ona do dzieł ostatnich lat życia Karola Szymanowskiego, powstała bowiem w 1932 roku. Bogactwo kolorystyczne tego niezwykle utworu znajduje odbicie w elemencie instrumentalnym, specyficzna harmonika wykraczająca poza konwencje systemu dur-moll, modelowana modalizmem z elementami politonalizmu, a w znacznej mierze melodyka i rytmika zdradzające inspirację polskim folklorem, wytworzyły niezwykle oryginalną materię brzmieniową. Dzieło to w niczym nie ustępowało swą wartością dziełom najwybitniejszych ówczesnych twórców europejskiej muzyki. Przekonał się o tym sam Szymanowski, wykonując IV Symfonię podczas podróży koncertowych po Europie, co przyczyniło się do ugruntowania jego sławy nie tylko jako genialnego kompozytora, ale również wybitnego pianisty. Warto zaznaczyć, iż partię fortepianu kompozytor napisał z myślą o sobie samym w roli wykonawcy. Dlatego też kryterium wykonawcze, jakie stawia do dzieła każdemu kto zechce zastąpić Szymanowskiego przy fortepianie, nie ogranicza się bynajmniej do biegłości technicznej, ale wymaga nade wszystko dojrzałości artystycznej i bogatej wyobraźni muzycznej. Któż lepiej mógłby spełnić to kryterium, jeżeli nie uczennica Szymanowskiego - Felicja Blumental. Nad jej warsztatem pianistycznym pracowali najznakomitsi ówczesni pianiści m.in.: Zbigniew Drzewiecki, Józef Goldberg i Józef Turczyński. W jej grze słychać zaangażowanie i pasję, których brakuje wielu współczesnym pianistom. Każda fraza jest poprowadzona z niebywałym wyczuciem. Wyróżnienie wykonana artykulacja, szeroki wachlarz dynamiki i ekspresja zawarta w precyzyjnej rytmicznej, tak istotnej we fragmentach symfonii zdradzających cechy witalizmu, pokazują, iż mamy do czynienia

ze światowej klasy artystką. Natomiast czego można spodziewać się ze strony Kazimierza Korda i Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, jeśli nie idealnego wykonania, które mimo, iż pochodzi sprzed kilkudziesięciu lat, nadal tchnie niebywałą świeżością i doskonałością.

Drugi z zaprezentowanych na płycie utworów to Wariacje na fortepian b-moll op. 3 Karola Szymanowskiego, których słucha się z zachwytem, podziwiając wspaniałą grę i niebywały kunszt wybitnej pianistki, jaką jest Felicja Blumental.

Kończący album Koncert f-moll op.21 Fryderyka Chopina, pozostawia niestety wiele do życzenia, jeżeli chodzi o partię orkiestry. Orkiestra Symfoniczna z Innsbrucku nie dość, że nie popisała się swoim kunsztem, to dodatkowo „gra od kija”, wykonując jedynie bardzo technicznie zapis partyturowy. Brakuje tu fantazji i liryzmu - cech tak bliskich muzyce Chopina. Plany dynamiczne wykonywane są bardzo tarasowo (piano-forte), bez rozwinięcia, jak gdyby nie istniało crescendo. Brak jest dobrego modelowania frazy i dojsca do punktów kulminacyjnych, które w wielu wypadkach zostały strątowane przez zbyt wcześnie buchające rozkrzyczane forte. Na pewno Fryderyk Chopin nie byłby zachwycony tym wykonaniem, choć można w nim dostrzec jeden mocny punkt, jakim jest niewątpliwie bardzo dobra gra Felicji Blumental.

Rafał Grabiszewski



**CONCERTOS FOR FOUR HORN**  
działa: Schumanna, Haendla, Haydna, Telemanna

American Horn Quartet • Sinfonia Varsovia • Dariusz Wiśniewski, dyrygent

Naxos 8.557747 • w. 2005, n. 2003 • 75'40"

☆☆☆☆

Nie można powiedzieć, by sztuka gry na rogu w Polsce kwitła. Następcy wojskiego Hreczechy nie dorównali mu sławą i nieraz z ich powodu trzeba zaciskać zęby na koncertach filharmonicznych. Tymczasem już u naszych zachod-

nich sąsiadów podobne tradycje są bardzo silne i zaowocowały bogatą literaturą przeznaczoną na ten instrument. Cztery znakomite dzieła powstałe właśnie w kręgu kultury niemieckiej prezentuje na płycie amerykański kwartet waltorniowy (przedstawiony, chyba z pewną przesadą, jako najlepszy kameralny zespół dęty świata) wraz z towarzyszącą im polską orkiestrą Sinfonia Varsovia.

Kto spodziewałby się jasnych, lśniących i przenikliwych brzmień waltorni, będzie zawiedziony – dźwięk jest raczej ciemny, przytłumiony i matowy. Może być to wina jakości nagrania, bo kwartet gra dynamicznie i pewnie. Słychać, że artyści są zgrani i cieszą się grą. Szczególnie efektownie wypadają w ich wykonaniu fragmenty *Uwertury F-dur Telemanna*: finałowe „pospieszne odejście pasterzy i nimf” oraz „gra dzwonów hamburskich”, choć tej ostatniej może przydałoby się więcej dostojności. Szkoda natomiast niewykorzystania potencjału zaskakującej, dysonansowej części „koncert żab i kogutów”, która w tej interpretacji brzmi dość nudno.

Sinfonia Varsovia po raz kolejny pokazuje, że jest czołową polską orkiestrą. Zespół sprawnie poprowadzony przez Dariusza Wiśniewskiego z łatwością porusza się po różnych stylach, które reprezentują zamieszczone na płycie utwory, najciekawiej wypadając chyba w *Symfonii nr 31* Haydna. Smyczki grają bardzo aktywnie, wspomniany już finał uwertury brzmi wręcz imponująco. Na pochwałę zasługuje pierwszy flecista orkiestry, który przykuwa uwagę jakże wdzięcznym wykonaniem sola w finale symfonii Haydna.

Całość stanowi bardzo solidną porcję muzyki. Albumu słucha się dość przyjemnie, choć bez objawień i większych zachwyty. Szkoda, że nie wykorzystano atutu, jakim byłby piękny dźwięk waltorni solo.

Krzysztof Stefański



**F. Schubert – Msza Es-dur • W. A. Mozart – Vesperae solennes de Confessore KV 339**

Genia Kühmeier, sopran; Christa Mayer, alt; Timothy Robinson, tenor; Oliver Ringelhahn, tenor; Mat-

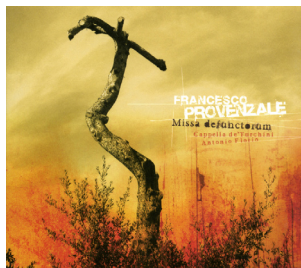
thew Rose, bas • Staatsopernchor Dresden; Staatskapelle Dresden • Charles MAckerras, dyrygent  
Carus 83.249 • w. 2009, n. 2008 • 76'45"  
☆☆☆☆

O tym, że na debiut nigdy nie jest za późno, świadczy nowa płyta wytwórni Carus, na której znalazły się religijne dzieła F. Schuberta oraz W. A. Mozarta pod dyktando Charlesa Mackerrasa. Dopiero w ubiegłym roku, w wieku 83 lat, poprowadził on po raz pierwszy Staatskapelle Dresden. Wybrał dzieła stosunkowo rzadko wykonywane, dając kolejne świadectwo swojego kunsztu oraz zamilowania do klasycznego repertuaru.

Maestro jest bowiem artystą, który doskonale opanował tajniki stylu muzyki XVIII-XIX w., a jego wykonania należą do najbardziej cenionych (wspaniałe nagranie ostatnich symfonii Mozarta dla wytwórni Linn Records, Muzyka21 nr 7-8/2008). Pod jego dyktando utwory wiedeńskich mistrzów brzmią lekko i przejrzysto dzięki mało obsadzie orkiestry oraz chóru. Ten, podobnie jak dobrze dobrani soliści, mający w obydwu kompozycjach stosunkowo niewiele do śpiewania, o dziwo, poprawnie wykonuje tekst w języku łacińskim, bez kaleczenia go różnego rodzaju błędami i makaronizmami. Przyjemna barwa, właściwa ekspresja oraz staranność w odczytaniu intencji dyrygenta wywarły na mnie bardzo dobre wrażenie. Muszę stwierdzić, że moim faworytem jest dzieło Mozarta, z cudownym solo sopranowym w *Laudate Dominum*; długa, bo trwająca 50 minut *Missa Es-dur* Schuberta niestety głównie nudzi.

Całość poprawnej i wartościowej artystycznej produkcji uzupełnia ładna graficzna warstwa albumu oraz doskonale opracowana książeczka, zawierająca min. interesujący wywiad z sir Charlesem Mackerrasem.

Paweł Chmielowski



**Francesco Provenzale - Missa defunctorum, Laetatus sum, In convertendo • Cristoforo Caracciolo - Dixit Dominus**  
*Valentina Varriale, sopran; Lucia Scianmimanco, kontralt; Giuseppe de Vittorio, Rosario Totaro, tenory;*

Giuseppe Naviglio, bas • Cappella de' Turchini • Antonio Florio, dyrygent  
Eloquentia EL 0710 • w. 2007, n. 1006 • 62'13"  
☆☆☆☆

W siedemnastym wieku niemal jedynym dostępnym medium, za pomocą którego muzyka mogła docierać do szerszego kręgu odbiorców były koncerty. Wiele kompozycji powstawało na konkretne okazje czy zamówienia, pojawiając się na forum publicznym tylko raz lub co najwyżej kilkakrotnie. Jednocześnie ograniczone możliwości powielania utworów w formie partytur, czy w opisach głosów wydlatnie zmniejszały zasięg ich publikacji. Trudno się w tej sytuacji dziwić, że sława wielu kompozytorów, jak też i wykonawców, pozostawała często jedynie lokalną. Wydawałoby się, że dzisiejszy powszechny dostęp do wieloletnich środków przekazu dźwięku powinien sprawiać, iż zarówno twórczość kompozytorska jak i wykonawcza powinny być dużo bardziej znane tzw. szerokiej publiczności. Jednak paradoksalnie niewyobrażalna ilość istniejących na rynku nagrań sprawia, że coraz trudniej jest ich bezmiar ogarnąć. Nie dziwi mnie zatem fakt, że co jakiś czas odkrywam dla siebie kolejnych wykonawców, którzy w kręgach swoich dotychczasowych odbiorców cieszą się od lat dużym uznaniem.

Tak właśnie było z zespołem Cappella de' Turchini istniejącym od roku 1987. Główną domeną działań tego zespołu jest siedemnasto- i osiemnastowieczna muzyka Neapolu, ze szczególnym naciskiem na prezentację dzieł dotąd praktycznie nieznanymi. Jak możemy się dowiedzieć z licznych źródeł, jednym z największych dokonań zespołu była m.in. realizacja cyklu ponad piętnastu nagrań dla firmy Opus 111 w serii zatytułowanej Skarby Neapolu. Od roku 2005 Cappella de' Turchini współpracuje z wytwórnią Eloquentia, pod szyldem której wydany został w 2007 r. album poświęcony głównie twórczości jednego z największych przedstawicieli siedemnastowiecznej szkoły neapolitańskiej – Francesca Provenzale. Na podstawie prezentacji dokonał zespołu, które poznać można choćby tylko z notki zawartej w książeczce opisującej powyższy album, można było oczekiwać nagrania stojącego na wysokim poziomie. I rzeczywiście już pobieżne posłuchanie zamieszczonych w nim utworów upewnia nas w przekonaniu, że zawartość płyty nie powinna sprawić melomanom zawodu.

Zanim jednak wspomnę o samym wykonaniu poszczególnych kompozycji, muszę w kilku słowach odnieść się do strony edytorskiej, gdyż to ona dla mnie stanowi naj-

słabszą stronę omawianego albumu. Nieco chybiony bowiem wydaje mi się projekt okładki, w którym tak bardzo wyróżnia się tytuł *Missa defunctorum* F. Provenzale, że nietrudno odnieść wrażenie, iż jedynie ten utwór będący, nawiasem mówiąc, znakomitym przykładem barokowego Requiem, jest przedmiotem niniejszego nagrania. Taki sam tytuł zobaczymy również na nadruku naniesionym na samą płytę. Po dokładniejszym przestudiowaniu tylnej strony okładki można jeszcze doczytać tytuły dwóch psalmów tego samego kompozytora (*Laetatus sum* i *In convertendo*) oraz nazwę dzieła – Cristofara Carezana – *Dixit Dominus*. Bez dokładniejszej lektury spisu utworów we wkładce do albumu nie dowiemy się natomiast, że kompozycje wokalne przedzielone są (wzorem praktyki barokowej) wstawkami organowymi pochodzącymi z dzieł Giovanniego Salvatore. Prawdę mówiąc odniosłem wrażenie, że powyższe wstawki zostały na płytę włączone w ostatniej chwili – nie ma na przykład żadnej informacji o dyspozycji instrumentu, na którym są one realizowane, a przynajmniej słyszalna w wielu momentach praca mechaniki sugeruje potrzebę takiej informacji. Bardzo interesujący i wart polecenia jest natomiast tekst Dinka Fabrisa, opisujący zamieszczone w nagraniu dzieła, w znacznej mierze zaczerpnięty z książki tegoż autora będącej obszerną biografią Francesca Provenzale.

Wracając zaś do samego wykonania zarejestrowanych utworów, to – jak wspomniałem wyżej – stoi ono na bardzo wysokim poziomie. Muzycy pod dyktando Antonia Floria grają bardzo precyzyjnie, z dużym zaangażowaniem i wyczuciem dynamiki. Świadome i dokładne są również wszelkie zmiany agogiczne, szczególnie zwolnienia w wykończeniach fraz. Także śpiewacy stanęli na wysokości zadania. Ich głosy bardzo dobrze współbrzmiały ze sobą, dając wrażenie jednolitej produkcji, choć momentami (głównie na długich wartościach nutowych) słychać próbe temperowania intonacji, upodabniającej niejako strojenie akordów do brzmienia organowego, co stanowi w pewnej mierze o stylowości wykonania. Trzeba jednak podkreślić, że wszystkie głosy brzmią bardzo naturalnie, bez silenia się na modną w ostatnich czasach pseudobarokową emisję.

Podsumowując powyższe rozważania, pozostaje stwierdzić, że omawianą płytę zespołu Cappella de' Turchini można śmiało polecić nie tylko miłośnikom muzyki barokowej, ale także amatorom naturalnie pięknego śpiewu.

Ziemowit Wojtczak

## Książki

**ALICJA TWARDOWSKA**  
**Wieczorynki z Fryderykiem**

wydawnictwo Pani Twardowska 2009, wyd. I, str. 60 + CD

Już tylko kilka miesięcy dzieli nas od 2010 r., kiedy Polska będzie obchodziła 200-lecie urodzin Fryderyka Chopina, a cały niemal świat będzie mógł uczestniczyć w tych uroczystościach. Co z tego wynika i dla kogo? Otóż dla instytucji muzycznych oznacza to zdobycie dużych pieniędzy na zorganizowanie koncertów, przeglądów, festiwali, począwszy od konkursu dla pianistów-amatorów wykonujących muzykę Chopina, a skończywszy na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina, odbywającym się w Warszawie co 5 lat. Dla publiczności – oznacza to szansę wielokrotnego wysłuchania muzyki Chopina w wykonaniu genialnych i mniej utalentowanych pianistów z różnych stron świata, a także szansę na zakup płyt z nagraniem muzyki polskiego narodowego kompozytora. Ponadto, muzykologowie i teoretycy muzyki będą dwoić się i troić, aby znaleźć nowe dokumenty rzucające nieznaną dotąd światło na życie i muzykę Chopina, a wydawcy dostarczą czytelnikom.... no właśnie, czym Polacy zaskoczą świat w tzw. „roku Chopinowskim”? Jak najważniejsza instytucja w tych obchodach – Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, spożytkuje ogromne pieniądze, jakie – mimo kryzysu – przeznaczą na ten cel Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego? Na razie nie zanoszą się na rewelacje.

Szukając nowych publikacji dla dzieci, związanych z postacią F. Chopina, znalazłam w Internecie książkę Alicji Twardowskiej pt. *Wieczorynki z Fryderykiem*. Po zakupieniu i zapoznaniu się z tą książeczką, postanowiłam podzielić się swoimi spostrzeżeniami.

Najpierw o autorce. Alicja Twardowska – jak dożałam przeczytać – jest znana z publikacji edukacyjnych, z pracy z dziećmi oraz z pracy redakcyjnej związanej z publikacjami edukacyjnymi. Jest osobą doświadczoną i znakomicie potrafi porozumieć się z małym czytelnikiem. Kilka lat temu na rynku pojawiła się jej książka, napisana wspólnie z poetą lubelskim Wojciechem Próchniewiczem, pt. *Wesołe instrumenty*, która do dziś znakomicie się sprzedaje, gdyż wspaniale uczy, bawiąc. Oprócz dyskretnie przekazanych podstawowych wiadomości o instrumentach, książeczka zawiera wesołe, dowcipne wiersze o każdym instrumencie, a na załącznej płycie – pokaz

brzmienia instrumentów. Znakomita pomoc dydaktyczna dla nauczycieli uczących muzyki w przedszkolu i w szkole. Autorka nadal redaguje książki celnie wspierające ofertę podręcznikową do nauczania muzyki, np. w ubiegłym roku ukazał się za jej przyczyną duży śpiewnik pt. *Piosenki do wależek i plecaków*, w którym znalazło się aż 66 piosenek znanej dzieciom kompozytorki Barbary Kolago. Do śpiewnika dołączone są dwie płyty z akompaniamentami.

Piszę o tym nie bez przyczyny, albowiem od kilku lat w środkach masowego przekazu dają się słyszeć głosy, że polskie dzieci i młodzież nie mają dostatecznej wiedzy o naszej kulturze narodowej i o kompozytorach narodowych. Najnowsza publikacja Alicji Twardowskiej jest strzałem w dziesiątkę. *Wieczorynki z Fryderykiem* w bardzo atrakcyjny i skuteczny sposób podają całą podstawową wiedzę o Fryderyku Chopinie. Nie ma w tej książce napuszony dydaktyki, nie ma nadmiernej powagi, bo nawet trudniejsze fragmenty zawsze znakomicie łagodzi zestawienie treści o Chopinie z opisem perypetii drugoplanowej bohaterki – Ani. To Ania, współczesna dziewczynka prowadzi czytelnika przez życiorys Chopina. Mama, opowiadając jej historię Fryderyka jak bajkę, podsyca jednocześnie jej ciekawość tak bardzo, że dziewczynka prosi mamę o następne wieczorynki. Tak więc mamy dziesięć krótkich rozdziałów, w których autorka zawarła najważniejsze momenty życia Chopina, ze szczególnym uwzględnieniem jego wyjątkowego talentu muzycznego, który różnił go od innych dzieci, od rówieśników. To jest bardzo ważne, żeby nie robić dzieciom przysłowiowej wody z mózgu i nie wmawiać im, że Fryderyk chodził do przedszkola, pluł na widok szpynaku i machał rączką na pożegnanie tatusiowi, który szedł do pracy. Przecież to były inne czasy, inna rzeczywistość. I tak jak w omawianej książce – Ania, inne dzieci z przyjemnością porozmawiają z rodzicami i zapytują: a dlaczego? I co było dalej? *Wieczorynki z Fryderykiem* to wspólna okazja do spędzenia kilku wartościowych chwil ze swoim dzieckiem, kiedy nie

zadajemy rutynowych pytań: odrobiłeś lekcje, zjadłeś, umyłeś się... lecz przenosimy się do innego, ciekawego świata. To bardzo wartościowa książka nie tylko muzycznie, ale i dydaktycznie. Gdy się dziecku bowiem przeczyta coś ciekawego, porozmawia, coś wyjaśni, dziecko szybko zasypia, rozładowuje napięcia i nie sprawia kłopotów wychowawczych.

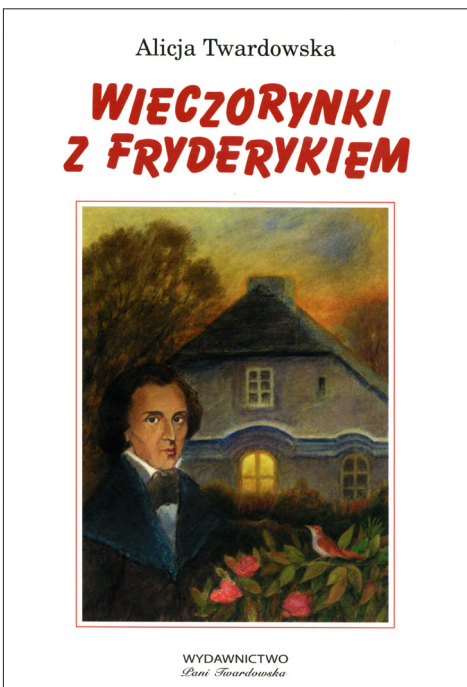
Każdej wieczorynce z Fryderykiem może towarzyszyć w tle muzyka, ponieważ do książki została dołączona płyta z muzyką F. Chopina w wykonaniu znakomitego pianisty Edwarda Wolanina oraz jeden utwór – przepiękna *Kołysanka* w premierowym wykonaniu młodzieżowej uczennicy E. Wolanina, Karoliny Tomaszewskiej. Być może wkrótce o niej usłyszy świat.

Dodam, że książka *Wieczorynki z Fryderykiem* jest wydana starannie i estetycznie: w twardej oprawie z przyjaznymi dziecku, ciepłymi ilustracjami.

Z całą odpowiedzialnością mogę stwierdzić, że autorka wypełniła ogromną lukę w naszym piśmiennictwie muzyczno-edukacyjnym, gdyż od czasów Mayznera, Opalewskiego, publikacja Alicji Twardowskiej jest pierwszą współczesną książką o tematyce czytelniczej, godną polecenia młodszemu dzieciom (6-7 lat), którym rodzice czytają, i starszym dzieciom (9-10), które już same potrafią czytać. Warto dodać, że w ostatnim czasie została zarekomendowana jako lektura obowiązkowa dla uczniów przygotowujących się do Ogólnopolskiej Olimpiady Wiedzy o Chopinie.

Zdziwiło mnie tylko, że publikacja została wydana w Wydawnictwie „Pani Twardowska”, chociaż otrzymała III nagrodę (I nie przyznano) w Konkursie na muzyczną publikację edukacyjną, zorganizowanym przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Trudno zrozumieć, dlaczego NIFC nie zabrał o wydanie nagrodzonej przez siebie, cennej pozycji, która zapewne chwalebnie by świadczyła o inicjatywach Instytutu.

Zofia Malewicz-Gordon



Wytwórnice 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	6	Marston	6	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
APR Recordings	5	Edition	5	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	2	Naxos Audiobooks	2	Rondeau	5		
Avie Records	5	Dynamic	6	Jubal	5	Naxos	5	Satirino	2		
Bayer Records	5	ECM	4	JVC	6	New World	3	Sketch	2		

<p>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</p>	<p>45-325 Opole tel./fax: 0 - 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl</p>	<p>e-mail: gigi@gigicd.com</p>	<p>e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 - 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383</p>
<p>② CMD Classical Music Distribution ul. Swiatowida 5-7</p>	<p>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</p>	<p>④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl</p>	<p>⑥ Club CD tel/fax 091 4831155 tel. 0501-061-002 Skype: clubcd www.ccd.pl oraz www.xrcd.pl e-mail: club@ccd.pl</p>

ZAPRENUMERUJ

# jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy  
magazyn jazzowy w Polsce



## 40 lat i jeden dzień!

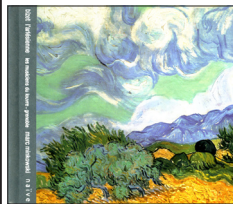
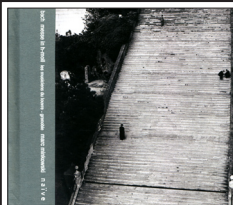
Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,  
recenzje płyt, relacje z festiwalii.  
8 numerów w roku, w każdym specjalna  
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



### 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



## Konkurs płytowy Marc Minkowski 4Arts

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego  
miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty kupon  
znajdujący się na samym dole tej strony oraz po-  
prawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie  
udział w losowaniu 5 płyt z muzyką J. S Bacha i 5  
płyt z muzyką Bizeta (okładki obok). Płyty zostaną  
rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2  
miesiący od daty numeru.

Szefem której polskiej orkiestry jest Marc Minkowski?

### Rozstrzygnięcie konkursów z czerwca 2009 r.

**UNIVERSAL – MAGDALENA KOŻENA** – Jarosław Cichocki, Katowice; **Anna Dąbrowska**, Rzeszów; **Maria Figurska**, Warszawa; **Janusz Kowalski**, Leszno; **Józef Libiszowski**, Poznań; **Sylwester Rawski**, Warszawa; **Mateusz Szczypiorski**, Kraków; **Genowefa Tarnowska**, Częstochowa; **Jan Zięba**, Łódź; **Anna Zymer**, Szczecin.

**ACTE PRÉALABLE – EWA MURAWSKA** – Szymon Bielawski, Olsztyn; **Karolina Cieplińska**, Ilawa; **Tadeusz Domański**, Warszawa; **Maria Hulewicz**, Warszawa; **Stanisław Kulej**, Rzeszów; **Zofia Łoza**, Warszawa; **Cezary Matuszyński**, Gdańsk; **Zenon Nowicki**, Włocławek; **Anna Szymanek**, Wrocław; **Janusz Zimny**, Warszawa.

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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



## Konkurs płytowy Rafał Blechacz Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do końca  
bieżącego miesiąca nadeśle na  
adres redakcji wycięty kupon  
znajdujący się na samym dole tej  
strony oraz poprawne odpowiedzi  
na poniższe pytania, weźmie udział

w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do  
zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

**Jakie utwory nagrał Rafał Blechacz na swojej pierwszej płycie wydanej  
przez Deutsche Grammophon?**

**Blechacz/Minkowski**  
Universal Music Polska/Naïve

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami  
na adres redakcji do końca bieżącego miesiąca.

# Nowości w dystrybucji CMD



La Reverdie  
Nowe nagranie dla firmy Arcana

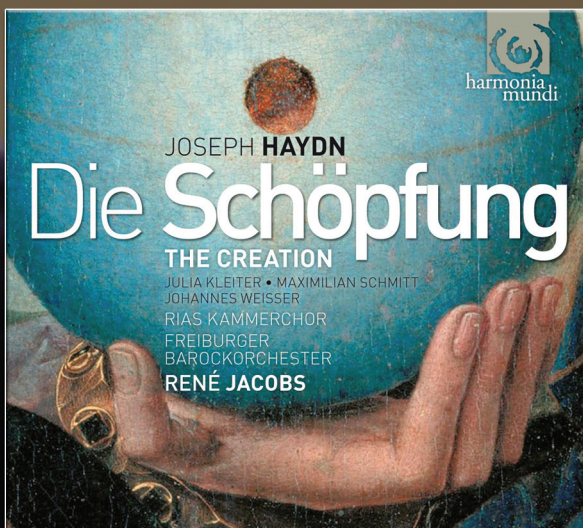


Arcana A 353

fol. Eric Larayadiou/HM



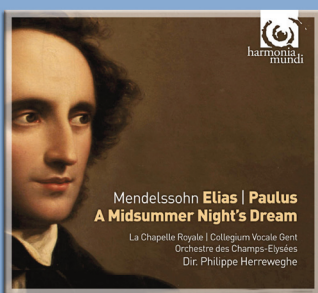
René Jacobs  
Haydn Stworzenie świata



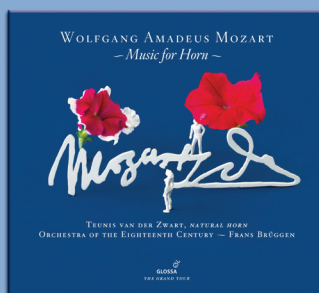
Harmonia Mundi HMC 902039.40



Harmonia Mundi HMU 907467.68



Harmonia Mundi HMX 2908336.40



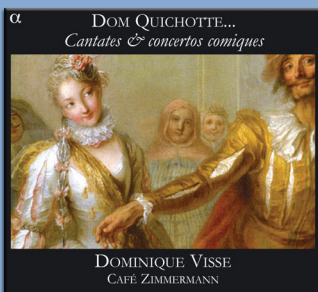
Glossa GCD 921110



Ricercar RIC 289



Harmonia Mundi HMU 807447.48



Alpha 151



Channel Classics CCS SA 29309



Ambrozy AMY 019



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów  
**Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**

# ALEKSANDER TANSMAN

Nowy album z jego *Mazurkami*

Acte Préalable



AP0225

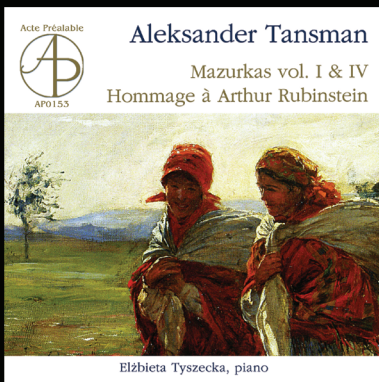
Aleksander Tansman

Mazurkas vol. II & III

2 Pièces • Valse-Improptu • Mazurka



Elżbieta Tyszecka, piano



Elżbieta Tyszecka, piano

Kolejny album  
Elżbiety Tyszeckiej

dla tych, którzy kochają muzykę

© proj. graf.: Studio Jeremi

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

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) • [shop.gigacd.com](http://shop.gigacd.com)  
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia  
Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.