

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA
JUBILEUSZOWA PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 12 (113)
grudzień 2009
ROK X
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Romuald
Twardowski**
opowiada o nowym
dziele i nowej płycie

Danielle de Niese
śpiewa Mozarta

DG111
jubileusz Deutsche Grammophon

Magdalena Kožená
i muzyka na Boże Narodzenie

Mieczysław Weinberg
90. rocznica urodzin

ALMA MATER
Muzyka z Watykanu



UNIVERSAL MUSIC MA ZASZCZYT PRZEDSTAWIĆ

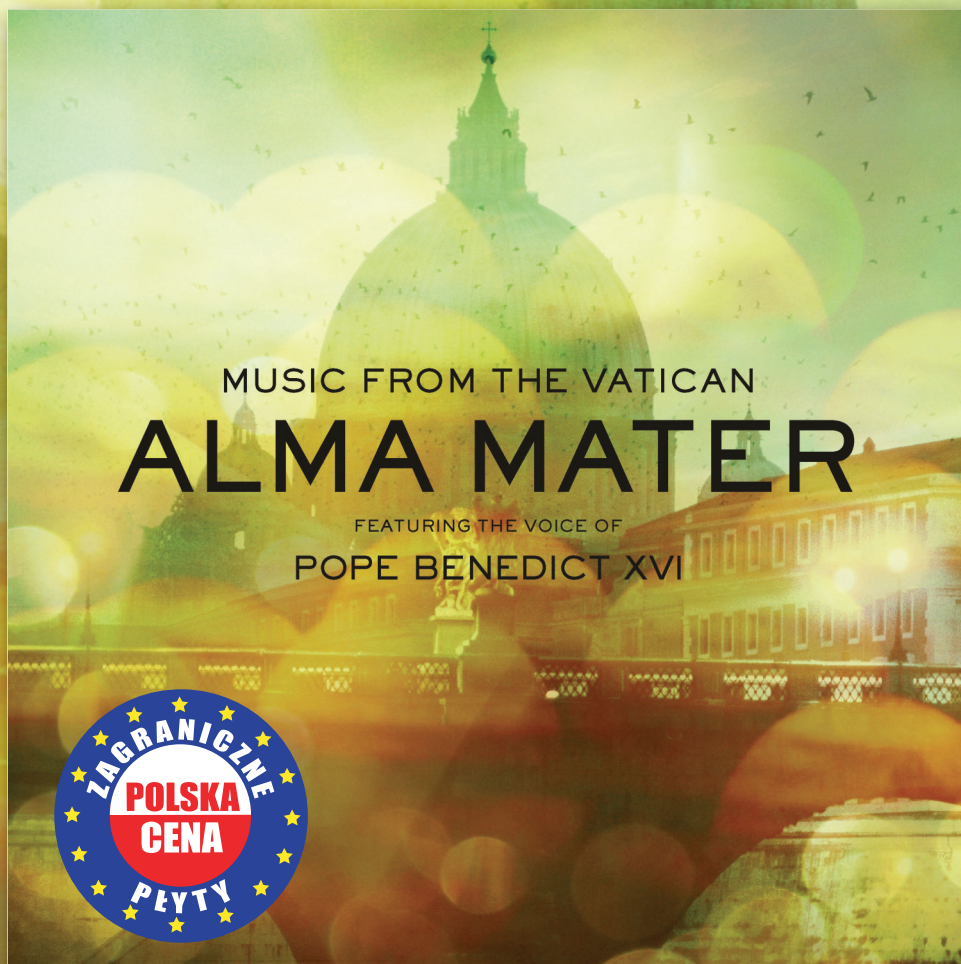
ALMA MATER

PIĘŚNI WATYKAŃSKIE

PŁYTA Z UDZIAŁEM

PAPIEŻA BENEDYKTA XVI

8 WSPANIAŁYCH UTWORÓW Z UDZIAŁEM JEGO ŚWIĄTOBLIWOŚCI,
CHÓRU THE PHILHARMONIC ACADEMY OF ROME
ORAZ THE ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
NAGRANYCH W BAZYLICE ŚW. PIOTRA W RZYMIE
I W STUDIU ABBEY ROAD W LONDYNIE.



ALBUM DOSTĘPNY W WERSJACH:
CD, CD+DVD ORAZ WERSJI CD+DVD DELUXE Z KSIĄŻKĄ.

PREMIERA 29 LISTOPADA 2009

WWW.MUSICFROMTHEVATICAN.COM



merlin.pl

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:

- dostajesz 14 numerów miesięcznika w cenie 12
- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- oszczędzasz 17%, czyli płacisz taniej niż w punktach sprzedaży
- 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

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Bielsko-Biała • Katowice • Poznań • Kraków • Bytom • Koszalin • Mediolan • Toronto
- 16 **MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Der Rosenkavalier • Tosca • Aida • Cyrulik sewiński*
- 20 **MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Opowieści Hoffmanna*

CZŁOWIEK

- 23 **Exegi monumentum i kantata o wiktorii wiedeńskiej ze znakomitym kompozytorem, Romualdem Twardowskim, rozmawia Arkadiusz Jędrasik**
- 24 **Magdalena Kožená – Czeska Msza na Boże Narodzenie**
Stefan Banasiak
- 25 **Człowiek, który widział zawsze błysk światła w ciemności**
O Mieczysławie Weinbergu w 90. rocznicę urodzin
Paweł Chmielowski
- 27 **Danielle de Niese śpiewa Mozarta**
Stefan Banasiak
- 29 **Niespełnione nadzieje (2)**
Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodzieńczym wieku
Marcin Zgliński

DZIEŁO

- 30 Niecodzienny album płytowy
Alma Mater -- Muzyka z Watykanu
- 31 **DG111, czyli jubileusz Deutsche Grammophon**
Stefan Banasiak
- 36 **W mojej muzycznej krainie (22)**
Ognisty ptak XX-wiecznej Muzy (o neoklasycznej frazie Igora Strawińskiego)
Andrzej Osiński
- 38 **Noc wigilijna albo cudowne trzewiczki kowala Wakuły**
Lesław Czaplński

PŁYTOTEKA

- 40 **Palcem po płycie – Muzyka na Boże Narodzenie**
Paweł Chmielowski
- 41 **Recenzje**
- 54 **Konkursy płytowe:**
– Universal Music Polska – Alma Mater
– Acte Préalable – kwartet Four Strings i Kwintet Śląskich Kameralistów

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 w wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

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

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: 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.

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 Czopec, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, 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-Lipszyc



fol. na okładce
Bazylika św. Piotra w Rzymie
© Arkadiusz Jędrasik

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki
&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.


www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl

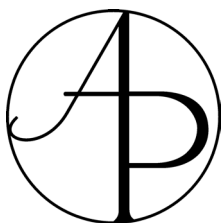
Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adustacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

No i stało się. Trudno powiedzieć, czy dzięki Kongresowi Kultury Polskiej, czy też jest to od dawna zaplanowana polityka Ministerstwa Kultury, ale idą zmiany. Czy na lepsze? Czytelnicy muszą ocenić sami. Na czym te zmiany polegają? Do niedawna można było składać podania o wsparcie (dotacje) działań kulturotwórczych pod warunkiem, że jej wysokość była nie mniejsza niż 25 000 zł, oraz, że wkład własny wnioskodawcy wynosił nie mniej niż 20%. Dla wielu przedsięwzięć była to i tak suma zbyt duża, przy ich realizacji musiało występować „nadymanie” kosztów. Takie podejście eliminowało jednak z rynku małe przedsięwzięcia; jaki był w tym cel Ministerstwa Kultury trudno dociec. Niedawno nastąpiła pewna kosmetyczna zmiana: udział własny zmniejszono do 10%, jednocześnie ograniczając ilość podań, jakie mógł wnioskodawca złożyć w przeciągu roku do 4. Widać zmiana ta nie pozwoliła osiągnąć zamierzonych efektów i nie wyeliminowała natrętnych, spoza układu, wnioskodawców, gdyż Ministerstwo Kultury dokonało kolejnej rewolucji.

Od teraz minimalna dotacja to 70 000 zł – widać, że kryzysu w kulturze nie ma – a udział własny wzrósł do 35%. Oznacza to, że Minister Kultury nie wesprze żadnego przedsięwzięcia, którego wartość nie przekracza 108 000 zł, z czego wnioskodawca musi pokryć 38 000 zł. Dodatkowa zmiana: jeden wnioskodawca może złożyć w ciągu roku tylko dwa podania.

No cóż, jak widać Ministerstwo nie ma czasu dla obywatela. Nie dość, że ogranicza ilość podań, jakie do niego napłyną, to jeszcze podnosi poprzeczkę finansową, która wyeliminuje na starcie wszystkich drobnych wnioskodawców oraz tych wszystkich, którzy do układu nie należą. Tak, jak „Rychu” osiągnął sukces w sprawie kasyn, tak jakiś na razie niezidentyfikowany „Czechu” uzyskał to samo w dziedzinie kultury. Gratulacje, panie Ministrze. Nareszcie ze spokojem możemy patrzeć w przyszłość. Za komuny budowało się tylko gigantyczne zakłady przerabiające stal na czołgi, rzadziej na parowozy, zapominając o tym, że i spinacze biurowe czy też nożyczki, równie, a może bardziej potrzebne, też są ze stali. Teraz będziemy mieli jeszcze większy wysyp gigantycznych festiwali czy też nagrań muzyki obcej, tak bardzo preferowanej przez polskich ministrów, bez względu na reprezentowaną opcję polityczną, a małe inicjatywy lokalne, które są prawdziwym źródłem rozwoju i zachowania kultury, zostaną pozostawione same sobie. Z ekonomii wiemy, że prawdziwy rozkwit następuje wtedy, gdy powstaje multum małych firm. Niestety, obecność na Kongresie Kultury Polskiej prof. Leszka Balcerowicza nie zainspirowała polskich specjalistów od kultury do wzięcia przykładu z jego osiągnięć i przeniesienia ich na własny grunt. W obecnej formie dotacje dotrą tylko do dotychczasowych, wciąż tych samych beneficjentów, na czym kultura polska na pewno nie skorzysta.

Podczas niedawnego Kongresu Kultury Polskiej poruszano problem obecności muzyki polskiej na estradach. Największy podobno kłopot stwarzał brak materiałów nutowych lub ich niska jakość, zniechęcająca muzyków do sięgania po nie. Jakby na przekór takim twierdzeniom, powstał w Koszalinie Festiwal Muzyki Polskiej, którego tegoroczna, pierwsza edycja pod hasłem „Swego nie znacie”, przypomniała utwory całkowicie zapomniane. Na 9 zaprezentowanych utworów symfonicznych, 7 pochodzi z Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, a jeden ma ponad sto lat. Okazało się jednak, że dla muzyków koszalińskich, a także dla zaproszonych gości, nie stanowiły te materiały żadnego problemu, wykonania stały na bardzo wysokim poziomie, słuchacze byli zachwyceni usłyszaną po raz pierwszy muzyką, o czym świadczą choćby bisy. Dyrektorzy innych polskich filharmonii, którzy tylko z braku materiałów nutowych wyeliminowali muzykę polską ze swoich placówek, mają ułatwione zadanie – wystarczy zaprosić do siebie artystów biorących udział w koszalińskiej imprezie z repertuarem i materiałami nutowymi, które nie mają już dla nich żadnego tajemnic. 



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*

i Jan A. Jarnicki

ogłaszają 1 IX 2009 r.

VII Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 28 II 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 zastrzega 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 i 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
www.acteprealable.com

Reflektorem po scenach i estradach

oper • filharmonie • festiwale

Bielsko-Biala

Bielsko-Biala – Festiwal Kompozytorów Polskich. Tradycją się stało, że jesień w Bielsku-Białej obfituje w wyjątkowe wydarzenia artystyczne. Jednym z nich jest Festiwal Kompozytorów Polskich.

Historia imprezy sięga 1996 r., kiedy to odbył się I Festiwal Kompozytorów Polskich. Myślą przewodnią tego muzycznego święta jest prezentacja i popularyzacja twórczości polskich artystów. Organizatorzy zadbali, by na festiwalowych koncertach pojawiały się dzieła zarówno twórców z muzycznej przeszłości, jak również utwory kompozytorów współcześnie żyjących. W minionych latach można więc było usłyszeć utwory Stanisława Moniuszki (1998), Fryderyka Chopina (1999), Karola Szymanowskiego (2000), Henryka Wieniawskiego (2006), jak również Wojciecha Kilara (1997), Krzysztofa Pendereckiego (2005), Jana Krenza (2007) czy Henryka Mikołaja Góreckiego (1996, 2003, 2008). Ten ostatni w sposób szczególnie związany jest z imprezą. To jego kompozycje zabrzmiały w czasie inauguracyjnej edycji festiwalu; to on zachęcał do przybycia na koncerty melomanów słowami „Serdecznie zapraszam do Bielska-Białej – miasta, które zafundowało sobie i nam festiwal w czasach, gdy kultura i sztuka są lekceważone i pomijane”; to on zdecydował się razem z bielską publicznością świętować siedemdziesiątą i siedemdziesiątą piątą rocznicę swoich urodzin. Ze względu na stan zdrowia tegoroczna edycja festiwalu odbyła się pod nieobecność kompozytora – spiritus movens imprezy. W liście wystosowanym do publiczności i wykonawców, odczytanym przez prezydenta miasta Bielsko-Biala, Jacka Krywulę, w czasie uroczystości otwarcia XIV Festiwalu Kompozytorów Polskich, Górecki pisał „Niestety nie mogę być obecnym tego roku. Jestem w szpitalu. Jednak duchem i myślami jestem z wami. Życzę dużo radości z muzyki. Pana Dębskiego pozdrawiam i ściskam” i z przekorą dodawał „Karłowicza też, jak się z nim kiedyś spotkam. Jeszcze raz wszystkim pozdrawiam. Życzę dobrego słuchania i moc przeżyć”.

Bohaterami tegorocznej edycji festiwalu zostali Mieczysław Karłowicz i Krzesimir Dębski. Pierwszy z nich przeszedł do historii muzyki jako „twórca nowoczesnej polskiej muzyki symfonicznej i najwybitniejszy polski przedstawiciel późnoromantycznego poematu symfonicznego”. Warto dodać, że w bieżącym roku obchodzimy stulecie tragicznej śmierci Karłowicza, który zginął przysypany lawiną śnieżną w Dolinie Gąsienicowej pod Małym Kościelcem w czasie samotniej wycieczki górskiej.

Krzesimir Dębski znany jest części publiczności jako jazzowy skrzypek i aranżer, lider zespołu String Connection. Inni jego nazwisko kojarzą z działalnością dyrygencką lub muzyką filmową, ścieżkami dźwiękowymi do seriali, a nawet reklam. Sam zaś przyznaje, że mniej więcej od połowy lat 80. XX w. 90 procent czasu przeznaczanego na komponowanie spędza nad swoimi „poważnymi partyturami”.

Na repertuar zaprezentowany w czasie festiwalu złożyły się między innymi takie utwory Mieczysława Karłowicza, jak poemat symfoniczny *Smutna opowieść* op. 13, fragmenty z *Serenady na orkiestrę smyczkową* op. 2, a także *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8. Pomostem łączącym przeszłość z terażniejszością była *Elegia pamięci Karłowicza na orkiestrę* autorstwa Krzesimira Dębskiego. W programie imprezy znalazły się również takie utwory Dębskiego, jak koncerty: na flety proste, flet poprzeczny, róg alpejski, *Missa brevis (Msza dziecięca)*, czy wyjątki z muzyki filmowej. Nie zabrakło również światowych prawykonań. Licznie zgromadzona na koncertach publiczność mogła wysłuchać *Rapsodu polskiego* na wiolonczelę i akordeon Juliusza Karca, *III Koncertu skrzypcowego „Jazzowego”* i *Couples' Dance* na flet, flety proste, saksofon sopranowy, waltornię i orkiestrę Krzesimira Dębskiego.

Impulsem do powstania w 2008 r. *III Koncertu skrzypcowego „Jazzowego”* było zamówienie skierowane do Krzesimira Dębskiego ze strony brazylijskiego skrzypka polskiego pochodzenia – Jerzego Milewskiego. Trzyczęściowy utwór (*Leggero, Pietoso, Gioioso*) wyrósł na bazie szczególnych doświadczeń kompozytora: „Z najbardziej nośnych tematów, które przed laty sam wykonywałem z zespołem String Connection, skonstruowałem główne tematy tego koncertu. [...] Spisałem moje własne improwizacje, które stały się podstawą wirtuozowskich figuracji partii solisty”. Dębski, wstępując na scenie, wyznaczoną przez Georga Gershwinę potwierdził, że połączenie tzw. klasyki z elementami jazzu pozwala osiągnąć atrakcyjny brzmieniowo rezultat. Można zaryzykować stwierdzenie, że dzięki tej kompozycji pojęcie „koncert jazzowy” zyskało nowe znaczenie. To już nie tylko improwizujący big band, lecz również bawiący się zapisem nutowym filharmonicy.

Couples' Dance powstał z myślą o XIV Festiwalu Kompozytorów Polskich. Po jego wykonaniu, w rozmowie z publicznością artysta z przekąsem przekonywał, że te pogodne, tancerne przekomarzania muzyczne pomyślane zostały jako optymistyczne zamknięcie koncertu wypełnionego jego muzyką i miały stanowić żartobliwą przeciwwagę dla jego muzyki „poważnej”. Trzeba przyznać, że *Couples' Dance* istotnie stanowiło efektowne uwieńczenie występu.

XIV Festiwal Kompozytorów Polskich zgromadził na scenie wybitnych artystów z różnych krajów. Solistami byli Polacy: skrzypek Konstanty Andrzej Kulka, pianista Tomasz Orłow, grająca na wiolonczeli Urszula Mizia, akordeonista Jerzy Mądrawski, związany od lat z Orkiestrą Radiową w Bazylei waltornista – Henryk Kaliński, a także Joanna Korpiela-Jatkowska i Anna Jurkiszowicz. Obok nich zaprezentowali swe umiejętności: urodzona w Birmie, a obecnie mieszkająca w Szwajcarii, „ekspert od fletów prostych” – Marie-Thérèse Yan, amerykańka Katharine DeJongh (flet) i Greg Banaszak (saksofon). Artystom towarzyszyli: specjalizujący się w wykonaniu

muzyki ludowej bułgarski Eva Quartet, Chór Dziecięcy Państwowej Szkoły Muzycznej w Bielsku-Białej, Chór Akademii Muzycznej w Katowicach, Bielska Orkiestra Festiwalowa, multikulturowa Morphing Vienna Chamber Orchestra i Sinfonia Varsovia. Nad przebiegiem wykonania pieczę sprawowali dyrygenci: Mirosław Jacek Błaszczyk, Piotr Gajewski i Krzesimir Dębski. Publiczność ciepło przyjęła muzyków, nagradzając ich gromkimi brawami i domagając się, jak to było w przypadku *Couples' Dance*, bisów. Obserwując zachowanie artystów na scenie nie ulegało wątpliwości, że również oni czerpią przyjemność z muzykowania.

Podsumowując XIV Festiwal Kompozytorów Polskich – Bielsko-Biala, 8-10 października, zauważyć należy, że organizatorzy dołożyli wszelkich starań by w jego programie „każdy znalazł coś dla siebie”, wykonawcy zrealizowali projekt z dużą dbałością o szczegóły, a publiczność doceniła to zaangażowanie. Warto również postawić pytanie: kto w przyszłym roku zostanie bohaterem tego muzycznego święta?

Romana Zaitz

Katowice

Slovak Sinfonietta. Państwowa Orkiestra Kameralna z Żiliny na Słowacji, zagrała w piątek, 23 października, w katowickiej Filharmonii Śląskiej. Rewanżując się za entuzjastycznie przyjęty koncert naszych filharmoników w Żilinie Slovak Sinfonietta odwiedziła Katowice prezentując słuchaczom czarujące wykonanie dzieł Cikkera, Dworzaka i Bizeta.

Jedyna typu mozartowskiego orkiestra powstała na Słowacji swą sławę zawdzięcza wielu renomowanym festiwalom muzycznym (Praska Wiosna, Wiener Festwochen i tamtejszy Haydn Festival, Festa Musica Pro w Asyżu, francuski Festival de Bonaguil, Janáčkův máj w Ostrawie, Muzyka w starym Krakowie, Bratislavské hudobné slávnosti, Mozartfest Schwetzingen, belgijski Festiwal Flandryjski, Schleswig-Holstein Festival, Aspekte Salzburg, czy Festival de Manaus w Brazylii), na których zdobyła prestiżowe nagrody i międzynarodowe uznanie. Pierwszym dyrygentem orkiestry był Eduard Fisher (1930-1993), później Jan Váňa, Leoš Svárovský, a obecnie Oliver von Dohnányi, wybitny dyrygent, laureat m.in. Nagrody Krytyki Filmowej w kategorii „muzyka” w Edynburgu, pod którego kierunkiem Slovak Sinfonietta zagrała w Katowicach. Jego batuta rozślawiła *Fausta* Ch. Gounoda nie tylko w ówczesnej Czechosłowacji, ale także w innych krajach Europy czy w Izraelu. Dohnányi zyskał miano jednego z najlepszych współczesnych dyrygentów współpracując ze światowej sławy orkiestrami symfonicznymi na całym świecie (m.in. Mozart Players, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra czy Nippon Symphony Orchestra w Tokio i Chicago Symfoniette).

Poza genialnym dyrygentem (Dohnányi

już w wieku 24 lat został dyrygentem Radiowej Orkiestry Symfonicznej w Bratisławie) godnym uwagi, podczas październikowego koncertu, był jeszcze bardziej wybitny skrzypek, solista tego wieczoru, Dalibor Káravy. Ten znakomity muzyk swój pierwszy koncert zagrał w wieku siedmiu lat. Obecnie 24-letni młodzieniec, niemal płynął smyczkiem po strunach brawurowo wykonując cały program wieczoru.

W repertuarze znalazły się takie utwory jak: *Reminiscences* op. 25 Jána Cikkera, *Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 53 Antoniego Dworzaka oraz *I Symfonia C-dur* Georges'a Bizeta. Utwór *Reminiscences* to partytura na pięć instrumentów dętych i sekcję smyczkową. Nie jest typowym dla Cikkera opusem. Dźwięk nie zawiera się bowiem w jednym motywie tematycznym, ale płynnie przepływa od tematów ludowych przez refleksyjne partie aż do mocnych uderzeń w pełnym napięcia kulminacyjnym finale. Z pewnością ze względu na bezpretensjonalny charakter utworu właśnie tym słowaccy muzycy postanowili otworzyć swój październikowy koncert. *Reminiscences* w wykonaniu Slovak Sinfonietta okazało się być malarskim obrazem, przypominającym bajkowy nastrój *Jeziora Łabędziego*, bogatego w partie typowe dla muzyki filmowej, w których pobrzmiewa jednocześnie dynamika, nastrojowość i tajemniczość.

Poza dziełem Jána Cikkera publiczność mogła usłyszeć także *Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 53 Dworzaka, choć op. 53 z 1879 r. napisany został na skrzypce (co poniekąd wyjaśnia obecność genialnego Dalibora Káravy'ego), a nie wiolonczelę (w przeciwieństwie do *Koncertu A-dur*). Utwór czołowego kompozytora czeskiego romantyzmu okazał się być proporcjonalnie dobrze zagrany do sławy i renomy, którą Slovak Sinfonietta przywiozła ze sobą do Katowic. Wykonanie partii skrzypcowych Káravy'ego było szybkie i dynamiczne, niepozbawione jednak dokładności. Muzyk perfekcyjnie odtworzył wszelkie muzyczne detale ukryte zwłaszcza w końcowej części. Cała sekcja smyczkowa brzmiała przy tym wyjątkowo płynnie i harmonijnie. Koncert został wykonany wprost zjawiskowo i wytrwała owacja publiczności była tego idealnym potwierdzeniem. Podobnie, jak kilkuninutowa burza oklasków na stojąco zaraz po kończącej cały występ, *I Symfonii C-dur* Bizeta. „Zaginiony utwór” (odnaleziony po wielu latach przez biografę kompozytora) rozbrzmiewał tego wieczoru pełnią swojego niezaprzeczalnego uroku. Często

porównywany swoją genialnością (Bizet stworzył *Symfonię* jako młody chłopak) do fenomenalnej uwertury Mendelssohna ze *Snu nocy letniej* opus tym razem znajomo pobrzmiewał Schubertem i późnym Bizetem (motywy *I Symfonii* wykorzystywane są także w dalszej twórczości Bizeta, np. w *Poławiaczach pereł*). Co ciekawe, utwór zaadoptowany został przez Balet Opery Paryskiej w 1947 r. Bez żadnej, konkretnej fabuły *Symfonia C-dur* (jako balet zwana kiedyś także *Le Palais de Cristal*) przedstawiana jest do dziś jako harmonijny ruch tancerzy tworzący jedność z muzyką. Podobnie podczas koncertu w Katowicach Slovak Sinfonietta zadbała o syntezę dźwięku z odbiorcą przenosząc słuchaczy w alternatywny świat opowieści o dźwięku.

Brawurowe wykonanie całego programu (a nawet i krótkiego utworu na bis), zachwycona publiczność (bogata w profesorskie głowy), bawiący się dźwiękami muzyki i charyzmatyczny dyrygent. Oto jak wyglądała październikowa wizyta Słowaków w Polsce.

Olga Filipowska

Les Arts Florissants WILLIAM CHRISTIE

LES ARTS FLORISSANTS IS RECRUITING YOUNG SINGERS

Les Arts Florissants,
a specialist period-instrument ensemble,
is now recruiting
for its 2011 academy for young singers,
Le Jardin des Voix.

Application form
and information available on
www.arts-florissants.com

Application deadline : **January 11, 2010**

Oliver von Dohnányi
fot. Krzysztof Lisiaik



Poznań **E**rnani w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Michał Znaniecki, nowy dyrektor poznańskiej sceny operowej rozpoczął swoją kadencję od premiery *Emanego*, jednej z wcześniejszych oper Giuseppe Verdiego. Premiera była jednocześnie inauguracją IX Dni Verdiego, które w tym roku mają niespotykany dotychczas rozmach. Ta opera o miłości trzech mężczyzn do jednej kobiety, rycerskim honorze i konieczności dotrzymania przysięgi, słynie z efektownych arii, melodyjnej muzyki i potężnych scen chóralnych. Wszystko to sprawia, że utrzymuje się stale w repertuarze, a od kilku lat przeżywa prawdziwy renesans popularności. Wystawiają ją z powodzeniem najważniejsze sceny operowe. Również i u nas *Emani* w ostatnich latach zaczęła się wreszcie

pojawiać na scenie. Opera Bałtycka w Gdańsku premierą tej opery otwierała sezon artystyczny 2002/3. Wcześniej wystawiły ją teatry operowe w Łodzi i Bytomiu (oba w 1990 r.). Teatr Wielki w Poznaniu również prezentował to dzieło dwukrotnie w ramach Dni Verdiego tyle tylko, że w wersji koncertowej, a nie scenicznej.

Poznańska inscenizacja została przygotowana z ogromnym nakładem sił i środków. Reżyseria Michała Znanieckiego poprowadzona z rozmachem szła za klimatem muzyki Verdiego i uwzględniła autorskie didaskalia w wyrazistym nakreśleniu każdego z czterech bohaterów dramatu. Jednym z lepszych pomysłów było usadowienie ich od samego początku na scenie, co jasno wskazywało, że tragedia rozegra się między nimi. Szkoda tylko, że w odbiorze

przeszkadzała mi pochylona o jakieś 30 stopni w stronę widowni efektowna dekoracja (ogromna, stara rozeta z witrażami), po której poruszali się bohaterowie opery. Przyszanuj miałem obawy, czy ktośś z nich nie spadnie. Na szczęście nic takiego się nie stało. Jednak kazać śpiewakowi poruszać się po takiej pochylni to duże ryzyko niosące też za sobą problemy wokalne, no bo jak tu śpiewać z pełną siłą i ekspresją, kiedy trzeba myśleć o utrzymaniu równowagi. Na szczęście w pewnym stopniu okazało się to usprawiedliwione koniecznością nadania zwartości dramatycznej całej inscenizacji utrzymanej w mrocznej atmosferze. Nie do końca przekonały mnie krzesła (każda z postaci ma własne, wyznaczające mu miejsce na scenie) jako motyw przewodni całej inscenizacji i praktycznie jedyny jej rekwizyt.

Giuseppe Verdi – *Ernani*
Barbara Kubiak (Elvira) i Emmanuel Villarosa (Ernani)
fot. M. Grotowski



Natomiast podobały mi się stylizowane kostiumy Kornelii Piskorek.

Największą atrakcją premiery (sobota 24 X) była starannie dobrana międzynarodowa obsada głównych partii: Emmanuel di Villarosa (Ernani), Luca Salsi (Don Carlos) i Marco Vinco (Gomez de Silva). Najbardziej podobał się ostatni z panów. Stworzył wiarygodną, choć nieco zbyt jednowymiarową postać okrutnego, stojącego nad grobem starca, którego nie są w stanie przekonać żadne uczucia. Pod względem wokalnym również sprawiał pełną satysfakcję, szczególnie płynnością prowadzenia fazy i nasycenia głosu emocjami. Nieco mniejszą satysfakcję sprawił Villarosa, którego głos w kilku miejscach sprawiał wrażenie zbyt zmęczonego i pozbawionego blasku, co najpełniej słychać było w finale II aktu. Mocny nośny głos zaprezentował też Salsi, który stworzył wyrazistą wokalnie i aktorsko postać Don Carlosa, króla Hiszpanii. Partię Elwiry zaśpiewała z pełnym powodzeniem Barbara Kubiak imponująca wolumenem, pięknym, naturalnym prowadzeniem frazy, oraz bogactwem emocjonalnych odcieni i sposobem operowania barwą głosu i ekspresji. To była naprawdę świetna, tworzona z ogromną siłą wyrazu, kreacja.

Drugą podstawą sukcesu premiery był jej rzetelny poziom muzyczny, co jest zasługą Mieczysława Nowakowskiego, jednego z niewielu naszych dyrygentów, dla których opera, a Verdi szczególnie, nie mają tajemnic. Przygotowana pieczołowicie orkiestra z zapalem i pełnym zrozumieniem realizowała verdiowską partyturę. Muzyka pod dynamiczną batutą maestra miała właściwą dramaturgię, pełną gamę emocji i żarliwości uczuć oraz dobrze wyeksponowaną wyrazistość rytmiczną i linię melodyczną. Jest w tej interpretacji pasja i fantazja oraz młodzieńczy temperament Verdiego, ale nie brakuje subtelnie oddanej liryki. Dla pełnego obrazu sukcesu premiery należy dodać, że przygotowane przez Mariusza Otta chóry zachwycały potęgą i pięknym wyrównanym brzmieniem nadając wielu scenom zbiorowym właściwy wymiar i dramaturgię.

Poznańska inscenizacja *Ernani* powstała w koprodukcji teatrów operowych w Bilbao i Tel Avivie.

Adam Czopek

Kraków **Madama Butterfly w Krakowie.** Znaczącą popularność „japońskiej” opery Pucciniego trudno uwierzyć, że jej prapremiera 17 lutego 1904 r. na scenie mediolańskiej La Scali zakończyła się sensacyjną porażką, największą, jaką przyszło przeżyć Pucciniemu. Podczas premiery zachowanie publiczności okazało się skandaliczne, głośny śmiech i okrzyki, co rusz przerywały akcję, a śpiewacy z trudem mogli wyśpiewywać swoje kwestie. Po zakończeniu przedstawienia rozszalał się huragan gwizdów i wrzasku niezadowolonych. Co tak rozsierdziło premierową publiczność? Przede wszystkim fakt, że operę podzielono na dwa długie, ciągnące się w nieskończoność akty, co okazało się dla publiczności zbyt ciężką próbą cierpliwości. Zawiedli również wykonawcy, szczególnie pulchna Rosina Storchio, której pojawienie się na scenie przyjmowano głośnym śmiechem. Obrażony kompozytor następnego dnia po fatalnej prapremierze, wycofał partyturę i zabronił La Scali grania *Butterfly*. Kosztowało go to 20 tysięcy lirów kary. Mimo prośb i nalegań Puccini do końca życia

nie zmienił swojej decyzji. *Butterfly* wystawiono w La Scali dopiero 29 listopada 1925 r., równo rok po jego śmierci. Dyrygował Arturo Toscani, główną partię śpiewała Rosetta Pampanini. A jednak kompozytor i jego najbliżsi przyjaciele głęboko wierzyli w wartość najnowszego dzieła o zawiedzionej miłości w japońskim klimacie. Za ich namową Puccini zgodził się podzielić operę na trzy akty, dokonał kilku skrótów, poprawek i retuszy w partyturze. Ponadto rozbudował intermezzo, dopisał słynną dzisiaj tenorową arię Pinkertona *Addio, fiorito asil*. Tak przerobioną *Butterfly* wystawiono 28 maja 1904 r. w Teatro Grande w Brescii. Oszalałający sukces, jakim zakończyła się druga premiera w pełni zrekompensował mediolańską klęskę.

Nie grana na krakowskiej scenie od kilkadziesiąt lat *Madama Butterfly* zyskała dzięki Waldemarowi Zawodzińskiemu wyjątkowo efektowny kształt sceniczny, a jej premiera 26 września okazała się sukcesem realizatorów i wykonawców. Pierwsza i ostatnia scena, rozgrywane w tej samej scenografii i ten sam sposób. Trzy przesuujące się ściany odsłaniają zupełnie

pusztą scenę, to tutaj zaczyna się opowieść o dramacie młodej Japonki, która wychodzi za mąż za oficera marynarki amerykańskiej. Ta sama przestrzeń stanie się w trzecim akcie niemym świadkiem dramatu *Butterfly*, która na wieść o tym, że Pinkerton przybywa do niej z nową żoną i zamiarem zabrania jej syna, popełnia samobójstwo.

Cała inscenizacja jest delikatnie stylizowana na japońskie klimaty. Uzupełniają ją efektowne barwne i lekkie kostiumy Marii Balcerk również wywiedzione z japońskiej sztuki. Zawodziński z fantazją i po mistrzowsku operuje feerią barw, sceniczną przestrzenią i światłami, nie brakuje też czytelnej symboliki, co czyni całą akcję dynamiczną i czytelną. Z jednym tylko trudno mi się pogodzić, dlaczego z woli reżysera Suzuki (interesująca kreacja Agnieszki Czastki) wygląda jak siedem nieszczęść na raz, ciągle zgarbiona, skulona, o manierycznych ruchach wypadła bardzo sztucznie. Jak się ją obserwowało to miało się wrażenie, że właśnie ona jest zapowiedzią całej tragedii jaka stanie się udziałem tytułowej bohaterki. Nie bardzo też przypadły mi do gustu



szaleńcze piruety i tarzanie się po scenie Butterfly, co miało oznaczać wybuch jej burzliwych emocji na chwilę przed ostatecznym rozwiązaniem. Natomiast uznanie budzi konsekwentne i wyraziste prowadzenie głównych bohaterów, którzy symbolizują dwa odmienne światy i dwie różne kultury. Jednym z piękniejszych momentów jest ten, kiedy ślubny orszak Butterfly pojawia się w domu Pinkertona, a ona sama jest wyluskiwana z czerwonego jedwabnego kokonu niczym delikatny motyl. Równie efektownie wypadły: scena z lampionami towarzysząca wielkiej arii Butterfly *Un bel di vedremo* oraz scena z kwiatami, w której śpiewany jest duet *Scuoti quelle fronda*.

W obsadzie na pierwszy plan wysunęła się para głównych bohaterów: Aleksandra

Chacińska – Cio Cio San i Arnold Rutkowski – Pinkerton. Oboje młodzi, obdarzeni pięknymi głosami stworzyli kreacje, o których warto pamiętać. Ona subtelnie oddała zażenowanie zalężnionej dziewczyny oczekującej pierwszych pieszczot męża. Pięknie przekazała wszystkie nastroje przypisane tej postaci, jest delikatna, pełna wiary, naiwna i kokietująca, a zarazem burzliwa i gwałtowna w chwili, kiedy wali się świat jej uczuć. Stworzyła obraz kobiety dojrzewającej na naszych oczach i była w tym przekonywująca. Zaprezentowała śpiew o przejmującej ekspresji i pięknym prowadzeniu frazy, co jest czynnikiem w pełni uwiarygodniającym jej kreację. On dysponuje głosem o interesującej szlachetnej barwie i wyrównanym brzmieniem pozwalającym

na swobodne jego prowadzenie nie tylko pod względem emisji, ale też pod względem ekspresji i barwy. Równie wiele dobrego należy powiedzieć o Leszku Skrli, który wokalnie i aktorsko wykreował, z pełnym przekonaniem, obraz Sharplessa, amerykańskiego konsula, którego przerósł dramat Butterfly.

Przedstawieniem dyrygował Tomasz Tokarczuk. Przysnągę, wiele fragmentów pięknie brzmiało pod jego batutą, ale nie brakowało też takich, kiedy orkiestra brzmiała zbyt masywnie i bez właściwej finezji, szczególnie w cieniowaniu frazy, co zmuszało solistów do forsownego prowadzenia głosu.

Adam Czopek

Katowice **Liturgia św. Jana Złotoustego Romualda Twardowskiego w Filharmonii Śląskiej.** *Liturgia św. Jana Złotoustego* skomponowana przez Romualda Twardowskiego po raz pierwszy zabrzmiała na polskiej ziemi. Cerkiewna magia, religijne tchnienie prawosławnych wierzeń: wszystko to spłynęło na publiczność katowickiej Filharmonii Śląskiej w piątkowy wieczór 30 października br.

Utwór powstał już w 2005 r., lecz jego premiera odbyła się dopiero trzy lata później w Filharmonii Kijowskiej podczas koncertu inauguracyjnego XII Festiwalu *Zołotowierchij Kijew*. Wcześniej obszernie jej fragmenty przedstawiono na częstochowskim festiwalu *Gaude Mater* (2007). W Polsce dopiero teraz mogliśmy posłuchać *Liturgii* w prawykonaniu Chóru Filharmonii Śląskiej.

Tekst liturgii wyśpiewany w języku cerkiewno-słowiańskim (z domieszką języka ukraińskiego) rozbrzmiewał sakralną powagą. Całość wprost epatowała ukraińsko-rosyjskim kolorytem pozwalając zgromadzonej publiczności nie tylko przenieść się w samo centrum sakralnego misterium wschodnich krain, ale także obcować z tradycją cerkiewnej liturgii wraz z jej unikatową żywotnością, połączoną miejscami

z mistycznym, religijnym przeżywaniem. W *Liturgii św. Jana Złotoustego* nie można bowiem skupiać się jedynie na konstrukcji samej liturgii. Warto zwrócić uwagę także na fenomen powstawania utworu, który wraz z prawdziwością religijnego brzmienia i tradycji krajów wschodnich sprawia wrażenie oryginalnego, narodowego dzieła, skomponowanego wiele lat wcześniej. Tymczasem to Polak, katolik, Romuald Twardowski, stwarzając *Liturgię* musiał zgłębić cerkiewny żywioł w sposób przenikliwy, emocjonalny i antropologiczno-kulturowy, aby później oddać w muzyce wszystko to, co prawdziwe, staro-cerkiewne, tradycyjne, sakralne i tradycyjne. Dzięki niewątpliwie ciężkiej pracy kompozytora w październikowy wieczór w Filharmonii Śląskiej mogliśmy usłyszeć dzieło wspaniałe, wielkie i doskonałe. Całość nie tylko odsyłała słuchaczy do muzyki, tradycji i kultury wschodniej, ale także pozwoliła zaobserwować niemalże misterium, widowisko z podziałem na role, gdzie soliści chóru pełnili funkcje kapłana tudzież diakona.

Chór brzmiał potężnie. W partiach spokojnych słychać było odcień delikatności, nieco nostalgii okraszanej smutniejszymi nutami, tylko po to, by chwilę później rozbrzmiała pełna chwytliwa pieśń, z której przebijała się siła i dźwięcz-

ność. Dzięki temu *Liturgia* stała się nie tylko mistyczną projekcją cerkiewnej obyczajowości, ale także pocztówką, przywołującą obraz innych zwyczajów, będącą zobrazowaniem tradycji ludowej tamtejszej obyczajowości. Poprzez polską osobę kompozytora i rosyjsko-ukraiński charakter dzieła *Liturgia* stała się czymś na kształt multikulturowego brzmienia, w którym jednoczą się tradycja, talent i dźwięk.

Reakcją publiczności stała się tego wieczoru najlepszym świadectwem brawurowego wykonania *Liturgii św. Jana Złotoustego* przez Chór Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Owacja na stojąco, wyraz zadowolenia i satysfakcji na twarzach zgromadzonych, nieco zaskoczenia kształtem całego widowiska (bo przecież przeniesiono nas w zupełnie inny czas i miejsce tylko za pomocą dźwięku). Wieczór uświetniła dodatkowo osoba samego kompozytora obecnego podczas koncertu. Co niejako odsyła do Romualda Twardowskiego, jako figury i zmusza do ponownej rewizji jego twórczości, bogatej w zjawiskowość, chóralską harmonię, ekumeniczny charakter i wspomnienie cerkiewnego klimatu.

Olga Filipowska

Kraków **W**znowienie *Zemsty nietoperza* w Operze Krakowskiej. Strauss skomponował tę operetkę namówiony przez żonę, której marzyło się by stał się on wiedeńskim odpowiednikiem paryskiego Offenbacha. Komponował ją zresztą w gorączkowym pośpiechu zaledwie przez 42 dni – od końca sierpnia do początku października 1873 r. Prapremiera odbyła się 5 kwietnia 1874 r. na scenie wiedeńskiego Theatre an der Wien z Marią Geistinger jako Rozalindą. Sukces jaki odniosła uchronił teatr przed bankrutem i sprawił, że utrzymała się na afiszu przez 68 wieczorów. Po Wiedniu wystawiono *Zemstę* w Berlinie, Budapeszcie, Nowym Jorku, Londynie, Paryżu, wszędzie cieszyła się ogromnym powodzeniem. Trzy lata po wiedeńskiej premierze 6 września 1877 r., miała miejsce polska premiera na

w kostiumie nietoperza, co wywołało sensację na wiedeńskich ulicach. Wszystko to staje się pretekstem do efektownych arii, pięknej muzyki ujmującej lekkością i śpiewnością kantyleny oraz muzycznym humorem, który perli się niczym najprzedniejszy francuski szampan.

Przedstawienie wyreżyserowane przez Janusza Józefowicza jest w swojej formie tradycyjne. Nikt tu niczego na siłę nie unowocześnia, wszystko odbywa się zgodnie z duchem muzyki Starussa i lekko podrasowanymi odniesieniami do dzisiejszych czasów, tekstem libretta Juliana Tuwima, co zapewnia przedstawieniu lekkość i bezpretensjonalny wdzięk. Na scenie króluje atmosfera Wiednia w czasach, gdy frak był męskim strojem obowiązkowym, a panie nosiły wachlarze, gorsety i piękne kolorowe suknie. Cyzelując teatralne szczegóły wykreowano świat wiedeńskich salonów i ponuro-śmiesz-

pełnym powodzeniem i lekkim przymrużeniem oka przez odtwórców głównych ról, którzy – mam wrażenie – świetnie się przy tym bawili perypetiami swoich bohaterów.

Na scenie brylowała Anita Maszczyk ujmując srebrzyście brzmiącym sopranem i szczerą *vis comica*, co pozwoliło jej być urośliwą, pełną wdzięku i temperamentu pokojówką Adela. Janusz Ratajczyk dobrze odnalazł się w roli uwodzicielskiego Gabriela Eisensteina. Adam Zduńkowski wykreował nieco przerysowaną postać Alfreda, któremu w głowie tylko amory i śpiew. Szkoda tylko, że Edyta Piasecka-Durlak jako Rozalinda nie do końca potrafiła zejść z operowych wyżyn. Interesujące kreacje stworzyli Przemysław Reznar – doktor Falke, sprawca całej zabawnej intrygi, oraz Andrzej Biegun – Frank, dyrektor więzienia. Podobała się również Bożena Zawisłak – Dolny jako



Johannes Strauss – *Zemsta nietoperza*
scena zbiorowa

scenie warszawskiego teatrzyku Belle Vue. Jej sukces sprawił, że dzieło Straussa stało się autentycznym przebojem naszych scen, co do dzisiaj się utrzymuje.

Wybierając się na tą urośliwą operetkę należy pamiętać, że to rzecz o nieszkodliwych intrygach pokojówki udającej damę, fikcyjnych węgierskich hrabinach, nieprawdziwych francuskich markizach i dyrektorze wiedeńskiego więzienia, który incognito pojawia się na balu znużonego oryginała księcia Orłowskiego, gdzie szaleje Gabriel Eisenstein, skazany wyrokiem sądu na 8 dni więzienia, przedstawiony towarzystwu jako francuski hodowca. Motorem napędowym jest mściwy dr Falke, sprawca całej zabawnej intrygi, którego w poprzednim karnawale Eisenstein zmusił do powrotu z balu

ny świat cesarsko-królewskiego więzienia. Na szczęście niczego nie realizuje się w tej inscenizacji dosłownie, ale traktuje wszystko z dużym dystansem i humorem, więc widz nie ma wrażenia, że przenosi się w zamierzczłą przeszłość. Udało się też reżyserowi uniknąć mocnych przerysowań tak częstych w wielu inscenizacjach *Zemsty nietoperza*. Całość urzeka wyraziście zarysowaną intrygą, która jest motorem napędowym akcji szalonej nocy, podczas której dochodzi do nieprawdopodobnych zdarzeń. Warto jeszcze choćby wspomnieć o efektownej scenografii Andrzeja Worona i barwnych kostiumach Marii Balcerek.

Jednak krakowska *Zemsta* to przede wszystkim galeria barwnych i zabawnych typów wiedeńskiej arystokracji realizowanych z

szalony i ekscentryczny książę Orłovsky. Trzeci akt to przede wszystkim wspaniały popis aktorstwa Stanisława Knapika, który z roli Froscha, zapijaczanego więziennego dozorczy, zrobił autentyczną perelkę. Jest śmieszny, a jednocześnie naturalny w każdym ruchu i geście. Jego walka o utrzymanie pionowej pozycji i sposób podawania tekstu wywoływały salwy szczerzego śmiechu.

Przedstawienie bardzo rzetelnie przygotował i w dobrych tempach prowadził Tomasz Tokarczyk. Uznanie budził sposób prowadzenia akompaniamentu i precyzja scen ansamblowych. Pod jego batutą piękna muzyka Straussa miała taneczną lekkość, wyraziste rubato.

Adam Czopek

P październik w NOSPR. Kolejny sezon w NOSPR zainaugurował koncert w piątek, 9 października. Wieczór ten rozpoczął się *Nokturnem* Andrzeja Panufnika. Zagrany spokojnie i z niezwykłym skupieniem, obracając się w mistyczno-melancholijnym klimacie, stanowił świetnie wykonane i doskonale nastrojające preludium przed kolejnym utworem. A był nim *Koncert fortepianowy* Felixa Mendelssohna, który wykonała Yu Kosuge, dwudziestotrzyletnia japońska pianistka. Była to interpretacja bardzo delikatna, mocno w mozartowskim stylu, z bardzo wyważoną i niezbyt rozległą dynamiką. Pianistka grała bardzo spokojnym, skupionym, precyzyjnie łączonym dźwiękiem. Wszystko ładnie i poprawnie, lecz jednocześnie brakowało tej interpretacji polotu, nutki zaciekawienia. Była to całkowicie poprawna interpretacja, która jednakowoż zostawiła słuchacza całkowicie obojętnym, nie zostając w pamięci, tylko przemijając razem z ostatnim akordem.

Piątkowy wieczór zakończyła *VII Symfonia* Antona Brucknera. Było to bardzo romantyczne wykonanie, nieco rozwichrzone, z silnym ładunkiem emocjonalnym. Jacek Kasprzyk postawił tutaj na dynamiczną grę, jednocześnie o dość masywnym i bardzo jednolitym brzmieniu. Była to interpretacja pozbawiona nagłych, silnych kontrastów, prowadzona długimi, lirycznymi, poetycko kształtowanymi frazami. Wielu z nich się słuchało z niezwykłą przyjemnością. Niejednokrotnie symfonia ta była rozkołysana, lub też nawet tanecznie brzmiąca – jak chociażby w finale. Mimo sporej dawki energii, interpretacja ta ujmowała wewnętrznym spokojem, co rusz przykuwając uwagę słuchacza czymś ciekawym. Było to niezwykle emocjonujące i pełne wrażeń zwieńczenie wieczoru.

Kolejny koncert odbył się w niedzielę, 18 października i poświęcony był w całości twórczości Heitora Villi-Lobosa z okazji 50. rocznicy śmierci. Poranek ten poprowadził José Maria Florencio, a program wypełniły fragmenty z cyklu *Bachianas brasileiras*. Niezwykle efektywnie zabrzmiało *O Trenzinho do Caipira* z *Bachianas nr 2*. Żywiłowe i pełne radości, z przepięknie liryczną melodią przewodnią. Łście porwijająca interpretacja, z werwą, rozmachem, a przy tym wszystkim z genialnym, nieco marzycielskim klimatem. Lecz kumulacją dnia było *Bachianas brasileiras nr 5*, w którym partię solową wykonała Anna Mikołajczyk. Jest to utwór już sam w sobie o niezwykle wielkim ładunku emocjonalnym. Głos solistki niejednokrotnie przeszywał, wywołując u niejednego słuchacza dreszcze. Skupiony, maksymalnie skoncentrowany na wyrazie jednego z najważniejszych dla Brazylii utworów muzycznych. Klimatu dopełniał fenomenalnie przygotowany zespół wiolonczel, który razem z niezwykle liryczną – lecz i prostą, nieraz prawie mistyczną w brzmieniu interpretacją, pozostawił niezatarte przeżycia, których niezwykle rzadko doświadcza się na salach koncertowych. Poranek zakończyła kompletna (czteroczęściowa) *Bachianas brasileiras nr 4*, z bardzo melancholijnym *Preludium* i niezwykle żywym finałem. Cały poranek ujmował niezwykłą różnorodnością brzmień oraz bardzo klarownie grającą orkiestrą. Wizja José Maria Florencio była pełna drobnych smaczków, wyszukanych tu i tam w partyturze oraz zróżnicowanych klimatów. Każdego utworu słuchało się z wielkim skupieniem i zaciekawieniem jednocześnie. Był to poranek niezwyklej muzyki wykonanej w mistrzowski sposób.

Jacek Krzakała



Giacomo Puccini – *Cygania*
Adam Sobierajski (Rudolf) i Urszula Piwnik (Mimi)
fot. T. Zakrzewski

Bytom

Cygania w Bytomiu. Opera Śląska przygotowała wznowienie (6 listopada) *Cyganii* Pucciniego w oparciu o inscenizację Lecha Hellwig-Górzyńskiego z 1980 r., w oprawie scenograficznej Wiesława Lange. No cóż, okres blisko trzydziestu lat, jaki upłynął od tamtej premiery to w dziejach scenicznych realizacji niemal cała epoka, która zmieniła zupełnie spojrzenie na operowe realizacje. Z tego względu, jeżeli wybierze się Państwo na to przedstawienie to tak jakbyście wybrali się do muzeum teatralnego, przedstawienie jest bardzo tradycyjne w swoim scenicznym kształcie. Ma wszak jedną wielką zaletę, wszystko co dzieje się na scenie zgodnie jest z założeniami Pucciniego i jego muzyką, no i jest przy tym miłe dla oka. Mansarda czterech przyjaciół wygląda jak każą autorskie didaskalia, czyli bieda wyciera z każdego kąta, ale za to jest radość życia młodych artystów i radość budzącego się wielkiego uczucia, jakie połączył Mimi i Rudolfa. Słynna paryska dzielnica lacińska z kawiarnią „Momus” mami barwnym tłumem, a rogatki d'Enfer wyglądają jak ze starej pocztówki. O nowy kształt sceniczny zadbał Tadeusz Piszek, który również zostaje wierny Pucciniemu.

Pierwsze przedstawienie wznowienia powierzone młodym śpiewakom, którzy w ostatnim czasie podjęli współpracę lub zostali solistami Opery Śląskiej. Okazało się, że była to niezwykle trafna decyzja, bo dzięki niej na scenie królowała autentyczna młodość. Urszula Piwnicka kreśliła

obraz kruchej, delikatnej Mimi bardzo przekonująco, a zarazem subtelnie. Jej prowadzony naturalnie głos ma ciepłe nasycone i wyrównane w każdym rejestrze brzmienie, a cała kreacja wokalna ujmie prostotą. Adam Sobierajski dysponujący ciepło brzmiącym, chwilami jednak nieco zbyt matowym i pozbawionym blasku, głosem, okazał się stylowym, pełnym wyrazu, Rudolfem. Szkoda tylko, że w scenie finałowej zabrakło w jego kreacji nieco większej ekspresji tak aktorskiej, jak i wokalne. Dla Eweliny Szybskiej partia pełnej temperamenti Musette, przyjaciółki Marcela, była autentycznym debiutem scenicznym i przynajmniej mimo pewnych zastrzeżeń, był to debiut udany. Z pozostałej obsady najkorzystniejsze wrażenie pozostawił, obdarzony dobrze brzmiącym basem Bartosz Urbanowicz jako filozof Colline, pięknie zaśpiewana ballada o piaszczu, oraz Michał Szopa w roli muzyka Schaunarda. Wyrazistą wokalnie i aktorsko postacią malarza Marcela wykreował Rafał Songan.

Maestro Tadeusz Serafin prowadził przedstawienie pewną ręką wyupuklając ekspresję i kontrasty dynamicznie – kolorystycznie właściwie tej pucciniowskiej partyturze. W jego interpretacji jest subtelna gra uczuć, młodzieńcza burzliwość i beztrzeska zabawa, co staje się kontrapunktem dla dramatycznego finału.

Adam Czopek

Koszalin **Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. 200. rocznica śmierci Haydna to nie tylko okrągła data i okazjonalne koncerty w filharmonii, także w Filharmonii Koszalińskiej, ale nade wszystko impuls do pewnych estetycznych rozrachunków w epoce, kiedy sztuka muzyczna stała się dźwiękową igraszką, polem do eksponowania brzydoty w pseudointelektualnym świecie. Warto wrócić do dorobku Haydna, do uroku, do głęboko ludzkiego ciepła i radości życia jego muzyki – połączonych z przeżyciem estetycznym.

Refleksje takie wzbogacały odbiór muzyki Haydna w poświęconym jej w całości programie inauguracyjnym 54. sezon filharmonii (2 X). Miejsce na podium dyrygenckim należało do Rubena Silvy, przed nim orkiestra w skromnym, tylko smyczkowym składzie – w wykonanym wstępie do komicznej opery *Aptekarz*. Wykonanie staranne, wyważone, ot, pogodna uwertura, jaka organizuje uwagę i wrażliwość słuchaczy do odbioru bogatszych, scenicznych przeżyć. Do nich należał już *Koncert na trąbkę* nienagannie wykonany przez Igora Cecochę, świetnego muzyka, pedagoga, jaki całkowicie narzucił tu sobie klasyczny gorset; trąbka domagała się może nieco większej swobody w wyrazowej amplitudzie popisowej partii – i dźwięku. Uwaga o swobodzie odnosi się zresztą do całego programu. Barbara Karaśkiewicz, pianistka także świetna, o perlistej technice, grała *Koncert fortepianowy D-dur* również jak w owym gorsecie – dźwiękiem filigranowym, uroczym, ale już finałowe *Rondo „po węgiersku” (All'Ungarese)* zyskało na wyrazistości dynamicznej dźwięku i dobitnej artykulacji. Tych wszystkich cech (broń Boże nie mankamentów) była pozbawiona *Symfonia G-dur nr 96*. Ruben Silva prowadził to znakomite dzieło zachwycająco: lekko, w świetnych tempach, orkiestra grała doskonale. Jeśli już można by mieć jakieś życzenia, to chyba odrobinę większej płynności, zwłaszcza w zamasytym *Menuecie*; w akustyce tej sali przebiegi były nieco zbyt staccato, w forte zaś marcato. Ale w ogóle cały koncert był popisem orkiestry (także świetne akompaniamenty) i dyrygenta, który prowadził narrację dzieł Haydna pod każdym względem znakomicie.

Jest rzeczą zadziwiającą, że w sztuce dźwięków, tak bardzo abstrakcyjnej, znajdowały swe odbicie zarówno najgłębsze drgania ludzkiej duszy, jak i emocje całych wielkich grup ludzkich, narodów i kultur, wykształcając specyficzne dla nich cechy – przy całym uniwersalizmie języka muzyki. Wpływ na to miały procesy społeczne, polityczne i kulturowe, ale także przyroda, otoczenie, krajobraz. Tak więc – ogólnie biorąc – mówimy zasadnie o muzyce Wschodu i Zachodu, Południa i Północy, muzyki te wyraźnie różni wyrazowy klimat i styl. Przykład tego mieliśmy na wieczorze filharmonii poświęconym muzyce Skandynawii (9 X). Nie było to jakieś odkrycie, grano dzieła bardzo popularne dwóch wielkich kompozytorów tej

krainy, jaka, rekompensując ciągnące od niej niżej i chłody, obdarza sąsiadów z za morza piękną muzyką swych wielkich twórców.

Koncert 9 X wziął w swe ręce Jerzy Kosek, dyrygent dobrze nam znany, przez kilka lat szef koszalińskich filharmoników. Rozpoczął poematem Sibeliusa *Finlandia*, muzyki odwołującej się do patriotycznych uczuć zniewolonych przez Rosję Finów. Patetyczny wstęp dętych instrumentów zabrzmiał raczej jak krzyk rozpaczny – swymi niezamierzonymi przez kompozytora dysonansami (szczególnie niskiej blachy). Ale dalej sławny utwór pod zdecydowaną ręką dyrygenta znalazł swój właściwy ton i wyraz, i odegrał artystyczną rolę w programie równie skutecznie, jak w patriotycznych uczuciach Finów (wolność odzyskali).

Koncert fortepianowy Griega to nieprzemijający szlagier koncertowy, żelazna pozycja w

programowe bogactwo tej partytury, jak i jej poezję, uczuciowość, koloryt i kolory. Prowadził ją niezwykle czytelnie, orkiestra grała świetnie, był to doskonały występ w jednym z najpiękniejszych dzieł symfonicznego repertuaru.

W programowaniu życia koncertowego wykorzystuje się ewenement muzykujących rodzin, zawsze ciepło przyjmowany przez słuchaczy. Publiczność koszalińska zetknęła się z nim dowodnie, kiedy to występowała razem na estradzie sześciuosobowa rodzina państwa Cwojdzinśkich. W miniony piątek (30 X) usłyszeliśmy rodzinny tylko duet, ale za to znakomity: ojca i syna, Jerzego i Huberta Salwarowskich, w bardzo pięknym programie rozpoczętym uwerturą Webera do *Wolnego strzelca*. Dobrze, w dobrych tempach wykonana muzyka, oszczędny i bardzo skuteczny sposób dyrygowania Jerzego, świetnie przygotowały publiczność do przyjęcia rodzinnego duetu w arcydziele Mozarta: *Koncertie fortepianowym B-dur KV 595*, utworze, jakiego niezwykle format artystyczny stawia wykonawcom najwyższe wymagania. Stąd też chyba owo ostatnie dzieło (z roku 1791) niezwykle, fortepianowego wątku twórczości Mozarta, jest tak rzadko wykonywane.

W Koszalinie było to wykonanie pierwsze – i bardzo dobre. Obaj muzycy świetnie czuli mozartowski styl. Lekkość, barwa i przejrzystość gry uwiarygodniały legendę tego dzieła, o jakim Alfred Einstein pisze, że spotyka nas u wrót raju. Sercem *Koncertu* była oczywiście partia fortepianu. Hubert grał ją doskonale, spod palców jego płynęło ponadczasowe piękno tej muzyki, ale także tym bardziej wyraziście jawiły się wyrazowe chmurki na tym pogodnym niebie dźwięków. Nie wielu było twórców, którzy potrafili wyrazić grę uczuć w sposób tak zachwycający. Solista świetnie to czuł i sugestywnie przekazywał subtelnym, perlistym dźwiękiem – przy świetnym towarzyszeniu orkiestry pod wrażliwą ręką dyrygenta. Publiczność niezawodnie odczuła tchnienie wielkiej sztuki, przyjęła wykonanie gorącym aplauzem. Pięknie zagrany na bis *Mazurek* Chopina op. 17 nr 4



Barbara Karaśkiewicz

repertuarze koncertujących pianistów. Adam Wodnicki grał już w Koszalinie kilka wielkich dzieł, przyszła zatem nieuchronnie kolej na *Koncert* Griega. I w tym dziele zaprezentował się jako muzyk wielkiego formatu, o wspaniałym warsztacie i wyobraźni, choć owa łatwość wydawała się tu skłaniać artystę do czegoś, co nazwałbym przeinterpretowaniem romantycznej narracji, a nawet do pewnej manieryczności. Ale w warstwie czysto pianistycznej górowała porywająca brawura – przy bardzo dobrym towarzyszeniu Jerzego Koska.

Po przerwie nadal Grieg: muzyka do *Peer Gynta* – i popis Jerzego Koska. Cykl ośmiu obrazów symfonicznych tej muzyki to wielkie wyzwanie dla dyrygenta i orkiestry, zmienność nastrojów, temp, charakteru, jest tu oszalałająca. Dyrygent czytelnie wydobyl zarówno

zabrzmiał jakby kontynuacja Mozarta – pozostawiając słuchaczy w tym boskim świecie.

Jerzy Salwarowski sprowadził nas na ziemię za sprawą *Oxfordzkiej, 92 Symfonii* Haydna. Nie bał się soczystych barw i zwrotów, prowadził ją jednak z szacunkiem i zachwytem dla klasycznej jasności i harmonii, osiągając świetną grę orkiestry: lekkość, dyscyplinę, naturalność przebiegu. Słuchając wykonania takiej muzyki można najbardziej wnikliwie ocenić walory gry orkiestry: wszystko słysząc. Otóż wszystko było bardzo dobre, dyrygent i orkiestra po prostu bawili się tym uroczym dziełem, a z nimi słuchacze. Wielki sukces bez wielkiej obsady – tak można by podsumować ten niezwykle udany wieczór.

Kazimierz Rozbicki

WIELKA GALA SYLWESTROWA

stołeczna
estrada
www.estrada.com.pl

WYSTĘPUJĄ:

IWONA SOBOTKA
IWONA TOBER
TOMASZ RAK
LESZEK ŚWIDZIŃSKI
I INNI

TEATR NARODOWY

31 GRUDNIA 2009

godz. 19:00

ORKIESTRA FILHARMONII ZABRZAŃSKIEJ
POD DYREKCJĄ
SŁAWOMIRA CHRZANOWSKIEGO

Sprzedaż i rezerwacja:

- Kasa Biletowa Stołecznej Estrady,
ul. Marszałkowska 77/79,
tel. 22 849-68-84, 600-05-88-77
- Kasa Teatru Narodowego,
tel. 22 692-06-10
- DH „SEZAM” – U Rolanda,
tel. 602-838-646
- HALA WOLA - tel. 601-53-53-23
- EVENTIM, al. Jerozolimskie 25,
tel. 22 621-94-54, www.eventim.pl

patroni medialni:



ŻYCIE WARSZAWY.PL



inyou**pocket**
ESSENTIAL CITY GUIDES



**Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
Redakcja miesięcznika Muzyka21**

składają gratulacje i serdecznie dziękują

**Panu Dyrektorowi Filharmonii Koszalińskiej
Robertowi Wasilewskiemu**

**oraz wszystkim artystom biorącym udział
w Festiwalu Muzyki Polskiej „Swego nie znacie” w Koszalinie
za wielki wkład w promocję polskiej kultury muzycznej
i osiągnięcie kolejnego wielkiego sukcesu artystycznego!**



Wolfgang Amadeusz Mozart - *Idomeneo*
Carmela Remigio (Elettra)
fot. archiwum La Scali

Mediolan

Idomeneo Mozarta w La Scali. Tym razem Klub Wiedeński postanowił odwiedzić najslawniejszy teatr operowy świata – mediolańską La Scalę. Oczywiście pojawiają się dyskusje, czy jest lepsza od MET, Covent Garden czy Wiedeńskiej Staatsoper, ale dla mnie pozbawione są one większego sensu. Najistotniejsze jest to, aby teatry aspirujące do takiego miana prezentowały najwyższy poziom wykonawczy i angażowały największe gwiazdy. Tak jest niewątpliwie w La Scali, jednej z najbardziej prestiżowych scen operowych, zwanej „świętynią bel canto”.

30 października 2009 r. miało miejsce siódme w tym miesiącu wykonanie *Idomeneo* Mozarta, opery napisanej na zlecenie monachijskiego księcia elektora Karla Theodora. Przed premierą, która miała miejsce w Cuvillies Theatre of the Residenz w Monachium 29 stycznia 1781 r. publiczność nie spodziewała się wiele po operze interpretującej historię z greckiej mitologii i skomponowanej przez 25-letniego Mozarta. Ten jednak wiedział wówczas wszystko zarówno o muzyce, jak i o życiu. Mozart miał do dyspozycji słynną orkiestrę z Manheimu, której poziom i kultura wydobywanych dźwięków miały istotny wpływ na koncepcję opery, która umiejscowiona była jeszcze w konwencji barokowej jako późny przykład opery seria oraz jedyna w jego twórczości opera chóralna. Ponadto sam kompozytor uważał *Idomeneo* za swoją najlepszą operę. Premiera spotkała się z dość przychylnym przyjęciem krytyki, ale za życia Mozarta opera ta została wykonana jeszcze raz w wersji koncertowej w Wiedniu.

Mediolańską inscenizację przygotował Luc Bondy, szwajcarski reżyser teatralny i operowy, dla którego było to już drugie (pierwsze otwierało sezon 2005/6), podobno bardziej udoskonalone podejście do tego dzieła i po raz drugi w La Scali. Kierownictwo muzyczne sprawował

znakomity koreański dyrygent Myung Whun Chung. W głównych rolach pojawiły się oczywiście gwiazdy. Rolę tytułową kreował australijski tenor Steve Davislim, który przejął ją od Richarda Crofta na 2 ostatnie spektakle, w roli Idamante wystąpiła Laura Polverelli, partię Illii zaprezentowała Patrizia Ciofi, a w rolę Elektry wcieliła się Carmela Remigio. Scenografia przygotowana przez Ericha Wondera podobnie, jak ta sprzed 4 lat została stworzona przy użyciu jak najprostszyc środków i niestety była zrobiona współcześnie. Świadomie piszę „niestety”, ponieważ nigdy nie byłem zwolennikiem takich interpretacji, szczególnie w operach o podłożu historycznym. Naprawdę trudno zostać przekonanym, że w starożytnej Grecji nosiło się płaszcze i marynarki, i odnosi się wrażenie, że intencje reżysera nie są do końca wiarygodne. Nie mniej jest to moje odczucie i Klubu Wiedeńskiego, publiczność przyjęła tę inscenizację nienajgorzej, ale bez entuzjazmu. Wszystko to jednak zostało by w sferze wyobraźni, gdybym został na swoim miejscu w łoży za 92 Euro. Celowo podaję tu

cenę, ponieważ z mojego miejsca, jak i z miejsca obok, za 120 Euro widziało się tylko łożo po drugiej stronie. Aby zobaczyć niewielki kawałek sceny trzeba było wstać i wychylić się. Jest to najistotniejszy mankament mediolańskiej sceny, a jedynym rozsądnym wyjściem z sytuacji jest wydanie co najmniej 180 lub 220 Euro i wtedy można mówić o dobrej widoczności. Ponadto samo kupowanie biletów przez Internet jest dość uciążliwą czynnością. Chciałem kupić 3 miejsca w łoży i pojawił się

komunikat, że mogę kupić albo 2 albo 4 miejsca. W rezultacie siedzieliśmy każdy osobno. W operze wiedeńskiej jest to rozwiązane zdecydowanie lepiej i miejsca, z których jest gorszy widok opatrzone są informacją „restricted view”. Pomijam już kwestię, że są dużo tańsze. Trochę może za bardzo rozpiąłem się o sprawach technicznych, ale myślę, że melomani, którzy spełniając swoje marzenie o wizycie w świątyni bel canto chcieliby jednak coś zobaczyć, a nie tylko rozkoszować się znakomitą akustyką. Od strony muzycznej widowisko spełniło oczekiwania bardzo wymagającej publiczności mediolańskiej, chociaż odnosiło się wrażenie, iż nie została ona rzucona na kolana. Być może miało to miejsce podczas premiery lub innych spektakli. Największe brawa i owacje były przeznaczone dla włoskiego sopranu lirycznego i przepięknej kobiety Carmeli Remigio, odwarzającej partię Elektry, oraz dyrygenta.

Pozostali wykonawcy również na znakomitym poziomie. Patrizia Ciofi i Laura Polverelli prezentowały znakomite głosy sopranowe i doskonale aktorstwo, zdecydowanie potwierdziły swoją uznaną już klasę i udowodniły, że występ na jednej z najbardziej prestiżowych scen operowych świata nie był dziełem przypadku. Podobnie odtwórca partii tytułowej Steve Davislim, który śpiewał tę partię w 2005 r. w poprzedniej produkcji Luca Bondy’ego w La Scali. Wtedy zebrał entuzjastyczne recenzje, teraz odnosiłem wrażenie, że w pierwszej części śpiewał trochę zachowawczo, jednak w końcowych ariach dał absolutny popis wokalnego i aktorskiego. Śpiewał głosem lirycznym, czystym i był w swojej roli bardzo przekonujący. Jednak prawdziwym bohaterem spektaklu był Maestro Myung Whun Chung i orkiestra La Scali, która grała z niesamowitą lekkością, w znakomicie dobranych tempach, idealnie akompaniując artystom i świetnemu chórowi mediolańskiej sceny.

Spełniając swoje marzenia doświadczamy często ich zderzenia z rzeczywistością. W przypadku La Scali miałem mieszane odczucia. Z zewnątrz budynek jest tak przeciętny, że mało kto zwróciłby na niego uwagę. Natomiast jak już dostąpimy tego szczęścia i znajdziemy się w środku, rzeczywiście zapiera dech w piersiach. Następnie ogarnia nas wściekłość, że z miejsca, za które zapłaciliśmy blisko 100 Euro nie widać nic. Co do doznań artystycznych to bywały lepsze i to nawet w Polsce, że wspomnę niektóre koncerty Festiwalu Misteria Paschalia czy Wratislavia Cantans. W sumie jednak było warto znaleźć się w miejscu tak legendarnym i magicznym, spojrzeć na scenę, która gościła największe gwiazdy opery i przenieść się na kilka godzin w inny świat, żywcem przeniesiony z opowieści Bogusława Kaczyńskiego.

w imieniu Klubu Wiedeńskiego
Mariusz Trojanowski, Kielce

Wolfgang Amadeusz Mozart - *Idomeneo*
Laura Polverelli (Idamante) i Patrizia Ciofi (Illia)
fot. archiwum La Scali



Toronto

Federica von Stade and Friends – pożegnalny koncert w Toronto. „Najtrudniejsze są chwile pożegnań!”. Taka była myśl przewodnia pożegnania koncertu w Toronto utalentowanej amerykańskiej śpiewaczki, mezzosopranu, Frederici von Stade. Uroczystość zbiegła się z galowym otwarciem Koerner Hall, nowej sali koncertowej w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Toronto (The Royal Conservatory of Music). W ciągu 120 lat istnienia, ta niezwykle zasłużona dla środowiska muzycznego instytucja wykształciła ogromne rzesze utalentowanych muzyków. Wśród absolwentów Konserwatorium promieniują takie nazwiska jak Glenn Gould, Teresa Stratas, Lois Marshal i Jon Vickers. Szkoła posiada wiele oddziałów w 300 miejscowościach w Kanadzie, swą działalnością kształci ponad 500 000 studentów rocznie. Od kilku lat obecny rektor Konserwatorium dr Peter Simon zabiegał o budowę nowego gmachu szkoły, łącznie z salą koncertową. Realizacja tego ambitnego planu mogła dojść do skutku dzięki darowi firmy telekomunikacyjnej Telus oraz ofiarności małżeństwa Michaela i Sonji Koerner. W styczniu 2008 r. uroczystie otwarto Telus Centre for Performance and Learning z licznymi nowoczesnymi klasami do nauki muzyki, posiadającymi aparaturę nagrywającą, centra medialne, nowoczesną biblioteką oraz sale prób. Obecnie, we wrześniu 2009 r. doszło do otwarcia nowej sali koncertowej o doskonałej akustyce, posiadającej 1140 miejsc. Kompleks szkoły muzycznej wraz z Koerner Hall zostały zaprojektowane przez znaną architekturę kanadyjską Marianne McKenna z firmy KPMR. Stary wiktoriański budynek Konserwatorium genialnie zintegrowano z nowym kompleksem, zbudowanym ze szkła i czarnego tureckiego kamienia. Budowa trwała 3 lata i kosztowała około 120 milionów dolarów. Sala koncertowa Koerner Hall została zaprojektowana według europejskich wzorów w kształcie owalnego pudełka do butów. Posiada 2 balkony, umieszczone dookoła sali. Ściany i podłogi wyłożono kanadyjskim drewnem dębowym. Dla poprawienia akustyki, salę umieszczono na gumowych krążkach. Elementy dekoracyjne wykonano także z myślą o poprawieniu akustyki. Sufit nad sceną i widownię autorka projektu wypełniła licznymi falistymi elementami wykonanymi z drewna. Doskonała akustyka sali pozwala wykonywać bardzo rozległy repertuar, od muzyki poważnej, poprzez jazz, muzykę pop aż do muzyki operowej. Dyrektorem muzycznym Koerner Hall mianowano Mervona Mehtę, syna znanego dyrygenta Zubina Mehty. Obecny sezon 2009-10 przewiduje wykonanie 70 koncertów.

Uroczystości związane z galowym otwarciem nowej sali koncertowej w Konserwatorium

trwały przez cały tydzień. Jednym ze szczególnych punktów programu był pożegnalny koncert amerykańskiej śpiewaczki Frederici von Stade. Nazywana od dzieciństwa jako „Flicka”, posiada za sobą ponad 40-letnią karierę operową i koncertową. Po raz pierwszy została zauważona przez międzynarodową krytykę po debiucie w MET w 1970 r., za dyrekcji despotycznego Rudolfa Binga. Śpiewała tam w 302 przedstawieniach. Posiada niezwykle szeroki repertuar poczynawszy od muzyki barokowej do współczesnych kompozycji. Jest niedoścignionym wzorcem w takich rolach jak Charlotte w *Werterze* Massenet’a, Cherubino w *Weselu Figara* Mozarta i w tytułowej partii w *Kopciuszku* Rossiniego. Wielu amerykańskich kompozytorów, m.in. Dominick Argento, Jake Heggie i Richard Danielpour skomponowali

autorstwa kanadyjskiej projektantki mody Rosemarie Umetsu. Nazwała ją dowcipnie togą profesorską. W drugiej części koncertu zmieniła ją na długą, czerwoną wieczorową suknię. Mimo 64 lat, wyglądała rewelacyjnie i poruszała się po estradzie z wdziękiem profesjonalnej modelki. Towarzyszył jej na fortepianie Jake Heggie, znany amerykański kompozytor i pianista, autor współczesnej opery *Idzie skazany na śmierć* (*Dead Man Walking*). Repertuar koncertu zawierał szereg utworów kompozytorów amerykańskich i francuskich. Śpiewaczka wykonała także kilka popularnych pieśni, między innymi *La vie en rose* z repertuaru Edith Piaf i słynnego przeboju musicalowego *Send in the Clowns* autorstwa Stephena Sondheim’a. Recital miał elegancki, wręcz intymny charakter, czemu sprzyjało kameralne audytorium. Wybór pieśni

pozwał artystce w dowcipny i obrazowy sposób nawiązać do swojej biografii. Każdy punkt życiorysu ilustrowano specjalnie wybranymi kompozycjami. W ten sposób w ciągu 90 minut, widowie dowiedzieli się o dzieciństwie artystki, pobycie w Grecji, potem w szkole katolickiej, studiach we Francji, przesłuchaniu w MET, karierze i narodzinach dwóch córek.

Frederica von Stade udowodniła, że posiada niezwykle dar komunikacji z publicznością. Jej styl śpiewania sprawia wręcz wrażenie konwersacji ze słuchaczami. Bije radością tworzenia muzyki. Aksamienny głos nadal posiada doskonałą technikę i subtelny czar. Wykonanie francuskiego repertuaru arii operowych Julesa Massenet’a i Ambroise’a Thomas’a w interpretacji von Stade były tak przekonywujące, że, jak twierdził krytyk muzyczny Toronto Star, „nagle na sali powiało perfumami Chanel nr 5”.

Zgodnie z tytułem koncertu *Frederica von Stade and Friends*, za każdym razem bohaterka wieczoru przedstawia lokalnego śpiewaka. W Toronto wystąpiła obok Isabel Bayrakdarian, niezwykle utalentowanego sopranu kanadyjskiego pochodzenia ormiańskiego. Ta młoda śpiewaczka zupełnie niedawno ukończyła studia z zakresu inżynierii medycznej, aby potem rozpocząć karierę operową. Wykonała arię *Miesiąc z miłości* z opery *Rusalka* Dworzaka. Następnie wspólnie z von Stade zaśpiewały brawurowo *Koci duet* Rossiniego. Długie brawa na stojąco zmusiły artystkę do wielokrotnego powrotu na scenę, aby pożegnać się ze wzruszonymi widzami. Koncert zakończyło przyjęcie, zaś von Stade długo podpisywała zdjęcia i programy dla oddanych fanów. Poprosiłem o specjalną dedykację dla czytelników *Muzyka21*.

Kazik Jedrzejczak



To the Polish readers of *Muzyka21*
Julia Str

utwory muzyczne specjalnie dla von Stade. Śpiewaczka posiada ponad 60 komercyjnych nagrań, głównie operowych, albumy z ariami i recitale. Wiele z nich zdobyło cenne międzynarodowe nagrody. Pożegnalne tournée trwa ponad rok i wiedzie przez liczne miasta kanadyjskie, amerykańskie i europejskie (między innymi Dublin, Wiedeń, Genewa). Kończy się w sierpniu 2010 r. koncertową wersją *Così van tutte* na Festiwalu w Rawinie pod Chicago, gdzie wystąpi w partii Despiny.

Przed koncertem, w kuliarach Korner Hall, panowała atmosfera podniecenia i oczekiwania. Przybyło wielu oddanych fanów śpiewaczki. Artystka pojawiła się na scenie w niezwykle efektownej, biało-czarnej, pasiastej kreacji



Richard Strauss – *Der Rosenkavalier*
Miah Persson (Zofia)
fot. Ken Howard/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

DER ROSENKAVALIER
Der *Rosenkavalier*. Wspaniałego Kawalera z rózg Richarda Straussa MET wznawia w tym sezonie w 8 spektaklach – 4 w październiku i 4 w styczniu 2010.

James Levine, który miał poprowadzić przedstawienia w październiku, niestety zmuszony był odwołać swój udział. Jak już obecnie wiadomo, zabieg chirurgiczny był udany i obecnie Maestro przebywa na rekonwalescencji. Ponieważ konieczność zoperowania dysku była dość niespodziewana i wedle opinii lekarzy nie można było jej odłożyć na późniejszy termin, MET nie miała zbyt wiele czasu na znalezienie zastępstwa. Propozycję przyjął Edo de Waart, holenderski dyrygent obecnie piastujący funkcje: głównego dyrygenta i artystycznego dyrektora Philharmonic Orchestra w Hong Kongu, muzycznego dyrektora Milwaukee Symphony Orchestra i dyrygenta laureata Radio Filharmonisch Orkestr w Holandii. W MET słyszano go w 1998 r. w spektaklach *Czarodziejskiego Fletu* i *Wesela Figara*.

13 X widziałam premierę sezonu. Obsada – luksusowa. Bohaterką wieczoru była Susan Graham jako Oktawian. I to właśnie ją widownia nagrodziła najgorętszymi brawami przed kurtyną. Susan Graham to jeden z moich ulubionych obecnie mezzosopranów i chyba nie słyszałam jeszcze ani razu spektaklu, w którym nie wypadłaby znakomicie. Oktawian to „jej rola”, z którą zżyła się, i w którą wcieliła się fantastycznie. Poza wspaniałym wokalnym wykonaniem kreuje iluzję sceniczną postaci

młodego mężczyzny tak wiarygodnie, że zapominamy o tym, że to kobieta faktycznie śpiewa tę rolę.

Jako Księżna (Marschallin) powróciła też do MET Renée Fleming. Piękna barwa jej sopranu jest dokładnie takim głosem, jaki chcielibyśmy usłyszeć w tej roli, ale nie jest to partia, którą zaprezentowała bez zastrzeżeń – tak wokalnych, jak i aktorskich. Po pierwsze zabrakło mi tego wieczoru miękkości piano i pianissimo. I tak np. wielki monolog z końca aktu I wypadł dobrze, ale nie zachwycająco. A to przecież popisowy moment tej roli.

Renée Fleming była też zapewne zdania, że postać Księżnej (Marschallin) trzeba „zagrać” dość wyraziście na scenie. A aktorstwo w tej roli powinno być absolutnie minimalne. Zbyt dużo ruchu i „dramatycznych” gestów odbiera jej bowiem cały arystokratyczny styl i smak. Wszelkie emocje powinny pojawiać się w linii wokalnej, modulacjach i barwach głosu. Im więcej ruchu i „dramatu” tak w głosie, jak w ruchu – tym gorzej. Fleming za bardzo chciała być faktyczną aktorką w tej roli na scenie i pomimo pięknego głosu zbyt mało było w nim subtelności i niuansów „wokalne gry aktorskiej”.

Jako Zofia debiutowała tego wieczoru w MET Miah Persson, szwedzki sopran. Śpiewała już tę rolę podczas Festiwalu w Salzburgu i San Francisco. Poza Sztokholmem znana jest w Covent Garden, Frankfurcie, Barcelonie, paryskiej Operze i w Théâtre des Champs-Élysées, wiedeńskiej Operze i w Theater an der Wien; występowała podczas Festiwalu w Glyndebourne i w Aix-en Provence. Dobry

debiut, piękny dźwięczno-liryczny głos i wystarczająco „niebiańsko słodki” do tej roli. Znakomity ruch sceniczny i świetne wycucie stylu Straussa.

Barona Ochs śpiewał Kristinn Sigmundsson, islandzki bas, który debiutował w MET w 2000 r. jako Hunding. Nie przerysował roli w stronę clowna buffo i jego Ochs był prawdziwym arystokratą. No i, co szalenie ważne, śpiewał płynnie i z wycuciem bez „wyszczekiwania” poszczególnych kwestii. Podziwiałam muzykalność Sigmundssona, ale jego głos, choć mocny i dość głęboki, nie ma wystarczającej wyrazistości ekspresji.

Znakomicie doprawdy wypadła w tym spektaklu Wendy White we wspomagającej roli Anniny. Prawdziwie luksusowa obsada tej partii. Świetne wrażenie wywarł też Hans-Joachim Ketelsen w roli von Faninala. Krótka, ale „soczyście” wykonana partia. Oklaskiwaliśmy też oczywiście doskonały występ Ramóna Vargasa, jako włoskiego śpiewaka w akcie I.

Muzycznie nie było dobrze. Lekko chaotyczny, nerwowo szybki początek, a dalej – zbyt wiele „surowych”, skróconych, pozbawionych płynnej słodczy fraz. Orkiestra była też najczęściej zbyt głośna w stosunku do głosów i choć ich nie „przykrywała”, współzawodniczyła z nimi o prymat. Największym problemem były jednak ogólne proporcje dynamiczne w wydobywaniu brzmienia poszczególnych instrumentów solo lub całych sekcji. Richard Strauss to nie moc orkiestry tylko jej barwa i w każdej scenie mieni się ich odcieniami. A tego wieczoru nie usłyszeliśmy

lekkości brzmienia. Zabrakło wdzięku, śpiewnego czaru, wiedeńskiego stylu i elegancji fraz Straussa, a zbyt udramatyzniona całość oczywiście wpłynęła na wykonania wokalne śpiewaków. Początek aktu II też był zbyt głośno-szybki i „chaotyczny”. No i „zamordowane” zostało niebiańskie piękno muzyki prezentacji róży. Końcowy walc tego aktu wypadł nie najgorzej, ale chyba bardziej dzięki orkiestrze niż dyrygentowi.

W akcie III nie było niestety lepiej. Znów bez subtelności i niuansów barw i zbyt głośno. Cudowne trio de Waart pozostawił śpiewaczkom, więc było dobrze, ale sam koniec opery też niestety pozbawiony był stylu.

Drugi widziany przeze mnie spektakl 19 X nie był wiele lepszy. Nadal nerwowo szybkie chaotyczne „wstępy” muzyczne do wszystkich aktów. Trochę lepsze tym razem były proporcje dynamiczne i nieco mniej przeszkadzał śpiewakom na scenie. Na koniec aktu I koncertmistrz orkiestry oczarował nas przepięknym solo skrzypiec.

Fleming tego wieczoru powróciła niestety w zbyt wielu momentach do swych „manierizmów”, afektacji i lekkiego podbierania dźwięków od dołu. Zachwyliła mnie jednak w końcowym trio, w którym dyrygent dał śpiewakom „czas i przestrzeń” do prezentacji tej jakże cudownej muzyki.

Graham była oczywiście rewelacyjna.

Tym razem partię włoskiego śpiewaka wykonał Barry Banks. Nie jest to tenor, którego barwę głosu lubię. Technicznie, wokalnie i muzycznie – bez zastrzeżeń, ale jest coś w jego fakturze i barwie, co sprawia, że nie słucham go z przyjemnością.

Muzyka prezentacji róży tego wieczoru znów przeleciała nam zbyt szybko „przez uszy”. Za „płasko”, bez budowania dramatycznej kulminacji, niemal nudno.

Podczas całego wieczoru zbyt nachalnie słyszalna też była obecność orkiestry w momentach, w których powinna być muzycznym dopełnieniem, partnerem i ilustrować akcję czy atmosferę barwami. Przeważnie też zagłuszone były smyczki na korzyść zbyt prominentnego uwypuklenia blachy i perkusji. Zniknęły więc niestety przepiękne interpretacyjne kolory w harmoniach muzyki Straussa.

Najlepiej muzycznie wypadł akt III. Po dość „nerwowym” początku, orkiestra nareszcie zabrzmiała w bardziej wyciszony sposób i płynnie. Tempa jednak nadal były nieco za szybkie.

Ostatni, 4. jesienny spektakl 22 X był niemal idealny wokalnie, z przepiękną harmonią głosów. Renée Fleming tym razem zabyła ogromną kulturą muzyczną, klasą i była znakomita, a i reszta wykonawców owego wieczoru czuła się wyraźnie swobodnie – również od strony aktorskiej. Edo De Waart grał partyturę Straussa ze znacznie większym wyczuciem, choć zdarzały się jeszcze nieco zbyt szybkie czy głośne fragmenty. Szkoda, że sytuacja zmusiła go do dyrygowania spektaklami *Der Rosenkavalier* bez prób. Oczywiście bowiem było, że gdyby miał czas na choć trzy próby, byłyby to zupełnie dobre muzycznie przedstawienia.

W styczniu 2010 r. ma powrócić jako dyrygent Maestro Levine. Spodziewam się usłyszeć doprawdy wymakowane muzycznie spektakle *Der Rosenkavalier*, z czego oczywiście postaram się Państwu zdać relację. 📧

TOSCA **N**owa *Tosca* – ciąg dalszy. „Skandaliczna” nowa produkcja *Toski* w MET pokazana w dniu otwarcia sezonu 21 IX 2009 r., wywołała tak wielkie emocje, że długo jeszcze po wybrzmieniu „bu...” owego wieczoru trwają dyskusje w mediach. I dobrze. Nowy Jork dyskutuje bowiem ogólnie o roli producenta i reżysera w operze.

7 X w auditorium jednej z publicznych bibliotek Nowego Jorku zorganizowano panel dyskusyjny, w którym poza setkami przybyłych udział wzięli: Peter Gelb, Luc Bondy (autor owej nieszczęsnej produkcji *Toski* w MET), Patrice Chereau i Bertlet Sher – autorzy dwóch nowych produkcji w MET, które mają być pokazane w dalszej części sezonu: prapremiery *Z domu umarłych* i *Opowieści Hoffmanna*. Jak podała prasa, podczas owego spotkania Luc Bondy oświadczył, że był to dla niego skandal, iż widownia uznała jego produkcję za skandal. „Nie wiedziałem, że *Tosca* jest jak Biblia w Nowym Jorku”, dodał. Peter Gelb podjął „religijną” metaforę: „Libretto nie jest religijnym manuskryptem” – oświadczył zebrany. I z tym stwierdzeniem trudno się nie zgodzić, ale tu nie chodziło przecież o libretto tylko o niewierność muzyce Pucciniego. Broniąc swej „reinterpretacji” *Toski* Bondy mówił, że przecież Puccini dodał owe światełki po tym, jak obejrzał w teatrze występ Sary Bernhardt, a to zdaniem Bondy’ego, „było okropnym pomysłem”. Okropny czy nie – tak chciał Puccini i tak to opowiedział swoją muzyką, a reżyser czy producent w operze nie ma prawa kwestionować wyborów kompozytora. W dalszej części dyskusji odpowiadając na zarzuty dotyczące wprowadzenia prostytutek na scenę w akcie II Bondy powiedział: „A co jest w tym złego? To ładne kobiety”. No cóż – tu komentarz jest chyba zbyt techniczny podobnie, jak po stwier-

inaczej, to skandal jest znakomitą promocją. Smutne to, ale prawdziwe.

Peter Gelb mówił też o tym, że nie było to dla niego „szczęśliwe doświadczenie”. Miejsmy więc nadzieję, że w przyszłości zrewiduje „rewolucyjne” projekty i nie będzie podpisywać kontraktów z producentami i reżyserami, którzy „wiedzą lepiej” niż kompozytor.

Patrice Chereau w dość ostrożnej wypowiedzi podkreślił, że Bondy przyszedł do opery ze świata teatru i filmu, a jego ekipa natomiast „jest zainteresowana w opowiedzeniu historii z muzyką”.

Bartlet Sher, twórca nowej produkcji *Opowieści Hoffmanna*, poinformował zebranych, że skoncentrował się na poczuciu „obcości” i „poza nawiasowości” Offenbacha, który był Żydem i którego doświadczenia braku społecznej akceptacji zilustrowane są w jego operze. Moje: „Oj wej iz mir!” będzie chyba dobrym do tego komentarzem, ale poczekam z oceną do grudnia, kiedy to planowana jest premiera owej nowej produkcji w MET.

Peter Gelb wystąpił też 13 X w radiu WQXR, gdzie również bronił ekipy produkcyjnej *Toski*. Dodał jednak, że jeśli ludzie nie będą chcieli na tę produkcję przychodzić, MET z niej zrezygnuje.

14 X wybrałam się na kolejny spektakl *Toski*, ale wytrwałam tylko jeden akt. Karita Mattila odwołała rano tego dnia swój udział z powodu choroby i zastąpiła ją Marina Gawriłowa, sopran z Bolszoi (debiut w MET jako Cio Cio San w sezonie 2007/8). Zawsze z wielkim szacunkiem odnoszę się do artystów, którzy w ostatniej chwili godzą się na zastępstwa i ratują spektakl. Nie jest to jednak głos, którego z przyjemnością można słuchać. W momencie, gdy uświadomiłam sobie, że w kontekście jej sopranu głos Al-

Giacomo Puccini – *Tosca*
Karita Mattila i Marcello Alvarez
fot. Ken Howard/MET



dzeniu, że wypowiedzi Zeffirellego są „starczą paplaniną” oraz, że nie chciałby, aby jego produkcja była na scenie przez 25 lat. „Cztery lata to dość”. A na koniec dodał: „»bu...« jest silniejsze w mocy niż brawo”. Z pewnością, jeśli celem jest pojawienie się nazwiska w prasie w kontekście skandalu, a nie dlatego, że produkcja okazała się prawdziwie udana artystycznie. Wielu niestety „artystów” uważa bowiem, że jeśli nie mogą osiągnąć prawdziwych sukcesów

vareza brzmi niemal subtelnie – wyszłam. Bilet oddałam młodemu człowiekowi, który zapewne chciał się naocznie przekonać, na czym polega ów nagłośniony w prasie „skandal”, a którego fundusze widać nie zezwoliły na zakup biletu. Czekal więc przed MET podczas przerwy po pierwszym akcie licząc na to, że może ktoś wyjdzie i odda mu bilet. Miał więc „szczęście” – ale czy napewno? 📧

AIDA **A**ida Verdiego. Pierwszą *Aidę* sezonu 2009/10 pokazano w MET 2 X. Nie widziałam tego spektaklu, ale już w poniedziałek mogłam przeczytać w prasie, że zakończyła się głośnymi „buu...” dla włoskiego dyrygenta Daniela Gattiiego. Urodzony w Mediolanie Gatti powrócił do MET po 15 latach. Słyszano go tu poprzednio tylko raz w serii spektakli *Madama Butterfly* w 1994 r. W 2008 r. został muzycznym dyrektorem Ochestre National de France, a we wrześniu tego roku – głównym dyrygentem opery w Zurychu. Występował m.in. w wiedeńskiej Staats Opera i w La Scali; prowadził koncerty z muzykami wielu prominentnych orkiestr europejskich i amerykańskich. W tym sezonie zaplanowane ma występy w Japonii w produkcji *Don Carlosa* podczas gościnnych występów La Scali, *Lulu* w mediolańskiej La Scali, nową produkcję *Makbeta* w Wiedniu, *Elektrę* w Zurychu i podczas Festiwalu w Salzburgu, oraz *Parsifala* podczas Festiwalu w Bayreuth.

Z doniesień prasowych wynika, że mogło to być wrogie przeniesienie emocji z Europy, bowiem w tygodniu poprzedzającym premierę sezonu *Aidy* w MET, wedle relacji Charlotte Higgins z *The Guardian*, autorów nowej produkcji *Tristana i Izoldy* w Covent Garden przywitał przed kurtyną „[jednolity] mur agresywnych dźwięków”, a podczas wiosennych występów „wybuczano” Gattiiego po *Aidzie* w Bawarskiej Operze w Monachium.

Pierwszą *Aidę* w MET zobaczyłam i usłyszałam 7 X, mogę więc Państwu tylko napisać o tym co zdarzyło się tego wieczoru. Jest to produkcja Sonji Frisell z 1988 r., w której nie brak tradycyjnych luksusów scenicznych, z udziałem 4 koni podczas marszu triumfalnego, cieszy więc od lat nowojorską widownię, nawet jeśli obsada wokalna podczas wielokrotnych jej wznowień nie zawsze spełniała oczekiwania wielbicieli Verdiego.

Radamesa zaśpiewał nam tenor z Południowej Afryki, Johan Botha. *Celeste Aida* nie zabrzmiało szczególnie „po włosku”. Podziwiam wspaniały głos Bothy, jego moc, łatwość z jaką operuje w najwyższym rejestrze. Jest on jednak umieszczony nieco bardziej „w tyle” gardła i w typowo „włoskich” partiach może wydać się nieco zbyt „ciężki”, bez jasnej, dźwięcznej płynności, do której przyzwyczaili nas włoscy odtwórcy tej roli. Był to jednak wspaniały wokalnie występ, a wśród wielu prawdziwie zapierających dech w piersiach momentów należała właśnie końcówka *Celeste Aida*, w której Botha zaprezentował nam niezwykle rzadko słyszane, bo szalenie trudne do wykonania *diminuendo* na ostatniej nucie do piano przechodzącym w *pianissimo*!!!! Znakomity Radames. Bohaterski w mocy głosu, ciepło-miękki w lirycznych fragmentach, wspaniale modulujący barwy zachwycił publiczność chyba najbardziej w końcowym duecie z *Aidą*. Śpiewała ją Violeta Urmana, litewski sopran, który słyszeliśmy już w MET m.in. jako Kundry (debiut 2001), Giocondę, Eboli, Santuzzę i Ariadnę. Silny, znakomicie dopasowany w mocy głos do Radamesa Bothy zaimponował wieloma wspaniale wykonanymi *pianissimo* i ogólną paletą barw. Było trochę problemów w precyzji intonacyjnej w górze w *O Patria mio*, ale poza tym jednym momentem – świetny występ. I tu znów puryści zapewne mogli utyskiwać na brak „typowo włoskiego brzmienia” i lirycznej śpiewnej płynności. Urmana jest jednak, ostatnio przynajmniej, jedną z najlepszych odtwórczyń tej partii w MET.

Dolora Zajick zebrała oczywiście huraganowe brawa za wspaniałą Amneris. Zachwycała wokalnie w każdym momencie występu, ale jak zwykle rzuciła na kolana w akcie ostatnim. Doskonała dźwięczność i moc głosu, a intensywność przekazu emocji przyprawiała widownię o dreszcze.

Carlo Guelfi jako Amonasro zapewne mógł poszczycić się wystarczającą mocą głosu w tej

Giuseppe Verdi - *Aida*
Dolora Zajick (*Aida*)
fot. Marty Sohl/MET



rol. Mam jednak dość mieszane uczucia przy ocenie stylistycznego jej wykonania. Włoski bas, Roberto Scanduzzi (debiut w MET w 1995 r. jako Jacopo Fiesco w *Simone Boccanera*) miał niestety lekkie zachwiania w poprawności intonacyjnej, ale sam głos brzmiał wystarczająco imponująco w roli Ramfisa. Dobre wrażenia wywarł natomiast debiutujący w MET rolę Króla słowacki bas, Stefan Kocan. Prawdziwie lirycznie-słodko i pięknie zabrzmiała też Jennifer Check w śpiewanej zza kulis partii Kapłanki. Zwrócił też na siebie uwagę Adam Laurence Herskowitz w niewielkiej roli Postaćka.

Wiele braw zebrał też tancerze sola baletowego – Christine Freeman i Bradley Shelver. Odnowiono bowiem choreografię baletu w *Aidzie*, a jej autorem jest Alexei Ratmansky, były artystyczny dyrektor Baletu w Teatrze Bolszoj, obecnie „artysta rezydent” American Ballet Theatre. Nowa oprawa ruchu scenicznego jest doprawdy znakomita, wspaniale komponująca się z muzyką Verdiego i sceniczną produkcją w MET. To najwyższa klasa tańca. No i trudno nie wspomnieć o fantastycznym chórze MET,

który był prawdziwie wielkim bohaterem tego spektaklu. Dawno nie słyszeliśmy tu tak wspaniałego brzmienia we fragmentach a cappella, tych bardziej wyciszonych i tych pełnych mocy, jak w wezwaniu do wojny.

Na koniec pozostawiłam ocenę dyrygenta. Już wstęp do *Aidy* wywarł na mnie jak najlepsze wrażenie. Znakomite, wolne tempa, wspaniała równowaga w proporcji, dynamice i kontraście pomiędzy lirycznymi, wyciszonymi fragmentami i dramatyczną mocą. A dalej było jeszcze lepiej i naprawdę wspaniale muzycznie.

Muzyka była nie tylko prawdziwym partnerem głosów w tym spektaklu, ale „opowiadała” też historię losów bohaterów, kreowała nastrojowość i dramaturgię emocji. Każde solo wokalne „uzupełniał” czy „dopowiadał” w atmosferze akcji odpowiedni kolorem instrument solo czy sekcja instrumentów znakomicie wydobytą na plan pierwszy w całościowym brzmieniu orkiestry. Nie było „pustych” w barwie momentów partytury służących głównie za tło dla głosów. Niezwykła wrażliwość muzyczna w odczytaniu partytury Verdiego i jego „instrumentacyjnej” opowieści. Dla wielu z nas, którzy przecież zupełnie dobrze znają *Aidę*, była to niemal „rewelacja”. Odkryliśmy bowiem „na nowo” geniusz Verdiego i wspaniałe wydobywanie koloru harmonii akordów. Scena w świątyni była prawdziwie wielką religijną uroczystością – świetne tempa – jedynie nieco zbyt szybko podczas końcowego fragmentu chóru w *Guerra*. No i doskonała współpraca ze śpiewakami, którym Gatti dał ogromną ilość „przestrzeni” do prezentacji linii wokalnych wspomagając ich owym genialnym bogactwem inwencji kolorystycznej Verdiego. Smutne rogi, gdy na scenie pojawiają się jeńcy wojenni; radośnie jasne trąbki w *Marszu triumfalnym* (prawdziwie utrzymanym w tempie marsza); barwy dętych w ariach *Aidy* i jej duecie z Amneris. Zresztą mogłabym tak wyliczać bez końca i opisywać Państwu każdą poszczególną muzyczną scenę, która prawdziwie zachwycała podczas całego spektaklu. A wszystko zdawało się być, pomimo dość wolnych temp, „skoncentrowane”, pełne ekspresji z wyraźnym zaangażowaniem w każdym momencie przedstawienia i we wspaniałej koordynacji. Jednym słowem – znakomita muzycznie *Aida*. Na koniec wieczoru biłam więc brawo i krzyczałam, ile sił w płucach: „Brawo Maestro!” kłaniającemu się przed kurtyną Daniele’owi Gattiemu. Nie byłam odosobniona w okrzykach uznania. Zachwycający muzycznie wieczór. Spektakl, który zapamiętam na wiele lat.

Kolejny spektakl *Aidy* w MET 29 X chciałabym natomiast możliwie jak najszybciej zapamiętać. To nie był dobry wieczór dla nikogo. Powrócił do MET włoski dyrygent Paolo Carignani (debiut 2008 r., *Traviata*) i niestety nie był to udany muzycznie spektakl. Wstęp zabrzmiał obiecująco – wolne tempa, płynna, liryczna śpiewność smyczków. Dalej niestety za szybkie tempa z wybijanym zbyt mocno pierwszoplanowo rytmem, zbyt prominentna perkusja i blacha, i niestety częściej niż okazjonalny brak synchronizacji ze śpiewakami.

Tym razem partię Radamesa śpiewał Richard Margison, kanadyjski tenor, który debiutował w MET jako Pinkerton w *Madama Butterfly* w 1995 r. Pisałam o nim wielokrotnie w moich relacjach z MET jako o kompetentnym, solidnym choć nie ekscytującym śpiewaku. Radames niestety przekroczył jego możliwości wokalne. *Celeste Aida*

wypadła chwiejnie intonacyjnie, że zbyt silowo „wypchnięta” górą, która traciła na dźwięczności im wyżej musiał śpiewać. W scenie w świątyni też bardzo mnie rozczarował.


W partii Aidy powróciła Violetta Urmana, a Amneris śpiewała Dolora Zajick. Żadna z nich nie wypadła wokalnie dobrze. Ich głosy owego wieczoru brzmiały zbyt ostro, a momentami ocierały się wręcz o krzykliwość. Przepadła

Gioacchino Rossini - *Cyrulik sewilski*
Joyce DiDonato (Rosina) i Barry Banks (Figaro)
fot. Ken Howard/MET

więc piękna aria Aidy *Ritorna vincitor*, a i duet z Amneris nie zachwycał.

Zupełnie dobrze natomiast zaprezentował się w roli Ramfisa Orlin Anastassov, bułgarski bas, który debiutował w MET jako Alvise w *Giocondzie* w 2008 r. Ładnie zabrzmiał też debiutujący małą rolą Posłańca meksykański tenor Diego Torre.

Był to jednak jeden z tych wieczorów,

podczas których zła konstelacja gwiazd jakby zawiśła nad wykonawcami i wszystko szło niedobrze i kulawo. Może niesprawiedliwie, ale nie czekałam czy sytuacja ulegnie poprawie w dalszej części opery i wyszłam po pierwszym akcie. Chciałam bowiem pamiętać bardzo dobrego, poprzednio widzianego i słyszanego przeze mnie spektakl *Aidy*, który był prawdziwie na poziomie muzyczno-wokalnym MET. 



CYRULIK SEWILSKI **Cyrulik sewilski Rossiniego.** Pierwszy z 12 zaplanowanych na ten sezon spektakli *Cyrulika sewilskiego* widziałam 8 X. Wśród niezwykle wyrównanej i kompetentnej wokalnie obsady mieliśmy tylko jedną prawdziwą gwiazdę wieczoru. Była nią fantastyczna Joyce DiDonato w partii Rosiny. Słyszałam już poprzednio jej Rosinę i dwie inne wykonane jak dotąd w MET role. Najpierw Cherubina (debiut 1995 r.), a później Stephana w *Romeo i Julii*. Znakomity amerykański mezzosopran znany jest już w La Scali, Wiedniu, Covent Garden i Paryżu. Złamała sobie zresztą nogę śpiewając Rosinę w lipcu w Covent Garden, ale sądząc z lekkości ruchu scenicznego w MET, ów wypadek należy już do przeszłości. Otrzymała od widowni stojącą huraganową owację. Piękny w barwie głos brzmiał leciutko, swobodnie jakby z ogromnym „zapasem” tak w górze, jak w dole rejestru i bez najmniejszego wysiłku w przebiegach po skali. Jej Rosina była pełna wdzięku, czaru i kokietery. Niezwykle „naturalna” sprawiała wrażenie

spontanicznej w każdym momencie spektaklu. Doskonała pod każdym względem.

Amerkański bas baryton, John Del Carlo wykreował postać Don Bartola podczas premiery tej nowej produkcji w 2006 r. i śpiewał ją podczas transmisji do kin świata w 2007 r. To zdecydowanie „jego rola”. Aktorsko jest tak znakomity, że okazjonalne nieperfekcje wokalne czy niedostatki głosu brzmią jakby były integralną częścią roli. Prawdziwie zabawny, bez przerysowań w stronę buffo, świetny w interakcjach z resztą obsady, stał się prawdziwym ulubieńcem widowni.


Reszta obsady była solidna i profesjonalnie na wysokim poziomie. Brytyjskiego tenora Barry’ego Banksa słyszeliśmy już w MET od debiutu w 1996 r. m.in. w *Sonnanbuli*, *Córce pułku*, *Urowadzeniu z seraju*, *Włosze w Algierze*, *Kopciuszkę* i *Don Pasquale*. Jest jednym z tych nielicznych obecnie tenorów, którzy mogą śpiewać repertuar, w którym króluje na świecie Juan Diego Flórez. W początkowej *Ecco ridente* głos nie był jeszcze rozgrzany i nie zabrzmiał najkorzystniej, ale w miarę upływu czasu barwa

zyskała na atrakcyjności. Precyzyjny technicznie, ale bez wdzięku i lekkości.

Rodion Pogossow, rosyjski baryton, którego mogą Państwo pamiętać z moich relacji jako Papagena, to „solidny wokalista”. I tak też wypadł jako Figaro. Nie dał mi jednak poczucia, że w roli czuje się swobodnie wokalnie i aktorsko.

Bułgarski bas, Orlin Anastassov debiutował w MET w 2008 r. w roli Alvisa w *Giocondzie*. Też solidny wokalnie jako Don Basilio i zebrał brawa za popisową *La calunnia*.

Wszystkie wspaniałe ensemble Rossiniego zabrzmiały w dobrej harmonii, ale ogólnie cały spektakl, poza DiDonato i Del Carlo, robił wrażenie właśnie bardziej „solidnego” niż czarująco zachwycającego.

Tak też grał Maurizio Benini, dyrygent owego wieczoru. Muzyka zbyt w tle, nie była partnerem dla głosów, a raczej akompaniamentem. Za szybka w tempach uwertura, a dalej – tylko profesjonalnie i kompetentnie, bez zachwytu uroczą partyturą Rossiniego. 

The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe:
19 grudnia



Jacques Offenbach – *Opowieści Hoffmanna*
Nicolai Gedda w roli tytułowej
fort. archiwum MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

OPOWIEŚCI HOFFMANNA

Opowieści Hoffmanna w MET. W ubiegłym sezonie obchodziliśmy 125. rocznicę istnienia MET. Od dłuższego już czasu dostępne są w Polsce sobotnie transmisje radiowe, a od prawie dwóch lat – transmisje na żywo do kin.

Na ile to możliwe, przypominam Państwu w mych relacjach z oglądanych przeze mnie spektakli w MET nieco historii samej opery. Warto może jednak zajrzeć do Archiwum MET by przypomnieć wielkich i wybitnych wykonawców, którzy śpiewali tu od jej założenia.

Koncentrujemy się obecnie na nowych gwiazdach i głosach, często wierzymy reklamom firm nagraniowych lansujących kolejnego śpiewaka. Oczywiście nowych głosów zawsze warto posłuchać. Opera jednak ma długą historię, a wiele „klasycznych” już oper, wystawianych w tzw. „stałym repertuarze” podziwiano i oklaskiwano w wielu przypadkach od kilku stuleci. Nie możemy niestety posłuchać wielu wielkich i legendarnych jej wykonawców, ale na szczęście wynalazek zapisu dźwięku pod koniec XIX w. umożliwił nam posłuchanie choćby tych, których głosy zarejestrowano we wczesnych latach ubiegłego stulecia. Wiele z tych nagrań jest niedoskonałe, szczególnie te z ery akustycznej. Nagrania elektryczne są już znacznie lepszej jakości. Dlaczego o tym piszę? Chciałabym bowiem Państwa zachęcić do „powrotu do przeszłości”, do głosów, o których czyta się w historii opery, ale których nie często się obecnie słucha.

Żyjemy w erze cyfrowych zapisów głosu i obrazu. Lubimy też oglądać „obrazki”. Działa na nas uroda wykonawców i estetyka produkcji. I nie ma w tym nic złego, ale pamiętajmy – opera jest przede wszystkim o głosach. Cała reszta może jedynie wzbogacić nasz odbiór muzyki, atmosfery wystawianej historii, „uwiarygodnić” czy „uprawdopodobnić” najbardziej „zawirowane zakręty” akcji. Zanim więc damy się ponieść urodzie wykonawcy, czy jego umiejętnościom aktorskim – posłuchajmy czy rolę „ma w głosie”.

Te stare zapisy wykonań, czasem krótkie tylko fragmenty, mogą okazać się bardziej emocjonalnie poruszające i doskonale wokalnie. Wiem, że to trudniej i wiem, że to wymaga od nas wykonania „pracy domowej” – ale proszę mi wierzyć – warto. Przede wszystkim trzeba bowiem wiedzieć o czym śpiewak śpiewa, a więc trzeba przeczytać choć fragment libretta czy słowa samej arii.

„Puryści dźwięku”, którzy twierdzą, że nie mogą słuchać „skrzeków” starych nagrań wiele tracą. To nie doskonały inżynier dźwięku, ale doskonały głos kreuje historię opery. Przy obecnych możliwościach technicznych przypuszczam, że i ja mogłabym z powodzeniem nagrać na CD składankę arii, lub choćby pieśni. Nie podjęłabym się jednak za nic na świecie wykonania ich na żywo, na scenie. I takie właśnie kryterium powinno przyświecać obecnie wszystkim wielbicielom opery – jak ten głos brzmi na żywo.

Dlatego też przed zaplanowaną transmisją do kin *Opowieści Hoffmanna*, chciałabym

Państwu przypomnieć wielkich wykonawców tej opery w MET i zasugerować choć kilka nagrań, których może warto posłuchać i samemu zdecydować, które wykonanie będzie należało do tych naszych ulubionych.

Wybór głosów jest arcysubiektywny, a polecenia nagrań ograniczają się do mojej kolekcji.

Opowieści Hoffmanna miały swą prapremierę w MET 11 I 1913 r. i wystawiono je 9 razy w tym sezonie. Role trzech najważniejszych kobiet w życiu Hoffmanna kreowały: Olympia – Frieda Hempel, Giulietta – Olive Fremstad/ Frances Alda, Antonia – Lucrezia Bori. Corneliusa zaśpiewał Adam Didur, którego ostatni spektakl w tej roli miał miejsce 11 II 1932 r. Dyrygentem owego pierwszego spektaklu był Giorgio Polacco.

Nowa produkcja, pokazana po raz pierwszy 13 XI 1924 r. miała w tytułowej partii znakomitego Miguela Fletę, Lucrezia Bori zaśpiewała tym razem i Juliette, i Antonie, a Giuseppe De Luca – rolę 3 „złych”. Co ciekawe – partię Shlemila wykonał wtedy Lawrence Tibbett, który 14 I 1937 r. „awansował” do wykonania roli 3 „złych”.

10 XII 1943 r. pod batutą Thomasa Beechama rolę Hoffmanna wykreował w MET Raol Jobin. Jego Antonią była Jarmila Novotna, Ezio Pinza zaśpiewał Coppeliusa i dr Miracle, a Martial Singer zadebiutował w MET jako Dappertutto.

29 XI 1946 r. po raz pierwszy Nowy Jork mógł podziwiać w roli 3 „złych” George’a Londona.

FILHARMONICY BERLIŃSCY
SIR SIMON RATTLE58^{ty} Międzynarodowy
Festiwal w Berlinie
Wydarzenie specjalnePODRÓŻ
DO AZJI TRIP TO ASIA

W poszukiwaniu harmonii

NA DVD OD 20 LISTOPADA



BOOMTOWN SOUNDS

CAPELLIGHT

BERLINER
PHILHARMONIKER

onet.pl

STOPKlatka.pl

Muzyka21

twoja muza

Clavin R&F

Niezwykła filmowa opowieść o trasie koncertowej Filharmoników Berlińskich pod batutą Sir Simona Rattle po Azji. Sześć tętniących życiem metropolii – Pekin, Seul, Szanghaj, Hongkong, Tajpej i Tokio – a w nich niesamowite połączenie tysięcyletniej tradycji z zapierającą dech w piersiach ultranowoczesnością. To zderzenie zachodniego myślenia z dalekowschodnią filozofią, współczesnej Europy i Azji staje się zarazem podróżą za kuliszy tajemniczego i pełnego napięcia życia jednej z najlepszych orkiestr świata, a także w głąb emocjonalnych wszechświatów poszczególnych muzyków.

Podróż do Azji. W poszukiwaniu harmonii to wyjątkowy portret słynnej orkiestry, a także poruszający film o sztuce harmonii i sztuce życia.



Kolejną nową produkcję MET wystawiła 14 XI 1955 r. Tym razem za pulpitem dyrygenckim stanął Pierre Monteux, rolę Hoffmanna zaśpiewał Richard Tucker, Roberta Peters – Olympia, Rise Stevens – Giuliettę, a Lucine Amara – Antonię.

11 XI 1961 r. Hoffmannem był Nicolai Gedda. Towarzyszyła mu Anna Moffo w 3 kobiecych partiach i George London wykonujący rolę 3 „złych”.

27 I 1965 r. Giuseppe Di Stefano zaśpiewał w MET po raz ostatni i była to właśnie rola Hoffmanna.

16 IX 1970 r. nadal znakomity Nicolai Gedda śpiewał w towarzystwie: Reri Grist – Olympia, Rosalind Elias – Giulietta, Pilar Lorengar – Antonia. Tym razem partie 3 „złych” wykonał Gabriel Baquier, a Nicklaussem była Frederica von Stade.

Nowa produkcja, którą po raz pierwszy pokazano w MET 29 XI 1973 r. miała jako Hoffmanna Plácida Domingo, a trzy damy jego serca śpiewała Joan Sutherland. Orkiestrę MET prowadził oczywiście jej mąż, Richard Bonynge.

Kolejną nową produkcję Otto Schenka MET wystawiła 8 III 1982 r. Hoffmannem był Plácido Domingo, a jego Giuliettą Tatiana Troyanos.

13 I 1983 r. James Morris wykonał rolę 3 „złych” pod batutą Juliusa Rudela, Giuliettę zaśpiewała Tatiana Troyanos, a Antonię – Catherine Malfitano.

Catherine Malfitano zaśpiewała rolę 3 kobiet 25 IX 1984 r., a w rolach 3 „złych” nadal królował James Morris.

21 XII 1987 r. po raz pierwszy usłyszeliśmy jako Hoffmanna Neila Shicoffa. Troyanos

zaśpiewała Giuliettę, a James Morris partie 3 „złych”. Za pulpitem dyrygenckim stanął Charles Dutoit. Tę samą obsadę pokazano w amerykańskiej telewizji 8 I 1988 r.

José van Dam po raz pierwszy wcielił się w rolę 3 „złych” 20 XI 1989 r.

21 IX 1992 r., pod batutą Jamesa Levine'a, Hoffmanna zaśpiewał Plácido Domingo, Carol Vaness partie trzech kobiet, a Samuel Ramey – 3 „złych”. Nicklaussem była Susan Mentzer. Był to spektakl, którym otwarto nowy sezon w MET.

30 I 1998 r. w roli 3 „złych” powrócił James Morris, a w partii Nicklausa – Susan Mentzer. Olimpię zaśpiewała Natalie Dessay, Giuliettę – Jeniffer Larmore, a Antonię i Stellę – Patricia Racette. Głosem Matki była natomiast Stephanie Blythe.

27 I 2000 r. powrócił do MET w roli Hoffmanna Neil Shicoff oraz Susan Mentzer jako Nicklaus. Rolę trzech kobiet zaśpiewała Ruth Ann Swenson, a 3 „złych” – Bryn Terfel.

Po raz ostatni słyszeliśmy *Opowieści Hoffmanna* w MET w sezonie 2004/5. 10 XII 2004 r. debiutowała tu w partii Olympii Aleksandra Kurzak, Hoffmannem był Ramón Vargas, Antonię i Stellę wykonała Hei-Kyung Hong, 3 „złych” – James Morris, a dyrygentem był Frederic Chaslin.

Warto może w tym miejscu napisać o „re-kordzistach” *Opowieści Hoffmanna*.

Plácido Domingo zaśpiewał ją 32 razy (29 XI 1973 – 18 II 1993), Nicolai Gedda – 23 (31 X 1958 – 17 IV 1971), Richard Tucker – 19 (14 XI 1955 – 9 I 1957), Neil Shicoff – 17 (28 IX 1984 – 19 II 2000), Armand Tokatayan – 16 (25 IV 1925 – 23 IV 1932), Raol Jobin – 10 (10

XII 1943 – 25 II 1946), Alfredo Kraus – 8 (11 I 1985 – 14 XII 1989), Ramón Vargas – 8 (10 XII 2004 – 8 I 2005), Miguel Fleta – 6 (13 XI 1924 – 10 I 1925).

James Levine po raz pierwszy poprowadził orkiestrę MET w *Opowieściach Hoffmanna* podczas tournée w Japonii 25 V 1988 r.

Jak już wspomniałam powyżej, nie jest to kompletna lista wykonawców, a wybór jest mój, a więc arcysubiektywny.

W mojej kolekcji jest kilka pełnych nagrań tej opery z głosami, które w niej śpiewały w MET.

CD:

Naxos – René Maison, Vina Bovy (Giulietta, Olympia, Antonia i Stella), Lawrence Tibbett (4 złych), dyr. Maurice de Abravanel, transmisja z MET 23 I 1937 r.

The Radio Years – Raoul Jobin, Patrice Munsel (Olympia), Lily Djanel (Giulietta), Jarmila Novotna (Antonia), Mack Harrell (Lindorf), Ezio Pinza (Coppelius, Miracle), Martial Singher (Dappertutto), dyr. Sir Thomas Beecham, nagr. na żywo 26 II 1944 r., Nowy Jork.

Paperback Opera – Raoul Jobin, Renne Doria (Olympia), Vina Bovy (Giulietta), Geori Boue (Antonia), Louis Musy (Lindorf), Andre Perner (Coppelius), Charles Soix (Dappertutto), Roger Bourdin (Dr. Miracle), dyr. Andre Cluytens, 1948 r.

EMI – Nicolai Gedda, Giana D'Angelo (Olympia), Elisabeth Schwartzkopf (Giulietta), Victoria de los Angeles (Antonia), George London (Coppelius i Miracle), Ernest Blanc (Dappertutto), Nicola Ghislev (Lindorf), dyr. Andre Cluytens, 1965 r.

OPD – Sandor Konya, Gabriel Bacquier (4 złych), Mady Mesplé (Olympia), Heather Harper (Antonia), Radmila Bakocevic (Giulietta), dyr. Peter Maag, nagranie na żywo z Teatro Colon w Buenos Aires 3 VIII 1970 r.

London – Plácido Domingo, Joan Sutherland (3 kobiety), Gabriel Bacquier (4 złych), dyr. Richard Bonyngue, 1971 r.

EMI – Stuart Burrows, Beverly Sills (3

Bacquier (Coppelius), Jaems Morris (Miracle), Justino Diaz (Dapertutto), dyr. Seiji Ozawa, 1989 r.

Philips – Francisco Araiza, Eva Lind (Olympia), Jessye Norman (Antonia), Cheryl Studer (Giulietta), Niklaus (Ann Sophie von Otter), Głos Matki Antonii (Felicity Palmer), Samuel Ramey (4 złych), dyr. Jeffrey Tate, 1992 r.

nagr. 1915, CD The MET Centenarians; Barcarolle z Larence Tibbett, nagr. 1927, CD Pearl: Lucrezia Bori i to samo nagranie na CD Romophone: Lucrezia Bori: The Victor Recordings (1925-37).

Adam Didur: Aria Coppeliusa, CD „Club 99” nag. Pathe 1916/1919; lub J'ai des yeux, nagr. c. 1916/19 Pathe CD Preiser: Lebendige Vergangenheit: Adamo Didur.

Jacques Offenbach – *Opowieści Hoffmanna*

Plácido Domingo w roli tytułowej
fort. archiwum MET



Lawrence Tibbett: Belle nuit, o belle d'amour z Lucrezią Bori (sop.) i orkiestrą nagr. Victor 1 VI 1927 CD Pearl: Lawrence Tibbett „Dear Rogue” arias and Songs.

Lily Pons: Les oiseaux dans la charmille, nagr. 1929, CD Mastersound Profile Series: The Art of the Coloratura: Lily Pons Soprano, Operatic Arias, Songs, Music from her Films; ta sama aria nagr. 1947 CD Masterworks Heritage: Lily Pons: Coloratura Assoluta.

George London: Scintille, diamante! nagr. 18 X 1951 CD Preiser: Famous Voices of the Past: George London.

Joan Sutherland: Les oiseaux dans la charmille nagr. 1969, CD Decca: La Stupenda: The Supreme Voice of Joan Sutherland.

José van Dam: Voyons: „Pour Hoffmann”... dans les roles d'amoureux langoureux; Scintille, diamante! CD EMI Classics: The Very Best of Jose van Dam.

Alfred Kraus: Il etait une fois à la cour d'Eisenach nagr. I 1994 CD Philips: Incomparable Alfredo Kraus.


Bryn Terfel: Allez!...Pour te livrer combat...Scintille, diamante (Dapertutto) CD DG Bryn Terfel Opera Arias nagr. 1995.

Samuel Ramey: Scintille, diamante! nagr. 2000, CD Naxos: A Date with the Devil.

Jennifer Larmore: Vois sous l'archet fremissant, nagr. 2001, CD Teldec: L'étoile: French Arias: Jennifer Larmore.

VIDEO:

Video Kultur – Plácido Domingo, Luciana Serra (Olympia) Agnes Baltsa (Giulietta), Ileana Cotrubas (Antonia), Robert Lloyd (Lindorf), Geraint Evans (Coppelius), Sigmund Nimsgern (Dapertutto), Nicola Ghiuselev (Dr. Miracle), dyr. George Pretre, Covent Garden 1981 r.

Video Bel Canto Society – Kraus, Hendricks, Welting, Giuslev, dyr. Alain Guignal, 21 II 1988 r. 

kobiety), Norman Triegle (4 złych), dyr. Julius Rudel, nagr. VII i VIII 1972 r.

EMI – Neil Shicoff, Luciana Serra (Olympia), Rosalind Plowright (Antonia), Jessye Notrman (Antonia), José van Dam (Lindorf, Miracle, Dapertutto), dyr. Sylvain Cambreling, 1988 r.

DG – Plácido Domingo, Edyta Gruberova (3 kobiety), Andreas Schmidt (Lindorf), Gabriel

Fragmety nagrań z głosami wykonawców z MET

Frances Alda: Elle a fui, la tourterelle, nagr. 1912, CD Romophone: The Complete Victor Recordings (1909-1915).

Lucrezia Bori: Elle a fui, la tourterelle,

Exegi monumentum i kantata o wiktorii wiedeńskiej

ze znakomitym kompozytorem, Romualdem Twardowskim,
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Niedawno w wydawnictwie Acte Préalable ukazała się kolejna, dwunasta płyta z pańską muzyką zawierająca 3 dzieła – oratorium *Exegi monumentum*, 3 *Freski symfoniczne* i kantatę *Ioannes Rex*. W czerwcu br. miałem okazję słuchać w Poznaniu prawykonania *Exegi monumentum*, które zostało przyjęte przez publiczność wprost entuzjastycznie. Oklaskom nie było końca, a ostatnią część musiano bisować. Jak doszło do skomponowania tego dzieła?

Propozycja napisania utworu dla IX Festiwalu Chórów Uniwersyteckich padła wczesną jesienią ubiegłego roku. Jest zwyczajem organizatorów tego chóralnego turnieju, iż zamawiają u kompozytorów utwór wokalo-instrumentalny przeznaczony do wykonania na zakończenie festiwalu. W wykonaniu biorą udział wszystkie uczestniczące w festiwalu chóry wspierane przez orkiestrę symfoniczną w międzynarodowej obsadzie. Jeżeli chodzi o warstwę literacką utworu to tutaj obowiązywało odwołanie się do poezji antycznej – łaciny lub greki. Kiedy więc z propozycją napisania utworu zwrócił się do mnie prof. Krzysztof Szydzisz, organizator tej wielkiej imprezy, byłem w pewnym sensie gotowy do podjęcia wyzwania: przypadek sprawił, iż w tym czasie wertowałem tom poezji Puszkina, gdzie znalazłem jego przekład słynnej ody Horacego *Exegi monumentum*. W moim przekładzie z rosyjskiego brzmiało to następująco: „Jam pomnik sobie wzniosł nie ręką stworzony...”. W przekładach Rydla, czy Kubiaka brzmi to nieco inaczej, ale nie miało to większego znaczenia ze względu na konieczność wykorzystania łacińskiego oryginału.

Czy był to pański pierwszy kontakt z poezją łacińską?

Bynajmniej. Pierwszą moją przygodą z antyczną łaciną był *Cantus antiqui* pochodzący z 1962 r. Ten kameralny „warszawskojesienny” utwór opartem na *Metamorfozach* Owidiusza, które znalazłem z przekładu Brunona hr. Kicińskiego. *Cantus* był wydany w PWM, nagrany dla radia (śpiewała doskonała Jadwiga Gadulanka) i od tej pory tkwi gdzieś w przepastnej fonotece Polskiego Radia. Poza tym miałem przecież wielokrotny kontakt z łaciną kościelną.

Jakie problemy miał pan podczas komponowania *Exegi*?

Pierwszą trudnością była potrzeba rozbicia tekstu horacjańskiej ody na kilka epizodów. Na samym początku zdecydowałem bowiem, iż oratorium będzie zawierać 5 części następujących attacca po sobie. Znalazłem punktów, gdzie można było by przerwać narrację, nie

było łatwe ze względu na specyfikę wiersza pozbawionego znaków przestankowych – przecinków, kropek i wypowiedzianego jakby jednym tchem. Ostatecznie jednak udało się wyodrębnić kilka epizodów i nadać im zróżnicowany charakter. Kolejną trudność polegała na znalezieniu takiego typu muzyki, który możliwie dobrze współgrałby z charakterem antycznej ody. W odróżnieniu od kantaty *Ioannes Rex* z jej odniesieniem do baroku, czy *Liturgii* opartej na tradycji prawosławnej, horacjańskie *Exegi* nie budziło żadnych muzycznych skojarzeń. Cóż bowiem wiemy o muzyce starożytnego Rzymu? Tyle, co nic... Rozmowienie moje musiało więc oprzeć się na innych przesłankach. Musiałem odpowiedzieć na pytanie, czym jest w istocie klasycyzm? Co cechuje ten styl, bo przecież poezja Horacego jest klasyczna! I tak doszedłem do przekonania, że moja muzyka musi być również „klasyczna”, a więc pozbawiona wszelkich romantycznych skojarzeń, zachowująca umiar, prostotę i pewną monumentalność.

A warstwa melodyczno-harmoniczna?

W melodyce zachowałem myślenie diatoniczne oparte na przebiegach sekundowych – niemal każda fraza zaczyna się od interwału wielkiej sekundy; daje to wrażenie pewnej surowości spotęgowanej dodatkowo kwartowo-septymowymi brzmieniami w pionie. Tu i ówdzie zastosowałem moje ulubione nawarstwienie trójdźwięków w relacji trytonu; stwarza to wrażenie pewnego dramatycznego napięcia. W części V, finałowej, wykorzystałem w grupie smyczków elementy aleatoryki opartej jednak na podłożu tonalnym. Ten mój pomysł stosowałem wielokrotnie w muzyce moich oper – po raz pierwszy wypróbowałem go bodajże w *Małej liturgii prawosławnej* pochodzącej z 1968 r.

Czy wykonanie w Poznaniu spełniło pańskie oczekiwania?

Najbardziej bałem się chóru – ten ponad 300-osobowy twór złożony z kilkunastu narodowości, mógł sprawić sporo kłopotów. Na szczęście, obawy okazały się płonne. Wszyscy byli doskonale przygotowani zarówno od strony językowej, jak i czysto muzycznej. Łacina znowu okazała się, jak było to kiedyś, spoiwem łączącym wszystkich Europejczyków. Były, co prawda, pewne problemy z grupą instrumentów dętych blaszanych, ale na trzeciej, ostatniej próbie, wszystko brzmiało już jak należy. Na najwyższe pochwały zasłużyli soliści – sopranistka Anna Mikołajczyk-Niewiedział i bas Jarosław Bręk. Podziwiałem ich muzykalność i piękno głosów, idące w parze z wielką kulturą muzyczną. Był to naprawdę znakomity duet! Nad całością czuwał Marcin

Nałęcz-Niesiołowski, szef Filharmonii Podlaskiej, wychowanek warszawskiej Akademii Muzycznej (uczył się również u mnie). Ma już za sobą spory багаż doświadczenia i rzadko spotykany talent błyskawicznego nawiązywania kontaktu z wykonawcami. Tam, gdzie inni potrzebują 5 prób, jemu wystarczą 3 – umie narzucić dyscyplinę i w sposób stanowczy, acz bardzo spokojny, zrealizować swoje zamierzenia. Czeką go jeszcze długa i ciekawa kariera.

3 *Freski* były skomponowane w 1986 r. Co to za dzieło?

Utwór powstał na fali moich zainteresowań kulturą bizantyjską, z którą stykałem się w czasie peregrynacji do Grecji, Rosji, krajów bałkańskich. Mamy tu więc *Chrystusa na Górze Atos*, *Św. Trójcę wg Rublowa* i *Proroka Eliasza na wozie ognistym*, które to freski podziwiałem podczas zwiedzania słynnego klasztoru w bułgarskiej miejscowości Riła.

Kantata *Ioannes Rex* była zapewne skomponowana dla uczczenia rocznicy Wiktorii Wiedeńskiej?

Oczywiście. W roku 1983 przypadała okrągła 300. rocznica tego bardzo ważnego wydarzenia, co dało dla kompozytorów asumpt do skomponowania okolicznościowych dzieł. Ciekawe, że 100 lat wcześniej tego rodzaju jubileuszowy utwór popiełnił również Władysław Żeleński. Znalazł się on, podobnie jak mój utwór, w albumie płytowym wydanym przez Veriton, w którym ówczesnie działał, aktywny do dziś Jan Węcowski, nb. autor łacińskiego tekstu kantaty. *Ioannes* w porównaniu z *Exegi* ma nieco lżejszy charakter. Zbliżony jest do tego, co swego czasu zrobił Czajkowski w swoim *Roku 1812*, a Beethoven w *Bitwie pod Waterloo*. Jest to muzyka, w której rozbrzmiewa szcęk szabel, gwar bitwy i pełne skupienia epizody o charakterze modlitewnym. Prawdziwą ozdobą nagrania jest cudownie brzmiący głos Andrzeja Hiolskiego, którego dobrze znałem i odwiedzałem w jego siedzibie pod Falenicą. Takiego głosu o tak charakterystycznej barwie zapewne nigdy już nie usłyszymy – śmierć jego była i jest dla nas nigdy niepowetowaną stratą... Wiele zrobił dla spopularyzowania utworu Szymon Kawalla, ówczesny szef filharmonii w Zielonej Górze. To on nagrał utwór na płytę, a potem wielokrotnie z powodzeniem wykonywał go w różnych miastach Polski, w tym w Wilanowie, ulubionym miejscu pobytu króla Jana Sobieskiego.

Bardzo dziękuję za rozmowę. ☺

Magdalena Kožená Czeska Msza na Boże Narodzenie

Stefan Banasiak



Magdalena Kožená
fot. © Mathias Bothor/DG

Czeska diwa operowa od wielu lat święci triumfy na wszystkich scenach operowych świata, cieszy się uznaniem krytyków i melomanów. Nagrywa płyty dla niemieckiej wytwórni DG i jej oddziału Archiv Produktion, które cieszą się dużą popularnością. W swojej karierze ma jeden ważny element, którego brakuje polskim artystom. Artystka promuje w znaczący sposób swoją kulturę muzyczną, co ma przełożenie na interesujące płyty. W katalogu DG oprócz albumów Haendla, Vivaldiego i Mozarta, wydaje też płyty z muzyką czeską. Obecnie na rynku pojawia się album z czeską muzyką na Boże Narodzenie.

Święta Bożego Narodzenia w każdym kraju przyjmują inny klimat w zależności od lokalnych zwyczajów. W regionach, w których mówi się po czesku, tradycja licząca ponad dwa wieki nakazuje, aby w kościele śpiewano czeską *Mszę na Boże Narodzenie*, której autorem jest Jakub Jan Ryba. Msza ta znana jest także pod nazwą *Hej, mistře (Hej, Panie)*, do pierwszych słów tekstu autora.

Ryba urodził się w 1765 r. w małym miasteczku Přeštice w Czechach należących wtedy do Austrii. Ryba był jednym z pierwszych kompozytorów czeskich, którzy używali raczej języka ojczystego niż oficjalnego wówczas niemieckiego. Kompozytor odegrał ważną rolę w idei czeskiego nacjonalizmu w muzyce. Jego msza, skomponowana w 1796 r., zapisała się w ruch, który wymyślał wtedy całą Europę i dążył do odrzucenia zwyczajów „ancien régime” na rzecz ideałów Oświecenia. Zastosowanie czeskiego tekstu przyczyniło się niewątpliwie do popularności tej mszy, tak bardzo lubianej jeszcze dzisiaj w Republice Czeskiej.

Magdalena Kožená, która dokonała nagrania tej mszy w 1998 r., a więc stosunkowo wcześniej w swojej karierze, wzrastała i rozwijała swój talent z muzyką Ryby. Artystka tak wspomina jej nagranie: „Ta msza jest ważna dla narodu czeskiego. Każdy maleńki kościółek proponuje swoją amatorską wersję tego utworu w wieczór Bożego Narodzenia. Jest to zjawisko ogólnonarodowe; wszyscy, nie tylko śpiewacy, chcą w tym uczestniczyć. Oczywiście śpiewałam ją w młodości. W krajach Europy Środkowej, w okresie sowieckim, Boże Narodzenie miało szczególny urok. Były oczywiście prezenty, muzyka była bardzo ważna, ale był to także czas, kiedy dostawaliśmy banany, pomarańcze, rzeczy normalnie niedostępne. Często sami robiliśmy prezenty zamiast je kupować, potem obdarowywaliśmy się nimi wczesnym wieczorem,

przed pójściem o północy do kościoła, żeby tam śpiewać mszę Ryby”.

Ryba jest autorem wielu mszy liturgicznych – po czesku, po łacinie, czy też w obu tych językach. Jedna z nich została wydana pod nazwiskiem Josepha Haydna, i nie jest to tak całkowicie błędem, aby dostrzec w Rybie swego rodzaju wiejskiego Haydna: pozostała jego twórczość to siedem requiem, pieśni, singspiele, symfonie, koncerty, kwartety smyczkowe. Większość z jego kompozycji popadła obecnie w zapomnienie, ale *Msza na Boże Narodzenie* przetrwała – przywilej, który zawdzięcza bez wątpienia swojej prostocie.

Magdalena Kožená przyznaje, że to właśnie ta cecha stanowi problem dla śpiewaków o klasycznej formacji: *Msza na Boże Narodzenie* zbliżona jest do sztuki teatralnej; rzeczywiście zdarza się, że jest częściowo prezentowana na scenie, czy też wystawiana przez teatr kukielkowy. Msza posiada rozbrajającą prostotę harmoniczną i nabiera całego uroku, gdy jest wykonywana przez amatorów, przez ludzi, którzy śpiewają dla czystej przyjemności śpiewania. Ten urok zostałby zagubiony, gdyby klasyczni śpiewacy podeszli do partytury, jak do Verdiego czy do Wagnera. Trzeba pozostać prostym, zrezygnować z vibrato i śpiewać tę mszę jak muzykę ludową.


Niektóre pasáže przypominają *Czarodziejski flet* Mozarta, który Ryba prawdopodobnie znalazł, ponieważ praska prezentacja dzieła miała miejsce w marcu 1792 r. Jednak na próżno doszukiwać się w mszy Ryby łaski i głębi mozartowskiej. Trzeba ją uznać za to, czym jest; religijne dzieło, w którym wiara wyraża się lekkością i której zasadniczą cechą jest spontaniczność.

Jeśli nawet są tu tradycyjne tytuły łacińskie (*Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus, Agnus Dei*), nie chodzi tu ściśle o mszę. Jest to raczej miniatury dramat religijny, którego narracja zbudowa-

na jest na występujących po sobie pastoralkach. Pastoralki były utworami napisanymi specjalnie na Boże Narodzenie, w stylu zbliżonym do muzyki folklorystycznej i odwołującymi się do takich instrumentów jak dudy, czy lira.

Od pierwszych taktów organy imitują dźwięk liry; zresztą humor zbliżony do opery komicznej nadaje żywy charakter muzycznej celebracji. Partie solowe, duety i zespoły łączą się, by opowiedzieć historię czeskich pasterzy, którzy mają zaświadczyć, że w żłobie w Betlejem narodził się Zbawiciel. Czy też nie chodziłoby raczej o zagubioną gdzieś wioskę w Czechach? W każdym bądź razie to właśnie sugeruje koloryt muzyczny utworu.

We wstępie do *Mszy na Boże Narodzenie* Magdalena Kožená śpiewa trzy pastoralki, które zanurzone są w tej samej atmosferze cudownej prostoduszności. Według artystki utwory te związane są ze wzruszającymi wspomnieniami z młodości: „Zaraz po ukończeniu studiów, przeżyłam szczególnie ujmujący okres. Podróżowałam po kraju, żeby śpiewać we wspaniałych miejscach, w zamkach, w kościołach – także w tym, w którym nagraliśmy tę płytę. W tym czasie nie mieliśmy tak naprawdę wielkiego dostępu do ruchu muzyki dawnej, który rozwijał się w Europie; dokonywaliśmy swoich własnych odkryć, wykonując praktycznie tę muzykę. To właśnie w taki sposób zdobyłam wiedzę i doświadczenie. Jedną z żywych przyjemności, jakiej doświadczyłam pracując z zespołami grającymi na instrumentach dawnych, jak Capella Regia Musicali, było to, że ponownie odkryłam zwykłą przyjemność z zajmowania się muzyką”.

Album z tym repertuarem stanowi powrót do początków kariery Magdaleny Kożeny, który naznaczony był promocją rodzimej kultury muzycznej. 

opracowano na podstawie materiałów DG

Człowiek, który widział zawsze błysk światła w ciemności

O Mieczysławie Weinbergu w 90. rocznicę urodzin

Paweł Chmielowski

Mimo że dużo już napisano o historii muzyki XX w., nadal na jej mapie widnieją białe plamy, wciąż jest wielu twórców, których muzykę się ignoruje, lekceważy lub usuwa w zapomnienie z różnych względów, z reguły natury estetycznej i politycznej. Do ich grona należy Mieczysław Weinberg. Jedni uważają go za kompozytora radzieckiego, inni – zapewne w mniejszości – za polskiego, być może łączy ich podkreślanie jego żydowskiego pochodzenia. Zgody nie ma nawet, co do poprawnej pisowni imienia i nazwiska autora, funkcjonującej w różnych wariantach ortograficznych. Już sam ilościowy dorobek powinien zwrócić uwagę badaczy, wykonawców i przemysłu nagraniowego na dokonania tego artysty, tymczasem jeszcze do niedawna, przede wszystkim u nas, panowało całkowite milczenie, nie licząc bardzo nielicznych wzmianek i artykułów w prasie muzycznej czy niezmiernie rzadkich prezentacji jego muzyki. Nie uświadczy się tym bardziej wykonanie któregoś z licznych dzieł Weinberga, przerastającego pod względem jakości niemalą część repertuaru, zwykle zagranicznego pochodzenia, obecnego na co dzień w polskim życiu kulturalnym. Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, nagrawszy dla firmy Chandos trzy znakomite albumy z symfoniami rodaka, nie kwapi się do pokazania ich światu na swych koncertach, poświęcając się zamiast tego promocji – dosyć wątpliwej pod względem artystycznym – na zagranicznych tournée wszystkich, byle nie muzyki polskiej.

Zawsze lekceważyliśmy swoje dziedzictwo, z którego możemy być dumni, hołubiąc cudzoziemców i ich dorobek, niekoniecznie zawsze lepszy od naszego. W czasopismach i tzw. opiniotwórczych programach radiowych nieustannie poświęca się czas, energię i pieniądze na świętowanie rocznic kompozytorów zagranicznych, w bardzo małym lub zerowym stopniu powiązanych z naszym krajem. O podobnej pamięci i promocji Mieczysław Weinberg, rodem warszawiak, mógłby sobie tylko pomarzyć, nie ma go nawet w alfabetycznym indeksie polskich twórców w utrzymywanych za publiczne fundusze „kompetentnych” organach instytucji muzycznych, działających pod patronatem Związku Kompozytorów. Czy sobie na takie traktowanie zasłużył autor, którego trzeba uznać nie tylko na najwybitniejszego symfonika w dziejach naszej kultury, ale też za jednego z najbardziej znaczących mistrzów sztuki kompozytorskiej XX w.?

Niniejszy skromny szkic ma na celu przypomnienie sylwetki naszego rodaka, w przypadającą właśnie w grudniu 90. rocznicę urodzin, bez konieczności wchodzenia w szczegółową analizę jego dzieł, co wyczerpałoby formę i treść jubileuszowego tekstu. Żywię gorącą nadzieję, że po jego przeczytaniu znajdzie się zainteresowani Czytelnicy, którzy sięgną po źródła angielsko- i rosyjskojęzyczne oraz nieliczne artykuły po polsku (jak np. znakomity esej Macieja Jabłońskiego w „Ruchu Muzycznym” w nr 22/2009), by osobiście poznać muzykę Mieczysława Weinberga i odkryć jej wielką wartość. Proszę mi wierzyć, że jest



Mieczysław Weinberg

tego warta, a próba zmierzenia się z nieznaną twórczością zaowocuje wzbogaceniem swojej pasji, wiedzy i samego siebie o kolejne wybitne odkrycie w sztuce.

Bohater mojego artykułu urodził się 8 grudnia 1919 r. w Warszawie w rodzinie o tradycjach muzycznych. Jego ojciec był skrzypkiem i kompozytorem w tamtejszym objazdowym Teatrze Żydowskim. Talent w Mieczysławie był zapewne tak znaczący, że jako 10-latek dał swój pierwszy występ jako

pianista, a już dwa lata później rozpoczął poważną edukację w Konserwatorium Warszawskim, wówczas kierowanym przez Karola Szymanowskiego. Trafił do klasy fortepianu Józefa Turczyńskiego, zaś słynny pianista Józef Hoffman przepowiadał mu karierę wirtuoza. Naukę zakończył w 1939 r. Wkrótce po tym wybuchła wojna, co wyrzuciło do góry nogami życie nie tylko jemu. Żydzi od razu zaczęli padać ofiarą prześladowań ze strony hitlerowców, więc Weinberg podjął mądrą decyzję o ucieczce na wschód. Nie przypuszczał chyba wtedy, że trafi z przysłowiowego deszczu pod rynnę, a z biegiem czasu koszmar jednego totalitaryzmu zamieni na drugi. Dostał się do Mińska, gdzie spędził 2 lata, studiując kompozycję u Wasyla Zołotarowa, pedagoga wykształconego przez takie sławy, jak Milij Bałakirew czy Nikołaj Rimski-Korsakow. Kiedy w 1941 r. Niemcy zaatakowały Związek Radziecki, notabene dzień po swym koncercie dyplomowym w Konserwatorium w Mińsku, młody Polak był zmuszony znowu uciekać. W tym czasie hitlerowcy wymordowali jego całą rodzinę. Weinberg trafił aż do Taszkientu w

Uzbekistanie, gdzie na kolejne dwa lata znalazł zatrudnienie w tamtejszej operze, kontynuując rozpoczętą w latach trzydziestych w ojczyźnie pracę kompozytorską. Przełomowy pod tym względem okazał się rok 1943. Kompozytor wysłał manuskrypt niedawno ukończonej *I Symfonii* do Dymitra Szostakowicza. Ten, zachwycony utworem, odpowiedział natychmiast w serdeczny i bardzo pomocny sposób: dla polskiego kolegi wyjednał u władz oficjalne zaproszenie do Moskwy, która miała stać się jego domem aż do końca życia.

Wydarzenie to stanowiło początek intensywnego kontaktu muzycznego i osobistego łączącego Mieczysława Weinberga z rosyjskim mistrzem, który przeżywał dziesięciolecie i przekształcił się w głęboką i prawdziwą przyjaźń. Polak pokazywał autorowi *Symfonii „Leningradzkiej”* każdą nową kompozycję. Szostakowicz zaś odwzajemniał się tym samym. Często wykorzystywał pianistyczny talent naszego twórcy, by wspólnie, na 4 ręce przy fortepianie, prezentować własne utwory na zebraniach oficjalnych gremiów, takich jak Związek Kompozytorów Sowieckich czy Ministerstwo Kultury. Dokumentem tego rodzaju o niesłychanej randze jest np. nagranie *X Symfonii* z 1954 r., z udziałem obu kompozytorów. Weinberg uczestniczył w roli pianisty także w ważnych koncertowych momentach z życia kolegi, by wspomnieć choćby premierę *7 romanśów do słów Aleksandra Błoka* w doborowym towarzystwie śpiewaczki Galiny Wiszniewskiej i wiolonczelisty Mścisława Rostropowicza, z autorem obecnym na sali. Szostakowicz niezwykle wysoko cenił sztukę Polaka, nazywając go „jednym z najwybitniejszych kompozytorów naszych czasów”. Przy innej okazji w liście do przyjaciela, Izaaka Glikmana, napisał: „Jestem pod wielkim wrażeniem *Koncertu skrzypcowego* Mieczysława Weinberga. To wspaniałe dzieło – a ja starannie dobieram słowa”. „Chciałbym być jego autorem”, zawołał, głęboko poruszony, po usłyszeniu *VI Symfonii* młodszego przyjaciela. Zadeedykował mu wspaniałą *X Kwartet smyczkowy*, a wiosną 1975 r. poświęcił swój czas i resztki sił oraz energii, będąc już w bardzo złym stanie na kilka miesięcy przed śmiercią, na uczestnictwo w próbach do opery *Madonna i żołnierz*.

Tak bliski kontakt oczywiście nie pozostał bez wpływu na twórczość, zarówno jednego, jak i drugiego twórcy. Weinberg mocno identyfikował się ze stylem i językiem Rosjanina i wplotł je w swój własny idiom, co zresztą naraziło go na zarzuty o naśladownictwo, nieoryginalność, sarkastyczne uwagi („mały Szostakowicz”), a być może także było przyczyną odrzucenia jego dorobku i zepchnięcia go w cień muzyki geniusza. Nie peszyło go to bynajmniej: „Jestem jego uczniem. Choć nigdy nie pobierałem u niego lekcji, uważam się za jego ucznia, za ciało jego ciała i krew jego krwi”. Wydaje się, że widzenie w Weinbergu jedynie epigona sławnego twórcy jest krzywdzące. Mimo niewątpliwie wyraźnych rysów w zakresie instrumentacji, formy czy ekspresji przypominających rozwiązania autora *Nosa*, dziedzictwo polskiego mistrza powinno być w pełni docenione i uznane za własne oraz wyjątkowe. Również dla Szostakowicza kontakt z Weinbergiem stanowił cenny impuls, a wzajemna wymiana myśli w utworach powstałych w tym samym okresie czasu dowodzi paralelizmu tych relacji. Temat to niezwykle interesujący i powinien skłonić muzykologów do gruntownych badań, by odsłonić prawdziwy obraz wpływów i zależności między nimi.

Mieczysław Weinberg był osobą boleśnie doświadczoną przez najgorsze strony totalitaryzmów. W okresie pobytu w ZSRR niestety naocześnie przekonał się, że w przybranej ojczyźnie również nie uniknie osobistych tragedii i że antysemityzm nie jest tylko specjalnością Hitlera. W styczniu 1948 r.

odbył się pamiętny kongres, na którym zaatakowano największych twórców tamtej doby: Szostakowicza, Prokofiewa, Chaczaturiana, Miaskowskiego za formalizm i kosmopolityzm. Pod tym ostatnim hasłem krył się rzekomo negatywny wpływ Żydów na życie kulturalne i polityczne. W trakcie trzeciego dnia obrad Weinberg dowiedział się o śmierci swojego teścia, wybitnego aktora Solomona Michaela, którego zgon upozorowano na tragiczny i „przypadkowy” wypadek, podczas gdy było to zabójstwo na polecenie samego Stalina. Stanowił zarazem preludium do kilkuletniej antysemitkiej kampanii, rozumianej przez Generalissimusa jako odpowiedź na „międzynarodowy syjonistyczny spisek” przeciwko Związkowi Radzieckiemu. Wydawało się początkowo, że polski kompozytor może się chyba czuć w miarę bezpiecznie – bo w Kraju Rad tej pewności nie miał nikt – i nic mu nie grozi. Aczkolwiek nigdy nie wstąpił do partii i jako imigrant nie był jej ulubieńcem, oficjalne organy nawet go chwaliły za właściwe ujmowanie twórczości w ramach realizmu socjalistycznego. W miarę upływu czasu i zagęszczania atmosfery, stało się jasne, że nic nie chroni przed niebezpieczeństwem i że prędzej czy później nadejdzie kolejna fala wielkiego terroru. Tym razem Stalin chciał zacząć od Żydów. Na początku 1953 r. wybuchła tzw. sprawa lekarzy pracujących na Kremlu, w większości semickiego pochodzenia. Był wśród nich wuj żony Weinberga, Natalii (został stracony). Samego kompozytora w lutym aresztowano jako wroga ludu pod absurdalnym zarzutem udziału w spisku mającym doprowadzić do powstania żydowskiej republiki na Krymie. Panowało przekonanie, że bohater niniejszego artykułu podzieli los tych, co „zniknęli” lub „wyjechali” na zawsze i że względu na wątłe zdrowie nie przeżyje kilkumiesięcznego pobytu w więzieniu, znaczonego brutalnymi przesłuchaniami, pełnych tortur psychicznych i fizycznych. Na szczęście stało się inaczej, zarówno dla niego, jak całego kraju: 5 marca umarł Stalin, niedługo potem zrehabilitowano Michaela i wypuszczono Weinberga. Represje te odbiły się też echem w jego muzyce oraz zacieśniły więź z Szostakowiczem. Warto podkreślić przy tej okazji szlachetną postawę tego ostatniego: w bezprecedensowym akcie odwagi interweniował u Ławrientija Berii, protestując przeciwko aresztowaniu polskiego kolegi. Obiecał też opiekować się jego córką w razie najgorszego, by ta nie trafiła do sowieckiego sierocińca.

Resztę życia spędził w Moskwie, utrzymując się z kompozycji oraz występów w roli pianisty i zyskując ważną pozycję na muzycznej mapie rosyjskiej stolicy. Jego utwory rozbrzmiewały w prestiżowych miejscach, a ich prezentacje stawały się nierzadko wydarzeniami; sięgali po nie najbardziej znaczący rosyjscy artyści, jak np. skrzypkowie Leonid Kogan i Dawid Ojstrach, pianista Emil Gilels czy wielcy mistrzowie batuty: Rudolf Barszaj, Kirił Kondraszyn, Jiewgienij Swietlanow, Giennadij Rożdwestieński, Maksym Szostakowicz, Władimir Fiedossiejew. Weinberg coraz bardziej doskonalił swoją twórczość, dając świadectwo prawdy o czasach, jakie przeżył. Mawiał: „Wiele moich dzieł mówi o wojnie. Nie był to niestety mój wybór. Podyktował mi je tragiczny los moich krewnych. Uważam za swój moralny obowiązek pisanie o wojnie, o horrorze, który przytrafił się rodzajowi ludzkiemu w naszym stuleciu”. Mimo

iż znacząca część jego dzieł bezpośrednio nawiązuje do tragicznych wydarzeń, wydaje się mówić o strasznych sprawach spokojnie, z refleksją, opanowaniem i pogodnym wyciszeniem w zakończeniach. Dojrzała twórczość Weinberga zadziwia ładunkiem emocjonalnym, pasją, pięknem, liryzmem, pogodzeniem się z losem. Obdarzony łagodnym poczuciem humoru, wytrzymałością i wewnętrzną siłą, które pomogły mu przejść przez liczne trudne momenty w życiu, zawsze starał się wypatrzyć blask światła w ciemności niełatwych czasów, w jakich przyszło mu żyć. Czuł w jego muzyce głębię, wybitne walory duchowe, oparte na uniwersalnych humanistycznych wartościach; wielką wagę mają podejmowane nieprzerwanie główne tematy: miłość, śmierć, cierpienie, wojenne wspomnienia. Ostatnie lata spędził przykuty do łóżka, narzekając na ból i dotknięty depresją z powodu zapomnienia jego dorobku. Zmarł w wieku 76 lat, 20 lutego 1996 r. w Moskwie.

Jego śmierć można uważać za smutny koniec kariery kompozytora, którego prawdziwe znaczenie trzeba wreszcie odkryć. Pozostawił po sobie olbrzymie dziedzictwo, niemające sobie chyba równych zarówno u nas, jak i za granicą: 26 symfonii, 17 kwartetów smyczkowych, 7 koncertów, 19 sonat na różne składy, *Requiem*, ponad 150 pieśni, 7 oper, 3 operetki, 2 balety, ilustracje do 65 filmów, produkcji radiowych, teatralnych i telewizyjnych. Zdecydowanie zasługuje na uwagę ze strony muzykologów, popularyzatorów muzyki, wykonawców oraz wytwórni fonograficznych. Ostatnie lata pozwalają ostrożnie snuć przypuszczenia, że zapomnienie, w jakie popadł nasz rodak, powoli się kończy. Na świecie Weinberg zaczyna być odkrywany i bardzo ceniiony, również powstanie fundacji jego imienia powinno przynieść ożywienie zainteresowania tym kompozytorem. Wciąż za mało jest nagrań pokazujących tę twórczość we właściwym kontekście – dotychczasowe rejestracje, przede wszystkim firm Olimpia oraz Chandos, obejmują jedynie niewielką, aczkolwiek ważną część tego bogatego dorobku. Był niezwykle skromnym człowiekiem i pozostał w cieniu innych pomimo niezaprzeczonej wartości swojej muzyki: doskonale skomponowanej, lśniącej orkiestrowym blaskiem, wybornej pod względem formalnym, poruszającej siłą ekspresji i natężeniem emocji w niej zawartych, uniwersalnej, przystępnej i będącej w stanie wzruszyć każdego. Należy mieć nadzieję, że dzięki pasjonatom oraz artystom zaangażowanym w promocję dokonają twórczych Mieczysława Weinberga, ta niedobra sytuacja stopniowo ulegnie zmianie. Ubolewać trzeba, że pod tym względem niewiele się dzieje w ojczyźnie kompozytora, że znów musimy czekać na impulsy z zagranicy, pokazujące prawdziwy obraz naszej tradycji i osiągnięć.

Grzmiącym paradoksem jest, że za wyjątkiem Rosji, w historii XX w. jest to chyba autor najmniej znany, mimo iż z całą pewnością uznać go można za jednego z najwybitniejszych i najplodniejszych twórców swoich czasów. Warto odkrywać i poznawać postać oraz dorobek Mieczysława Weinberga, kompozytora z Polski, którego niełatwe życie zaowocowało powstaniem niezwyklej, pełnej siły i głębi, muzyki. ²⁰

Danielle de Niese śpiewa Mozarta

Stefan Banasiak

Miałem wielkie szczęście usłyszeć Danielle de Niese podczas przesłuchań w nowojorskiej MET, kiedy była tuż po udziale w Programie Młodych Artystów, organizowanym przez MET. Zachwycił mnie wówczas jej talent, czarująca osobowość, a także spontaniczne i harmonijne połączenie muzykalności i zdumiewającego talentu aktorskiego: Danielle potrafiła całkowicie zawiądnąć stanem emocjonalnym każdej, odtwarzanej przez siebie postaci. A wszystko to, kiedy miała zaledwie 19 lat.

Danielle de Niese
fot. © Decca/Chris Dunlop

Tak o tej australijskiej sopranistce mówi Brian Dickie, dyrektor Opery w Chicago. I zaraz dodaje z wielkim zadowoleniem: „Przepowiedziałem tej młodej kobiecie olśniewającą przyszłość i zaproponowałem jej rolę w Chicago Opera Theater, ale musieliśmy poczekać aż do 2004 r., kiedy to Danielle przyjechała zaśpiewać tytułową rolę w *Koronacji Poppei*, produkcję inaugurującą otwarcie Harris Theater”.

Obecnie ta australijska gwiazda opery wydała swój drugi album pod szyldem Decca. Tym razem jest to album z ariami mozartowskimi, które artystka zarejestrowała z Orkiestrą Wieku Oświecenia pod batutą specjalisty od dyrygowania dziełami Mozarta, sir Charlesem Mackerassem. Jej debiutancka płyta z ariami Haendla nagranych pod batutą Wiliama Christie okazała się wielkim sukcesem.

Danielle de Niese zadebiutowała w roli Barberiny w *Weselu Figara* w wieku 19 lat i wtedy też krytycy orzekli, że jej przeznaczeniem będzie stanie się pierwszoplanową wykonawczynią mozartowską, ze względu na jej wrażliwość na język włoski i wspaniałą zdolność przekazywania uczuć dzięki ekspresywności swej palety wokalne, nie wspominając o jej charyzmie, zdolnościach gwiazdorskich i poruszającym uroku. Jak można przypuszczać to nowe nagranie arii Mozarta stanowi naturalne przedłużenie poprzedzającego go, znakomitego albumu z ariami Haendla.

Decca stara się, by do każdej płyty artystka miała zrobioną znakomitą sesję zdjęciową, która w obecnych czasach bardzo pomaga w

promocji nowych nagrań. Oprócz tego firma zapewniła też młodej artystce po raz kolejny znakomitych muzyków do nagrania nowej płyty. To właśnie towarzystwo sir Charlesa Mackerasa zapewnia jej wsparcie i doświadczenie jednego z wielkich, aktualnych nazwisk dyrygentów znakomicie praktykujących interpretację stylu mozartowskiego. Oprócz dyrygenta zapewniono artystce znakomitego partnera do nagrania duetu *Là ci darem la mano* z *Don Giovanniego*. A mowa tu o Walijszczyku, bas-barytonie Brynie Terfelu, który uczestniczył także w *Weselu Figara*, w którym Danielle de Niese zadebiutowała w MET. Zatem jak mówi Danielle de Niese, „jestem zachwycona faktem bycia jego partnerką w tym duecie, który umożliwi mi rozwinięcie wszystkich swoich atutów aktorki i śpiewaczki”.

Ale na płycie oprócz bardzo popularnego duetu są też inne arie. Radosny motet Mozarta *Exsultate* otwiera album. Ten słynny utwór koncertowy przedstawia uderzające kontrasty; wyszukane koloratury i czuły liryzm. Wymagana tutaj wirtuozeria odpowiada doskonale mocnym stronom Danielle de Niese, które tak szeroko zaprezentowała w swoich interpretacjach Haendla. Wyznała przy okazji nagrywania tego albumu: „Czuję się spokrewniona z tym fragmentem. Śpiewam *Exsultate* odkąd skończyłam 14 lat, w czasie, gdy uczyłam się w Coburg School w Los Angeles. Utwór ten wykonywałam także z muzykami kameralnymi Filharmonii Los Angeles”.

Aria III, fragment z *Idomenea*, ukazuje najlepszą część zdolności ekspresywnych pięk-

nej Australijki. Danielle de Niese nie śpiewała jeszcze całej roli księżniczki trojańskiej, ale bez wątplenia dołączy ją niebawem do swojego repertuaru. „Kiedy zaczęłam myśleć o płycie z Mozartem, scena z Illią była pierwszą, jaka mi przyszła do głowy. Wykonałam ją raz w MET razem z Jamesem Levinem i Orkiestrą MET, i czułam, że ta rola doskonale mi odpowiada. Jest to jedyna opera, którą Mozart zdecydował się zacząć od recytatywu przy akompaniamencie orkiestry, jest niewiarygodnie uniwersalny w sposobie rozwinięcia całego spektrum emocji, począwszy od żaloby i rozpacz, poprzez złość i żądze zemsty, żeby dojść w końcu do miłości i do poczucia winy, gdy ulega namiętności do syna wroga swego ojca”.

Władcza i wściekła interpretacja Donny Elviry w *Don Giovannim* mogłaby się wydawać wątpliwym wyborem dla sopranistki, której chętniej powierzono by rolę Zerliny na tym etapie jej kariery. Jednak ta aria obrazuje także znakomitą wszechstronność australijskiej śpiewaczki, jej gotowość wyjścia poza szablony; wskazuje także, jaki kierunek może obrać jej artystyczna droga w nadchodzących latach. Danielle de Niese uważa, że ta rola pasuje do niej jak ulał. „Chociaż nie śpiewałam jeszcze arii Elviry na scenie, aria ta wskazuje wyraźnie kierunek mojej muzycznej ewolucji”.

Aria koncertowa *Oh, temerario Arbace!* jest dziełem nadzwyczaj dojrzałym zaledwie 10-letniego Mozarta. Ten ulubiony przez soprany utwór zawiera także momenty ze wspaniałym liryzmem ekspresyjnym, idealnym dla zdolności tej artystki. Tak naprawdę Danielle de Niese

odkryła to podczas pracy nad tą płytą. Artystka uważa, że tekst Metastasia wydobywający złożone uczucia wywołane historią śmierci króla, jest niezwykle interesujący.

Wraz z arią Despinę z *Così fan tutte*, artystka wchodzi na grunt repertuaru prezentowanego na scenie. Śpiewała Despinę w produkcjach w

kompozytora Franciszka Duška i jego małżonki, słynnej sopranistki Josefy Duškovéj. Mozart skomponował tę arię w prezencie dla swoich gospodarzy. Jeśli wierzyć słynnej anegdotce, Josefa zamknęła kompozytora w pawilonie swego ogrodu, odmawiając mu uwolnienia za nim aria nie zostanie skończona. Mozart z kolei

Josefa podjęła je. Australijka mówi o tej arii: „zajmuje szczególne miejsce w moim sercu także dlatego, że towarzyszy mi od dawna; po raz pierwszy wykonywałam ją w 2001 r. w Nowym Jorku podczas mojego ostatniego recitalu przy przyznawaniu dyplomów Młodym Artystom MET, z National Symphony Orchestra pod dyktando Leonarda Slatkina”.

L'amerò, Sarò costante – wspaniała aria ze skrzypcowym obligato, pochodząca z serenady salzburskiej *Il re pastore* dziewiętnastoletniego Mozarta – to także utwór, który Danielle de Niese śpiewała ze Slatkinem. Na swojej nowej płycie artystka szczególnie sobie ceni grę wyjątkowego skrzypka barokowego, Alisona Bury'ego, z którym nawiązała gorącą więź artystyczną podczas sesji nagraniowych.

Melodyczny geniusz Mozarta objawia się ponownie w *Laudate Dominum*, wraz z *Vesperae solennes de confessore* z 1770 r. To wyznanie wiary w *Nieszporach uroczystych* jest dla Danielle de Niese czymś nowym, ale już od jakiegoś czasu zamierzała je zaśpiewać. Artystka podziwia wkład, jaki w tę płytę wnieśli chórzyci Apollo Voices.

Utwór *Al desio di chi t'adora* miał zastąpić oryginalną arię Susanny w czwartym akcie *Deh, vieni, non tardar* (wspólny jest recytatyw przy akompaniowaniu orkiestry *Giunse alfin il momento...*), podczas wiedeńskiego przedstawienia *Wesela Figara* w 1789 r. Rola Susanny śpiewała Adriana Ferrarese Del Bene, pierwsza Fiordigli Mozarta w *Così fan tutte*. Aria ta potwierdza oczywiste atuty wokalne śpiewaczki; słynęła ze znakomych dźwięków wysokich i robiących wrażenie dźwięków niskich. Danielle de Niese śpiewała tę arię jako nastolatka podczas licznych przesłuchań w czasie, gdy uczestniczyła w Programie Lindemanna rozwoju Młodych Artystów MET.

Młoda australijską sopranistkę Danielle de Niese dość silnie lansuje jej firma płytowa korzystając z tego, że artystka jest „na fali”. Śpiewa na wielu scenach, nagrywa płyty, zbiera za to różne krytyki, jedne bardzo dobre, inne miążdzące. Przy każdej płycie nagrywanej przez silnie lansowanych artystów rodzi się zawsze pytanie, czy to co nowe, nachalnie promowane, ze świetnymi zdjęciami, jest tak samo ważne artystycznie, jak



Danielle de Niese
fot. © Decca

Lyonie i w Amsterdamie pod batutą Williama Christiego i Inga Metzmachera, wcieli się w nią ponownie w MET w 2010 r.

Arię koncertową *Belle mia fiamma, addio* Mozart skomponował podczas swego pobytu w Pradze, z okazji wystawienia *Don Giovanniego* w 1787 r. Był wtedy gościem

groził, że zniszczy partyturę, jeśli nie odczyta nut a vista. Jest to jedna z najtrudniejszych arii chromatycznych, naszpikowana odważnymi harmoniami i ciągiem kwart zwiększonych (nazywa się ją *Diabolus in Musica* – z tej przyczyny wykluczono ją z muzyki kościelnej!). Wyzwanie jest ogromne samo w sobie, ale oczywiście

nagrania sprzed lat, które mają wartość kreacji doskonałych. Nie pozostaje nic innego, jak posłuchać tego nowego albumu, by się przekonać na własne uszy, czy nowe jest równie dobre, jak stare...¹⁰

opracowano na podstawie materiałów DG

Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodszej młodości

Marcin Zgliński

16 lat: Heikki Theodor Suolahti (1920-1936) – geniusz z Helsinek. Urodzony i zmarły w Helsinkach, gdzie w wieku 9 lat rozpoczął naukę u Arvo Laitinena w miejscowym konserwatorium. Spod ręki piętnastolatka wyszła czteroczęściowa *Sinfonia piccola* na wielką orkiestrę symfoniczną, dzieło niezwykle dojrzałe, które wielkie wrażenie zrobiło nawet na największym z fińskich kompozytorów – Janie Sibeliusie. Suolahti nie dożył publicznego wykonania żadnego ze swych utworów, nie doczekał też obiecanego wyjazdu na festiwal w Bayreuth latem 1937 r. (jego ukochanym kompozytorem był właśnie Wagner). *Sinfonia piccola* została po raz pierwszy wykonana po śmierci chłopca w 1938 r., pod dyrekcją Tauno Hannikainenna, który zorkiestrował także kilka jego pieśni. Suolahti pozostawił rozpoczętą operę *Pärtyillyn yö* i kilka mniejszych utworów.

20 lat: Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826) – hiszpański Mozart. W ostatnich latach w ofercie fonograficznej pojawiło się kilka wykonanych trzech kwartetów smyczkowych Arriaga, nagrano też jego jedyną *Symfonię D-dur*, drobniejsze dzieła orkiestrowe oraz kilka utworów religijnych. To całkiem spory dorobek, jak na kompozytora, który zmarł dzień przed swymi dwudziestymi urodzinami. Juan Crisóstomo Jacobo Antonio de Arriaga y Balzola, urodzony w Bilbao, był w istocie Baskiem, jednak cudowne dziecko nazywano „hiszpańskim Mozartem”. W istocie talent Arriaga był niemal na miarę geniuszu Wolfganga Amadeusza. Cudownie uzdolnione dziecko w wieku 13 lat było w stanie skomponować operę (*Los esclavos felices*) z sukcesem wystawioną w Bilbao. Trzy lata później trafił do Konserwatorium Paryskiego, gdzie pobierał lekcje skrzypiec u Pierre Bailloita oraz kontrapunktu i harmonii u François-Josepha Fétisa. Ten ostatni w swojej *Biographie universelle des musiciens* tak wspominał swego młodocianego ucznia i asystenta: „nie było trudności w kontrapunkcie i fudze, których nie był w stanie pokonać z łatwością. Natura obdarzyła Arriagę dwoma talentami, które rzadko występują razem u tego samego artysty: dar inwencji oraz najbardziej zdumiewająca zdolność do przewycięzania wszelkich trudności wiedzy muzycznej”. Choć młody Bask generacyjnie przynależał do pokolenia romantyków, jego dzieła cechuje stylistyka dojrzałego klasycyzmu. Wynika to oczywiście z faktu, iż ukształtowała go konserwatywna atmosfera jego rodzinnego Bilbao, a potem równie konserwatywna edukacja w Paryskim Konserwatorium, kierowanym przez Cherubiniego (który, przyjmując chłopca na uczelnie uznał jego motet *Et Vitam Venturi* za arcydzieło). Właśnie kwartety smyczkowe

Cherubiniego, a także te Haydna, Mozarta i wczesne Beethovena stanowiły wzorce dla jego najlepszych dzieł. Jeśli jednak uświadomimy sobie, że Arriaga pisał owe utwory przed osiemnastym rokiem życia, zdumiewa spójność i dojrzałość formy, wyczuć proporcji, elegancja, charakterystyczne dla doświadczonych mistrzów połączenie formalnej dyscypliny z całkowitą swobodą, rozmachem i potoczystością narracji. Z drugiej strony w akademicką formę (w pozytywnym znaczeniu tego terminu) wlana została treść w młodzieńczy sposób świeża i piękne, niemal rossiniowskie melodie – bark jednak odwołań do muzyki iberyjskiej. Chwilami (jak w finale *Kwartetu Es-dur*) muzyka wydaje się kongenialna z najlepszymi dziełami Schuberta. Dumny z ucznia Fétisa zachwycał się, iż „trudno wyobrazić sobie cokolwiek bardziej oryginalnego albo eleganckiego, czy też bardziej czysto lub poprawnie napisanego od tych kwartetów”. Jakże jeszcze zdumiewające arcydzieła stworzyć mógłby Arriaga, gdyby nie fatalne skutki gruźlicy?

21 lat: Antoni Stolpe (1851-1872) – nadzieja muzyki polskiej... Zygmunt Noskowski napisał po śmierci młodego pianisty i kompozytora: „Bywając u niego często w ostatnich miesiącach życia, miałem sposobność ocenić talent i charakter nieboszczyka. Widziałem zapał niezrównany dla sztuki, co było powodem, że dla kolegów nie miał zawiści, ale życzliwą radę i zachętę. [...] Obok artyzmu, kształcił umysł, i podziwiałem jego głębokie poglądy na sztukę, trafne zdanie o dziełach mistrzów. Dla siebie był strasznie wymagający, skutkiem czego nie mógł się zdecydować na wydanie ważniejszych utworów swoich. A jednak staną się one może kiedyś osobą naszej muzyki”. Przeczucie zawarte w ostatnim zdaniu zaczęło ziszczać się dopiero w ostatnich latach, gdy dzieła Stolpego zaczęto wreszcie wykonywać i nagrywać na płyty. Jest to bowiem muzyka wysokich lotów. *Sonata fortepianowa d-moll* – napisane z rozmachem, wirtuozowskie dzieło ma zadatki na wejście do stałego repertuaru. Podobnie interesujące są *Wariacje fortepianowe d-moll*, a zwłaszcza piękna *Fantazja* na wiolonczelę i orkiestrę, przypominając popularne dzieła Brucha. Stolpe, syn profesora muzyki, jako jedenastolatek wstąpił do warszawskiego Instytutu Muzycznego, gdzie był m.in. uczniem Moniuszki, w wieku 18 lat przyjęty został do berlińskiej Neue Akademie der Tonkunst, a rok później był już jej profesorem w klasie fortepianu! Przpracowany, zapadł na zapalenie płuc, które przerodziło się w gruźlicę – zmarł w kurorcie Meran w wieku dwudziestu jeden lat i czterech miesięcy.

22 lata: Ernest Mielck (1877-1899) – mógł przyćmić Sibeliusa... Gdy 22 października 1899 r. Ernst Mielck dwa dni przed swymi 22. urodzinami umierał na suchoty w Locarno, był już twórcą o dość pokaznym dorobku, złożonym głównie z dzieł symfonicznych. Urodził się w prowincjonalnym karelskim Wybörgu (Viipuri), jako syn niemieckiego kupca i fińskiej Szwedki. Całe jego krótkie życie upłynęło pod znakiem chronicznych chorób. Początkowo nic nie zapowiadało ogromnego talentu, tym bardziej, że rachityczne, od urodzenia słabujące dziecko dopiero w wieku siedmiu lat zaczęło mówić (doktor po obdukcji niemowlęcia miał stwierdzić, iż lepiej by było, gdyby umarł, bo wyrośnie na idiotę). Wkrótce jednak objawiły się zdumiewające zdolności – w wieku dziesięciu lat Mielck rozpoczął naukę gry na fortepianie, a już cztery lata później stał się studentem Konserwatorium Sterna w Berlinie, by potem kontynuować prywatnie studia pod kierunkiem Maxa Brucha (który zaliczał go do swych najwybitniejszych uczniów). W 1894 r. wystąpił po raz pierwszy publicznie jako pianista (wykonał *Koncert g-moll* Mendelssohna), przejawiał w tym kierunku znakomite predyspozycje, a nieprzeciętna pamięć pozwalała mu wykonywać bez nut partię fortepianu w dziełach kameralnych i pieśniach (towarzyszył w tym charakterze słynnej wówczas śpiewaczce Aino Ackté). Jednak prawdziwy sukces przyniosły mu pierwsze kompozycje. *Koncert fortepianowy* op. 2 czy napisany pod kierunkiem Brucha *Kwartet smyczkowy* były jeszcze niedojrzałymi szkolnymi wprawkami, ale już uwertura *Macbeth* wykonana w Helsinkach, okazała się dla publiczności wielką niespodzianką. Przełomowa była jednak *Symfonia f-moll* op. 4, wykonana kilka dni przed dwudziestymi urodzinami kompozytora w Helsinkach, pod dyrekcją Roberta Kajanusa. Szeroko zakrojone, czteroczęściowe dzieło, choć zdradza wpływy Brahmsa, Raffi, a zwłaszcza Dworzaka i ogólnie pasuje się w nurcie klasycyzującego romantyzmu, zachwyca świeżością inwencji melodycznej, sprawnością i oryginalnością instrumentacji oraz ogólnym rozmachem. O prawie dwa lata wyprzedza *I Symfonię* Sibeliusa (starszego o 12 lat) i uchodzi za pierwszą monumentalną symfonię w fińskiej literaturze muzycznej. Wykonania dzieła w Niemczech, m.in. w Berlinie i Dreźnie okazały się sukcesem. Mielck zdażył jeszcze skomponować m.in. dwa *Koncertstücki* na fortepian oraz skrzypiec z orkiestrą, *Suitę fińską*, oraz kilka kantat. *Uwertura dramatyczna* op. 6, zamówiona przez Kajanusa, dojrzałe, skupione, ciekawie zinstrumentowane dzieło ukazuje w jakim kierunku mogła podążać twórcza aktywność Mielcka. Niewykluczone, iż żyjąc dłużej, mógłby on zagrozić prymatowi Sibeliusa wśród kompozytorów fińskich. 🎹

Niecodzienny album płyty

Alma Mater – Muzyka z Watykanu

Papież Benedykt XVI
fot. archiwum DG

W listopadzie pojawił się niecodzienny album płytowy zatytułowany *The Music From The Vatican – Alma Mater featuring the voice of Pope Benedict XVI*, na którym zarejestrowano popularne pieśni i antyfony ku czci Najświętszej Maryi Panny. To, co czyni album unikatowym w skali światowej to głos Papieża Benedykta XVI, który usłyszymy na płycie w pięciu różnych językach (łacińskim, włoskim, portugalskim, francuskim i niemieckim).

Album przedstawia Papieża Benedykta XVI recytującego i śpiewającego modlitwy przy akompaniamencie Chóru Akademii Rzymu pod dyrekcją Pablo Colino. Nagrania dokonano w Bazylice św. Piotra w Rzymie. Współczesne nagrania skomponowanej dla tego projektu muzyki wykonuje światowej sławy Royal Philharmonic Orchestra.

O tym projekcie mówi Benedykt XVI: „Jestem przekonany, że muzyka naprawdę jest uniwersalnym językiem piękna, które potrafi zgromadzić wszystkich ludzi dobrej woli”.

Zarejestrowane na płycie antyfony maryjne skomponowało specjalnie dla tego projektu trzech współczesnych kompozytorów: Simon Boswell, Stefano Mainetti i Nour Eddine.

Z wielkim entuzjazmem o tym projekcie mówią jego twórcy i wykonawcy. Vincent Messina, producent albumu *Alma Mater* mówi: „Ci trzech kompozytorzy są światowej klasy muzykami. Co ciekawe, Stefano jest katolikiem, Simon jest »niezdeklarowanym« religijnie człowiekiem, a Nour Eddine jest muzułmaninem, co idealnie przedstawia nasz cel stworzenia albumu o uniwersalnym przesłaniu do ludzi kochających muzykę. Cudowne kompozycje zawarte na płycie *Alma Mater* przekroczyły nasze oczekiwania. Wszyscy byliśmy bardzo poruszeni faktem, że tak wspaniale brzmią nowoczesne opracowania z chórem, orkiestrą i głosem Papieża. Odczuwamy pewność, że ta muzyka i mówione słowo będą zarówno zadziwiające jak i zachwycające”.

Urodzeni w Rzymie Stefano Mainetti i Simon Boswell są znanymi i wielokrotnie nagradzani kompozytorami muzyki filmowej. Mainetti opracował muzykę do niezliczonych filmów, programów telewizyjnych, dokumentalnych i dzieł scenicznych, w tym opracował muzycznie wydanie audio Biblii *The Word of Promise*. Mainetti był również jednym z dwóch kompozytorów, projektu pt. *Abba Pater* z zarejestrowanym głosem Jana Pawła II. „Tutaj, w miejsce filmowego scenariusza, do którego przywykłem, »scenariuszem« były chorały gregoriańskie śpiewane przez chór i słowa Papieża, a to było fantastycznie inspirujące” – dodaje Mainetti.

Simon Boswell, który rozpoczął swoją karierę we Włoszech, skomponował muzykę do ponad 90 filmów. Oprócz napisania muzyki dla *Alma Mater* Mainetti i Boswell zostali również zaangażowani w muzyczne aranżacje materiału oraz produkcję. „Bycie w historycznej przestrzeni Bazyliki św. Piotra, słuchanie powietrza rezonującego od gregoriańskiego chóru było zjawiskiem hipnotyzującym, ale też i wielką odpowiedzialnością, gdyż polegało także na opracowaniu mowy Ojca Świętego. Podczas komponowania byłem bardzo wyczulony na rytmy Jego mowy. Dla mnie album ten ma wzniosłe i emocjonalne podłoże i tak jak w sztuce Renesansu, nie musisz być Katolikiem, Anglikaninem czy Muzułmaninem, aby je odkryć i docenić” – opowiada kompozytor.

Dla Noura Eddine'a, marokańskiego muzyka i kompozytora, zaproszenie do udziału w *Alma Mater* złożone mu przez Vincenta Messinę było wielką niespodzianką, ale i zaszczytem. Artysta szybko odkrył wspólne korzenie chóru gregoriańskiego i muzyki arabskiej, z którą jest bardzo związany. „To był dla mnie magiczny moment, kiedy tradycja chóru gregoriańskiego i moje arabskie melodie łączyły się we wspaniałej harmonii”.

Album *The Music From The Vatican – Alma Mater featuring the voice of Pope Benedict XVI* powstał dzięki zaangażowaniu w projekt kilku instytucji, w tym rzymskiej oficyny Multimedia San Paolo oraz Radia Watykańskiego.

Album ten, ze względu na atmosferę i klimat bliski Bożemu Narodzeniu, może być dla melomanów i zwykłych ludzi lubiących muzykę znakomitym prezentem na nadchodzące święta. Będzie też dobrą odszkodnią muzyczną od hałasu i zabiegania codzienności. Warto sięgnąć po tę płytę.

opracowane na podstawie materiałów DG [Red]

Papież Benedykt XVI
fot. archiwum DG

DG111, czyli jubileusz Deutsche Grammophon

Stefan Banasiak

W tym roku Deutsche Grammophon obchodzi swoje 111 urodziny. Z tej racji pojawiło się kilka specjalnych wydawnictw płytowych. Warto skorzystać z okazji i przypomnieć historię jednej z najważniejszych firm płytowych promujących muzykę poważną, dla której obecnie na wyłączność nagrywa dwóch polskich pianistów: Krystian Zimerman i Rafał Blechacz, a w katalogu DG z poloników są nagrania m.in. Ignacego Jana Paderewskiego, Wiesława Ochmana, Witolda Rowickiego, Stanisława Wisłockiego, Krzysztofa Pendereckiego.

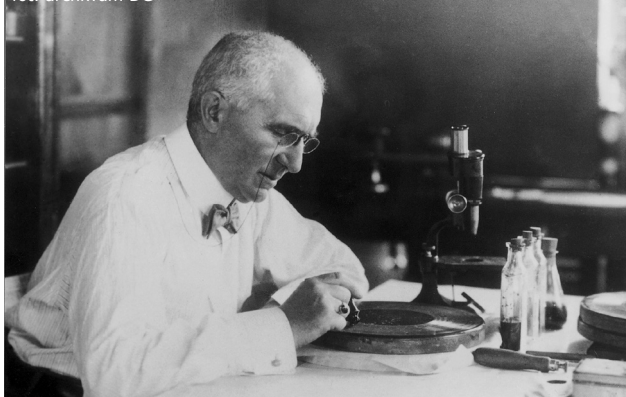
Odkąd Emil Berliner stworzył w 1898 r. DG, misją firmy było zawsze nagrywanie wielkich interpretacji muzyki poważnej w optymalnej jakości technicznej. Oczywiście, technologia jest jedynie środkiem, aby uczynić nieśmiertelnymi wykonania, które zachwyciłyby samych kompozytorów. Michael Lang, prezes DG tak mówi o credo firmy: „Celem DG zawsze było zaprezentowanie najistotniejszych nagrań muzyki określającej tę kulturę – zapromowanie wielbicielem muzyki nie tylko tego, czego pragną, ale także tego, czego potrzebują. „Wielcy artyści są siłą witalną DG, kontynuuje Michael Lang. To, co wyróżnia płytę DG, to nie tylko najwyższa jakość dźwiękowa (choć jest naszym atutem); przede wszystkim, zatrudniamy artystów, którzy mają coś nowego do powiedzenia w danym repertuarze. Chcemy artystów, którzy interpretują muzykę z inteligencją i indywidualizmem a także z pasją”.

Pierwsze dziesięciolecie naszego nowego wieku przyniosło rewolucję w sposobie, w jaki odbiorcy kupują i słuchają muzyki. Płyta kompaktowa, która królowała niepodzielnie od lat osiemdziesiątych, obecnie ma konkurencję w postaci muzyki, której można słuchać na różnych urządzeniach, począwszy od komputera po iPody. Przewidując wzrost użycia systemów osobistych w połączeniu z PC, DG wprowadziła DG Web Shop, bogaty w zasoby, łatwy w nawigacji. W pierwszym roku działalności miesięcznie odnotowano 250 000 odwiedzających. Wcześniej sprzedaż cyfrową swoich nagrań wprowadziła firma Naxos.

DG Web Shop sprzedaje nagrania wszystkich CD z katalogu, a także ponad 1000 albumów, których nakład w tradycyjnej formie został wyczerpany, dostępna jest także wyłącznie cyfrowa nowa seria, *DG Concerts*. DG Web Shop proponuje wiele albumów w plikach mp3 o jakości 320 kbps, bez zabezpieczeń. Wiele tytułów jest także dostępnych w formacie „CD-LossLess” oraz w tanim formacie „streaming”, co umożliwia słuchaczowi wysłuchanie albumu, a jeśli zdecyduje się na jego kupno, na zwrot ceny streamingu.

Na pytanie „dlaczego świętować 111 rocznicę powstania DG?” jego prezydent Michael Lang odpowiada: „Byłoby z pewnością bardziej w zwyczajny świętowanie 110 rocznicy; ale w 2008

Emil Berliner
fot. archiwum DG



r. przypadała 100 rocznica urodzin Herberta von Karajana i uznaliśmy, że celebrowanie tych dwóch wielkich rocznic w tym samym roku nie byłoby ani stosowne, ani wykonalne. Ponieważ artysta wysuwa się zawsze do przodu, przełożyliśmy uczczenie rocznicy DG o jeden rok. Naszym zamiarem jest, aby bez względu na to, czy byłby to 110, 111 czy też 211 rok naszej działalności, dzielić naszą dumę i radość z faktu, że DG pozostaje pierwszoplanową wytwórnią płyt z muzyką poważną – prezentując najlepszą muzykę nagrałą przez najlepszych artystów – wyprzedzając przy tym i zadowalając zmienne potrzeby słuchaczy, tych dawnych i tych nowych. Wytwórnia DG jest gotowa na świetlaną przyszłość, przyszłość tak samo znaczącą jak jej legendarna przeszłość”.

Pierwsze dziesięciolecie (1898-1909)

Historia DG sięga narodzin nagrania. W grudniu 1898 r. firma zostaje założona w Hanowerze w tym samym czasie, co pierwsza fabryka płyt i gramofonów. Ich dyrektorami zostają Emile Berliner – pochodzący z Hanoweru amerykański wynalazca płyty i odtwarzacza – i jego brat Joseph. Do produkcji płyt przeznaczonych dla Gramophone Company (założonej nieco wcześniej w tym samym roku w Londynie przez Williama Barry’ego Owena, wspólnika Emile’a), zakład stosuje amerykańskie prasy hydrauliczne. Nagrania kontroluje Fred Gaisberg, amerykański wspólnik Emile’a.

Od 1900 r., gdy Deutsche Grammophon Gesellschaft staje się spółką akcyjną z siedzibą w Berlinie, płyta Berlinerowa wypiera cylinder Edisona i staje się normą w przemyśle. W

tych czasie Gaisberg stara się wzbudzić szacunek do tego nowego nośnika angażując słynnych artystów.

Enrico Caruso dokonał swego pierwszego nagrania dla Gramophone Company w Mediolanie, w 1902 r. Wśród tych, którzy poszli za jego przykładem są Matia Battistini, Emma Calvé, Alessandro Moreschi (ostatni kastrat), Antonio Scotti, Leo Slezak, Francesco Tamagno (pierwszy Otello Verdiego), Geraldine Farrar, Mary Garden i Elena Gerhardt.

Rosyjski bas, Fiodor Szalapin zostaje pierwszym śpiewakiem, którego sława zrodziła się na-

prawdę dzięki gramofonowi. W 1904 r. firmie udaje się w końcu przekonać wielką Nellie Melbę do nagrania. Rok później Gaisberg wraz ze swoją ekipą i ze swoim sprzętem przyjeżdża do walijskiego zamku Adeliny Patti – największej gwiazdy lirycznej po Melbie.

Ostateczne usankcjonowanie: Deutsche Grammophon zostaje niebawem ustanowione dostawcą dworów królewskich w Wielkiej Brytanii i Hiszpanii. Od 1907 r. fabryka w Hanowerze wprawia w ruch około dwustu pras płytowych i w tym samym roku produkuje pierwsze płyty dwustronne.

Drugie dziesięciolecie (1910-1919)

Pierwsze nagranie orkiestrowe zostaje wypuszczone na rynek w 1910 r.; chodzi tu o pierwszą część *Koncertu fortepianowego* Griega z Wilhelmem Backhausem, który dwa lata wcześniej nagrał dla firmy swą pierwszą płytę z fragmentami *DWK* Bacha. Ignacy Jan Paderewski nagrywa dla tej firmy swą pierwszą płytę w 1911 r.

W 1913 r. DG wywołuje sensację swoim pierwszym nagraniem całego dzieła orkiestrowego – jest to *V Symfonia* Beethovena, nagrana przez Filharmoników Berlińskich pod batutą głównego dyrygenta, Arthura Nikischa. Utwór ukazuje się na czterech dwustronnych płytach, sprzedawanych po 9,5 marki za płytę (obecnie równowartość 1,70 €); w Wielkiej Brytanii nagranie to jest wydawane na płytach jednostronnych. W tym czasie pojawia się także nagranie fragmentów *Parsifala* Wagnera w wykonaniu Filharmoników Berlińskich pod dyktando Alfreda Hertza.

Na początku I Wojny Światowej, dobra DG zostają skonfiskowane przez rząd niemiecki pod pretekstem, że jest to firma angielska, w związku z tym, dobra te należą do wroga. W 1916 r. firmy niemiecka i angielska podzieliły się – firma angielska przekształciła się w EMI. Deutsche Grammophon nie może używać znaku „His Master's Voice” ani eksportować z Niemiec płyt nagranych za granicą.

Gdy firma nie może już sprzedawać płyt takich wielkich nazwisk jak Caruso, Melba czy Patti, musi stworzyć nowy repertuar. W ciągu następnych lat nagrania ogniskują się wokół najlepszych artystów z Niemiec i z Europy Środkowej.

Trzecie dziesięciolecie (1920-1929)

W 1920 r., dwudziestopięcioletni Wilhelm Kempff nagrywa swą pierwszą płytę dla DG (Beethoven), swą pierwszą płytę nagrywa także Elizabeth Schumann (*Non so più* z *Wesela Figara*, śpiewanego po niemiecku).

Nowy kierunek dla firmy zarysowuje się z takimi artystami jak: sopranistka Maria Ivogün, dyrygenci Hans Pfitzner, Leo Blech i Hermann Abendroth, a także z filozofią nagrania faworyzującej wersje kompletne, wiernie partyturom. W 1921 r. Frida Leider nagrywa Elizabeth z *Tannhäusera*, a Richard Strauss akompaniuje na fortepianie barytonowi Heinrichowi Schlusnosowi, który niebawem stanie się jednym z głównych śpiewaków wytwórni.

W 1924 r. DG uzyskuje zezwolenie na ponowne stosowanie znaku „His Master's Voice” z psem Nipperem, a także do użycia przedwojennych matryc, aby wydawać w Niemczech, logo Polydor zostało stworzone dla płyt przeznaczonych na eksport. Nagrania z tego okresu to przede wszystkim Wagner, słychać na nich Berlińską Staatskapelle pod dyktando Leo Blecha lub Filharmoników Berlińskich pod batutą Maxa von Schillinga.

W 1925 r., gdy zostaje wprowadzony elektro-akustyczny system nagrywania, firma wydaje dziewięć symfonii Beethovena nagranych z Oskarem Friedem i innymi dyrygentami na czele Berlińskiej Staatskapelle, wydaje także symfonie na wielką skalę takie jak *VII Symfonia* Brucknera i *II Symfonia* Mahlera. W 1926 r. Wilhelm Furtwängler pokonuje swój sceptycyzm odnośnie płyty i z Filharmonikami Berlińskimi nagrywa *V Symfonię* Beethovena i uwerturę do *Wolnego Strzelca* Webera.

W 1927 r., „Roku Beethovena”, gdy firma przejmuje amerykańską wytwórnię Brunswick, w katalogu DG znajdują się także symfonie kompozytora pod dyktando Otto Klempera, Hanza Pfitznera i Richarda Straussa, a także *Adagio* z *VIII Symfonii* Brucknera pod dyktando Klemperera, *Symfonia „Oxford”* Haydna pod batutą Knappertsbuscha, nr 39 i 41 Mozarta pod dyktando Straussa, *Symfonia Patetyczna* Czajkowskiego pod dyktando Bruno Waltera. Nagrania dokonano z towarzyszeniem Berlińskiej Staatskapelle, która gra także na nagraniach poematów symfonicznych Straussa, pod dyktando kompozytora (1926-1933).

W chwili śmierci Josepha Berlinera w 1928 r. i Emile'a rok później, roczna produkcja DG sięga prawie miliona płyt, fabryka w Hanowerze zatrudnia około 600 osób.

Czwarte dziesięciolecie (1930-1939)

W 1930 r. *Bolero* Ravela zostaje nagrane przez nową francuską filię firmy, Francuską Spółkę Fonograficzną Polydor S.A. Orkiestrą Lamoureux dyryguje sam kompozytor.

„Wielki kryzys światowy” spowodował osłabienie sprzedaży płyt; w 1932 r. dochodzi do fuzji z Polyphon i firma osiedla się w Hanowerze. W 1937 r., po kolejnych latach zmniejszonej produkcji, Deutsche Grammophon AG zmuszona jest do likwidacji: jednak tego samego roku firma powstaje pod nazwą Deutsche Grammophon GmbH i jest finansowana przez Deutsche Bank i Telefunken Gesellschaft.

Mimo rosnących restrykcji III Rzeszy, firma nadal dokonuje ważnych nagrań. W grudniu 1938 r. ukazuje się pierwsza płyta Herberta von Karajana, jest to uwertura do *Czarodziejskiego fletu*, nagrana z towarzyszeniem Berlińskiej Staatskapelle.

Wśród innych artystów DG z tego okresu należy wymienić dyrygentów takich jak Paul van Kempen, Carl Schuricht i Victor de Sabatam pianistkę Elly Ney, wiolonczelistę Georga Kulenkampffa, śpiewaków Ernę Berger, Tianę Lemnitz, Walthera Ludwiga i Juliusa Patzaka.

Piąte dziesięciolecie (1940-1949)

Po wybuchu II Wojny Światowej, wobec braku surowców, Deutsche Grammophon ponownie jest w zastoju – zanim w 1941 r. zostanie przeję-

ta przez elektroniczną firmę Siemens & Halske. Mimo ograniczonej produkcji, projekty nagraniowe są realizowane, a zwłaszcza *Pasja według św. Mateusza*, relatywnie kompletna, dyrygowana przez Bruno Kittela w 1942 r. (matryce zostają przetransportowane statkiem podwodnym do Japonii, gdzie Polydor Japan zamówił 17 000 egzemplarzy).

9 maja 1942 r. Gestapo zakazuje oficjalnie DG produkowania matryc z żydowskimi artystami i rozkazuje zniszczenie wszystkich płyt, na których są oni obecni.

Niektóre nagrania ukazują się w tym i w następnym roku, a zwłaszcza nagrania z Karajanem na czele Berlińskiej Staatskapelle, Concertgebouw, Filharmoników Berlińskich, Turyńskiej Orkiestry RAI. W 1943 r. ukazuje się także *Życie bohaterów* Straussa pod dyktando kompozytora.

Przed zakończeniem wojny zostaje otwarta w Berlinie mała fabryka płyt, podczas gdy w Hanowerze zostaje odbudowany zakład i budynki administracyjne zniszczone w czasie wojny.

W 1946 r. Deutsche Grammophon zostaje pierwszą firmą, która dokonuje wszystkich swoich nagrań na taśmie magnetycznej. W następnym roku, w celu promowania muzyki dawnej, zostaje utworzone Archiv Production – pierwsze płyty poświęcone są Bachowi, granemu w Jakobikirche w Lubece przez organistę Helmuta Walcha, który przez następne 30 lat będzie ściśle związany z wytwórnią.



W 1949 r. wyłączne prawo na użytkowanie w Niemczech znaku „His Master's Voice” zostaje udostępnione Electrola (EMI Niemcy). Deutsche Grammophon wprowadza swoje żółte logo z tulipanem w koronie.

Eugen Jochum, Ferenc Fricsay (który będzie jednym z filarów firmy w latach pięćdziesiątych) i Dietrich Fischer-Dieskau dokonują swoich pierwszych nagrań dla wytwórni, odtąd z żółtym logo.

Szóste dziesięciolecie (1950-1959)

Dzięki różnorodnym rowkom wynalezionym przez DG, w 1950 r. ukazują się płyty 78-obrotowe, mające do 9 minut na każdej stronie. W następnym roku firma produkuje swoje pierwsze płyty 33-obrotowe (zwane także płytami długogrającymi).

Wilhelm Kempff zaczyna nowe, kompletne nagrania sonat fortepianowych Beethovena w 1950 r., a w 1953 r. wydaje koncert Beethovena

(Kempff nagra ponownie te dwa cykle w wersji stereo w latach sześćdziesiątych).

W 1951 r. Furtwängler podejmuje ponownie współpracę z DG. Kwartet Amadeus i skrzypek Wolfgang Schneiderhan dokonują swoich pierwszych nagrań dla DG kolejno w 1951 i 1952 r. Kwartet Amadeus, mający już na swoim koncie nagrania Brahmsa, Haydna, Mozarta i Schuberta, w 1959 r. nagrywa w wersji stereo wszystkie kwartety Beethovena. W tym samym roku Karajan opuszcza EMI i wraca do DG – w ciągu następnych trzydziestu lat podpisze około 330 płyt, w tym trzykrotnie dzieła wszystkie Beethovena i kompletne nagranie *Ringu Wagnera*.

Po wojnie, dwóch innych dyrygentów odgrywa znaczącą rolę umacniając pozycję Deutsche Grammophon w repertuarze klasycznym i romantycznym, są to: Karl Böhm (szczególnie Mozart i Richard Strauss, którego jest przyjacielem) i Rafael Kubelik (Dworzak i Smetana, *Lohengrin*, dzieła wszystkie Mahlera).

Lorin Maazel, wszechstronny dyrygent amerykański współpracuje z DG w 1957 r. W pierwszych dziesięcioleciach Archiv dokonuje kilku pionierskich nagrań muzyki średniowiecznej i renesansowej. Jednakże wytwórnia skupia się głównie na baroku, szczególnie na wszystkich dziełach organowych Bacha z Walchem, a także na repertuarze niemieckim i włoskim pod batutą takich dyrygentów, jak Rudolf Baumgartner, Fritz

W ciągu pierwszych lat tego dziesięciolecia DG nagrywa opery Verdiego w *La Scali* – Claudio Abbado, debiutujący w DG w 1967 r., ponownie nagrywa tę serię w połowie lat siedemdziesiątych. Jego liczne nagrania, których dokonał w ciągu następnych dziesięcioleci zawierają wszystkie dzieła symfoniczne Beethovena, Brahmsa, Mahlera, Mendelssohna, Ravela i Schuberta, jak również ponad tuzin kompletnych nagrań operowych.

Wśród ważnych projektów z tego okresu należy wymienić także kompletne nagranie pieśni Schuberta przez Fischera-Dieskau, po którym w trakcie następnych dziesięciu lat nastąpiło nagranie obszernych antologii pieśni Brahmsa, Liszta, Schumanna i Wolfa.

W 1969 r., wyprzedzając dwusetną rocznicę urodzin Beethovena przypadającą w 1970 r., w DG ukazuje się pierwszy 76-płytowy zestaw *Beethoven Edition*. Inne kompletne wydania wraz z obszerną dokumentacją ukaza się odpowiednio: ponownie Beethoven w 1977 i 1997 r.; Bach w 1975 i 1985 r.; Brahms w 1983 i 1997 r.; Berg w 1985 r.

W 1962 r. dochodzi do fuzji działalności firm elektronicznych Siemens (Monachium) i Philipsa (Eindhoven), powstaje nowa jednostka DGG/PPI (Philips Phonographic Industry); DG zachowuje jednak kontrolę nad swoimi własnymi nagraniami i nad swoim katalogiem.

Ósme dziesięciolecie (1970-1979)

Restrukturyzacja grupy DGG/PPI w 1971 prowadzi do utworzenia jednostki PolyGram z siedzibą w Baarn (Holandia) i w Hamburgu.

W 1973 r. Deutsche Grammophon, aby zaznaczyć swoją 75-rocznicę powstania, wydaje na 93 płytach *Świat symfonii*. W trakcie tego dziesięciolecia, DG nadal poszerza swoje międzynarodowe horyzonty wraz z nową serią wyjątkowych nagrań Arturo Benedettiego Michelangeliego, debiutującego w 1971 r. W 1972 r. zaczyna długą współpracę trzech dyrygentów: Daniel Barenboim (także jako pianista), Seiji Ozawa i zwłaszcza Leonard Bernstein, który w 1981 r. zostaje wyłącznym interpretatorem DG.

Bernstein zabrał się za rejestrację austro-niemieckiego repertuaru symfonicznego, począwszy od nagrywania koncertów na żywo, wykonywanych z Filharmonikami Wiedeńskimi, a także swoich własnych kompozycji i innych utworów amerykańskich (jego wykonanie *West Side Story* w 1985 r. stało się jednym z najlepiej sprzedających się nagrań w historii firmy).

W 1976 r. Carlo Maria Giulini podpisuje swoje pierwsze nagrania dla DG wykonane z Chicagowską Orkiestrą Symfoniczną. W ciągu następnych lat, po długiej nieobecności powraca do opery i w Wiedniu nagrywa *Rigoletta*, w Los Angeles *Falstaffa* a w Rzymie *Trubadura*.

Wolny strzelec to pierwsze nagrania Carlosa Kleibera, w następnych latach tego dziesięciolecia zostanie nagrany także *La Traviata*, *Zemsta nietoperza*, *Tristan* i dzieła symfoniczne Beethovena, Brahmsa i Schuberta.

Wraz z nagraniem Mozarta z Filharmonikami Berlińskimi i mentorem Karajanem, w 1978 r. zaczyna się błyskotliwa kariera Anne-Sophie Mutter, czternastoletniej wówczas skrzypaczki. Gidon Kremer nagrywa także pierwszy z wielu projektów, które zrealizował dla DG i które zostały przyjęte entuzjastycznie.

Nagrania Kwartetu LaSalle, poświęcone Szkole Wiedeńskiej zdobywają wiele nagród. W 1977 r. Archiv Production podpisuje wyłączny kontrakt ze skrzypkiem Reinhardem Goeblem i jego zespołem Musica Antiqua Köln, a w następnym roku z klawesynistą Trevorem Pinnockiem i jego English Concert. Są to pierwsze zespoły instrumentów dawnych wytwórni od czasów Schola Cantorum Basiliensis Wenzingera w latach pięćdziesiątych. W 1978 r. także John Eliot Gardiner wraz z zespołem English Baroque Soloists nagrywa swą pierwszą płytę dla Archiv. W 1980 r. Decca jest kupiona przez PolyGram.

Dziewiąte dziesięciolecie (1980-1989)

W 1980 r. Giuseppe Sinopoli dyryguje swym pierwszym nagraniem dla DG, a trzy lata później podpisuje jeden z pierwszych długoterminowych, wyłącznych kontraktów nagraniowych: są to dzieła wszystkie Mahlera, symfonie Brucknera i wiele innych projektów operowych.

W 1987 r. James Levine zostaje wyłącznym artystą DG, wraz z Filharmonikami Wiedeńskimi i Itzhakiem Perlmanem nagrywa wszystkie symfonie i koncerty skrzypcowe Mozarta, jak również produkcję *Pierścieni Nibelunga* Metropolitan Opera.

Po wycofaniu się Kempffa, troje wielkich pianistów wytwórni – Martha Argerich, Maurizio Pollini i Krystian Zimerman – sygnuje wyjątkowe nagrania z repertuaru, którego Kempff raczej unikał, chodzi tu szczególnie



Lehmann, August Wenzinger i Karl Richter, który po śmierci Lehmana zostaje głównym wykonawcą Bacha w tej firmie.

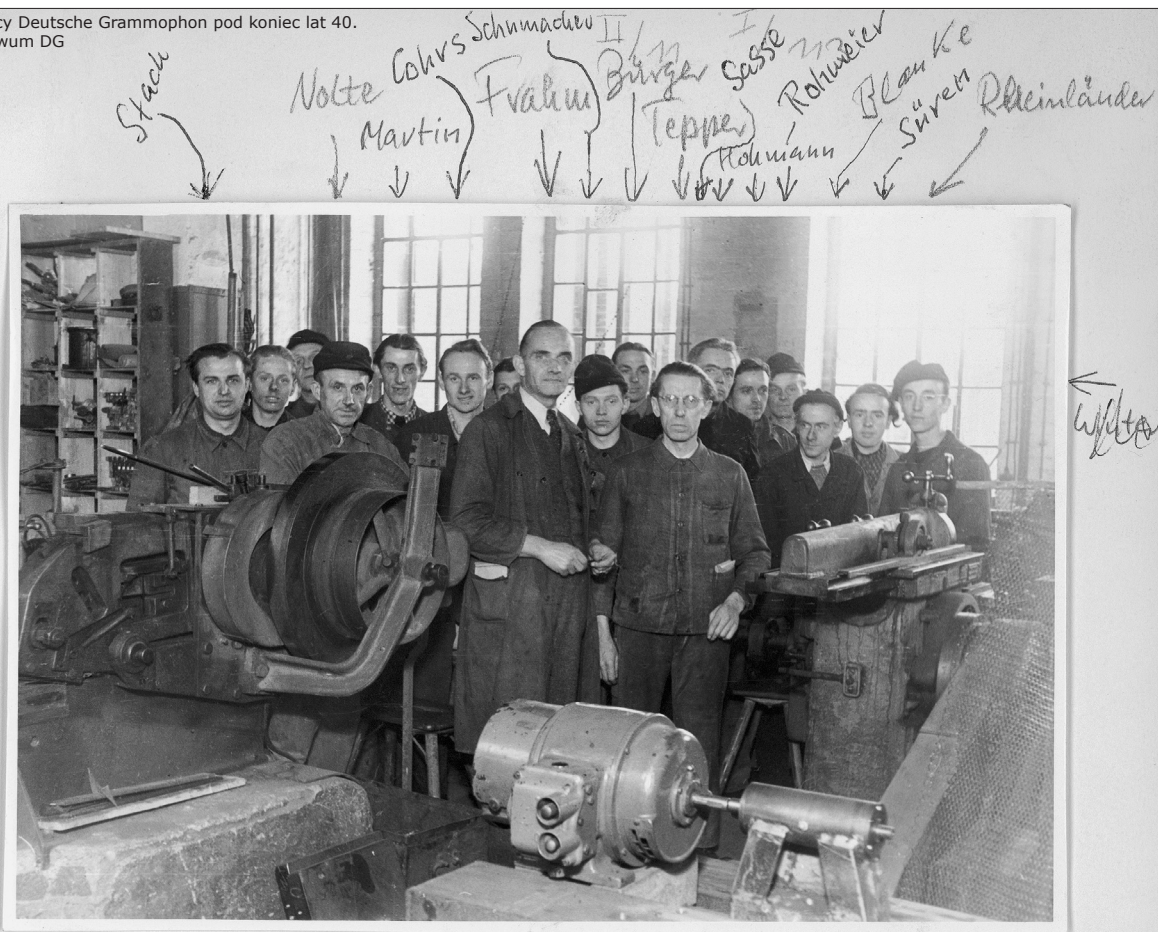
W 1956 r. firma przenosi swoją siedzibę do Hamburga, zakłady produkcyjne zostają w Hanowerze. W następnym roku Deutsche Grammophon wprowadza nowe logo, rodzaj „kartusza” zwieńczonego rodzajem korony z tulipanów.

Siódme dziesięciolecie (1960-1969)

W 1956 r. DG podpisuje wyłączny kontrakt z Martha Argerich, jednym z wielkich nazwisk fortepianu, które dołącza do wytwórni podczas następnych dziesięcioleci.

W 1962 r. DG wydaje swoją pierwszą subskrypcję: pierwsze stereofoniczne nagranie dziewięciu symfonii Beethovena dokonane przez Filharmoników Berlińskich, pod dyktando Karajana.

Pracownicy Deutsche Grammophon pod koniec lat 40.
 fot. archiwum DG



o Chopina, Liszta i muzykę XX w. Ivo Pogorelić zaczyna nagrywać w 1981 r. W Deutsche Grammophon pojawiają się następnymi dwiema wielkimi nazwiskami: w 1981 r. Rudolf Serkin i Vladimir Horowitz, który w latach 1985-1989 nagrał pięć znakomitych płyt.

Do wytwórni zaczyna dołączać młode pokolenie artystów, wśród nich śpiewacy (Kathleen Battle, 1984; Anne Sofie von Otter, 1985; Bryn Terfel, 1993; i Thomas Quasthoff, 1999), instrumentalni (wiolonczelista Misza Majski, 1982; pianistka Maria João Pires, 1989), kwartety smyczkowe (Hagen, 1985; Emmerson, 1987) i orkiestry (Orpheus Chamber Orchestra, 1985).

Na końcu 1984 r. Siemens sprzedaje Philipsowi 40% swoich udziałów w PolyGram International, w 1987 r. Philips wykupuje pozostałe 10% udziałów. W 1986 r. zakłady w Hanowerze – pierwsi i najważniejsi producenci płyt CD – zostają przejęte wraz z firmą chemiczną DuPont przez Philipsa jako spółka joint venture; Hanower pozostaje największym dostawcą wytwórni.

W 1987 r. Deutsche Grammophon zaczyna wydawać kasety i płyty wideo z nagrań koncertów i oper udostępnionych przez Unitel, rozpoczynając tym samym nową erę nagrań wideo muzyki poważnej.

Dziesiąte dziesięciolecie (1990-1999)

W 1989 r. i 1990 r. świat muzyki traci kolejno dwóch wielkich dyrygentów związanych z Deutsche Grammophon, Herberta von Karajana i Leonarda Bernsteina.

W tym samym czasie dwóch innych dyrygentów rozpoczyna nową fazę działalności w DG: Pierre Boulez i André Previn nagrywają

dzieła XX w. (w tym także własne). Dla Archiwu John Eliot Gardiner dyryguje nagraniami dzieł na instrumentach z epoki baroku (oratoria Bacha, opery Monteverdiego), dzieł klasycznych (oper Mozarta i symfonie Beethovena) a także dzieł romantycznych.

Nowe kontrakty nagraniowe z dyrygentami Myung-Whun Chungiem w 1990 r., Oliverem Knussenem i Christianem Thielemannem w 1995 r. Wykonawcy nadal zdobywają scenę międzynarodową wraz z Paulem McCreeshem i jego Gabrieli Consort & Players, Markiem Minkowskim i jego Musiciens du Louvre i Pifaro, zespołem renesansowych instrumentów dętych. Od 1995 r. płyty DG są obecne na stałe na polskim rynku.

W 1998 r. PolyGram zostaje nabyty przez Seagram i łączy się z jego filią Universal, tworząc największą firmę płytową na świecie – Universal Music Group.

Deutsche Grammophon, największa i najlepiej prosperująca wytwórnia płyt z muzyką poważną tego okresu w 1998 r. świętuje także 100-lecie swego istnienia.

Jedenaste dziesięciolecie (2000-2009)

Na początku nowego tysiąclecia, Universal Music jest wykupione przez grupę Vivendi, która do swojego „imperium” dodaje największą wytwórnię płytową w czasie, gdy rozszerza się jej koncepcja nowych mediów.

Michael Lang zostaje naczelnym dyrektorem Deutsche Grammophon w lipcu 2001 r., a następnie jest mianowany jej prezesem. Hasłem jego wizji firmy jest „rewitalizacja” – Deutsche Grammophon stara się wzmocnić

swą ekipę artystów podpisując nowe, wyłączne kontrakty nagraniowe.

Kontrakty te dotyczą śpiewaków (Anna Netrebko, 2002 r.; Rolando Villazón, 2005 r.; Measha Bruegggosman, Elina Garanča i René Pape, 2006 r.; Patricia Petibon, 2008 r.; Ildebrando D’Arcangelo, 2009 r.), pianistów (Hélène Grimaud, 2002 r.; Lang Lang, 2003 r.; Rafał Blechacz, 2006 r.; Pierre-Laurent Aimard, 2007 r.; Yuja Wang i Alice Sara Ott, 2008 r.); skrzypków (Hilary Hahn, 2002 r.; Giuliano Carmignola, 2003 r.; Vadim Repin, 2006 r.; Daniel Hope, 2007 r.). W dziesięcioleciu, w którym zostali pożegnani legendarni dyrygenci – Giulini, Kleiber i Sinopoli – do wytwórni dołącza ich nowe pokolenie (Esa-Pekka Salonen i Andrea Marcon, 2003 r.; Gustavo Dudamel, 2005 r.; Daniel Harding, 2006 r.). Współczesną scenę reprezentuje Osvaldo Golijov, kompozytor, który wydaje w 2005 r. cykl melodii *Ayre*, inaugurujących serię pierwszych nagrań dla DG.

Nowa seria *Edge* zostaje wylansowana w 2003 r., seria obejmuje muzykę z całego świata. Pojawiają się nagrania cieszące się wielkim powodzeniem (*Frida*, *Motorcycle Diaries*), emblematyczni artyści (Mercedes Sosa) i zachwycające projekty, takie jak album z tangami *Café de los Maestros*.

W 2006 r. ukazuje się w wersji cyfrowej nowa seria *DG Concerts*, seria ta przynosi słuchaczom korzystającym bezpośrednio z programu iTunes, wybitne nagrania orkiestrowe na żywo, zapraszając ich do wielkich sal koncertowych na całym świecie drogą internetową.

Deutsche Grammophon zostaje następnie drugą, po Naxosie, wytwórnią płytową sprzedającą swe nagrania muzyki poważnej melomansom w Internecie. Wraz z otwarciem DG Web



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

11 grudnia 2009 • godz. 19.30

dyrygent

Jerzy Semkow

solista

Michel Dalberto

Mozart

Symfonia A-dur KV 201

Koncert fortepianowy A-dur KV 488

Symfonia C-dur *Jowiszowa* KV 551

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

Shop w 2007 r., kompletny katalog dostępny jest obecnie w ponad 180 krajach; ponadto, można ponownie pobrać ponad 1000 nagrań, których nakład już się wyczerpał. Począwszy od 2008 r., oferta online poszerza się, aby klientom europejskim zaofiarować korespondencyjną sprzedaż płyt CD i DVD.

W uznaniu za te znaczące działania Deutsche Grammophon zostaje wybrana przez pismo Gramophone „wytwórnią płytową roku 2007”. W piśmie tym czytamy: „Deutsche Grammophon reprezentuje wszystko to, co jest najlepsze w muzyce poważnej”.

W materiałach prasowych przygotowanych przez DG czytamy następujące słowa: „Od czasu, gdy Beethoven napisał swoją ostatnią sonatę fortepianową i nadał jej numer opus 111, numer 111 cieszy się swego rodzaju prestiżem w środowiskach muzycznych – i jesteśmy dumni, że korzystamy z tego w czasie, gdy Deutsche Grammophon obchodzi 111 rocznicę istnienia w 2009 r. 111 lat, to długa historia, we wszystkich naszych produktach – jednocześnie na CD (dostępnych także w plikach) i na DVD – spróbowałiliśmy umieścić „smak” naszej wytwórni, staraliśmy się stworzyć ideę kultury DG w ciągu tych jedenastu dziesięcioleci. Naszą filozofią były zawsze „majwiększe nagrania w wykonaniu najlepszych artystów świata” – i dostępny obecnie katalog potwierdza to, zarówno na płaszczyźnie jakości dźwiękowej, jak i wartości artystycznej”. Z racji tego jubileuszu przygotowano trzy specjalne albumy.

Pierwszy z nich to *111 years of Deutsche Grammophon – The Collector's Edition*, czyli wyjątkowa kolekcja 55 płyt (477 6167) stanowiąca największą publikację DG wydaną z okazji 111. rocznicy powstania tej wytwórni. Ta limitowana edycja zawiera wiele nagrań historycznych – od przeszłości do współczesności. Wszystkie nagrania są kompletne, zgodne z ich oryginalną koncepcją, wiele z nich zawiera dodatkowe dokumenty. Jest to szeroka antologia wielkich artystów DG, od Claudia Abbado do Krystiana Zimermana, i wielkiej muzyki, od Monteverdiego do Pärtä.

Drugim jest *111 years of Deutsche Grammophon – 111 Classic Tracks*, czyli na 6 płytach CD (477 8168) nagrania 111 artystów z katalogu DG, którzy przyczynili się do rozkwitu marki firmy. Są tu więc wykonawcy począwszy od Carusa i Richarda Straussa na początku historii płyty, do najnowszych „zdobyczy” Alice Sary Ott i Yuji Wang.

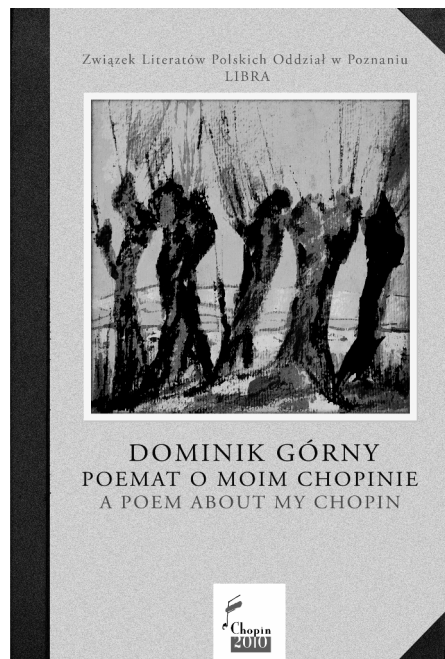
Ostatni to kolekcja nagrań DVD *111 years of Deutsche Grammophon – 111 Classic Videos*, czyli seria największych filmów z katalogu Unitel Classic, opublikowanych przez DG, począwszy od *Don Giovanniego* Furtwänglera z 1954 r., do wspaniałych koncertów skrzypcowych Mozarta w wykonaniu Anne-Sophie Mutter, a także nagranie *Piotrusia i wilka* ze Stingiem i Claudio Abbado.¹⁰

opracowano na podstawie materiałów DG

DOMINIK GÓRNY „POEMAT O MOIM CHOPINIE”

**PIERWSZA W HISTORII
ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH
ODDZIAŁ W POZNANIU
POZYCJA POETYCKA ODNOSZĄCA SIĘ
DO TWÓRCZOŚCI I POSTACI CHOPINA**

**Partner Honorowy wydania książki:
Filharmonia Poznańska
im. Tadeusza Szeligowskiego**



**Od lat śledzę z wielkim
zainteresowaniem i intelektualną
satysfakcją twórczość poetycką
Dominika Górnego.
Podziwiam jego zmaganie się
ze słowem, głębię myśli
i warsztatową sprawność (...)
Z wyjątkową radością witam
to szopenowskie poezjowanie
Dominika Górnego, życząc jego
czytelnikom doznań
mieszczących się w obszarze
nie tylko romantycznej,
ale - myślę - uniwersalnej
i wiecznej syntezy sztuk.**

(prof. Jan Miodek)

Więcej informacji na temat książki
i spotkań autorskich w Roku Chopinowskim:
tel.: 695-732-393 / e-mail: mariah@wp.pl

W mojej muzycznej krainie (22)

Ognisty ptak XX-wiecznej Muzy

(o neoklasycznej frazie Igora Strawińskiego)

Bożenie Michlik

Andrzej Osiński

Analizując antynomie instynktu i świadomości angażujących osobowość artysty w sztukę, Fryderyk Nietzsche rozważał: „Trzeba mieć tylko zdolność widzieć nieustannie grę żywą i żyć nieustannie w otoczeniu rójów duchów, a jest się poetą; trzeba czuć tylko pęd do samo-przemiany i przemawiania przez cudze ciała i dusze, a jest się dramaturgiem”. Jakże nietrudno w tej bystrej wizji uchwycić obraz niespożytego w twórczej wienie Igora Strawińskiego; apollinijskiego geniusza – by posłużyć się specyficzną nomenklaturą piewcy *Narodzin tragedii* – żądnego osiągnąć wzorcową równowagę pomiędzy imaginacją a rozumem, indyferencją a zaangażowaniem, awangardowością a paseizmem. W rzeczy samej błyskotliwy fenomen autora *Pietruszki* jawi się nad podziw złożony, a jego istotnym atrybutem jest to, że niejednolitość owa manifestuje się jako zaskakująco naturalna i prosta. Na pozór widzi się tylko złożoność; co się zaś tyczy klarowności i prostolinijności, a nade wszystko znamiennej homeostazy użytych środków – to objawiają się one dopiero z pewnej perspektywy, i to zarówno perspektywy czasowej, jak i przestrzennej. „Tam, gdzie on dotknął – ekscytował się w przededniu Wielkiej Wojny francuski literat, Jacques Rivière – niemożliwe zostaje powołane do istnienia, gdzie pomyśli – tworzy się natychmiast pogmatwany węzeł podobny do embrionu jakiegoś świata, wkrótce wylania się z tego nowe dzieło muzyczne”.

O patetycznym koturnie, jaki zdominował niemiecką muzykę u schyłku XIX w., antychrześcijański herold *Jutrzenki* wyrażał się najczęściej szyderczo, twierdząc, iż jest ona „na wskroś romantyka i najmniej grecką ze wszystkich form sztuki, ponadto zaś pierwszorzędną niszczycielką nerwów, podwójnie niebezpieczną u ludu, który lubi trunek i czci niejasność jako cnotę, a to za jej podwójną właściwość jako odurzający i zamraczający narkotyk”. I to przeciwko takiej frazie z jej nieskończoną afekcją i modulacją podniosłych uczuć, zwróciło się ostrze gwałtownej rewolty Strawińskiego, który w oddziaływaniu pangermańskiej i post-wagnerowskiej estetyki na świadomość, spozierał źródło emocjonalnego i kulturowego chaosu. Aby powołać wszechświat dźwięków korespondujący z postulatami technicyzowanej współczesności, należało w pierwszym rzędzie rozprawić się z hieratycznym i kapłańskim pojęciem artysty jako egzarchy sztuk i powrócić niejako do czasów, kiedy traktowano go na równi z rzemieślnikiem, a zatem nakazać mu myśleć o pięknie w kategoriach najczystszej użyteczności. Predestynowanie kompozytora do roli

Formułować idee, znaczy zmieniać saletrę w proch

Alfred de Musset

wieszczą apodyktycznie przeświadczonego o swym posłannictwie i traktującego uniwersum jedynie jako podniecie do inspiracji twórczej, doprowadziło w opinii mistrza *Ognistego ptaka* do tego, iż stracił on poczucie odpowiedzialności i uwierzył w omnipotencję osobistej chimery. „Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki” – kontemplował ten osobliwy paradoks, Nietzsche.

Tymczasem bezkrytyczne uleganie fantazji znaczyło poddawanie się nieprzewidywanym kaprysom i rezygnację z surowych rygorów wewnętrznych, co poprowadziło ku temu, że od twórczości, jaka ma pełnić rolę socjalnie służebną, domagano się wyrażania aspektów znacznie przekraczających jej zakres i możliwości. „Z biegiem czasu zapominano, że [artyści] byli ludźmi i zaczęto im ofiarowywać kadzidła i składać ofiary – ironizował Charles Perrault – Dzieła ich były podziwiane przez [publiczność], która uczyniła je swymi najcenniejszymi przysmakami i uhonorowała ich tysiącem pochwał bez granic i miary. (...) Nie chciano już widzieć w nich niczego, w czym czułoby się ludzka słabość”. W konsekwencji twórczość zepchnięto do roli pokornej ilustratorki, a pod pozorem kasacji zaprzęśli konwencji, wprowadzono inne, niewiele mniej arbitralne i bez porównania bardziej krępujące. „Czy rozpostarta ponad istnieniem sieć sztuki, choćby pod nazwiskiem religii i wiedzy, będzie coraz silniej i subtelniej pleciona, czy też znaczeniem jej potargać się na smatły wśród nieustannego barbarzyńskiego miotania się i kłębienia, które się obecnie zwie »teraźniejszością«?” – indagował wytrwale pomysłodawca *Antychrysta*, kpiąc z nadętości i nadmiaru, które – jak cierpko komentował Strawiński – jak skrawo objawiały się w „przydzielaniu każdemu rekwizywowi, każdemu uczuciu i każdej postaci dramatu lirycznego, swego rodzaju numerka do szatni, zwanego lejtmotywwem”.

Atoli wbrew utartym przekonaniom, zrewoltowany apologeta *Święta wiosny*, który jeszcze jako buńczuczny nastolatek, przegrywając Rimskiemu-Korsakowi fortepianowe nowaliki swego pióra, autorytarnie go ostrzegał, iż żadna negatywna opinia nie powstrzyma go przed dalszym komponowaniem, nie obalal istniejącego ustroju muzyki. W każdym razie nie w takim sensie, jak to zamierzył wcześniej Schoenberg, nie wspominając o powojennych eksperymentach

forsowanych zawzięcie przez konkretystów oraz aliantów elektroniki. Rewolucyjność jego dzieła nie przejawiała się w awangardowej pisowni, niesłychanej instrumentacji czy destrukcyjnej technice, acz sugestywnym entourageu porażającym rutynowe nawyki i estetyczne inklinacje audytorium. Zrodzony z negacji minionego majestatyczny amok twórczy, dawał potęgę świeżemu tchnieniu, w którym – o ironio – z biegiem czasu zaczęto postrzegać swoisty przejaw romantyzmu! „Epoka współczesna – tłumaczył Strawiński przymus, a jednocześnie fiasko stworzenia nowego stylu o uniwersalnym zasięgu – daje nam przykład kultury muzycznej, w której zatracą się z dnia na dzień zmysł ciągłości i poczucie wspólnoty. Kaprys jednostkowy i anarchia umysłowa, które okarniają świat, w jakim żyjemy, izolują artystę od jego bliźnich i skazują go na ukazywanie się oczom publiczności w charakterze potwora: potwora oryginalności, wynalazcy swego języka, swego słownika i narzędzi swej sztuki. Użycie materiałów wypróbowanych i form ustalonych jest mu z zasady wzbronione. Zmusza go to do mówienia narzeczem nie mającym związku ze światem, który go słucha”.

Lecz oto ów nieugięty i zagorzały realista, zapamiętały nieprzyjaciel germańskiego pompiersztwa, jakie kultywowano z namaszczeniem począwszy od Beethovena; człowiek, dla którego nawet olśniewające i wyrafinowane tonalnie poematy Ryszarda Straussa zdawały się marnym skłonem w stronę minionych bezpowrotnie kształtów; ten reformator Melpomeny nie wahał się przed wyrażaniem jawnego piętyzmu wobec baśniowej i finezyjnej frazy Czajkowskiego. Obrazoburca i duchowy rebeliant, dla którego – jak powszechnie sądzono – nie istnieją niezbędne świętości, żywił zarazem nieprzejednaną czołobitność wobec rodzimej tradycji operowej pielęgnowanej w dziele Glinki oraz ilustracyjnych „bylinach” Potężnej Gromadki. A co znamienne, światoburczość w sztuce wdzięcznie kojarzył z ostentacyjnym konserwatyzmem życia, starocerkiewną ortodoksją i adoracją monarchizmu.

A ileż sprzecznymi w samym czynie! „Żadna kurtyzana nie jest bardziej kapryśna i władcza niż pomysł nawiedzający artystę – rozsądzał Honoriusz Balzac – gdy tylko się pojawi, trzeba go chwycić niczym Fortunę”. Takoz i Strawiński, zda się zaparłszy siebie samego, egzageruje wysmakowane pastisze, humorystyczne krotchwile i ostentacyjnie szczwane persyflaże, nakazując współistnieć pospolu feerii barw i ascezie, skomplikowaniu i prostocie, przedmiotowości i emocjom. On, nieugięty adherent bezosobowej rzeczowości,

fanatyk automatycznej mechaniki i zagorzalec marionetek; protagonista rozmyślnie odbarwionej wytrawionej z konwencjonalnych wzruszeń wstrzymiwości formy, podkreślającej – jak formuluje Stefan Kisielewski – „że muzyka jest tylko muzyką i niczym więcej”, nie potrafił się obejść bez precyzyjnej wizji optycznej i uświęconego zwyczajem libretta, bez skonkretyzowanego programu i eterycznej baletowej sceny, bez operowych fajerwerków i orgiastycznie przepysznych podniet – czerpanych hojnie to tu, to tam, z rozlicznych epok i etykiet. Nurty te wiodą być paralelne i idealnie zsynchronizowane, przenikając i przeplatając się nawzajem na przestrzeni znojnego i matuzalekowego żywota autora „Weseliska”, w którym – i tu oddajmy ponownie głos Nietzschemu – „potęgując się do tytaniczności, wywalczył [on] sam sobie kulturę i zmusił bogów do sprzymierzenia się z nim, ponieważ we własnej swojej mądrości ma w swym ręku istnienie i jego granice”.

III „W pięknie człowiek ustanawia samego siebie miarą doskonałości – oznajmiał piewca *Zmierchu bożyszcz* – odzwierciedla się [on] w rzeczach; za piękne uznaje to wszystko, co odbija jego obraz”. Strawiński, komponujący nad brzegami Newy, Sekwany, Jeziora Lemańskiego czy Atlantyku, zdaje się nieporuszony i nietknięty napierającym jazgotem codzienności; zabezpieczony od wszystkiego, co mogłoby go w najmniejszym stopniu odwieść od wypełnienia tytanicznej misji. W procesie jej urzeczywistnienia przywdziewa nieprzeliczone i z gruntu skontrastowane maski, epatując na przemian to intelektualną neurastenią, to rozbuchaną zmysłowością, kontemplacyjnym rygoryzmem i wielobarwnie jarmarczonym folklorem, stylizowaną helleniskością i średniowiecznym nabożeństwem, akademickim klasycyzmem i przysłowiowo krzykliwym jazzem. Przy tym wszystkim otwarcie wykipiwa subiektywizm i egotyzm, nakazując sztuce nie powielanie tajemnych wlotów duszy, a egzegezę zewnętrzną natury. Wzorem Ravela wywiedzie ją z bezprzykładnego zaangażowania wszystkich zmysłów, przymiotów ducha i intelektu, w których zgiełkliwym konglomeracie zanika wszakże demonstracyjnie akcentowane „ja”. „Wobec bezpośrednich stanów artystycznych przyrody, jest każdy artysta »naśladowcą« – podnosił Nietzsche – i to albo apollińskim artystą snu, albo dionizyjskim artystą upojenia, albo (...) zarazem artystą upojenia i snu”. Strawiński, zwany ongiś „ojcem modernizmu” udanie spaja obie postawy, nie usiłując ich wyjaśnić ani tym bardziej rozplątać, i z programowo niedbałą skromnością nieodmiennie przywołuje reprezentatywne dla André Gide’a powiedzenie, że „dzieło klasyczne jest piękne dzięki swemu ujarzmonemu romantyzmowi”.

„Wobec muzyki jest raczej wszelkie zjawisko tylko przenośnia; dlatego mowa, jako organ i symbol zjawisk, nie może nigdy i nigdzie zwrócić na zewnątrz najgłębszego wnętrza muzyki” – rozszadzał herold *Wiedzy radosnej*. Tym, co zespała chwiejność stylów i rozmaitą bujność usposobień, jest właśnie wyznawana z owym nieustająco żelaznym uporem impersonalność i bezimiennność, która niechybnie sprawia – że jak napomknął wcześniej Nietzsche – „do głosu w sztuce dochodzą »bezosobowi«”. Drugim przyczynkiem wspólnym dla nieprzebranych stadiów i maskarad jest nieprzećniona baza

techniczna, spiesząca „pod bodźcem swego potężnego urojenia niepowstrzymane aż do swych granic, o które rozbija się jej, w istocie logiki ukryty, optymizm” (F. Nietzsche), oraz konstruująca, było nie było, wysoce indywidualny i dobitny język twórczy. Prócz burzycielskiej na pozór rytmiki, obalającej wszechwładzę taktu i jednorodną symetrię metrum, paradoksalnie cechuje ją niedowład inwencji melodycznej, na której autorowi *Ognistej ptaka* w rzeczywistości niezbyt zbywało, i którą – pragnąc przystąpić na artystyczny Parnas – musiał zrekompensować nietuzinkowym pulsem, tudzież rozmyślnie odkrywczą instrumentacją. Jest ona tyleż kunstownie wysublimowana, co matematycznie prostolinijna, i w stopniu zgola bezkompromisowym rujnuje dotychczasowe pojęcia o przeznaczeniu i charakterze instrumentów orkiestrowych, „zmuszając nas do widzenia więcej i wewnątrz niż zazwyczaj” (F. Nietzsche).

„Sztuka ma prawo do czystego wariactwa jako swego rodzaju wakacji dla ducha, dowcipu, umysłu – drwił pomysłodawca *Narodzin tragedii* – Czyste wariactwo uzdrawia”. Prezentacja śpiewnej blachy i perkusyjnie rozedrganych smyczków, połączona z nonsensownymi deformacjami tonalności, przetwarzanej i wykrzywianej tutaj do granic absurdu, była istotnie postrzegana jako symptomat niebezpiecznego szaleństwa, a także skandalicznej bezczelności, przewiercającej drętwe serca i skruszającej wytrwale nawyki. Z czasem wiosenny gniew Strawińskiego wraz z predylekcją do szalbierego barbarzyństwa, utraciły cechy walecznej negacji i rozmięły się na drobne w klasycystycznie nobliwych stylizacjach, ale nieromantyczna, która je wskrzesiła egzystowała wyzywająco dalej, wypływając w szereg ambiwalentnych opusów, w jakich architekt *Pulcinelli* żądał nieledwie przetworzyć i podsumować kulturę epoki – od antykości po Mozarta, od średniowiecza po serializm, od lotrzykowskiej *Opery zebraczej* po telewizję, radio i jazz. A wszystko to wyrażając osobną techniką, zakorzenioną wprawdzie w głębinach tradycji, acz kuriozalną i zwichrowaną do niepoznania, albo tak prymitywnie bitonalną, że zyskiwała mu miano biesa. „Człowiek współczesny zaczyna przeczuwać granice owej sokratycznej uciechy z poznania i z szerokiego, pustego morza wiedzy tęskni do wyrzeża” (F. Nietzsche).

IV Raptem, wśród rozprężonych lat powojennych, kiedy w znękanej inflacją i bezrobociem Europie, nowoczesna muzyka toczyła zawzięty bój o prawo istnienia; batalię, w jakiej witalistyczne balety Strawińskiego zajmowały rolę niepoślednią, dokonuje się w jego twórczości niespodziewana wolta w kierunku kompromisu z przeszłością. Najświeższa awangarda dochodząca do głosu po grozie Wielkiej Wojny, poczyta pomysłodawcy *Pocatlunku wieszczki* ten krok za oczywiste odstępstwo, a także za przejaw nadwężenia tytanicznych sił twórczych; inni – za ucieśnienie dojrzałości i wolę osadzenia niepokojącej a niespożytej inwencji w trwałych okowach europejskiej kultury ducha. I oto świadomie barbaryzowana fraza nabierze rysów konstruktywnych, epatując linearną polifonią, skondensowaną siłą wyrazu i odbarwioną, jakby suchą linią melodyczną.

Oktet na instrumenty dęte (1923) o tema-

tycznie ubogim sztafazu, jadowicie synkopowanym rytmem i frenetycznej diatonice, wdzięcznie sytuuje się w tej grupie utworów, których zewnętrzna szata i niepozorny język harmoniczny zakorzenione są w osiemnastowiecznej klasycyzmie. A co ważniejsze stanowi nad wyraz skuteczną antoniadę rozhisteryzowanego fonicznie *Święta wiosny*, przedstawionego zbulwersowanej socjocie zaledwie dziesięć lat wcześniej. Zaprawdę, „nic nie jest tak stałe jak nietrwałość” – podchwycił Ludwig Tieck, a notoryczny szermierz postępu – o ile nie podejmie nowych wyzwań – staje się jedynie „męczennikiem własnej oryginalności”.

„Duch ludzki jest stale w marszu, w ruchu, a języki wraz z nim” – zauważał na kartach niebagatelnej przedmowy do *Cromwella*, Wiktor Hugo. U Strawińskiego ta wielotorowość i wielowymiarowość poszukiwań stylu; ta bezustanna progresja, pulsująca efemeryczną witalnością i stapiająca się w akcie kreacji „w wiecznej istocie sztuki” wprost „z owym pra-artystą świata” (F. Nietzsche), przejawia się niekiedy w serii arcydzieł o proweniencji nadzwyczajnej jednorodnej i trzymającej się sprawdzonych wzorców. Mieści się w ich gronie z pewnością *Dumbarton Oaks Concerto* (1938), wiodące swoje nietuzinkowe miano od osławionej posiadoci Harvarda w dystrykcie Waszyngton, a bezprzykładnie wzorowane na trzecim z cyklu *Koncertów brandenburskich* Jana Sebastiana Bacha.

Natomiast *Symfonia C-Dur* (1940), o uświęconej jej sonatowej formie, została opatrzona z pozorów brutalną a w istocie wielce sofistyczną rytmiką, oraz jazgotliwą dysonansowością nałożoną niejako na bazę ascetycznie hierarchicznej struktury – uproszczonej i wypranej ze wszelkiej zbędnej chromatyki. Ta restrykcyjnie bitonalna konfesja, przytwarzająca, iż namacalne arcydzieło „możemy poznać, nie przez pyszne miotanie się naszego rozumu, ale przez proste poddanie rozumu” (Pascal), jest zarazem elegijnym przyczynkiem do dramatycznej sekwencji nieszczyć, jakie dotknęły rosyjskiego mistrza na przełomie czwartej i piątej dekady XX stulecia (śmierć pierwszej żony oraz starszej córki, krytyczne zagrożenie ze strony tuberkulozy i konieczność osobistej hospitalizacji, przymus opuszczenia Francji, zajętej przez wojska Trzeciej Rzeszy i emigracja do Stanów Zjednoczonych); kiedy to autor *Gry w karty* – by spożytkować wyjątek Huysmansa – „niczym pustelnik dojrzał był do samotnictwa, a wyčerpany do cna życiem, nie oczekiwał odeń już nic, (...) pragnął pograżyć się w medytacjach i chciał wziąć ostateczny rozbrat z ludźmi świeckimi”.

W komentarzu do powstałej dwa lata później *Symfonii w trzech częściach*, jaka przełamująca istotny kryzys egzystencjalny, Strawiński określił intymny wysiłek przy jej pisaniu (niekonwencjonalną, acz właściwą mu metodą „à rebours”), jako bezwzględne skoncentrowanie uwagi na zagadnieniach formy. W tym jednoznacznie bezbarwnym i oschłym opusie, uporczywie wypranym z kolorystycznej urody dźwiękowej, panuje kostyczny ascetyzm i niebawale miary powściągliwość, omalże brzydota, przejawiająca się chociażby w monotonnym intonowaniu pierwszego tematu przez puzon unisono wraz z fortepianem. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż ówczesny biograf mistrza, Aleksander Tansman, żywił usilne przekonanie, że Strawiński zamierzył

ową symfonię – w jej ostentacyjnie tragicznej postaci – jako koncert z obligatoryjnym towarzyszeniem fortepianu. Równocześnie, z powodu nieprzerwanej polirytmii, ten kinematograficzny nieomal w sekwencji utworów, piętrzy poważne przeszkody dla jednostkowej percepcji. Aliści, kiedy przebrniemy przez nagłe trudności, uszczypliwości i perturbacje, odsłoni on przed naszym wzrokiem (a raczej słuchem) poruszającą, starczą wielkość; niezłomną pozę mędrca, komentującego z głębi trzewi porażające stadia II Wojny – łącznie z introdukcją w formie parodystycznego marsza gęsi, jaki zjadliwie przedrzeźnia nazistowską psychę. I gdzie w tym wszystkim czysta forma?

V „Każdy człowiek musi usuwać ze swej drogi to, co mać jego wiarę” – syntetyzował w czas apogeum romantyzmu, niemiecki krytyk i teoretyk sztuki Ludwig Tieck, jednak – jak nie omieszkął napomknąć jego galijski sprzymierzeniec, Musset: „Szlachetna wolność sumienia prowadzi do osamotnienia”. Syta alienacja i synekura arbitra przemian, stały się i udziałem Strawińskiego, kiedy u kresu znojnego bytu, obrawszy sobie za siedzibę Nowy Jork, dyskretnie usunął się w cień, acz nie pozostał nieobecny. Tu, zaniechawszy już podróży i ekstensywnej praktyki koncertowej, cierpliwie porządkował i podsumowywał obfitą spuściznę, a nade wszystko spłacał hołd rozchybotanej współczesności (w postaci zagadkowych wariacji o liturgicznym wydźwięku a technice serialnej). Tezaurus myśli i spotrzejnie powierzył wówczas sędziwy wieszcz i prestidigitator przyjacielowi a współnikowi, Robertowi Craftowi, pilnie przysłuchującemu się tym estetycznym i filozoficznym konfesjom. Nikt też widocznie nie byłby w stanie równie udatnie i zgrabnie, co Craft, przełożyć neoklasycyzydu mistrza na symfoniczne i kameralne siły orkiestry, zaświadczać niedościgłe, iż – jak urzekająco wyulczył Musset – „system u artysty to miłość, podczas gdy u krytyka – to tylko nienawiść”.

Albowiem chimeryczny bard *Canticum sacrum*, nigdy nie żądał stanąć w miejscu, i choć znużenie wiekiem i walką implikowało bezwolny smutek, tudzież bezsilność, oddzielającą go od zgłębienia zdarzeń nieprzenikniętą, martwą szybą; Igor Strawiński uporczywie wędrował naprzód i dociekliwie obserwował życie, syntetyzował i rozważał, łowił odwieczne człowiecze marzenia i krystalizował je w pozaczasowy miłosny kanyk: intymną kanconę, jaka „jest przede wszystkim muzycznym zwierciadłem świata”; najcudowniejszą „pierwotną melodią, która szuka sobie równoległego zjawiska sennego i wypowiada je w poemacie” (F. Nietzsche).¹⁰

IGOR STRAWIŃSKI

Symfonia w C; Symfonia w 3 częściach; Oktet; Dumbarton Oaks

Twentieth Century Classics Ensemble; Orchestra of St Louis; Philharmonia Orchestra • Robert Craft, dyrygent

Naxos 8.557507 • w. 2009, n. 1991/2/9 • DDD, 75'39"

Muzyka21
płyta miesiąca

Lesław Czapiński

Wodległości dwudziestu kilometrów od Połtawy leży Dikańka, w której, co prawda, zwierzęta nie przemawiały ludzkim głosem o północy, ale za to pojawił się Bies i ukradł księżyc. Te i inne niezwykle zdarzenia opisał Nikołaj Gogol w *Nocy wigilijnej*, wchodzącej w skład zbioru opowiadań *Wieczory na futorze koło Dikańki* (zawierającego również historie nocy z innych pór roku, a mianowicie majowej i świętojańskiej). Fabuła tej noweli poświęcona jest miłości kowala Wakuły do pięknej, lecz kapryśnej Oksany, żądającej nie tyle, by luby dał jej krokodyla, lecz trzewiki samej carycy. Zdesperowany młodzieniec wykorzystuje w tym celu Biesia, z którym utrzymuje konszachty jego matka Sołocha, fertyczna czterdziestoletnia wdowa. Bies w cudowny sposób przenosi bohatera do Petersburga, gdzie udaje mu się dostać na dwór i zdobyć dla ukochanej wymarzony przez nią upominek, a wraz z nim jej przychylność. Odtąd żyć będą długo i szczęśliwie, a w ramach ekspiacji za zadawanie się z nieczystymi siłami Wakuła, ku przestrodze innym, wymaluje na ścianie cerkwi Biesia w jego właściwej postaci, by można było ustrzec się jego zasadzek. Jak z tego widać, mamy do czynienia ze starym i szeroko rozpowszechnionym motywem wieśniaka, któremu udaje się okpić samego czarta, a wszystko to rzucone zostało na barwne tło ludowej rodzajowości i fantastyki.

Operę na ten temat zamówiła wielka księżna Helena u Aleksandra Sierowa, reprezentującego w swej twórczości gatunek monumentalno-historyczny, wystający do pewnego stopnia z estetyki propagowanego przezeń wagnerowskiego dramatu muzycznego. Jego nagła śmierć w 1871 r. udaremniła to przedsięwzięcie (osiem lat później wdowa po kompozytorze opublikowała pozostawione przez niego szkice w formie fortepianowej suit). W tej sytuacji zdecydowano się rozpisać konkurs na muzykę do istniejącego już libretta Jakowa Polonskiego. Nadesłano kilka partytur, wśród nich Nikołaja Sołowiowa oraz niejakiego Szurowa. Jedyną laureatką obydwu głównych nagród okazała się praca opatrzona godłem „Ars longa, vita brevis”, pod którym ukrywał się stający w konkursowe szranki Piotr Czajkowski, choć z zachowanej korespondencji z Rimskim-Korsakowem, wchodzącym w skład jury, wynika, że nie było to dla jego członków tajemnicą, a kompozytor za pomocą zakulisowych posunięć starał się wpłynąć na pomyślną dla siebie decyzję. Ale być może o sukcesie przesadziła też magia miejsca, w którym powstawał *Kowal Wakuła* (bo tak pierwotnie zatytułowana była opera), a mianowicie nie tak znów odległe od gogolowskiej Dikańki Nizy koło Sum, majątek Nikołaja Kondratiewa, przyjaciela Czajkowskiego, u którego spędził on lato 1874 r. na komponowaniu opery. Być może pozwoliło to twórcy wczuć się i w miarę przekonująco odtworzyć ukraińskie, czy jak wówczas powszechnie mówiono „małorosyjskie” realia. Nagroda, oprócz znacznej gratyfikacji pieniężnej, zapewniała ponadto realizację sceniczną wyróżnionego dzieła.

Do starannie przygotowanej prapremiery

doszło zatem 24 listopada 1876 r. w petersburskim Teatrze Maryjskim. Wszelako było to wydarzenie raczej prestiżowej natury, niewzbudzające żywszego oddźwięku wśród publiczności, co kazalo przewrażliwionemu na swym punkcie i skłonemu do przesady autorowi wyrazić w liście do ulubionego ucznia Sergieja Taniejewa przekonanie, że „*Wakuła triumfalnie upadł*” (za: Arnold Alszwang *Czajkowski*, tł. Jerzy Popiel, Kraków 1979, s. 278). Nieco ochłonawszy, powodów tego względnie niepowodzenia zaczęnie upatrywać w tym – jak napisze do swej protektorki Nadziejy von Meck – że „styl *Wakuły* nie jest operowy, lecz symfoniczny” (ibidem, s. 247). Przerost formy symfonicznej, a także precyzyjnie dopracowany w każdym szczególe plan kompozycji, wynikały być może z faktu, iż utworzyciel był na konkurs, tym niemniej przydawały mu znamion wytworu chłodnej kalkulacji. Tym razem jednak Czajkowski, co nieczęsto mu się zdarzało, zważywszy zniszczenie rękopisów dwóch pierwszych oper – *Wojewody* i *Undyny* – przekonany był o wartości tego dzieła. Stąd jedenaście lat później dokona ponownej redakcji partytury, upraszczając nieco harmonikę oraz instrumentację, i za sugestią brata Modesta pod zmienionym tytułem *Trzewiczków* wystawi 19 stycznia 1887 r. tym razem w moskiewskim teatrze Bolszoi, debiutując równocześnie w roli dyrygenta, w zastępstwie złożonego chorobą Ippolita Altaniego. I znów przyjęcie jest bardziej przejawem kurtuazji wobec ogólnie szanowanego artysty niż uznania dla walorów samego dzieła. Wydaje mi się, że przyczyna tego stanu rzeczy tkwi nie tyle w charakterze samej muzyki, co w połączeniu dwóch, nieprzystających do siebie światów i stylów. Z jednej strony mamy do czynienia z

Noc wigilijna albo cudowne trzewiczki kowala Wakuły

galerię wyraziście zarysowanych wiejskich typów: pożądlivej, a przy tym zrędlivej Sołochy, wiecznie pijanego, a co za tym idzie wszczynającego burdy Czuba, pyszałkowatego Wójta oraz przemądrzałego Nauczyciela, w którego przemienił się wskutek interwencji cenzury Diak, co niechęć przydało komicznego wydzwiku śpiewanym przez niego kupletom, których frywolna treść kontrastuje z melodyką pokrewną prawosławnej psalmodii, zachowanej z poprzedniej wersji. Figurą przeniesioną z ludowych wierzeń i wyobrażeń jest też Bies, mogący się nam kojarzyć z diabłem z jaselek, co nie jest żadnym uroszczeniem, albowiem na Ukrainie żywa była tradycja podobnych widowisk bożonarodzeniowych, zwanych tam „wertepem” (miejscowa odmiana przenośnej szopki z ruchomymi postaciami). Nie dziwi zatem, że bezwstydnie flirtuje on z Sołochą, a że jest to diabeł ukraiński, to rzecz cała toczy się w rytmie hopaka – duet z I aktu *Osiedłaj pomieło*. Bardzo efektownie rozegrana jest scena z zalotnikami kolejno odwiedzającymi wdowę i chowanymi przez nią w workach z węglem, której kulminacją jest krótki, lecz szalenie błyskotliwy kwintet, utrzymany w formie kontrapunktu. Z drugiej strony w osobie Wakuły mamy do czynienia z typową kreacją sentymentalnego kochanka. Bez większej przesady można go nazwać „chłopskim”, czy może raczej „słowińskim” Werterem, ponieważ z powodu nieszczęśliwej miłości do Oksany także i on nosi się z zamiarem popełnienia w wigilijną noc samobójstwa. A przy tym chwile beznadziejnej rozpacz przeżywa w scenerii jakby żywcem przeniesionej z romantycznych melodramatów (skute lodem nadrzeczne pustkowie, nad którym widać sprawuje Leśny Duch z zastępem rusalek). Z uwagi, że ten ostatni wątek w ogóle nie występuje u Gogola, można domniemywać, że Czajkowski jako kompozytor muzyki baletowej zainspirował się w tym względzie klasycznymi pozycjami francuskimi z tej dziedziny sztuki widowiskowej (np. *Giselle* Adolphe’a Adama czy *Sylfidą* Filippa Taglioniego).

Do już wspomnianych niespójności dorzucić jeszcze można stylizowane na epokę rokoka epizody na carskim dworze: baletowe *divertissement* (polonez, taniec rosyjski) oraz przybierającą formę menueta *Odę Najjaśniejszego*. Godzi się jednak zaznaczyć, iż tak znacznej różnorodności stylistycznej odpowiada zarazem duża dyscyplina tematyczna. W krąg głównych motywów wprowadza już uwertura, w której przeważają zwłaszcza dwa: z lekka groteskowy, odnoszący się do świata nadprzyrodzonego i towarzyszący pojawieniu się Biesa, oraz szeroko płynącej kantyleny,

powracającej zarówno w kodzie, jak i zamykającej operę apoteozie – chórze Kobzarzy (ukraińskich pieśniarzy, akompaniujących sobie na miejscowej odmianie liry). Ci ostatni symbolizują odwiecznego, zbiorowego ducha Ukrainy, co koresponduje z równie ponadczasowym charakterem świąt Bożego Narodzenia, stanowiących tło akcji.

Dramaturgia *Trzewiczków* w znacznej mierze wykorzystuje motywy przewodnie, na których wariantach, lub przetworzeniach, opartych jest wiele wyodrębniających się numerów solowych i zespołowych. I tak hopak wiąże się głównie z demoniczną mocą, a więc tymi wszystkimi, którzy mają z nią do czynienia. Powraca więc w duecie Biesa i pomawianej o czary Sołochy oraz ich podniebnej wyprawie, w trakcie której Bies wykrada księżyc i pogrąża świat w ciemnościach (I akt), towarzyszy ich zalotom i wspólnemu tańcowi na początku następnego aktu, wreszcie stanowi ilustrację cudownego lotu Wakuły do Petersburga, odbywanego na grzbiecie ujarzmionego Biesa (III akt). Z kolei namiętny motyw miłości dochodzi do głosu w lirycznych ariosoach zakończanego kowala: *O szto mnie mat’, szto otiec* w I akcie, a zwłaszcza *Ach, mnie opostyl i dom rodimyj* na zakończenie 1 odsłony II aktu, z charakterystycznym smyczkowaniem w akompaniamentcie. W partii tej postaci kompozytor celowo stosuje płynne przejścia pomiędzy melodycznym recytatywem i ariosem (np. w monologach w 2 odsłonie II aktu), oddając miłosne niepokoje młodzieńca, targanego wątpliwościami i rozterkami. Kilkakrotnie też Czajkowski odwołuje się do wzorca melodycznego ukraińskich dumek, tworzących stosowny koloryt lokalny: pieśń Sołochy *Oj, kak swietit miesiac jasnyj*, pierwsza część arii Oksany *Cwieta jabtonka w sadoczkie* (I akt), aria Wakuły „z echem” – *Styszeli diewica sierdce twoje* (III akt), duet-lament Sołochy i Oksany (IV akt). Dodatkowo współtworzą go rozbudowane sceny chóralne o charakterze obrzędowym, w których przywołane zostają motywy bożonarodzeniowych kołęd.

Ważną rolę odgrywają w *Trzewiczkach* ustepy instrumentalne, zarówno w sposób programowy odmalowujące scenerię, a co za tym idzie wprowadzające w klimat następujących po nich odsłon, jak i bardziej samodzielnie, zbliżające się do formy intermezza (obydwa podniebne loty – przy otwartej kurtynie w I akcie, a spuszczonej w trzecim). Osobne miejsce zajmują obrazy orkiestrowo-chóralne, odnoszące się do sfery fantastycznej: poprzedzona zaklęciami Biesa *Giej, wy wietyr bujnyje* wizja śnieżnej burzy w I akcie oraz mroźnego krajobrazu na

początku trzeciego, z dobiegającym śpiewem napowietrznych duchów w pierwszym przy-padku, a rusalek w drugim.

Partię Biesa – jeszcze na prapremierze *Kowala Wakuły* – odtworzał legendarny Iwan Mielnikow (pierwszy Demon z wcześniejszej o rok opery Antona Rubinsztejna, a także Borys z prapremiery dramatu muzycznego Modesta Musorgskiego w 1874 r.). Natomiast bezspornie najlepszym Wakułą był Giergij Nelepp, utrwalony w słynnym nagraniu płytowym pod batutą Aleksandra Melika-Paszajewa, w którym łączy siłę głosu z bogato zróżnicowaną barwą i dynamiką, dzięki czemu w równej mierze udało mu się wydobyc tragizm, co i liryzm postaci. W 1944 r. Nadieżda Koszewierowa i Michaił Szapiro przenieśli operę Czajkowskiego na ekran, a zimą roku 2000 wystawiono ją w sardyńskim Cagliari. Paradoksalnie w Polsce, w której świętowanie Bożego Narodzenia cieszy się takim powodzeniem, na premierę *Trzewiczków* trzeba było czekać aż do roku 1956, kiedy wystawiło je Studium Operowe przy Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku, a i tak nie zadowolowały się one na trwałe w repertuarze naszych teatrów.¹⁰

Nagrania:

1948 - Giorgij Nelepp (Wakuła), Aleksiej Iwanow (Bies), Jelizaweta Antonowa (Sołocha), Jelena Kruglikowa (Oksana), Andriej Iwanow (Wielki Książę), Orkiestra i chór Teatru Bolszoi w Moskwie pod dyrekcją Aleksandra Melik-Paszajewa – Mielodija

1974 - Konstantin Lisowskij (Wakuła), Oleg Klenow (Bies), Ludmiła Simonowa (Sołocha), Nina Fomina (Oksana), Aleksiej Kriwczenia (Czub), Orkiestra i chór Radia i Telewizji Związku Radzieckiego pod dyrekcją Władimira Fiedosiejewa – Mielodija

2000 - Walerij Popow (Wakuła), Albert Szagidullin (Bies i Ochmistrz), Ludmiła Semczuk (Sołocha), Jekatierina Morozowa (Oksana), Władimir Ognowienko (Czub), Orkiestra i chór Teatro Lirico w Cagliari – Dynamic

Adrian Dwyer (Wakuła), Roderick Earle (Bies), Frances McCafferty (Sołocha), Anne-Sophie Duprels (Oksana), Orkiestra i chór Opery w Garsington pod dyrekcją Elgara Howartha – Garsington Opera GA 1004

Palcem po płycie

Muzyka na Boże Narodzenie



Jak co roku przed Bożym Narodzeniem, wytwórnie wypuszczają na rynek płyty nawiązujące do tego radosnego okresu. Przeważa na nich muzyka wokalna w postaci kolęd i pieśni, ale znaleźć też tam można interesującą twórczość instrumentalną. Takie właśnie albumy chciałbym polecić Państwu: 4 pozycje niemieckiej firmy Carus oraz jedną wydawnictwa Phoenix. Cechują się wysokim poziomem artystycznym, staranną edycją i ciekawym repertuarem. Z pewnością mogą dostarczyć dużo radości podczas słuchania, czy to samemu, czy w rodzinnym gronie, uprzyjemniając i wzbogacając przeżywanie czasu świąt.

WEIHNACHTSLIEDER

utwory: Regera, Raphaela, Hofmana, Brahmsa, Mauersbergera, Branda, Thiela, Reicharda, J. S. Nacha, Freundta, Bodenschatza, Fuchsa, Billera, Riedela, Schrecka

Ulrich Böhme, organy • Thomanerchor Leipzig • Georg Christoph Biller, dyrygent
Carus 83.440 • w. 2009, n. 2007/8 • 68'12"

☆☆☆☆☆

Tradycja śpiewu chóralnego ma w Niemczech bardzo długą tradycję, istnieje tam mnóstwo profesjonalnych i amatorskich zespołów z zapalem poświęcających się uprawianiu tej szlachetnej sztuki. Do najbardziej znanych i renomowanych z pewnością zaliczyć można Lipski Chór Chłopięcy Kościoła św. Tomasza, działający przy tej samej świątyni, w której na stanowisku kantora 27 lat spędził Jan Sebastian Bach. Na świątecznym albumie firmy Carus znalazły się niemieckie pieśni i kolędy uzupełnione przez organowe kompozycje – chorale – związane z tematyką bożonarodzeniową autorstwa Bacha właśnie, Johannesa Brahmsa czy Maxa Regera. Przyznam się szczerze, że nie jestem wielkim entuzjastą chórów dziecięcych i młodzieżowych, stąd bierze się pewna rezerwa w ocenie niniejszej produkcji. Występ młodych Lipszczan nie porwał mnie do końca, nie wzbudził u mnie wielkiego zachwytu, nie udało im się stworzyć odpowiedniego nastroju, mimo iż nie brak tutaj wielu ładnych i urokliwych momentów, w bogatym, ambitnym i różnorodnym programie. Polecam więc tę płytę mniej wymagającym ode mnie słuchaczom, a zwłaszcza miłośnikom chórów chłopięcych.

THE HERALD ANGEL SING

Junges Vokalensemble Hannover • Klaus-Jürgen Etzold, dyrygent
Carus 83.441 • w. 2009, n. 2009 • 65'24"

Muzyka21
płyta miesiąca

O wiele lepsze wrażenie wywarła na mnie natomiast płyta innej grupy – Junges Vokalensemble z Hannoveru. Co ciekawe, składa się ona ze świetnie wyszkolonych śpiewaków, którzy jednak nie są zawodowymi artystami. Słuchając ich na płycie,

człowiek nie zdaje sobie z tego sprawy, jako że brzmią bardzo efektownie i pięknie. Również wybrany przez formację repertuar zasługuje na uwagę: to podróż po świątecznych pieśniach i kolędach przez różne kraje świata, naliczyłem ich aż 12 (m.in. Niemcy, Anglia, Włochy, Węgry, Skandynawia). Są to bądź oryginalne utwory, bądź podane w nowych aranżacjach. Występ Junges Vokalensemble dostarcza wielkiej przyjemności. Docenić należy artystyczną dojrzałość wykonawców, zgranie, wyrównane brzmienie, subtelną, łagodną barwę, bogactwo ekspresji, umiejętność stworzenia odpowiedniego nastroju. Ta kreacja pokazuje niezwykle piękną muzykę w błyskotliwej, aczkolwiek intymnej, wyciszzonej interpretacji, dowodząc wysokich kompetencji i potencjału hamburskich śpiewaków. Bez wątpienia najlepsza pozycja ze wszystkich omawianych w recenzji.

FROHLOCKE NUN!

Berliner Weihnachtsmusiken zwischen Barock und Romantik
działa: C. P. E. Bacha, C. H. Grauna, J. F. Agricoli, C. F. Zeltera, J. F. Reicharda, C. Loewe, F. Mendelssohna

Dennis Chmelensky, sopran; Olivia Vermeulen, alt; Jan Kobow, Patrick Vogel, tenory; Matthias Vieweg, bas • Lautten Compagny Berlin • Staats-und Domchor Berlin • Kai-Uwe Jirka, dyrygent
Carus 83.442 • w. 2009, n. 2009 • 70'40"

☆☆☆☆☆

Spodobala mi się również propozycja młodego zespołu chórzystów Staats-und Domchor z Berlina, niezwykle zasłużonego w muzycznej tradycji stolicy, będącego przy tym jedną z najstarszych tamtejszych instytucji kulturalnych. Na prezentowanym krążku grupa przedstawia się w bardzo dobrym świetle, pokazując swoją muzykalność, zgranie i duże zaangażowanie. Równie wysoko plasują się towarzyszący nastoletnim śpiewakom znakomici soliści: tutaj wyróżniam przede wszystkim tenorów Jana Kobowa i Patricka Vogla oraz Oliwię Vermeulen (alt). Duże uznanie budzi też udział orkiestry Latén Compagny Berlin. Historyczne instrumenty wzbogacają występ wokalistów, nadają mu dodatkowego splendoru, zwłaszcza „błyszczące” trąbki, grzące rogi czy kotły oraz

ruchliwe, sprawne smyczki. Brawa dla prowadzącego całość dyrygenta, który z powodzeniem ogarnął wszystkich artystów występujących pod swoją dyrekcją i stworzył kreację efektowną, porywającą, radosną, pełną energii i blasku, a więc emocji tak trafnie wpisujących się w świąteczny nastrój. Kolejnym atutem tego albumu jest sam repertuar - kompozycje autorstwa wybitnych twórców związanych z niemiecką stolicą na przestrzeni dwu stuleci: od baroku po romantyzm. Końcowy rezultat naprawdę przemawia do wyobraźni i uczuć słuchacza. Interpretacja ta może się spodobać, a nawet zachwycić, to idealna propozycja na słuchanie radosnej, pięknej, pełnej energii muzyki w czasie świąt.

CALMUS CHRISTMAS CAROLS

Calmus Ensemble Leipzig
Carus 83.432 • w. 2009, n. 2009 • 58'55"

☆☆☆☆☆

Niezwykle oryginalną i smakowitą postać dźwiękowej oprawy Bożego Narodzenia przedstawia kolejny dysk wytwórni Carus, prezentujący dokonania kwintetu Calmus Ensemble z Lipska. Po tytuł ten zdecydowanie sięgnąć powinni miłośnicy wokalistyki w wydaniu kameralnym, lubujący się w świeżych interpretacjach dobrze znanego repertuaru. W 19 atrakcyjnie zaranżowanych pieśniach i kolędach 5 młodych Lipszczan udowadnia swój wybitny kunszt, doskonałą technikę, godną podziwu kontrolę nad głosem, bogactwo ekspresji i zróżnicowania dynamiki. Wszystko zaś podkreślone przez humor, nawet zabawę, pozytywną energię, ale także frapujący lirizm fragmentów wolnych i spokojnych, co rzutuje na bardzo korzystny efekt końcowy i odbiór występu przez słuchacza. Kreacja ta intriguje, wciąga odbiorcę, któremu udziela się dobry nastrój stworzony przez znakomicie przygotowanych śpiewaków. Aranżacje są udane, ciekawe, świeże, pozwalają wykonawcom zabłysnąć swoimi umiejętnościami i zainteresować melomana, nawet w takich świątecznych hitach, jak chętnie śpiewane *Jingle Bells*, *O Tannenbaum* czy *Stille Nacht*. Dodać należy, że na płycie znalazły się kolędy i pieśni z różnych krajów, co jeszcze bardziej podnosi wartość niniejszego albumu o aspekt poznawczy. Jest to propozycja z popularnym, przystępnym repertuarem - w sam raz do posłuchania,

może trochę bardziej na luzie niż poprzednie tytuły.

Assisi

Christmass Cantatas

działa: A. Melaniego, N. A. Porpory, F. M. Benedettiego, A. Corelliego, etc.

Ruth Ziesak, sopran; Reinhold Friedrich, trąbka; Ingeborg Danz, alt • L'arte del mondo • Werner Ehrhardt, dyrygent

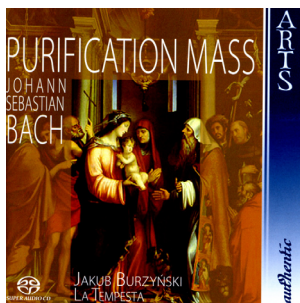
Phoenix Edition 149 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 59'18"

☆☆☆☆☆

I na koniec pozycja będąca bez mała fonograficzną rewelacją, wydana przez niemiecką firmę Phoenix. Warto zwrócić uwagę na jej dokonania ze względu na bardzo wysoki poziom albumów. Na krążku mamy bożonarodzeniowe kantaty oraz utwory instrumentalne, włącznie 7 kompozycji, z których 6 po raz pierwszy zostało nagranych na krążku. Utwory te stworzyli bądź mniisi (Francesco Maria Benedetti, G. M. Po del Finale, obaj mistrzowie kapeli w klasztorze franciszkanów w Asyżu, oraz Ferdinando Antonio Lazari), bądź kompozytorzy świeccy (Arcangelo Corelli, Antonio Melani, Nicola Porpora). Słuchanie tego krążka jest niewątpliwą przyjemnością z uwagi na zupełnie nieznaną, aczkolwiek wartościową i piękną repertuar. Muzyka włoskiego baroku natychmiast porywa słuchacza, budzi w nim zainteresowanie i wywołuje odpowiedni świąteczny i radosny nastrój. Brzmi naturalnie i żywo dzięki użyciu historycznego instrumentarium. W kantatach przewidzianych na sopran, ewentualnie również alt, smyczki i basso continuo bardzo dobrze wypadła sopranistka Ruth Ziesak, obdarzona głosem lekkim, jasnym, przyjemnym w barwie, w sam raz pasującym do stylu włoskich twórców XVII-XVIII w. Duże uznanie budzi też występ zespołu L'arte del Mondo, prowadzonego przez Wemera Ehrhardta. Niniejsza płyta jest niezwykle interesująca, fonograficzną niespodzianką, która dzięki pięknej, pogodnej muzyce w efektywnym wykonaniu ma szansę wyrzucić odpowiednie wrażenie na odbiorcy.

Mam nadzieję, że przedstawione przeze mnie albumy zdobędą uznanie Czytelników i sprawią im dużo radości podczas świąt.

Paweł Chmielowski



JAN SEBASTIAN BACH
Purification Mass
La Tempesta • Jakub Burzyński,
 kontratenor i dyrygent
 Arts 47749-8 • w. 2009, n. 2007 • SACD,
 58'17"
 ★★★★★

Kolejna odsłona możliwości wykonawczych zespołu muzyki dawnej La Tempesta – tym razem na płycie *Purification Mass* niemieckiej wytwórni Arts w prestiżowej audiofilskiej serii Blue Line Super Audio CD. Wyjątkowa kompilacja dzieł Jana Sebastiana Bacha, które mogły zostać wykonane podczas jednego z najbardziej podniosłych świąt w kalendarzu luterzańskim – uroczystości Oczyszczenia Marii w Lipsku około 1740 r.

Skrupulatnie zredagowany komentarz do książeczki nie pozostawia wątpliwości co do intencji wykonawców. Nagranie, które mam przyjemność przedstawić, to próba umiejscowienia sakralnych kompozycji genialnego twórcy, znalezienia kontekstu, w jakim były one wykonywane i, z myślą o którym były pisane. Muzycy nie zamierzali odtwarzać całej luterskiej liturgii, a jedynie nakreślić jej główne elementy składowe. Skupili się przy tym na zestawieniu utworów, w których główną rolę odgrywa jeden śpiewak, prezentując taką okazję roku liturgicznego, na jaką powstała muzyka wykorzystująca przede wszystkim głos altowy. W tym miejscu ukłon dla koncertującego kontratenora i dyrygenta Jakuba Burzyńskiego, będącego jednocześnie założycielem i kierownikiem artystycznym prezentowanego zespołu. Śpiewak to wszechstronny, laureat prestiżowego wyróżnienia im. Eugenii i Juliana Kulskich, posiadający w swoim solowym repertuarze zarówno formy sakralne, kameralne, jak i operowe. Nagrał dotychczas kilkanaście płyt, wśród których wyjątkową pozycję stanowi zarejestrowany w 2004 r. krążek z muzyką Antonio Vivaldiego pt. *Vespers of Sorrow*, otrzyknięty płytą roku przez brytyjski portal internetowy Music Web International.

Dla potrzeb niniejszej płyty artyści sięgnęli po łacińskie części stałe mszy, prezentując *Missæ brevis g-moll*/BWV 235. Usłyszymy też m.in.

altową wersję basowej kantaty *Ich habe genug* BWV 92, arie *Bekennen will ich seinen Nam* BWV 200 oraz chorał *Mir Fried und Freud* BWV 382, wykonywany w czasach Bacha także na przytoczone święto. Muzycy za optymalną dla repertuaru i ekspresji uznali pojedynczą obsadę wokalo-instrumentalną. Jak czytamy za Jakubem Burzyńskim – autorem komentarza – „ekstremalna wirtuozeria partii chóralskich w *Mszy* i w *Sanctus* uzasadnia użycie kwartetu kompetentnych solistów zdolnych zaśpiewać również fragmenty solowe”. Powiększona grupa wokalna towarzyszy zespołowi jedynie w chorale *Wir glauben*, napisanym przez samego Lutra, zaś wykonanym w 4-głosowej harmonizacji autorstwa Bacha. Wokaliści bez wysiłku pokonują trudności techniczne, zachwycając przy tym bogactwem środków czysto wokalnych; pełną blasku i ciepła barwą, wrażliwością na słowo i wyczuciem wszelkich jego niuansów oraz doskonałym porozumieniem z zespołem instrumentalnym, w skład którego weszły: oboje, skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, pozytyw i klawesyn.

La Tempesta to jedna z czołowych formacji muzyki dawnej w Polsce, od 11 lat regularnie koncertująca i nagrywająca muzykę począwszy od XVI do XIX w. Może pozwolić sobie na różnorodność repertuarową, bowiem jej skład zmienia się w zależności od potrzeb. W swoim dorobku ma nagrania m.in. z muzyką: Boccheriniego, Lutosławskiego, Pachelbela, Vivaldiego, Haendela oraz 7 płyt z serii *Jasnogórska Muzyka Dawna*. To, co jako pierwsze daje się zauważyć, to świeżość i niezwykle ekspresyjność wykonania, w tempach nieznacznie szybszych niż większość zasłyszanych interpretacji. Powolna, zatopiona w kontemplacji narracja sąsiaduje z odcinkami przynoszącymi szybkie figury. Jednocześnie wyczuwalna jest atmosfera liturgicznego skupienia i tajemniczości, na co z pewnością wpływ miało też miejsce nagrania – kościół Ewangelicko-Reformowany w Warszawie. Koneserzy intymnego brzmienia instrumentów z epoki z pewnością nie będą zawiedzeni. To przykład spójnego wykorzystania środków wyrazowych, ukazujący znakomity poziom wykonawców.

Muzyczna podróż rozpoczyna się wysublimowanym *Kyrie* z *Missy brevis* z charyzmatycznymi „ritornelami”, w którym z pietyzmem współdziałają cztery głosy, delikatnie i niezwykle swobodnie wyprowadzające poszczególne linie melodyczne. Po nim pełna witalności i energii *Gloria*; niezwykle wirtuozowska, wyrazista i ozdobna. Pomimo jej dynamicznego cha-

rakteru dialogowanie solistów jest perfekcyjnie wyważone, zaś zespół dba, aby dźwięk był staranny i utrzymany w ryzach, zachwycając przy tym dbałością o niuanse. Basowa aria *Gratias agimus tibi* wyspiewana przez Artura Jandę brzmi dostojnie i uspokaja po wcześniejszych uniesieniach. Arie altowe *Domine Fili* oraz *Ich habe genug* po raz kolejny prezentują głos Jakuba Burzyńskiego. Druga z wymienionych wyraża radość z myśli o śmierci, jako uwolnienia od zmartwień i cierpienia. Składają się na nią trzy odmienne w charakterze arie przedzielone recytatywami, w których alt współdziała wraz z obojem i smyczkami. Przepiękne *Qui tollis*, niespieszne dwuczęściowe solo z obojem obbligato to dialog Rafaela Gabriela Przybyły, grającego partię solową z tenorem Mariusza Cyciury. W miejscu *Credo* słyszymy chorał *Wir glauben alle an einen Gott* BWV 437. Rozpoczyna je i kończy niezwykle w wyrazie, tajemnicze unisono a cappella, wprowadzające w kolejne solo altowe. Ostatnimi punktami programu są: *Sanctus G-dur* BWV 240 przypisywane Bachowi, choć nie jego autorstwa, jak również zapożyczone z *Wielkiej Mszy h-moll*, niezwykle ujmujące *Agnus Dei* z BWV 232 oraz przytoczona wcześniej aria BWV 200 i chorał BWV 382 – wykonane na *Communio*.

Pozostaje już tylko zaprosić Państwa do osobistej kontemplacji tej niezwyklej kompilacji, odkrywającej przed nami niejako na nowo ślady minionej stylistyki. Artyści konsekwentnie prowadzą nas po zakamarkach muzyki tak odległej i przez to wciąż nieprzerwanie intrygującej, umiejętnie portretując tekst. Przemysłane wokalne interpretacje, znajomość stylistyki kompozycji, a na dodatek koloryt brzmienia wydobytą z dawnego instrumentarium sprawiają, że wykonania słucha się z wielką przyjemnością.

Katarzyna Musiał



JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty klawesynowe BWV 1052, 1055, 1056, 1058
 Bertrand Cuiller, klawesyn • Stradivaria
 Mirare MIR 085 • w. 2009, n. 2008 • 63'12"
 ★★★★★



Koncerty klawesynowe BWV: 1052, 1053, 1054, 1056
 Francesco Cera, klawesyn • I Barocchisi • Diego Fasolis, dyrygent
 Arts 47729-8 • w. 2008, n. 2005/8 • SACD, 68'15"
 ★★★★★

Przedstawiam Państwu dwie płyty znanych wytwórni: Mirare oraz Arts z żelaznymi pozycjami barokowego repertuaru – *Koncertami klawesynowymi* Jana Sebastiana Bacha. Umieszczono na nich po 4 dzieła tego gatunku, z których dwa, *Koncert d-moll* BWV 1052 oraz *f-moll* BWV 1056, dublują się, co stanowi ciekawy materiał do porównań.

Oba albumy utrzymane są na bardzo wysokim poziomie technicznym, edytorskim i artystycznym. Na dysku firmy Mirare słuchamy artystów francuskich: Bernarda Cuillera oraz zespół Stradivaria. Gra on w bardzo małej obsadzie zaledwie pięciu instrumentów, tworząc interesujące brzmieniowo i interpretacyjnie sąsiedztwo dla klawesynu. Przynam się, że taka redukcja podoba mi się, jest dla mnie czymś nowym i świeżym w dobrze znanym obrazie *Koncertów* Bacha, te zresztą od dawna stanowiły pole do poszukiwań i eksperymentów. Dźwięk jest tu czytelny, solista dobrze wtapia się w towarzyszący mu kwintet, a ich wzajemne dialogi dowodzą niekwestionowanej spójności wizji wykonanych utworów.

Wydawnia Arts z kolei przedstawia grono artystów doskonale znanych: Włocha Francesco Cerrę oraz orkiestrę I Barocchisi pod dyrekcją swego szefa, Diego Fasolisa. Zasłynęli z interpretacji dzieł J. S. Bacha, a ich nagrania *Suit orkiestrowych* czy *Koncertów brandenburskich* wzbudziły entuzjazm krytyki na całym świecie, również na łamach *Muzyka21*. Myślę, że podobny los spotka niniejszy album. Ich podejście do dzieł wyróżnia gra pełna zaru, temperamentu, energii i emocji, jak też bogate artykulacji i wyrafinowanego, soczystego brzmienia, zarówno ze strony solisty, jak i zespołu. Doskonałe porozumienie jest poza wszelką dyskusją, podobnie jak fenomenalna jakość dźwiękowa nagrania, która pozwala na bar-

dzo uważne wsłuchanie się w tę kreację i docenienie jej.

Nie będzie chyba zbyt nieprzesady w stwierdzeniu, że wersja F. Cery oraz zespołu Diego Fasolis może być uznana za naprawdę porywającą, potwierdzającą ich renomę oraz wysokie kompetencje w zakresie wykonywania muzyki Jana Sebastiana Bacha. Wizja francuskich muzyków, zapisana na płycie wytwórni Mirare, jest bardziej stonowana, kameralna, powściągliwa, ale również utrzymana na bardzo dobrym poziomie. Oba nagrania zatem zdecydowanie zasługują na uwagę.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty nr 11, 21, 29, 30
 Christian Leotta, fortepian
 Atma Classique ACD2 2487 • w. 2009, n. 2009 • 126'50"
 ★★★★★

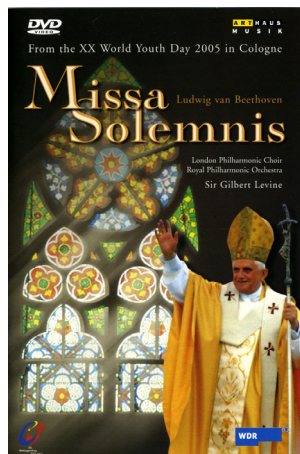
Przedstawiam Czytelnikom kolejne już spotkanie ze sztuką interpretacji *Sonat fortepianowych* Ludwiga van Beethovena. W roli głównej Christian Leotta, rodem z Włoch, lat 29, którego wizja tych dzieł, w postaci dwupłytkowego albumu inauguracyjnego serii w barwach wytwórni Atma Classique tak mnie zachwyciła w ubiegłym roku (*Muzyka21* nr 10/2008). Tym razem rekomenduję drugi wolumin cyklu, wydany kilka miesięcy temu. Od poprzednika różni się miejscem, gdzie dokonano sesji nagraniowej oraz dźwiękiem; przyznam się, że jakość i brzmienie instrumentu oraz warunki akustyczne sali na wcześniejszych krążkach bardziej mi przypadły do gustu. Nie uległ za to żadnym zmianom układ materiału, czyli utwory reprezentujące wszystkie okresy twórczości autora – wczesny (op. 22), środkowy (op. 53) i późny (op. 106, 109), a przede wszystkim bardzo wysoki poziom wykonania.

Wystawia on jak najlepsze świadectwo talentowi i wyobraźni włoskiego pianisty, przejawiającego wybitne cechy swego spojrzenia na *Sonaty*. Są nimi dobrze dobrane tempa, nieco wolniejsze niż zwykle, co mi się bardzo podoba, dzięki czemu nie ginie w niepotrzebnym pośpiechu. Fenomenalna

kontrola nad dźwiękiem i instrumentem, doskonale przemyślana wizja całości, obfitujące w wiele ciekawych pomysłów. Bogata paleta dynamiki od cichutkiego, subtelnego pianissimo po pełne blasku i mocy fortissimo. Wyrazistość rejestrów fortepianu, zwłaszcza efektywnych basów (wspaniale np. brzmia potężne, energiczne akordy rozpoczynające pierwszą część wielkiej *Sonaty Hammerklavier*; przy tak żywiołowym wykonaniu młodego artysty niektóre kreacje starszych mistrzów z przeszłości jawią się jako anemiczne i bez życia...). Szeroki wachlarz ekspresji – to Beethoven drapieźny, męski, porywający, jak i liryczny, śpiewny, nastrojowy (śliczna *Sonata E-dur*, zarówno klasyczny, jak też wybiegający daleko w przyszłość, jednocześnie radosny, ale również opanowany, dojrzały, z powściągniętymi nieco emocjami (*Waldsteinowska*), niekiedy nawet tragiczny, przejmujący, głęboki i ponadczasowy (*Adagio z Sonaty B-dur* op. 106)).

Wielka wyobraźnia, wrażliwość oraz imponująca muzykalność Christiana Leotta, w połączeniu ze wspaniałym zrozumieniem nieprzebranego w dzieł świata *Sonat* Ludwiga van Beethovena sprawiają, że jego interpretacje są dla mnie zdecydowanym faworytem, nawet w porównaniu z tak liczną i utytułowaną konkurencją. Sposób wzięcia – genialnej twórczości głuchego mistrza, który prezentuje włoski pianista, bardzo mi się podoba, dlatego też ponownie pozwałam sobie zarekomendować z entuzjazmem te kreacje Czytelnikom.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Missa solemnis op. 123
 Bożena Harasimowicz, sopran; Monica Groop, alt; Jerry Hadley, tenor; Franz-Josef Selig, bas • London Philharmonic Choir; Royal Philharmonic Orchestra • Gilbert Levine, dyrygent

ArtHaus 102 061 • w. 2005, n. 2005 • PCM Stereo/DD5.1/DTS5.1 – Region 0 – NTSC – 85'
 ★★★★★

Zapraszam do obejrzenia filmu z zapisem uroczystego koncertu, który odbył się w 2005 r. w ramach Światowych Dni Młodzieży w Kolonii, kiedy to w tamtejszej katedrze zabrzmiała *Missa solemnis* Ludwiga van Beethovena. Na płycie występ międzynarodowego grona artystów poprzedzony jest kilkuminutowym wprowadzeniem papieża Benedykta XVI, mówiącego o muzyce i owej genialnej kompozycji; widzowie, którzy nie znają języka niemieckiego mogą ustawić sobie napisy w języku polskim, co na korzyść wyróżnia wytwórnię ArtHaus, jako że z reguły w większości muzycznych filmów DVD polskiej wersji językowej brakuje.

Samo zaś wykonanie potężnego dzieła zasługuje na dużą uwagę. Prowadzący całość amerykański dyrygent Gilbert Levine, mający zresztą bogate doświadczenie w wielkich formach, nadaje muzyce płynny przebieg, narracji wartość, trafnie kontrastując poszczególne ogniwa i pokazując ich emocjonalne bogactwo (przepięknie np. zabrzmiało *Agnus Dei*). Pod jego batutą dzieło Beethovena porywa siłą i energią. Bardzo dobrze dobrani soliści (najmniej podobał mi się tenor), wśród których cieszy obecność polskiej sopranistki Bożeny Harasimowicz, oraz chór, wykonują swoje niełatwe partie z dużym zaangażowaniem i ekspresją; ich śpiew cieszy ucho i serce. Szkoda tylko, że tak jak wszyscy obecnie nie mają pojęcia, jak poprawnie należy wymawiać i wyśpiewać tekst po łacinie...

To żywa, utrzymana tak jak zawsze u Gilberta Levine'a w dość szybkich tempach, pełna energii i radości wizja genialnej *Mszy* Ludwiga van Beethovena. Słucha się jej z dużą satysfakcją.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty nr 30, 31, 32; Koncerty fortepianowe nr 4 i 5
 Robert Riefling, fortepian • Oslo Philharmonic Orchestra • Gabriel Chmura, Karsten Andersen, dyrygenci
 Simax PSC 1833 • w. 2009m, n.

1979/1981/1986 • ADD/DDD, 140'20"
 ★★★★★

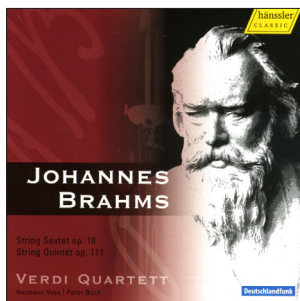
Historyczne serie mniejszych wytwórni mogą się niekiedy okazać prawdziwym odkryciem, o czym świadczy dwupłytkowy album firmy Simax, będący już czwartą pozycją z serii *Wielcy norwescy wykonawcy*, tym razem poświęcony osobie wybitnego pianisty Roberta Rieflinga (1911-1988). Przyznam się szczerze, że do tej pory nie zetknąłem się ani z wydawcą, ani z tym artystą, dopóki moja ciekawość nie pchnęła mnie do sięgnięcia po niniejszy tytuł. Mogę więc sobie nieskromnie pogratulować „nosa”, jako że pochodzący z kraju fiordów mistrz klawiatury objawił się tutaj dla mnie jako jeden z najwybitniejszych beethovenistów XX w.

Sądzę, że w twierdzeniu tym nie ma zbyt wielkiej przesady, a każdy, kto zapozna się z jego interpretacjami, podzieli mój entuzjazm. Mamy tu do czynienia z niewątpliwie wybitną artystyczną osobowością, fenomenalną wprost rozumiejącą świat twórczości Ludwiga van Beethovena. Wszystkie kreacje to rejestracje występów na żywo z lat 1979-1986. Na pierwszym krążku znajdują się trzy ostatnie *Sonaty* op.109-111, na drugim *IV i V Koncert fortepianowy*. W obu przypadkach chodzi o jedno z najlepszych wykonań tych arcydzieł, jakie słyszałem. Dziwi fakt, że tak mało się wie o artyście tego formatu, który mógłby z powodzeniem usunąć w cień dokonania wielu bardziej znanych kolegów. Dla miłośników Beethovena posłuchanie jego wizji powinno być obowiązkiem, ale jako jeden z nich od razu zapewniam, że obowiązek ów szybko przekształcił się w nieklamana przyjemność i uznanie. Pamiętać trzeba, że to nagrania koncertów live, sprzed kilkudziesięciu już lat, dlatego jakość dźwięku i sposób wykonania nie zawsze są perfekcyjne w 100% przez cały czas (np. brzmienie orkiestry, czytelność grup instrumentalnych, zbyt głośny niekiedy fortepian), ale wybitne osiągnięcia Roberta Rieflinga w tym repertuarze sprawiają, że człowiek szybko o tym zapomina.

Warto poznać sztukę wykonawczą wielkiego norweskogo pianisty.

Paweł Chmielowski

JAN BRAHMS
Kwintet smyczkowy G-dur op. 111; Sekstet smyczkowy B-dur op. 18
 Verdi Quartett • Hermann Voss, altówka, Peter Buck, wiolonczela
 Hänssler Classic CD 98.531 • w. 2009, n. 2008 • 66'10"
 ★★★★★



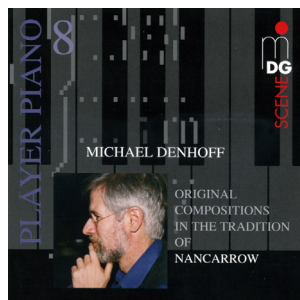
Na kolejnej płycie niemieckiego Kwartetu im. Verdiego z utworami Johanna Brahmsa, znalazły się dzieła znaczące, niczym kłamra spinające jego kameralne arcydzieła: *I Sekstet smyczkowy B-dur* op. 18 oraz *II Kwintet smyczkowy F-dur* op. 111. Przed wcześniejszym z nich powstało jedynie *I Trio fortepianowe H-dur*, potem zresztą zrewidowane przez autora. Późniejszy utwór miał być w zamierzeniu tytuły jego ostatnim słowem w dziedzinie kompozycji, podsumowaniem długoletniej kompozytorskiej drogi. Na szczęście dla potomnych, spotkanie mistrza z wybitnym klawicystą, Richardem Mühlfeldem przyczyniło się do zmiany tej radykalnej decyzji i powstania pięknych i wybitnych dzieł, mających kluczowe znaczenie w literaturze na ten instrument, ale też twórczości Brahmsa z ostatniego okresu jego życia.

Tak więc mamy tutaj kompozycję rozpoczynającą arcydzieła kameralistyki Niemca oraz utwór będący ukoronowaniem jego dokonań w tej dziedzinie. Efektownie i z pasją wykonał je na płycie, wraz z zaproszonymi gośćmi, Verdi Quartett. Jego występ odznacza się efektownym wachlarzem dynamiki i niezwykłym nasyceniem ekspresji, co w przypadku muzyki Brahmsa jest oczywiste, choć czasem miałem wrażenie, że tej ekspresji było trochę za dużo a poza tym za głośno. Artyści grają gęstym, intensywnym dźwiękiem, odpowiednio pasującym do bogatej faktury zawartej w mistrzowskiej oprawie instrumentacyjnej i kontrpunktycznej. Mimo iż nie są to dzieła łatwe, ani dla wykonawców, ani dla odbiorców, ta interpretacja broni się i nie nuży; wiele odcinków brzmi radośnie i energicznie, inne z kolei ujmują romantycznym, uduchowionym nastrojem (piękną wolną część *Kwintetu F-dur*). Słychać wyraźnie doskonale wykorzystanie możliwości 5-6 instrumentów i wtopienie ich w jedną porywającą całość. Podobać się też mogą piękne melodie, żywy rytm, przypominający u podobaniu kompozytora do tańców: walca, ländlera, a nawet czardasza.

Być może niniejsza kreacja nie porwa od początku do końca, lecz utrzymana jest na odpowiednim

poziomiu i we właściwy sposób pokazuje wybitne pozycje kameralnej twórczości Johanna Brahmsa.

Paweł Chmielowski



MICHAEL DENHOFF
Introvention mit Bach, 12 Inventionen for player Piano(s) op. 88, Cadenabbiaer Glockenbuch op. 78a

MDG 645 1408-2 • w. 2009, n. 2005 • 59'19" ★★★★★

Michael Denhoff (1955) to kompozytor i wiolonczelista niemiecki, aktywny także jako pedagog (jako ciekawostkę można podać, iż w latach 1997-99 wykładał w wietnamskim konserwatorium w Hanoi). Jego obszerny (trwający blisko 40 minut) cykl *12 Inventionen for Player Piano(s)* op. 88 powstawał w latach 1999-2004 i jest – podobnie jak reszta materiału wypełniającego album – efektem współpracy z Jürgenem Hockerem, realizatorem wszystkich utworów. Celowo unikam słowa „wykonawca”, bowiem w tym wypadku chodziło raczej o „zaprogramowanie” mechanizmów pianoli. Nawiasem mówiąc znacznie łatwiejsze niż w czasach Nancarrowa, gdy trzeba było ręcznie dziurkować specjalną taśmę. Dziś wykorzystuje się do tego technologię komputerową i powszechnie znany standard MIDI. Jednak nie ten aspekt jest najważniejszy. W kompozycjach Denhoffa można dostrzec sporą dawkę nawiązań do klasycznej pianistyki, stanowiącej pewien punkt wyjścia do dalszych działań. Słychać tu i ówdzie Bacha, jest też fragment który jako żywo – przynajmniej takie odniosłem wrażenie – przypomina Musorgskiego. Wymieniać można zresztą długo i wcale nie o to chodzi. Tym bardziej, że to tylko odległe echa, bowiem kompozytor przenosi nas w zupełnie inne rejony. Większość *Inwencji* charakteryzuje żywe tempo i złożona konstrukcja rytmiczna. Mamy tu liczne przykłady sekwencji składających się z kilku dźwięków, kanony, crescendo i decrescenda, polirytmie i polimetrie, wielotonalność itp. Najogólniej mówiąc, kompozytor eksploruje te obszary, które leżą poza zakresem ludzkich możliwo-

ści. Bo przecież muzyk ma tylko 10 palców, ograniczoną zdolność równoczesnego zagrania kilku modeli rytmicznych, czy szybkość reakcji. Gdyby zrealizować przy pomocy pianoli utwór dający się wykonać w tradycyjny sposób, nasunęłoby się oczywiste pytanie – po co to wszystko? Cały urok i niezwykłość tej muzyki polega przecież na tym, że słyszymy znane dźwięki, ale w zupełnie nieoczekiwanych konfiguracjach. Niestety tu tkwi także pewne niebezpieczeństwo, które dostrzega zresztą sam Denhoff. Czy po dokonaniach Nancarrowa w ogóle można w tej dziedzinie powiedzieć coś interesującego? Czy też zasób po prostu się wyczerpał? Teoretycznie spektrum powinno być co najmniej tak szerokie, jak w przypadku klasycznego fortepianu. W istocie jednak utwory na pianole są – mówiąc kolokwialnie – trochę „na jedno kopyto”. Trudno jednak winić za to sam mechanizm, może po prostu kompozytorzy są tak zauroczeni dorobkiem klasyki, że trudno oderwać się im od jego estetyki. W pewnym stopniu dotyczy to także Denhoffa, choć nie sposób odmówić jego utworom niemale dawki indywidualizmu. Co zasługują na szacunek.

Powyższe uwagi można odnieść także do drugiego cyklu – *Cadenabbiaer Glockenbuch* op. 78a. W swojej pierwotnej postaci (z 1996 r.) przeznaczony jest dla duetu pianistów, względnie solisty. Co ciekawe, jak sam tytuł wskazuje, powstał z inspiracji dźwiękami dzwonów. W istocie słuchać w nim wyraźnie artykułowane uderzenia, różne struktury rytmiczne i polimetrie (wywodzące się ze zróżnicowanych częstotliwości bicia dzwonów kościelnych) i gęstą fakturę nakładających się na siebie sekwencji. Autor najwyraźniej uznał, że jego dzieło idealnie nadaje się do transkrypcji na pianole – i dokonał tego dziełkiem lat po premierze pierwszej wersji. Niestety nie wiem czy przy tej okazji zmodyfikował nieco kompozycję, ale wiele fragmentów charakteryzuje się aurą typową dla muzyki pisanej wyłącznie na pianole i stanowiłaby dla żywego wykonawcy poważny problem.

Płytę otwiera miniatura wyjęta jakby z zupełnie innej bajki – *Introvention mit Bach* (Steve Reich *ist auch dabei*...). Zaczyna się zupełnie jak utwór klasyki minimal music, by po chwili przerodzić w (utrzymaną w nieco ludycznym nastroju) parafrazę mistrza Jana Sebastiana. Jako ciekawostkę dodam, że w nagraniach dość wyraźnie słychać pracę mechanizmu pianoli, choć w żadnym wypadku nie przeszkadza ona w odbiorze. To raczej, składająco nieco egzotyczny, smaczek, techniczna

ciekawostka. Wszak żywi muzycy też bywają źródłem efektów ubocznych...

Dariusz Mazurowski



THOMAS FORTMANN
Sonata saksofonowa, Catholic Blues, Bach cab, Sonkran, Sonatina, etc.

Metier msv28512 • w. 2009, n. 2009 • DDD, 51'40" ★★★★★

Thomas Fortmann pochodzi ze Szwajcarii i zanim zajął się „poważniejszą” twórczością, był muzykiem rockowym i autorem wielu popularnych utworów. W pewnym momencie jednak zrezygnował z tej, zapewne dość lukratywnej profesji, by podjąć studia muzyczne i komponować w nieco innym stylu. Jeśli oceniać ten etap jego twórczości na podstawie omawianej płyty, określenie „nieco” (a nie „zupełnie”...) wydaje się jak najbardziej na miejscu. Otwierająca zbiór *Sonata na saksofon i fortepian* – składająco chronologicznie najnowszą pozycją – bazuje na melodyce rodem z jakby nieco innej bajki – lekkiej, nieco frywolnej i przywołującej odległe skojarzenia z jazzem, czy też typowo amerykańską muzyką rozrywkową. Wrażenie to pogłębia partia fortepianu – mocno akcentowana, chwilami agresywna i utrzymana w jasnych tonach. Czy lekko pastiszowy (a w finałowym *A whale in the circus* wręcz jarmarczny) klimat był świadomym zamierzeniem autora? Zapewne tak. Fortmann ma za sobą epizod z muzyką filmową i jego kompozycje niekiedy zdają się zdradzać pewną ilustracyjność. Powyższe uwagi dotyczą zresztą wszystkich utworów opublikowanych na tej płycie. Ich autor nie kryje swojego przywiązania do tradycyjnego systemu dwunastotonowego i nie wyrzeka swojej rockowej przeszłości. Warto zwrócić szczególną uwagę na partie saksofonu, głównego bohatera opublikowanych tu nagrań. Kompozytor często wymaga od muzyków zastosowania technik, czy sposobów artykulacji wywodzących się właśnie z jazzu czy rocka (niektóre z nich do złudzenia zdają się przypominać gitarowe

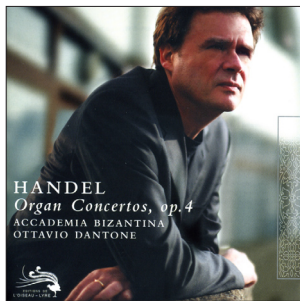
riffy...). Są to zresztą niekiedy partie dość trudne i wymagające od muzyka dużej znajomości tematu i warsztatowej biegłości. I nic dziwnego, że utwory Fortmanna wykorzystuje się w celach dydaktycznych, jak choćby wspomnianą *Sonatę*. Akompaniament fortepianu, obecny w większości z tych utworów, sprawdza się do zdecydowanie drugoplanowej roli, stanowiąc rodzaj konstrukcji dźwiękowej, na której opiera się zasadnicza akcja.

Płyta, przynajmniej teoretycznie, powinna pozwolić na prześledzenie ewolucji stylistycznej kompozytora – najstarszy z opublikowanych tu tytułów dzieli od najnowszego bez mała ćwierć wieku. Różnice postrzegam jednak raczej w innych kategoriach, bowiem wiele z tych dokonań ma swój indywidualny rys. Nowsze utwory są bardziej żywiołowe i na swój sposób radośniejsze, więcej w nich różnorodnych barw, a wiodący instrument został pełniej wykorzystany. Co może być efektem większego doświadczenia autora. Czy dostrzegam tu wyraźny rozwój języka kompozytorskiego? Niekoniecznie.

Z opublikowanych tu utworów największą uwagę bez wątpienia przykuwają *Sonkran*, *Pop oh kakapiti*, czy *A little American night music* - napisane na kwartet saksofonowy i wykonywane przez renomowany (istniejący od 1996 r.) Berlioz Quartet. Już samo zestawienie instrumentów, w końcu nieczęsto spotykane nawet w muzyce współczesnej, daje ogromne możliwości. Thomas Fortmann wykorzystuje je tylko w pewnej części, nie eksplorując zbytnio aspektów sonorystycznych (choć niektóre z zastosowanych barw są dość odważne) i koncentrując na swobodnej zabawie z melodią i rytmem. *A little American night music* można zresztą odebrać jako rodzaj żartu muzycznego, bowiem punktem wyjścia jest oczywiście Mozartowskie *Eine kleine Nachtmusik*. Kompozytor rozwija kluczowe wątki klasycznego dzieła, w kolejnych wariacjach coraz bardziej odbiegając od oryginału. Robi to jednak na tyle subtelnie, że duch dawnego mistrza jest gdzieś stale obecny i nawet najbardziej ortodoksyjni melomani nie powinni się poczuć urażeni.

W sumie lekka i całkiem przyjemna płyta, choć raczej z tych, które nie zapadają zbyt mocno w pamięć. Ale i takie są nam potrzebne.

Dariusz Mazurowski



JERZY FRYDERYK HAENDEL
KONCERTY ORGANOWE OP. 4
 Accademia Bizantina • Ottavio Dantone, dyrygent
 L'Oiseau-Lyre 478 1465 • w. 2009, n. 2008 • 77'27"
 ★★★★★

W tym roku miłośnicy muzyki Jerzego Fryderyka Haendla nie mogą narzekać na liczbę płyt z jego twórczością. Wydawcy prześcigają się w wydawanych przez siebie tytułach, obejmujących zarówno wznowienia, jak nowe edycje; efektowne składanki typu „the best of” dla szerokiej publiczności obok nowości z niezbyt znanymi utworami, takimi jak na przykład rzadko lub w ogóle dotychczas nieprezentowanymi na krążkach operami. Nie mogło oczywiście zabraknąć popularnych, chętnie słuchanych *Koncertów organowych* op. 4, którymi przypominał o sobie L'Oiseau-Lyre, label Dekki zajmujący się wydawaniem pozycji poświęconych muzyce dawnej. Sądzę, że w tym przypadku fonograficzny żywot rekomendowanego albumu nie ograniczy się do tegorocznej rocznicy, jako że gwarantem odpowiedniego poziomu interpretacji, do której warto stale powracać, jest znakomita Accademia Bizantina pod wodzą swojego szefa, Ottavia Dantone, czyli artyści doskonale znani z licznych nagrań dzieł XVII-XVIII w., wysoko cenionych przez krytykę i melomanów.

Ponownie – podobnie jak na dysku zawierającym *Koncerty klawesynowe* Jana Sebastiana Bacha – Dantone wystąpił w podwójnej roli solisty i dyrygenta. Doskonale sobie z tym zresztą poradził: między nim a jego muzykami panuje wspaniale wręcz porozumienie i zgodność. Dla takich specjalistów od muzycznego baroku świat twórczości jednego z jego największych przedstawicieli nie ma żadnych tajemnic. Solista w pełni korzysta z wielu rozwiązań stosowanych w dzisiejszej historycznie ujętej praktyce wykonawczej. Nie trzyma się zawsze ściśle zapisu, wręcz przeciwnie, wzbogaca występ elementem improwizacji, wariacji, upiększania materii ornamentami, powtarzaniem niektórych fragmentów, przedstawianiem po-

szczególnych figur w nowy sposób. Nie zapomina o żywych, lecz nigdy nieprzesadzonych, tempach i urozmaiconości artykulacji, wykorzystując możliwości organów. Jest nimi zbudowany dwa lata temu w stylu czeskim pozytyw, którego dźwięk pięknie wtapia się w brzmienie towarzyszących mu instrumentów. Ich barwa jest subtelna, bogata w niuanse. Realizacja techniczna dodatkowo podnosi i tak wysoką wartość tego nagrania: powstało ono w Kościele św. Bartłomieja w rodzinnym mieście kompozytora, Halle, co wzmacnia wrażenie autentyczności interpretacji.

Kolejny sukces zespołu Accademia Bizantina i Ottavia Dantone, którzy stworzyli interesującą i żywą kreację pięknej muzyki Jerzego Fryderyka Haendla. Warto posłuchać.

Paweł Chmielowski



JEAN LANGLAIS
Messe d'Esqualquens, Canzona, 5 Motets, Cantique, Cantate en l'honneur de St. Louis-Marie de Montfort, Incantation pour un jour saint, 3 Prières, Pasticcio, Missa in Simplicitate
 Marie-Louise Langlais, organy • Maîtrise de Bouches-du-Rhône • Samuel Coquard, dyrygent
 Solstice SOCD 241 • w. 2009, n. 2007 • 56'40"
 ★★★★★

Francuski kompozytor Jean Langlais urodził się w miasteczku bretońskim La Fontenelle 15 lutego 1907 r. Niewidomy od drugiego roku życia, studiował w Institut National des Jeunes Aveugles w Paryżu skrzypce, fortepian, organy i kompozycję. Jego profesorami byli m.in. Albert Mahaut, uczeń Césara Francka i André Marchal, wybitny organista.

W roku 1927 Jean Langlais został przyjęty do Konserwatorium Paryskiego, gdzie studiował zarówno u Marcela Dupré, jak i Oliviera Messiaena. Jako organista otrzymał pierwszą nagrodę konserwatorium w 1930 r. Następnie kontynuował naukę improwizacji u Charlesa Tournemire'a. Jej zwieńczeniem była Grand Prix wykonawstwa i improwizacji zdobyta w 1931 r. Zakończył swoje studia w klasie kompozycji Paula Dukasa.

Jean Langlais wykładał ponad 40 lat w Institut National des Jeunes Aveugles, a także w Schola Cantorum de Paris. Jako pedagog znany był na całym niemalże świecie. Poza tym wiele koncertował. W samych tylko Stanach Zjednoczonych w okresie od 1952 do 1981 r. dał ponad 300 recitali.

W 1945 r. kompozytor objął stanowisko organisty w kościele Sainte-Clotilde w Paryżu, gdzie wcześniej pracowali César Franck i Charles Tournemire. Opuścił to stanowisko dopiero w 1987 r., gdy skończył 80 lat.

Katalog twórczości Jeana Langlaisa jest bardzo rozległy i zawiera 254 utwory zarówno sakralne, jak i wokalne i instrumentalne. Napisał m.in. 13 mszy, koncert wiolonczelowy, utwory klawesynowe i organowe. Te ostatnie rozslawiły go na cały świat.

Jean Langlais zmarł w Paryżu 8 maja 1991 r.

Niewielkie wydawnictwo francuskie Solstice od lat promuje muzykę tego wielkiego Francuza. Tym razem na płycie znalazły się utwory sakralne poprzedzielane kilkoma dziełami organowymi. Kilka z tych utworów zostało nagranych po raz pierwszy.

Wykonawcy to znakomity chór znany z wielu wcześniejszych nagrań muzyki sakralnej Jeana Langlaisa, a także żona kompozytora, organistka, od lat zajmująca się propagowaniem tej muzyki.

Jeśli ktoś nie zna jeszcze tego kompozytora, prezentowana płyta jest znakomitą introdukcją w świat jego muzyki. Szkoda tylko, że to wydawnictwo nie ma swojego dystrybutora w Polsce.

Stanisław Lubliński



FRANCISZEK LISZT
Dzieła na skrzypce i fortepian: Première Elégie S130ter, Zweite Elegie S131bis, Die drei Zigeuner – Paraphrase S383, Romance oubliée S132ter, Grand Duo concertant S128, Epithalm S129, Benedictus S381/1, Offertorium S381/2
 Friedemann Eichhorn, skrzypce; Rolf-Dieter Arens, fortepian
 Hänssler Classic CD 98.588 • w. 2009, n. 2008 • 58'21"
 ★★★★★

To wydaje się nieprawdopodobnym, że dzieła Franciszka Liszta na skrzypce z fortepianem przeleżały w archiwach ponad 100 lat i dopiero teraz, na początku XXI w., doczekały się nagrania. Dwóch znakomitych wykonawców niemieckich podjęło się tego trudnego zadania i na prezentowanej płycie nagrali około połowę całej spuścizny kompozytora na ten zestaw instrumentów. Większość znajdujących się tu utworów to transkrypcje wcześniejszych utworów na fortepian solo, pieśni, czy też utworów religijnych. Tym niemniej jest to bardzo interesująca muzyka warta prezentowania na koncertach.

Interpretacja dzieł Liszta w wykonaniu dwóch niemieckich artystów podkreśla ich nostalgiczny charakter. Kontrasty, bogactwo faktury i inwencje kompozytora ukazane są bardzo trafnie. Wykonawcy znakomicie kształtują frazy, tworzą uduchowiony nastrój, grają czystym, delikatnym dźwiękiem.

Odkrycie repertuarowe warte polecenia.

Stanisław Lubliński



GUSTAV MAHLER

Symfonia nr 4

Miah Persson, sopran • Budapest Festival Orchestra • Ivan Fischer, dyrygent

Channel Classics CCS S.A. 26109 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 57'00"

☆☆☆☆☆

Iván Fischer i jego Budapeszteńska Orkiestra Festiwalowa stonkowo rzadko raczą nas swoimi nowymi nagraniami, ale kiedy tylko ukazują się one na rynku, natychmiast wzbudzają entuzjazm krytyków i słuchaczy. Tak było w przypadku wielu albumów Philipsa, tak jest też od kilku lat z płytami wytwórni Channel Classics, z którą Węgry współpracują. Miłośnicy symfoniki Gustava Mahlera z pewnością wykazują duże zainteresowanie ich fonograficznymi dokonaniem, wśród których znalazły się już znakomite interpretacje *Szóstej* i *Drugiej*, teraz zaś dyskografia zespołu w barwach holenderskiej firmy wzbogaciła się o najnowszy album z *IV Symfonią G-dur*.

Fischer pokazuje ją jako dzieło niezwykle liryczne, delikatne,



MACIEJ MALECKI

Cicha Noc

Polski Chór Kameralny; Polska Filharmonia Kameralna • Jan Łukaszewski, dyrygent

Carus 83.418 • w. 2008, n. 2007 • 51'15"

Muzyka21
płyta miesiąca

Wyczekiwana pierwsza gwiazdka za oknem... barwna choinka... uroczyscie przybrany stół z dwunastoma potrawami i białym opłatkiem... wyjątkowy, świąteczny nastrój... życzenia... wzruszenia... niekiedy wypowiedziane, innym razem ukryte w znanych melodiach kolęd... Wszystko ma tu swoje miejsce. Niczego za dużo, niczego za mało. Tak, jak nakazuje tradycja. Tradycja wigilijna, tradycja rodzinna, tradycja każdego domu...

Podobnie jest z prezentowanymi tu opracowaniami kolęd Macieja Maleckiego – wszystko ma swoje miejsce; niczego za dużo, niczego

romantyczne, ujmujące subtelną emocjonalnością i kolorystą, a także kameralnym brzemieniem i idyllicznym nastrojem. Nie ma tu żadnych szaleństw i przesady, jest za to stonowana dynamika, powściągnięta ekspresja, gra barwą oraz umiarkowane tempa. W takim klasycznym podejściu do partytury nie dziwi więc fakt, że *Czwarta* uważana jest za najbardziej przystępną ze wszystkich symfonii Mahlera. Orkiestra jest w znakomitej formie, brzmi niekiedy bajecznie, przesłicznie grają instrumenty dęte. W ostatniej części pięknie śpiewa sopranistka Miah Persson, w idealny wręcz sposób wraz z zespołem opiewając uroki niebiańskiego życia.

To bardzo dobre i wartościowe nagranie, zarówno pod względem artystycznym, technicznym jak i edytorskim, dlatego zasługuje na uwagę wszystkich wielbicieli znakomitego orkiestrowego grania oraz wielkiej symfoniki. Oceniam je zatem wysoko, choć w przypadku tego dzieła, moim zdecydowanym faworytem jest płyta wytwórni Profil z interpretacją Staatskapelle Dresden pod dyktando Giuseppe Sinopolego (**Muzyka21** nr 10/2008).

Paweł Chmielowski

za mało. W lecie 2006 r. kompozytor z inspiracji Jana Łukaszewskiego podjął się tego zadania – jak pisze – z radością, ale i z lękiem, ponieważ „istnieją dziesiątki różnych opracowań i trudno coś oryginalnego dodać od siebie, by nie przedobrzyć i nie zatracić ducha pięknych śpiewów bożonarodzeniowych”. Kompozytor sprostał postawionemu sobie zadaniu, tworząc spójny cykl kolędowy na chór i orkiestrę smyczkową, obejmujący trzynaście tradycyjnych kolęd i współczesną, stylizowaną na pastorałkę kompozycję *Niemowlątko na śłomie*.

Ową bożonarodzeniową mozaikę charakteryzuje różnorodność i jedność. Nie tylko różnorodność tekstowa i melodyczna tych utworów, w większości wzorowanych na polskich tańcach narodowych, ale także pomysłowa różnorodność opracowań, zachowująca jednak cechy charakterystyczne każdego utworu. Skutek – nie jest to płyta przewidywalna. Najczęściej temat kolęd pojawia się w chórze, ale nie zawsze. W *Gdy śliczna Panna* role odwracają się i chór staje się akompaniamentem dla orkiestry, a *Hej, w Dzień Narodzenia* jest opracowaniem wyłącznie instrumentalnym, w które wplecione zostały tematy innych śpiewów bożonarodzeniowych. Pomimo tej różnorodności udało się kompozytorowi zachować ogromną spójność cyklu, dzięki wysublimowanej harmonii, pomy-

ślowej orkiestracji, wyważonemu dawkowaniu napięć.

Czynnikiem wyróżniającym prezentowane nagranie jest z pewnością wysoki poziom wykonawczy, zarówno chóru, jak i orkiestry. Oba zespoły cechuje nienaganna kultura brzmienia, wrażliwość emocjonalna, a także elegancja. Polskiego Chóru Kameralnego pod dyktando Jana Łukaszewskiego nie trzeba przedstawiać – 24 zawodowych muzyków po raz kolejny udowodniło, że zasługują na miano jednego z najlepszych zespołów. Podobnie Polska Filharmonia Kameralna – nie bez powodu regularnie występuje na największych europejskich festiwalach i powiększa swój dorobek płytowy.

Przy tak wielu superlatywach łatwo wybaczyć małą pomyłkę wydawcom, którzy w załączonej książeczce zamienili kolejność dwóch kolęd. Bożonarodzeniowe opracowanie Maleckiego nosi tytuł *Cicha noc* – choć nie jest ona z pochodzenia polską kolędą, jak tłumaczy kompozytor, na tyle wrosła w naszą kulturę, że bez obaw można była włączyć ją w projekt.

Nagranie to śmiało można polecić każdemu – zarówno wymagającemu słuchaczowi, jak i komuś, kto poszukuje „ładnego” opracowania polskich kolęd. Polecam.

Emilia Dudkiewicz



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Koncerty fortepianowe KV 453, 488

Christoph Soldan, fortepian • Capella Istropolitana • Paweł Przytocki, dyrygent

K&K Verlaganstalt • w. 2002, n. 2001 • 54'19"

☆☆☆☆☆

Koncert fortepianowy G-dur nr 17 KV 453 i słynny *A-dur* nr 23 KV 488 są moimi faworytami w gronie dzieł tego gatunku stworzonych przez Wolfganga Amadeusza z Mozarta w latach 1782-1786, kiedy to twórca – sam doskonały pianista – prezentował je wiedeńskiej publiczności na swych akademiach. Prześliczne, z niewielką orkiestrą bez trąbek i kotłów, bogate wyrazowo, obfitujące w wiele interesujących myśli, zawierające przepiękne

melodie, pozostają imponującym świadectwem twórczego geniuszu kompozytora i jako takie stawiają wykonawcom szczególnie wysokie wymagania.

Sprostał im w pełni Christoph Soldan, pianista niemiecki, którego wizja obu arcydzieł wzbudziła mój zachwyt. Gra z dużą wrażliwością, starannie wydobywa dźwięk, elegancko kształtuje frazy, trafnie wpisując swą interpretację w sedno mozartowskiej stylistyki. Dobrze dobrane tempa oraz znakomite opanowanie materiału, podparte przez niekwestionowaną techniczną biegłość, pozwoliły mu wydobyc prawdziwy kształt i wielką emocjonalną głębię wykonywanych utworów, zwłaszcza w przepięknym *Koncertcie A-dur* i jego cudownej, smutnej wolnej części. Cieszy udany akcent polski w omawianym nagraniu w osobie dyrygenta Pawła Przytockiego, znakomicie prowadzącego kameralną orkiestrę Capella Istropolitana, grającą lekko, żywo i wyraziście. Bez zarzutów przedstawia się współpraca między solistą a kapelmistrzem, co w przypadku ich wzajemnych dialogów przewidzianych dla nich przez Mozarta, jest niezmiernie ważne i wzbogaca formę dzieł. Całość uzupełnia dobra realiza-

cja techniczna, mimo że jest to rejestracja koncertów na żywo z oklaskami publiczności. Wspaniale brzmi zarówno fortepian, jak i instrumenty w orkiestrze.

Szkoda tylko, że porywającej interpretacji nie towarzyszy równie udana warstwa edytorska, tutaj zredukowana do mizernej, chudziutkiej okładki, utrzymanej w nieodpowiedniej kolorystyce, co utrudnia przeczytanie w języku niemieckim podstawowych informacji na temat edycji, wykonawców i muzyki. Zabrakło na przykład podanych czasów trwania poszczególnych części, co w przypadku przedsięwzięcia mającego ambicje przetrwać się w pełny cykl *Koncertów fortepianowych* Mozarta nie wystawia wydawcy najlepszego świadectwa.

Paweł Chmielowski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Wczesne koncerty fortepianowe:
KV 175, 238, 246

David Greilsammer, fortepian, dyrygent • Suedama Ensemble
Naïve V 5149 • w. 2008. n. 2005 • 62'05"

Muzyka21
plyta miesiaca

Dawno już nie słuchałem płyt firmy Naïve, dlatego z tym większą ciekawością sięgnąłem po jej nowy album, wypełniony repertuarem, który miłośnicy muzyki Wolfganga Amadeusza Mozarta lubią najbardziej – *Koncertami fortepianowymi*. Urok tego spotkania polegał na tym, że tym razem francuska wy-

twórnia wydała album z wczesnymi dziełami tego gatunku, oznaczonymi w katalogu Köchla numerami 175, 238 i 246. Obcowanie z tą niezwykłą twórczością, po gruntownym poznaniu znakomitej kreacji Davida Greilsammera i zespołu Suedama Ensemble z każdą minutą słuchania przybierało na sile, by osiągnąć stan zachwyty i entuzjazmu nad cudownymi kompozycjami, elegancką i wyśmakowaną interpretacją młodego pianisty i kameralnej orkiestry. Czego też gorąco życzyć Czytelnikom, którzy będą chcieli skonfrontować moje wrażenia ze swoimi.

To, co mi się od razu spodobało, to naturalne, żywe i szczerze podejście do wczesnych mozartowskich arcydzieł. Brzmiały wprost bajkowo, stylistycznie w sam raz, z gracją; muzycy prezentują je z odpowiednią dawką energii, subtelności i dobrego smaku. Frazowanie jest naturalne, narracja płynna i czysta jak górski potok, a tempo – idealne. David Greilsammer pokazuje bogatą artykulację oraz lekkie uderzenie, nie forsując dźwięku ani nie nadaje partyturom

żadnych romantycznych odniesień, osadzając całą swoją produkcję w doskonałych ryzach klasycznego idiomu. Suedama Ensemble gra w małym składzie, redukuje vibrato w smyczkach, zaś ślicznie dialogujące instrumenty dęte oraz efektywnie brzmiące w *Koncertie D-dur* trąbki i kotły dodają tej i tak już udanej interpretacji, czaru i blasku. Niezwykłym urokiem tchną części wolne: jestem po prostu bezradny wobec piękna i emocji zapisanych przez kompozytora, a tak przekonująco odczytanych przez młodego pianistę.

Płyta ta wystawia doskonałe świadectwo artystycznemu kunsztowi Davida Greilsammera, co w przypadku dzieł Mozarta jest zadaniem trudnym. Świetnie poradził sobie w podwójnej roli solisty oraz dyrygenta, tworząc kreację wysmakowaną, pełną radości i słońca. Jak przyjemnie się słucha tych koncertów w pogodny letni dzień... Zachwyty jest tutaj jak najbardziej uzasadniony i liczę, że słuchacze podzielą moje odczucia.

Paweł Chmielowski



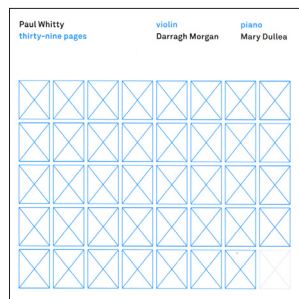
SERGIUSZ RACHMANINOW
Dzieła na wiolonczelę i fortepian
David Geringas, wiolonczela; Ian Fountain, fortepian

Hänssler Classics CD 93.245 • w. 2009. n. 2008 • 73'56"
☆☆☆☆

lista David Geringas i pianista Ian Fountain. Ich recital w zakresie układu materiału na krążku wyróżnia się logiką i chronologicznym uporządkowaniem (co nie jest wbrew pozorom takie częste w produkcjach fonograficznych, zestawiających dzieła bardziej lub mniej przypadkowo): ułożono tam kompozycje od najwcześniejszego opusu 2 po ostatni, opus 34. Pod względem artystycznym jest równie udany. Opiera się na dwu filarach: doskonałej współpracy między muzykami oraz bogactwie ekspresji. Muzycy wykonują muzykę Rachmaninowa z zaangażowaniem, wysoko ustawiając emocjonalną temperaturę występu,

tak by jak najpełniej przemówił do uczuć słuchacza. Najlepiej im się to udało w niedługich miniaturach, opracowaniach preludium bądź innych drobnych utworów i pieśni ze słynną *Wokalizą* na czele. Pełen wyrazu, namiętny, gesty dźwięk wiolonczeli w połączeniu z kreatywnym, wrażliwym towarzyszeniem fortepianu wywiera odpowiednie wrażenie, pokazując całe piękno i intensywność emocji zawartych w tej twórczości. Jedyne z dzieł największego formatu – *Sonatą g-moll* – miałem pewien problem. Przydałoby się większe zróżnicowanie muzyczne, kontrasty, zmiany temp, nieco żywsza narracja w obrębie poszczególnych części formy, co pozwoliłoby uniknąć pewnej monotonii w czasie jej trwania (35 minut).

To udana produkcja, która może



cych dokonaniach, często będących efektem niekonwencjonalnych zabiegów, czy też stosowania indywidualnych technik kompozytorskich. Wiele z jego utworów angażuje środki elektroniczne, inne media – chętnie też tworzy we współpracy z innymi artystami. Jest również współzałożycielem i członkiem dość nietypowego zespołu [rout], który zresztą często wykonuje jego kompozycje.

Thirty-nine pages składa się z 38 krótkich fragmentów, które można wykonać (odtworzyć) w dowolnej kolejności, dodatkowo tworząc nowe zestawienia poszczególnych elementów – powtarzanych i umieszczanych w sąsiedztwie innych. Jakkolwiek wydaje się to dość odważnym eksperymentem, sama idea wcale nie jest nowa. Zresztą nie ten aspekt jest najbardziej osobliwą stroną kompozycji. Paul Whitty chętnie podejmuje próby dekonstruowania i ponownej kompozycji istniejących wcześniej bytów artystycznych. Źródło opublikowanego tu dokonania sam wyjaśnia w opisie płyty: „Przefiltrowałem i przeorganizowałem każdą stronę opublikowanego przez Henle Urtext Edition wydania *Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur* Cesara Francka”. Czy mamy więc do czynienia z absolutnie oryginalną i w pełni autorską kompozycją? By rozwiać te wątpliwości, wystarczy porównać wydaną na omawianej płycie muzykę z poddanym dekonstrukcji materiałem wyjściowym. Stylistycznie, emocjonalnie – i pod każdym innym względem – jest to zupełnie inne dzieło. Bo też na dobrą sprawę, to słuchaczowi w ogóle nie jest potrzebna wiedza o technikach kompozytorskich i sposobie pracy autora. Efekt końcowy chwilami dość zaskakująco przypomina utwory nurtu minimalistycznego, a to ze względu na często stosowane repetycje i nieco hipnotyczny klimat wielu pasażów. Senny i łagodny nastrój budzi także odległe skojarzenia z twórczością Mortona Feldmana. *Thirty-nine pages* zbudowano z bardzo niewielu, wyraźnie akcentowanych dźwięków – gdyby pokusić się o graficzną metaforę, można powiedzieć, że są to pojedyncze punkty i krótkie odcinki,

wzbudzić uznanie co wrażliwszych słuchaczy, a miłośników wspaniałej muzyki Sergiusza Rachmaninowa i brzmienia wiolonczeli w szczególności.

Paweł Chmielowski

PAUL WHITTY

39 Pages
Darragh Morgan, skrzypce; Mary Dullea, fortepian
Metier msv28509 • w. 2009. n. 2009 • 73'12"
☆☆☆☆

Paul Whitty (1970) pochodzi z Irlandii Północnej i ma na swoim koncie szereg dość interesują-



GIACINTO SCELSI
Preludi Serie I – IV
 Alessandra Ammara, fortepian
 Arts 47721-8 • w. 2009, n. 2008 • SACD,
 73'10"

Muzyka21
plyta miesiaca

Mamy przed sobą płytę niezwykłą, bo też wyjątkową postacią był sam Giacinto Scelsi (1905-1988). Ekscentryk, dla niektórych po prostu dziwak (choć to tak niesprawiedliwy epitet), a przede wszystkim wielce oryginalny kompozytor. Przez międzynarodową publiczność odkryty późno, bo w latach 80., więc u schyłku życia.

Długa seria preludiów fortepianowych powstała w pierwszym (z czterech, jak to zwykle określać biografowie) okresie twórczości kompozytora, jeszcze przed choro-

bą psychiczną, która tak zmieniła jego życie i w jakiś sposób wpłynęła na późniejszą twórczość. Nie są to co prawda utwory zasługujące na miano młodzieńczych, ale jednak różniące się od dojrzałego dorobku artysty. Nie to jest jednak istotne. Co czyni to wydawnictwo tak wyjątkowym? Po pierwsze mamy do czynienia z premierowym nagraniem kompletu tych preludiów. Po drugie – z absolutnie mistrzowskim wykonaniem. Młoda pianistka włoska, Alessandra Ammara, doskonale czuje ducha tej muzyki, a jej grze nie sposób cokolwiek zarzucić. Dbałość o szczegóły, kolorystykę brzmienia, precyzyjna artykulacja i wyjątkowa swoboda (bo są przecież wykonania, o których chciałoby się powiedzieć – siłowe...). Jest też trzecia przyczyna, niebywała jakość samego nagrania. Hybrydowy dysk – Super Audio CD, który można odtwarzać także jako standardowy kompakt – opatrzono informacją, że jest to nagranie audiofilskie. I cokolwiek miałyby to znaczyć, jest jak najbardziej adekwatne do zawartości płyty. Nadmieniam, że nie uważam się za audiofila, bo nade wszystko cenię kompozycję i jej mistrzowskie wykonanie, ale najlepiej gdy dodatkowo zostanie tak doskonale zarejestrowana.

Właściwie to nagranie, w którym... w ogóle nie czuje się, że jest nagraniem. To naprawdę duża sztuka i niewiele jest dziś na rynku płyt z tak znakomicie zarejestrowanym repertuarem fortepianowym. Zachowano szlachetne, naturalne brzmienie instrumentu, umiejętnie wychwytyjąc naturalny pogłos sali. Zresztą na uwagę zasługują także sam fortepian koncertowy Borgato L 282, będący niemal dziełem sztuki. Ta włoska firma wytwarza instrumenty najwyższej klasy – jak głosi reklama – budowane całkowicie ręcznie. Trzeba przyznać jedno, jeśli brzmia tak, jak słuchać na tej płycie – są warte każdych pieniędzy. Zostawmy jednak kwestie techniczne i skupmy na samej muzyce. Cykl preludiów, zebranych w cztery serie, jest interesujący z wielu względów – stanowi świadectwo wczesnej twórczości kompozytora, a jest to okres stosunkowo najmniej znany, a przy tym ukazuje ewolucję języka artysty, jaką przechodził w trakcie pisania kolejnych utworów. Najwcześniejsze (pochodzące z lat 30.) wyraźnie nawiązują do tradycji, choć na swój sposób są też wyjątkowo nowoczesne. Zwłaszcza gdy porównamy je z innymi przykładami pianistyki z tego okresu. W kolejnych widać jak na dłoni rozwój autora, coraz

odważniejszą chromatykę, operowanie szeroką skalą dynamiczną, barwą instrumentu, jak i umiejętne budowanie dramaturgii – także poprzez stosowanie ciszy, jako środka wyrazu. Trudno uwierzyć, że Scelsi zdecydował się wysłać do wydawcy tylko pierwszą serię. Druga i czwarta pozostały w formie prywatnej edycji kompozytorskiej, trzecia funkcjonowała wyłącznie jako rękopis. Dzięki niemal detektywistycznej pracy Fundacji Isabelli Scelsi udało się odnaleźć i odtworzyć komplet preludiów, które właśnie otrzymaliśmy na płycie.

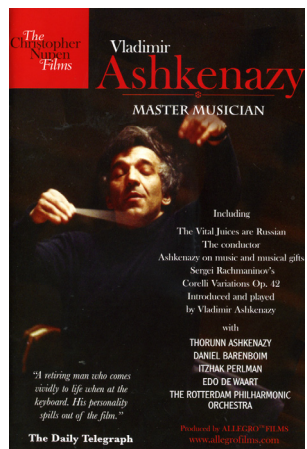
Swym potencjalnym konkurentom Alessandra Ammara postawiła poprzeczkę bardzo wysoko – każde kolejne podejście do tego repertuaru będzie skazane na porównanie z jej wykonaniem. I choć muszę przyznać, że Giacinto Scelsi nigdy nie był moim faworytem, a fortepianowe preludia są w jego dorobku pozycją o mniejszym znaczeniu – to jednak wyjątkowość tego wykonania i jakość samego nagrania sprawiły, że zdobyłem się na odwagę, by nazwać je płytą miesiąca. Naprawdę warto posłuchać, bo takie wydawnictwa nie trafiają się codziennie.

Dariusz Mazurowski

kreślone zazwyczaj dość grubą kreską. W pierwszej chwili wydaje się zresztą, że nie jest to muzyka stawiająca wysokie wymagania wykonawcom. Nie jest to jednak słuszne spostrzeżenie. W istocie owe wymagania są jakby nieco innego rodzaju – oczywiście nie znajdziemy tu żadnych – w tradycyjnym rozumieniu – partii wirtuozerskich, ale para wykonawców (pianistka Mary Dullea i skrzypek Darragh Morgan) musi się wykazać wyjątkowym zgraniem, doskonałym wycuciem czasu i dbałością o każdy szczegół. Dźwiękiem jest tu postawiony sam sobie i nie może zawierać żadnych niedostatków – nb. dość rzadko oba instrumenty brzmia jednocześnie. Od strony wykonawczej mamy więc do czynienia z niemal wzorcową realizacją – podobnie należałoby skomplementować stronę techniczną nagrania. A sama kompozycja? Cóż, propozycja Paula Whitty adresowana jest do szczególnego kręgu odbiorców i z pewnością im przypadnie do gustu, choć trudno oczekiwać by weszła do kanonu naszych czasów.

Dariusz Mazurowski

Różne



VLADIMIR ASHKENAZY
Master Musician
 Allegro Films A 09CN D • w. 2008 • DD2.0
 • DVD-Video, 160'00"
 ★★★★★

Vladimir Ashkenazy to jeden z tych artystów, którzy od pół wieku są stale obecni w życiu koncertowym i na rynku płytowym. Jego nazwisko zna każdy meloman, pamiętający jego błyskotliwą karierę pianisty, rozpoczętą na Konkursie Chopinowskim w 1955 r., wybitne kreacje w klasyczo-romantycznym repertuarze, propagowanie twórczości rodaków i działalność

dyrygentką. Nie bronił się przed wytykami w studiach nagraniowych i filmowych, dlatego jego dyskografia jest imponująca. Można tego artystę podziwiać również na wielu filmach prezentujących jego dokonania, takich jak ten, który mam okazję właśnie omówić.

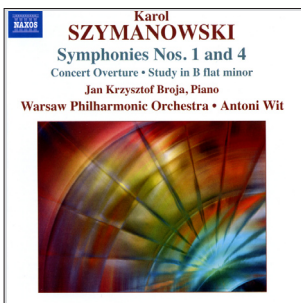
To DVD nie jest typową opowieścią biograficzną, pokazującą od początku do końca w chronologicznym porządku kolejne jego życia i wszystkie etapy kariery. Zawiera w zasadzie trzy filmy. Pierwszy z nich pokazuje pianistę w szczególnym momencie, u schyłku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy jako rozchwytywany wirtuoz podejmuje decyzję o zakupie domu i osiedleniu się w Islandii. Kamera towarzyszy mu w nowej ojczyźnie, w otoczeniu rodziny i na licznych koncertach, zarówno w roli solisty, jak i kameralisty, z udziałem znanych muzyków, takich jak np. D. Barenboim, I. Perlman, P. Zukerman, J. du Pré, E. de Waart. W tej części Ashkenazy wyraźnie podkreśla swoje związki z rosyjską tradycją muzyczną, co nie dziwi, jeśli wiemy, że słynie on z interpretacji utworów Czajkowskiego, Rachmaninowa, Prokofiewa czy Szostakowicza. Kolejny film pokazuje go w roli dyrygenta; szkoda, że są to jedynie kilkuminutowe fragmenty innych produkcji, a przydałoby się bardziej zaakcentować ten także ważny

rozdział działalności Rosjanina. Oglądając go, nasunęło mi się skojarzenie, nie wiem, czy słusznie, z Karajanem: podobna postura, sposób gestykulacji i ekspresji. Jego zwieńczeniem jest niedługi wywiad, w którym pianista dzieli się interesującymi myślami o sztuce oraz roli artysty. Z trzeciego filmu powinni być zadowoleni wszyscy miłośnicy twórczości Rachmaninowa. Znalazła się na nim obszerna analiza jego *Wariacji na temat Corellego*, notabene przepięknego utworu, wypowiedzi wykonawcy o tej kompozycji i jej autorze, a także zapis nagrodzonej burzliwą owacją interpretacji z koncertu z Lugano.

Wszystkie części poprzedzone są komentarzem reżysera, Christophera Nupena, a całość kończy kompilacja fragmentów innych filmów tej wytwórni. Płyta jest w języku angielskim, zaś napisy przedstawione są w standardowych wersjach językowych. Książeczka natomiast podaje informacje również po polsku, a oprócz tego zawiera kompletną listę utworów, czas ich trwania oraz szczegółowy układ materiału filmowego.

Zważywszy na fakt, że cała płyta trwa ponad dwie i pół godziny, niniejszy album z czterema filmami z pewnością może być mile widzianym i wartościowym nabytkiem.

Paweł Chmielowski



KAROL SZYMANOWSKI
Symfonie nr 1 i 4, Uwertura op. 12, Etiuda op. 4 nr 3
Jan Krzysztof Broja, fortepian • Warsaw Philharmonic Orchestra • Antoni Wit, dyrygent
Naxos 8.570722 • w. 2009, n. 2006-8 • 67'18"

Muzyka21
płyta miesiąca

Nowa płyta wytwórni Naxos z utworami symfonicznymi Karola Szymanowskiego to kolejna już w jej katalogu pozycja poświęcona dziełom naszego kompozytora, która z pewnością, tak jak jej poprzedniczki, wyróżniane licznymi nagrodami i zbierające doskonałe recenzje, odbije się szerokim echem wśród krytyków i melomanów. Sama zaś wytwórnia z pewnością może być uznana za fonograficznego lidera, wydającego na krążkach jego twórczość. W roli głównej ponownie Orkiestra Filharmonii Narodowej pod wodzą Antoniego Wita, wsparta siłami młodego pianisty, Jana Krzysztofa Broja. Rezultat: nagranie porywające i doskonałe.

Już od pierwszych taktów *Uwertury koncertowej E-dur* słysząc, że oczekiwania na wspaniałą interpretację nie zostały

zawiedzione. Orkiestra brzmi wprost bajecznie, dźwięk jest bardzo czytelny, soczysty, błyszczący grupa blachy, umiejętnie i efektywnie wyeksponowana przez dyrygenta i realizatorów nagrania, którzy notabene wykonali kawał naprawdę dobrej roboty. Wyraźnie i właściwie wtapia się w jej brzmienie solowy fortepian w *IV Symfonii koncertującej*, a Jan Krzysztof Broja udowadnia, że wysmienicie odczuwa świat muzyki Szymanowskiego i dobrze rozumie się na tej płaszczyźnie z Antonim Witem i jego zespołem. To kreacja muzyczna, naturalna, pełna kolorów i energii. Piękna *Etiuda b-moll* w opracowaniu Grzegorza Fitelberga również wywiera niesamowite wrażenie, tchnąc niezwykłą emocjonalną aurą, choć prawdę mówiąc, bardziej mi się chyba podoba jej oryginalna

wersja. Co ciekawe, *I Symfonia* w tym nagraniu okazuje się nie taka straszna, jak ją sam autor maluje; nie jest to żadne monstrum, choć arcydzieło też nie. W świetnej kreacji warszawskich filharmoników brzmi całkiem zgrabnie, a i słuchacz nie doświadcza żadnych wielkich szkód na cieie i umyśle podczas jej słuchania.

Cała produkcja zasługuje na najwyższe uznanie ze względu na wysoki poziom wykonania i świetną realizację techniczną nagrania. Muzyka Szymanowskiego jawi się tu jako świeża, efektowna, porywająca, wyrafinowana, ujmuje przepychem barw i orkiestrowym blaskiem.

Gością polecam.

Paweł Chmielowski



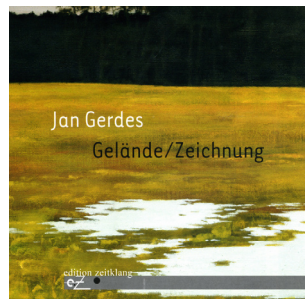
John Williams – Suita z filmu Lista Schindlera na skrzypce i orkiestrę • Ernest Bloch – Suita hebrajska na skrzypce i orkiestrę, Concerto grosso no. 1 na fortepian i smyczki
Alexandre da Costa, skrzypce; Marc Pantillon, fortepian • Orchestre Symphonique Bienne • Thomas Rösner, dyrygent
Atma Classique ACD2 2579 • w. 2009, n. 2009 • 51'17"
★★★★★

Oto piękna płyta dla miłośników muzyki filmowej i nie tylko. Rozpoczyna ją wielkiej urody, porywająca *Suita na skrzypce i orkiestrę* z filmu *Lista Schindlera*

Kolejne dwa dzieła wyszły z pod pióra Ernesta Blocha. Wszystkie te utwory łączy tematyka hebrajska.

Znakomici wykonawcy, w tym młody skrzypek kanadyjski, stworzyli wzorcową interpretację. Nie ukrywam, że i tak największym powodzeniem będzie się cieszyć utwór Williama, gdyż dzieła Blocha znane są z innych rejestracji. Polecam.

Stanisław Lubliński



GELÄNDE/ZEICHNUNG
dzieła: Philipp Maintza, Sidneya Corbetta, Petera Gahna, Bernfrieda Prüve, Jörga Widmanna
Jan Gerdes, fortepian
Edition Zeitklang ez-26028 • w. 2007, n. 2007 • 73'38"
★★★★★

Od pojawienia się fortepianu minęło już parę wieków, ale wciąż cieszy się ogromnym zainteresowaniem kompozytorów. W drugiej połowie XX w. został niejako odkryty na nowo i potraktowany jako jeden ze sztandarowych instrumentów nowej muzyki. Wszyscy pamiętamy najróżniejsze zabiegi – preparowanie, obróbkę elektroniczną, grę na samych strunach, używanie pałek perkusyjnych, smyczków itd. Niewątpliwie okazał się nadzwyczaj wdzięcznym obiektem tych „tortur” i choć dziś fascynacja tymi technikami jakby opadła, wciąż nowe generacje kompozytorów próbują dołożyć swoje cegiełki. Ceniony pianista niemiecki, Jan Gerdes (1964), wykonał dla nas utwory pięciu kompozytorów urodzonych w latach 60. i 70. Ich muzyka różni się od dokonań starszych kolegów, choć zapewne wiele im zawdzięcza. Na omawianej płycie dominują (wyjąwszy pierwszą kompozycję) naturalne, czyste barwy instrumentu, nie ma

mowy o jakichkolwiek próbach wyważania – i tak już od dawna – otwartych drzwi.

Philipp Maintz w swoim „gelände/zeichnung” umiejętnie łączy środki elektroniczne z partią żywego instrumentu – zresztą to jego dźwięki są materiałem wyjściowym do dalszych transformacji. W efekcie mamy wrażenie jakby fortepian funkcjonował w zupełnie odrealnionej przestrzeni, gdzie jego naturalne tony dają początek licznym rezonansom, odbiciom i elektronicznym wibracjom. Nie jest to bynajmniej utwór na fortepian, do którego po prostu dodano drugą warstwę. Oba światy połączyła swoista symbioza – bez siebie nie mogą istnieć.

Sidney Corbett zaproponował nam *Piano Valentines nos. 1-10*, cykl bardzo osobistych miniatur, w których przywołuje konkretne osoby, w jakiś sposób istotne dla niego samego. Są wśród nich jego przyjaciele, nauczyciel i mistrz – Jacob Druckman, malarka Georgia O’Keeffe, Charlie Chaplin, Toru Takemitsu, czy wreszcie Andrzej Tarkowski. Powstały subtelne i nastrojowe „pocztówki”, jak sam określa je ich autor. Corbett eksponuje naturalną barwę instrumentu i jak najbardziej klasyczną artykulację. Unika popadania w skrajności i można śmiało uznać, że stworzył dzieło dla bardzo szerokiego grona odbiorców. Także tych, którzy programowo nie lubią muzyki współczesnej (choć termin ten określa jedynie czas powstania, nie estetykę). Właśnie mają okazję się przekonać, że nie taki diabeł straszny jak go malują.

Mit geliehener Aussicht Petera Gahna wykonuje się w trzech różnych wersjach – w omawianym wypadku mamy do czynienia z podstawową, na fortepian solo. W

utworze kompozytor zastosował dość szczególny zabieg, odwołując się do koncepcji tradycyjnych ogrodów japońskich. Mamy tu mnóstwo przestrzeni, pauz, a dźwięki sprawiają wrażenie pogrupowanych według zasad stworzonych specjalnie z myślą o tym dziele.

Bernfried Prüve zaznaczył swoją obecność krótkim, lecz całkiem sympatycznym akcentem w postaci *ATARAXIE II*. Kompozycja ma stosunkowo prostą i zarazem przemyślaną konstrukcję, opartą na wzajemnym przenikaniu się melodii rozpoczynających i kończących się różnymi akordami.

Lichtstudie III Jörga Widmanna należy do obszerniejszego cyklu sześciu utworów, będąc jedynym dziełem na instrument solo. Kompozytor postrzega swoje dokonanie jako rodzaj eksperymentu, w którym poszukiwał dźwiękowych odniesień do zjawisk w sferze wizualnej – także światła. Na ile jest to odczuwalne, każdy powinien ocenić sam. W konsekwencji powstał utwór dość stonowany, choć nie bez mocniejszych akcentów. Wykonawca celebrować poszczególne dźwięki, pozwalając im wybrzmieć zanim nadejdą kolejne. Niewątpliwie ciekawa kompozycja, choć raczej nie wnosi niczego nowego do obrazu współczesnej pianistyki. W zasadzie można tę uwagę odnieść do całości materiału z omawianej płyty. Ale też nikt nie oczekuje, by codziennie dokonywano rewolucji artystycznej. Niezłe kompozycje i znakomite wykonanie powinny zagwarantować odpowiednią porcję doznań artystycznych.

Dariusz Mazurowski



W. Lutosławski – Dzieła na skrzypce i fortepian • K. Szymanowski – Mity • L. Janáček – Sonata skrzypcowa

Ariadne Daskalakis, skrzypce; Miri Yampolsky, fortepian

Naxos 8. 570987 • w. 2009, n. 2003 • 57'36"

☆☆☆☆

Niezmiernie ucieszyłam się, gdy dostałam do rąk płytę z kompozycjami na skrzypce i fortepian Leosza Janáčka, Karola Szymanowskiego i Witolda Lutosławskiego. Pomyślałam, że jest to niezbity dowód na to, że muzyka twórców Europy Środkowej nie odeszła do lamusa, nie straciła nic ze swojej atrakcyjności, ciągle stanowi silną pokusę dla wykonawców i jest dla nich swego rodzaju wyzwaniem.

Na nagraniu wykonanym przez Ariadne Daskalakis i Miri Yampolsky znalazły się *Sonata skrzypcowa as-moll* Janáčka, *Mity* op. 30 Szymanowskiego i zachowane dzieła Lutosławskiego na skrzypce i fortepian, czyli *Recitativo e arioso*, *Partita* i *Subito*.

Z trzech sonat na skrzypce i fortepian, jakie w swoim życiu napisał Janáček *Sonata as-moll* jest jedyną zachowaną (o dwóch pozostałych wiadomo tylko tyle, że powstały w okresie studiów muzycznych). Jej geneza związana jest z wybuchem I wojny światowej i nadziejami jakie ludność czesko-słowacka pokładała w „przynoszącej wolność” armii rosyjskiej. Okoliczności te zdecydowały o „rosyjskim charakterze całego dzieła”, jak się kiedyś wyraził znawca twórczości tego kompozytora – Jaroslav Vogel. Nim w 1921 r. *Sonata* otrzymała ostateczny kształt, ulegała licznym modyfikacjom. Ostatecznie jest utworem czteroczęściowym z *Balladą* na drugim, szczerem na trzecim miejscu i finałem, w którym ścierają się pełna liryzmu i słodczy partia fortepianu z dziką (*feroce*), nerwową partią skrzypiec.

Bezpośrednim impulsem dla powstania *Mitów* op. 30 Karola Szymanowskiego była podróż kompozytora na Sycylię i zainteresowanie kulturą antyku. O charakterze i aurze brzmieniowej dzieł zdecydowała również fascy-

nacja zdobyciami impresjonizmu, a na bogaty zasób wykorzystanych środków technicznych wpływ miała znajomość z wybitnym polskim skrzypkiem – Pawłem Kochańskim. Cykl trzech poematów: *Źródło Aretuzy*, *Narcyz*, *Driady* i *Pan* piętny przed wykonawcami trudności: różnorodność artykulacyjna, wykorzystanie pełnej skali instrumentów, finezyjne układy rytmiczne, zmiany agogiki. Wszystko to jednak służy osiągnięciu ciekawych i różnicowanych efektów brzmieniowych.

Zarejestrowane na nagraniu dzieła Witolda Lutosławskiego pochodzą z różnych okresów jego twórczej aktywności: *Recitativo e arioso* z 1951 r., *Partita* – z 1984 r. i jeden z ostatnich utworów tego twórcy, powstałe w 1992 r. *Subito*. Na ich przykładzie można zaobserwować przynajmniej dwie charakterystyczne cechy dla warsztatu kompozytorskiego Lutosławskiego. Są to: posługiwanie się aleatoryzmem kontrolowanym i nawiązywanie do muzycznej przeszłości, tak poprzez tytuły: *Recitativo e arioso* i *Partita*, jak i poprzez wykorzystywanie tradycyjnych schematów konstrukcyjnych: *Subito* ma formę ronda, w którym z energicznym refrenem kontrastują liryczne kuplety.

Repertuar zaprezentowany na płycie z pewnością nie należy do najprostszych, tak pod względem technicznym jak i interpretacyjnym. Pewną „niedogodność” stanowi również fakt zebrania na jednym krążku muzyki twórców, których więcej zdaje się dzielić niż łączyć. Każdy z nich był wielką twórczą indywidualnością. O odrębności ich muzyki zdecydowały okoliczności w jakich przyszło im żyć i tworzyć. Tym, co ich łączy jest rejon geograficzny: wszyscy są słowianami.

Leosz Janáček – Sonata skrzypcowa • Vítězslav Novák – Sonata skrzypcowa d-moll • Oskar Nedbal – Sonata skrzypcowa h-moll op. 9

Ivan Ženaty, skrzypce; Martin Kasík, fortepian

Supraphon SU 3978-2 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 64'19"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Powracający po kilkunastu latach przerwy do wytwórni Supraphon czeski skrzypek Ivan Ženaty, swój powrót znacząco znakomitymi nagraniami, bezdyskusyjnie potwierdzającymi znamienity kunszt artysty. Po świetnej płycie z *Koncertami skrzypcowymi* Josefa Bohuslava Foerстера (*Muzyka21* nr 4/2009), trafił do mnie jego kolejny album, ponownie wypełniony twórczością

Przekłada się to na specyficzny, momentami melancholijny klimat muzyki.

W moim odczuciu interpretacja dzieł Janáčka, Szymanowskiego i Lutosławskiego przez urodzoną w Bostonie skrzypaczkę Ariadne Daskalakis i urodzoną w Rosji pianistkę Miri Yampolsky nadmiernie podkreśla ów nostalgiczny charakter muzyki. Instrumentalistki w swojej interpretacji starannie pielęgnują nastój smutku i tęsknoty. Z drugiej strony eksponują wrażenie niepokoju i niepewności. Trudno zarzucić ich grze niedostatki emocjonalne, ale słuchacz albo „placze” albo się boi. Czyny to odbiór dość męczącym. Wrażenie uczuciowego rozstrojenia potęguje fragmentami brzmienie skrzypiec: ostre i drażniące.

Nagraniu towarzyszy skromnych rozmiarów książeczka. Gdy rozpocząłam jej lekturę w pierwszym odruchu chciałam pochwalić Ariadne Daskalakis za notki biograficzne Lutosławskiego, Szymanowskiego i Janáčka. Nie można chyba wyobrazić sobie lepszej promocji dla kompozytora, gdy prezentując jego utwory kilka słów poświęca się jemu samemu, językowi muzycznym jakim się posługiwał. Euforia ustąpiła jednak miejsca zażenowaniu, gdy błędy ortograficzne wkraśli się w pisownię nazwisk Tadeusza Ochlewskiego i Pawła Kochańskiego. Zażenowanie zaś przemieniło się w zdumienie, gdy w tekście odnalazłam zdanie głoszące, że „w *Mitach* Szymanowski stosuje glissanda, fażolety i pizzicato – jak to zrobił Lutosławski w swojej *Particie*” i gdy dowiedziałam się, że „podobnie jak Szymanowski, czeski kompozytor Leosz Janáček oddał wielkie zasługi dla rozwoju muzycznej edukacji w swojej

rodaków, który znów nosi znamiona bez mała fonograficznej rewelacji.

Sonaty skrzypcowe takich twórców, jak Leosz Janáček, Vítězslav Novák i Oskar Nedbal w interpretacji skrzypka i znakomicie mu towarzyszącego na fortepianie Martina Kasíka, jawią się jako prawdziwe wiolinistyczne arcydzieła. W przypadku tych dwu ostatnich aż dziw bierze, że tak piękna, doskonale napisana i przepelniona żarliwą, dramatyczno-liryczną ekspresją muzyka, jest rzadko wykonywana. Nie ulega wątpliwości, że w tej doskonałej kreacji, której gwarantem pozostaje świątny duet Ženaty-Kasík, mają szansę podbić serca melomanów i zrobić furorę na koncertowych estradach.

Pełne blasku, zaangażowania i pasji wykonanie, namiętny, sozyczny i bogaty dźwięk skrzypiec, doskonały, twórczy udział pianisty

ojczyźnie”. Doprawdy, chybionym pomysłem była prezentacja twórców i ich utworów w odwróconym porządku (bałaganie?) chronologicznym. Próba przedstawienia historii muzyki od końca zupełnie „nie zdała egzaminu”. Doprowadziła do chaosu informacyjnego, w którym łatwo pomylić następców z poprzednikami.

Oceniając całe wydawnictwo cieszy mnie zainteresowanie ze strony wykonawców muzyką kompozytorów polskich, ale nie sposób nie zauważyć pewnych niedociągnięć w realizacji pomysłu.

Romana Zaitz



NEUJAHRKONZERT

Wiener Philharmoniker • Daniel Barenboim, dryrgent

Decca 478 1133 • w. 2009, n. 2009 • 132'15"

☆☆☆☆☆

1 stycznia, jak co roku, Filharmonicy Wiedeńscy serwują słuchaczom i telewidzom z całego świata przepyszne muzyczne kąski w postaci polek, galopów i walców autorstwa poszczególnych przedstawicieli rodziny Straussów z dwoma Janami – ojcem i synem – na czele, okraszając je mile widzianymi dodatkami innych twórców. Nie inaczej było na tegorocznym Koncercie Noworocznym, gdzie

oraz efektowna współpraca między artystami, jak też dobra realizacja dźwiękowa płyty – to tylko niektóre zalety omawianego dysku. Wydawnictwo Supraphon może go uznać za kolejny wielki sukces w propagowaniu czeskiej muzyki, a Ivan Ženaty i Martin Kasík za swój artystyczny triumf. Znakomita płyta.

Paweł Chmielowski



znalazło się aż 6 premier, w tym jedna zupełnie wyjątkowa, przypominająca w dowcipny sposób o obchodzonej właśnie teraz 200 rocznicy śmierci Józefa Haydna – wykonano finał jego 45 *Symfonii fis-moll „Pożegnalnej”*.

Nowością jest też fakt, że zapis tego wydarzenia wydany został przez wytwórnię Decca, jako że w poprzednich latach rejestracje koncertu ukazywały się głównie w Deutsche Grammophon, EMI, Philips czy okazjonalnie Sony. Po raz pierwszy 1 stycznia przed Filharmonikami stanął Daniel Barenboim, aczkolwiek od jego debiutu z tym zespołem upłynęło 20 lat. Słychać wyraźnie, że muzycy i on rozumieją się doskonale, co znalazło odbicie w efektywnie zaprojektowanym i świetnie wykonanym programie. Ta muzyka po prostu porwała, wywołuje uśmiech, ujmując witalnością, pulsującym rytmem, radością. Nie byłoby tego bez energii i humoru Barenboima, umiejętnie prowadzącego orkiestrę w tych kapitalnych tanecznych samograjach. Wiener Philharmoniker brzmią po prostu bajecznie, udowadniając swoje mistrzostwo i czołową pozycję wśród symfonicznych zespołów świata. Tego nagrania słucha się z ogromną przyjemnością.

Słuchaczom chcącym sobie przypomnieć ową szampańską zabawę z początku roku gorąco polecam zapoznanie się z płytową rejestracją świetnego koncertu. Doskonała rozrywka w najlepszym wydaniu i uśmiech na twarzy gwarantowane.

Paweł Chmielowski

REKOPIS KRASIŃSKICH

Ars Cantus
Bearton CDB034 • w. 2009, n. 2005 • SACD, 66'42"
☆☆☆☆

Perty Muzyki Polskiej to tytuł projektu fonograficznego, rozpoczętego 9 lat temu przez wytwórnię BeArTon i prezentującego kompozycje wybrane spośród najbardziej wyjątkowych i ważnych dzieł dziedzictwa muzyki polskiej. Cykl ten jest kompilacją utworów różnorodnych zarówno pod względem form jak i stylów od średniowiecza po czasy obecne, będąc jednocześnie panoramą nowych tendencji wykonawczych. Dotychczas na poszczególnych krążkach mogliśmy usłyszeć dzieła: Kilara, Chopina, Paderewskiego, Lutosławskiego, Szymanowskiego, Jerzego Libana z Legnicy, Góreckiego, Karłowicza, a także *Arcydzieła Polskiej Muzyki Kameralnej*.

Mam przyjemność przedstawić Państwu nagraną w 2005 r. przez

zespół *Ars Cantus* płytę *Musica Divina – utwory z rękopisu Krasińskich, zarejestrowaną w wielokanałowej wersji SACD*. Usłyszymy na niej 16 spośród 37 piętnastowiecznych utworów, pochodzących z rękopisu Biblioteki Narodowej Ms. III. 8054 (znanego jako Kras 52) i opracowanych przez Tomasza Dobrzańskiego, kierownika artystycznego zespołu, na podstawie wydania Mirosława Perza w serii *Antiquitates musicae in Polonia* (t. XIII i XIV). Ma ono nieocenioną historyczną wartość, przede wszystkim przez wzgląd na obecność repertuaru rodzimych twórców: Mikołaja z Radomia i Mikołaja z Ostroroga. Pierwszy z wymienionych nawiązywał w swej twórczości do najlepszych wzorów muzyki europejskiej, o czym świadczy obecność jego utworów w rękopisach zawierających dzieła najwybitniejszych twórców przełomu XIV i XV w., jak Wn 378 czy właśnie Kras 52 – m.in. Johannes’a Ciconii, Etienn’a Grosina, Guillaume’a Dufay’a oraz Antoniego Zacara da Teramo, których kompozycje również usłyszymy na omawianej płycie.

Zespół *Ars Cantus* pracuje pod kierownictwem artystycznym Tomasza Dobrzańskiego, prezentując muzykę dawną od średniowiecza po wczesny barok, w tym muzyczne zabytki Dolnego Śląska sięgające XIV w. Powstał w 2000 r. jako grupa wokalna związana z Wrocławskimi Kameralistami. Wspólnie wykonawstwo historyczne zostało wielokrotnie dostrzeżone przez krytyków i nagrodzone m.in. podczas Festiwalu Muzyki Dawnej na Zamku Królewskim w Warszawie w 2001 r. nagrodą im. Zofii Rayzacherowej za wykonanie średniowiecznych pieśni ze zbioru *Carmina Burana*, a także w roku 2003 – Wrocławską Nagrodą Muzyczną za płytę *Musica Rediviva z wrocławskich druków muzycznych XVI i XVII wieku*. Zespół koncertował dotychczas podczas wielu prestiżowych festiwali w tym na Festiwalu Flandryjskim w Alden Biesen w Belgii, Festiwalu „Pieśń Naszych Korzeni” w Jarosławiu, Festiwalach Polskiego Towarzystwa Muzyki Dawnej czy też *Forum Musicum* we Wrocławiu. Na omawianej płycie muzycy dokonali rejestracji zróżnicowanych stylistycznie kompozycji wokalnych, wokально-instrumentalnych i instrumentalnych w sprzyjających akustyce murach klasztoru sióstr Urszulanek we Wrocławiu.

Wykonanie ujmuje wrażliwością na słowo i prostotą w wyrażaniu emocji, potęgając atmosferę skupienia i ponadczasowości. Przejrzystość i wyrazistość planów, delikatna i wysmakowana narracja oraz wysublimowany dźwięk doskonale oddają szlachetność i surowość pre-

zentowanych kompozycji. Muzycy zadbali o zachowanie naturalnych proporcji. Uwagę zwraca niewątpliwie niebywale zespolenie brzmienia dawnych instrumentów z wokalem oraz nieskazitelność intonacyjna. Drobiazgowo opracowany i niezwykle wartościowy komentarz do płyty, a także dobre tłumaczenia tekstów prezentowanych dzieł to również dowody profesjonalizmu twórców niniejszego krążka.

Unikatowy repertuar w tak wyrafinowanym wykonaniu warto mieć w swojej kolekcji. Pozwolę sobie zakończyć słowami Pawła Gancarczyka – autora komentarza: „...Mikołaj z Radomia, jak i zawierający jego utwory rękopis Krasińskich należą do prawdziwych pereł polskiej kultury, nie rozumianej jednak jako kultura jednego narodu, lecz z całym bagażem jej europejskiej przynależności”.

Katarzyna Musiał



ROMANCE DE AMOR
utwory Albeniza, Tarregi, Rodriga, Villa-Lobosa, etc.
Xue Fei Yang, gitara
EMI Classics 3 70714 2 • w. 2006, n. 2006 • 76'34"
☆☆☆☆

Przy okazji recenzowania płyty Kaori Murai z muzyką J. Rodriga (*Muzyka21* nr 9/2008) dowiedziałem się, że gitara cieszy się dużą popularnością na Dalekim Wschodzie. Tak jest w istocie, sięgają po nią coraz to nowi wykonawcy pochodzący z tamtej części świata, a potwierdza to krążek innej chińskiej artystki, nagrany dla EMI Classics przez Xue Fei Yang, zatytułowany *Romance de Amor*. To ciekawy i bardzo przystępny w odbiorze recital, wypełniony popularnymi miniaturami, napisanymi w oryginale na ten instrument, bądź transkrypcjami. Znaleźć tu więc można zarówno żelazne pozycje gitarowego repertuaru, jak np. *Asturias* Albéniza czy *Recuerdos de la Alhambra* Tárregi, jak też opracowania znanych i lubianych melodii, nie tylko tradycyjnych – prawdziwym rarytasem jest wśród nich *Michelle* Beatlesów w aranżacji Toru Takemitsu!

Słucha się tych kompozycji z prawdziwą przyjemnością, idealnie

pasują do okraszenia samotnego, spokojnego letniego wieczoru, kiedy miałem okazję recenzować niniejszy album, ale równie dobrze zabrzmią w innych porach dnia czy roku.

Interpretacja chińskiej artystki z pewnością może znaleźć uznanie miłośników romantycznych, nastrojowych, orientalnych dźwiękowych klimatów, głównie rodem z Hiszpanii i Ameryki Południowej. Szczególnie dobrze brzmią miniatury liryczne, spokojne, sentymentalne (w dobrym znaczeniu tego słowa), ale i tym utrzymanym w szybszym tempie, porwujących energią i temperamentem, niczego nie brakuje; Xue Fei Yang pokazuje, że dobrze się czuje zarówno w jednych, jak i drugich.

To interesująca, niezobowiązująca fonograficzna propozycja, której słuchanie może sprawić dużo satysfakcji wszystkim miłośnikom dobrej, nastrojowej muzyki. Na koniec muszę jednak wspomnieć o dość poważnej pomyłce wydawcy: rzeczywisty czas trwania albumu jest o 20 minut krótszy od tego, jaki widnieje na okładce.

Paweł Chmielowski



SAMUEL RAMEY LIVE
fragmenty oper Gounoda, Verdiego, Boito, Berlioz’a, Rossini’ego
Orkiestra Filharmonii Poznańskiej • Łukasz Borowicz, dyrygent
Polskie Radio PRCD 1045 • w. 2009, n. 2008 • 64'12"
☆☆☆

Wielki, wspaniały basso cantabile, niezwykle wszechstronny głos śpiewający role bel canto i dramatyczne Verdiego czy Pucciniego urodził się 28 III 1942 r. w Kansas USA. Obecnie mieszka w Chicago z sopranem Lindsey Larsen, którą poślubił 29 VI 2002 r. W MET zadebiutował 19 I 1984 r. w *Rinaldo* Haendla.

Od tego czasu pozostaje jednym z największych ulubieńców nowojorskiej widowni. Sławę przyniosły mu przed wszystkim role trzech diabłów z oper Boito, Gounoda i Berlioz’a. Czas niestety nie okazał się zbyt łaskawy dla jego głosu i od kilku już lat słychać jego niestabilność, a w niektórych partiach, nawet rozchwianie.

Płyta wydana przez Polskie Radio w serii *Gwiazdy Światowych Scen Operowych* jest zapisem na żywo z koncertu Samuela Rameya w Poznaniu (nigdzie nie udało mi się znaleźć dokładnej daty owego wydarzenia). Wydano ją dość starannie. Dołączona broszurka (z tłumaczeniami na angielski) informuje o karierze Rameya, oraz dyrygenta Orkiestry Filharmonii Poznańskiej, Łukasza Borowicza. Sam projekt okładki nie wydał mi się szczególnie „pomysłowy” czy atrakcyjny estetycznie, ale to przecież o zawartość płyty przede wszystkim chodzi.

Pierwsza jej część zawiera muzykę baletową z *Fausta* Gounoda, a druga jest „właściwym” recitalem Rameya. Śpiewa fragmety swych „sztandarowych” ról: 3 arie z *Mefistofelea* Boito, a po uwerturze do *Nieszporów sycylijskich*, z *Simone Boccanegra*, *Don Carlota* i *Attyli* Verdiego. Recital kończy *La calunnia* z *Cyrułika sewilskiego* Rossiniego.

Miałam szczęście słuchać głosu Samuela Rameya przez wiele lat w MET, kiedy to zachwycał wokalnie i porywał dramatyczną interpretacją roli. Słuchałam więc tej płyty z Poznania z niejakim smutkiem. No cóż – czas bywa nieubłagany dla głosów nawet tych największych śpiewaków. Ogromna muzykalność i doskonały wgląd interpretacyjny nie mogą niestety w wielu przypadkach wynagrodzić niestabilności i rozchwiania głosu.

Samuel Ramey wiele nagrywał w swej karierze. Zapis jego wspaniałego głosu jest więc dostępny w pełnych operach czy na recitalowych płytach z czasów jego wokalne świetności. Z przykrością, ale tę płytę mogę tylko polecić tym, którzy byli obecni podczas jego występu w Poznaniu i potraktują ją jako memento, pamiątkę z jego wizyty w Polsce.

Z ogromną natomiast przyjemnością słuchałam znakomitego prowadzenia orkiestry przez Łukasza Borowicza. Świetny Maestro, prawdziwie światowa klasa.

Dla całej płyty – trochę na wyrost, z sentymentu dla wspaniałego Samuela Rameya – trzy gwiazdki.

Basia Jakubowska

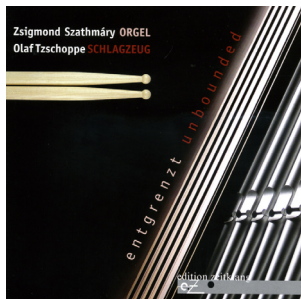
ENTGRENZT

dziela: Annette Schlünz, Dániela Pétera Biró, Rolanda Breitenfelda, Geralda Eckerta, Bernfrieda Prüve

Olaf Tzschoppe, perkusja; Zsigmond Szathmáry, organy

Edition Zeitklang ez-37035 • w. 2007, n. 2007 • 72'39"

☆☆☆☆



Jednym z niezaprzeczalnych osiągnięć muzyki współczesnej jest otwarcie się kompozytorów na zupełnie nowy świat dźwięków. Częściowo stało się tak dzięki zastosowaniu zupełnie nowych środków, ale także poprzez poszerzenie możliwości klasycznego instrumentarium – w tym także zestawianie nietypowych składów. Duet organów i perkusji jeszcze w pierwszej połowie XX w. wydawałby się cokolwiek dziwaczny – tymczasem omawiana płyta dowodzi, że to w istocie fascynujący mariaż. Zwłaszcza gdy mamy do czynienia z nadzwyczaj sprawnymi muzykami. Zsigmond Szathmáry (1939), gruntownie wykształcony organista węgierski, miał okazję występować w wielu krajach, ale kojarzony jest głównie ze współczesną sceną niemiecką. Aktywny jest zresztą także jako kompozytor, głównie repertuaru kameralnego. Towarzyszący mu Olaf Tzschoppe (1962) jest cenionym perkusistą, którego specjalnością stał się repertuar współczesny. Wykonuje go zarówno jako solista, jak i członek zespołów (choćby Les Percussions de Strasbourg, czy SurPlus). Chętnie sięga po nietypowe instrumentarium, często występując w budowlach o charakterze sakralnym i wykorzystując ich niezwykle własności akustyczne (co zresztą miało miejsce także w przypadku nagrań na tę płytę).

Annette Schlünz w swoim utworze *Verstummen* proponuje nam kilkuminutowe zmagania obu instrumentów, przy czym wydaje się, że większą siłą fizyczną w tym „pojedynku” dysponuje perkusja – w środkowej części nie brak zresztą pasażów gdzie przejmując niemal pełną kontrolę.

Piutim Dániela Pétera Biró rozpoczynają wysokie, piskliwe tony organów, przerywane krótkimi interwencjami perkusji. Kompozycja w zawaolowany sposób odwołuje się do organowej tradycji, melodyki i brzmieniowej aury muzyki dawnej. Większość partii zdaje się trwać w zawieszaniu, ale ten stan przerywają szybkie staccata, niekiedy grane niemal unisono. Intrygującym dodatkiem są strzępki wiersza Paula Celana, recytowane, czy też raczej skandowane przez obu muzyków.

Inschriften Geralda Eckerta składa się z 10 części, w których

kluczową rolę grają dwa elementy – barwa i dynamika, przede wszystkim organów. Można śmiało stwierdzić, że kompozytor wykorzystał tu całą skalę możliwości, zwłaszcza gdy chodzi o drugi z wymienionych elementów. Wszystko służy wykreowaniu specyficznej, nieco tajemniczej atmosfery, z bardzo statycznymi fragmentami, ale też zaskakującymi i gwałtownymi (choć niezbyt częstymi) skokami napięcia, przede wszystkim w partii organów (mocne, masywne klasterki), ale także perkusji. Ta zresztą gra nadzwyczaj oszczędnie, zwykle tworząc bliżej nieokreślony zgiełk na drugim planie. Niewątpliwie najciekawsza jest jednak partia organów, bardzo odbiegająca od klasycznych wzorców, tak w sferze brzmieniowej, jak i artykulacyjnej. Okazuje się, że bez współczesnych technologii też można wykreować świat niezwyklej w pewnym stopniu nowych dźwięków.

Na płycie znalazły się także dwa utwory angażujące środki elektroakustyczne. *Annunciazione* Rolanda Breitenfelda rozpoczyna partia organów, której towarzyszy subtelna elektronika – w tej warstwie szczególnie istotne są efekty przestrzenne (zresztą nagranie stereofoniczne nie jest w stanie oddać wszystkich niuansów). Oba instrumentom przypisano role wyraźnie wskazujące jak dalece różnią się od siebie pod względem brzmieniowym, podczas gdy elektronika idealnie wypełnia przestrzeń pomiędzy nimi. Organista wykorzystuje szeroką paletę możliwości, od masywnych klasterów, po łagodne tony (nie brak tu nawet dość uroklivych melodii), zaś perkusista wzmaga dominujące w całym utworze napięcie poprzez, zwykle dość gwałtowne, interwencje. Warstwa syntetyczna płynnie porusza się od jednej skrajności do drugiej, zbliżając raz do barw organowych, by za moment niemal stopić się z partią perkusji.

Bernfried Prüve w swoim *Pulsation VIII* również wykorzystał, otwierając z taśmy, warstwę elektroniczną. W pierwszej części jest ona wyraźnie skontrastowana z partiami obu instrumentów – ma się nawet wrażenie, że oba elementy pochodzą z różnych epok. Organowe akordy przywołują odległe skojarzenia z muzyką dawną, podczas gdy falujące tony elektroniczne przypominają nam w jakich czasach żyjemy. W części drugiej, bogatszej brzmieniowo i nieco żywszej, warstwa elektroniczna coraz bardziej wtapia się w instrumentalną, a kulminacją tego procesu jest ostatni, trzeci fragment.

Dariusz Mazurowski



SERENADE

Bohuslav Martinů- Serenada Nr 1 a-moll H 217, Kwartet C-dur H 139 · Carl Nielsen- Serenata in vano, Canto serioso · Charles Koechlin- Les Confidences d'un Jouer de Clarinette

Radek Baborák, róg; Wenzel Fuchs, klarnet; Babořák Ensemble

Supraphon SU 3998-2 • w. 2009, n. 2008 • 59'34"

☆☆☆☆



RISONANZA

Czeska muzyka na obój, harfę i fortepian

Jan Hanuš – Trio concertante op. 59 b, Sonata quasi una fantasia op. 61 · Petr Eben – Risonanza, Ordo modalis · Pavel Haas – Su-ita na obój i fortepian

Kateřina Englichová, harfa; Vilém Ververka, obój; Ivo Kahánek, fortepian

Supraphon SU 39932-2 • w. 2009, n. 2009 • 70'42"

☆☆☆☆

Przedstawiam Czytelnikom dwie interesujące płyty z muzyką kameralną wydane przez wytwórnę Supraphon w połowie tego roku. Poświęcone, co oczywiście nie dziwi w przypadku czeskiej firmy, przede wszystkim rodzimej twórczości, uzupełnione także przez wybitne pozycje repertuaru zagranicznego. Ich cechą wspólną jest ciekawy program, oryginalne połączenie instrumentów, a także wysoki poziom wykonania.

Ten ostatni od razu „rzuca się w uszy” podczas słuchania krążka zatytułowanego *Serenada*, gdzie swój kunszt prezentuje pierwszy waltornista Berliner Philharmoniker, Radek Baborák, w towarzystwie swojego kolegi z tej samej orkiestry, klarnecisty Wenzla Fuchsa i grona kilkunastu innych instrumentalistów. Nie ulega wątpliwości, iż jest to zespół wytrawnych

Szwedzki Sterling nie-strudzenie odkrywa muzyczne skarby, głównie późnego romantyzmu. Oto kilka nadesłanych ostatnio niezwykle wartościowych albumów.

YNGVE SKÖLD

Poemat na wiolonczelę i fortepian, Sonata wiolonczelowa op. 27, Suta na róg i fortepian op. 71

John Ehde, wiolonczela; Carl-Axel Dominique, fortepian; Ib Lanzky-Otto, róg; Wilhelm Lanzky-Otto, fortepian
Sterling CDS-1665-2 • w. 2008, n. 1975/1999 • 56'45"

☆☆☆☆

Ten kompozytor żył w latach 1899-1992. Ze względu na niespotykane zdolności muzyczne już od najmłodszych lat nazywany był „szwedzkiem Mozartem”. Zaczął komponować w wieku kilkunastu lat, jego pierwszym sukcesem było wykonanie *Tria fortepianowego* w 1916 r. Był poza tym niezwykle utalentowanym pianistą. Do końca życia artysta pozostał wierny sobie i tworzył muzykę romantyczną. Niestety, ten skryty człowiek nie był zdolny do promowania własnej twórczości.

Prezentowane utwory powstały na przestrzeni niemalże pół wieku, między rokiem 1927 i 1974, naczynione są smutkiem, nostalgią. Stylistycznie są bardzo jednorodne. Mam nadzieję, że wydawca sięgnie również po muzykę symfoniczną tego kompozytora.

FRIEDRICH VON FLOTOW

Koncerty fortepianowe nr 1 i 2, Jubel overture, Wilhelm von Oranien im Whitehall

Carl Petersson, fortepian • Pilsen Philharmonic Orchestra • Hans Peter Wiesheu, dyrygent

Sterling CDS-1077-2 • w. 2008, n. 2007 • 61'25"

☆☆☆☆

Flotow jest obecnie znany tylko dzięki jednemu dziełu – operze *Maria*. A przecież skomponował w sumie 25 oper, wiele pieśni, dzieł kameralnych i symfonicznych. Prezentowana płyta właśnie o tych ostatnich nam przypomina.

Oba koncerty są dziełami młodzieńczymi, kompozytor napisał je, gdy nie miał jeszcze 20 lat. Są to utwory bardzo krótkie (14 i 17 min.), drugi z nich jest czteroczęściowy, oba powstały pod silnym wpływem Carla Marii von Webera.

Pozostałe dwa dzieła symfoniczne powstały już pod koniec życia kompozytora: uwertura *Jubel* w 1857 r. i jest pod wyraźnym wpływem Mendelssohna, muzyka do sztuki *Wilhelm von Oranien im Whitehall* (jej autorem jest Gustav

Edler Gans zu Putlitz) w jednej z części posługuje się znanym motywem *Rule Britannia*.

Zaproszeni do nagrania muzycy bardzo dobrze wywiązali się z powierzonego im zadania. W rezultacie mamy bardzo interesującą płytę dla każdego, w szczególności dla miłośników zapomnianych koncertów fortepianowych.

BERNHARD HENRIK CRUSELL
Fantazja na temat szwedzkiej melodii, Septet Es-dur op. 20 L. van Beethovena w opracowaniu na orkiestrę dętą

Östgöta Blåarsymfoniker • Olof Boman, dyrygent

Sterling CDS-1080-2 • w. 2008, n. 2007 • 55'41"

☆☆☆☆

Bernhard Henrik Crusell, fiński klawecista i kompozytor żył w latach 1775-1838. Większość życia spędził w Sztokholmie jako klawecista orkiestry królewskiego dworu. Dzisiaj znamy go głównie dzięki trzem koncertom klawetowym.

Prezentowana płyta zawiera transkrypcję na orkiestrę dętą *Septetu* op. 20 Beethovena, a także krótką *Fantazję* na temat szwedzkiej melodii, dzieło już całkowicie oryginalne.

Płyta ta jest przeznaczona głównie dla zbieraczy wszelkich ciekawostek, bo takową jest ta udana transkrypcja. Atutem płyty jest również znakomita orkiestra dęta.



ROBERT HERMANN
Symfonia nr 1 op. 7 C-dur i nr 2 op. 11 h-moll

Württembergische Philharmonie Reutlingen • Christopher Fifield, dyrygent

Sterling CDS-1081-2 • w. 2009, n. 2009 • 74'42"

☆☆☆☆

Kolejne odkrycie wydawnictwa Sterling. Całkowicie zapomniany szwajcarski kompozytor żyjący w latach 1869-1912 doczekał się płyty monograficznej zawierającej jego dwie symfonie. Po ten album powinni sięgnąć wszyscy miłośnicy późnego romantyzmu, tym bardziej, że wykonanie jest znakomite.

Aż dziw bierze, że ta muzyka, pełna inwencji, zaskakujących rozwiązań harmonicznyc

nych melodii, tak długo była zapomniana.



WILHELM PETERSON-BERGER
Arnljot – fragmenty opery

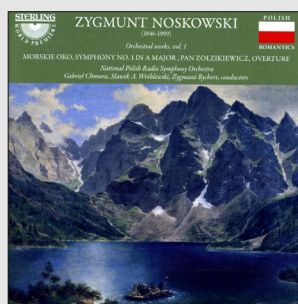
Erland Hagegård, baryton; Karin Langebo, sopran; Edith Thallaug, mezzosopran; Björn Asker, baryton; Kåge Jehrlander, tenor • Chór i Orkiestra Filharmonii Sztokholmskiej • Okko Kamu, dyrygent

Sterling CDS-1082-2 • w. 2009, n. 1973 • 53'14"

☆☆☆☆

Znany i ceniony za życia, po śmierci Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942) popadł w zapomnienie. Sporadycznie nagrywane są tylko jego pieśni. Dlatego melomanów, w szczególności miłośników opery, powinna zainteresować ta płyta zawierająca fragmenty jego zapomnianej opery opartej na średniowiecznej sadze (jest to reedycja nagrania dokonanego w 1973 r. podczas koncertu, na którym wykonano tylko fragmenty, i wydane go uprzednio na płycie długogrającej przez EMI).

To już kolejna opera tego kompozytora prezentowana przez wydawnictwo Sterling. Czy kiedykolwiek doczekamy się polskich oper, nawet we fragmentach, na płytach?



ZYGMUNT NOSKOWSKI
Symfonia nr 1 A-dur, Morskie Oko, Uwertura Pan Zolzikiewicz

NOSPR • Gabriel Chmura, Sławek Wróblewski, Zygmunt Rychert, dyrygenci

Sterling CDS 1083-2 • w. 2009, n. 2001/3/4 • 64'35"

☆☆☆☆

Na zakończenie prawdziwa rewelacja. W Polsce prawie nikt, poza wydawnictwem Acte Préalable, nie zauważył 100. rocznicy śmierci wybitnego muzyka, Zygmunta Noskowskiego. Nie umknęła jednak

ta rocznica uwadze szwedzkiemu wydawnictwu. I dzięki niemu kolejna, już druga płyta monograficzna poświęcona Noskowskiemu pojawiła się na rynku (ale nie w Polsce; firma Sterling nie ma u nas dystrybucji).

Otwierając płytę *Morskie Oko* jest wczesnym, jednym z najbardziej znanych (po *Stepie*) dzieł kompozytora. Dzięki Gabrielowi Chmurze jest to najlepsza wersja tego dzieła dostępna na płytach.

Zamykając płytę uwertura *Pan Zolzikiewicz* stanowi część muzyki do sztuki opartej na *Szkiecach węglem* Sienkiewicza. Z tego zgrabnie napisanego utworu Zygmunt Rychert zrobił prawdziwe arcydzieło. Szkoda, że nie gości w naszych filharmoniach.

Najważniejszy utwór na płycie, *I Symfonia*, wprawilo mnie w pewne zakłopotanie. Podeszedłem z ogromnym entuzjazmem do tego pierwszego nagrania dostępnego na płycie, ale od pierwszych taktów zdałem sobie sprawę, że dobór dyrygenta nie był najszcześniejszy. Sławek Wróblewski wykonał swoją pracę, wszystkie nuty orkiestra pod jego batutą zagrała, i to z największą precyzją, ale niewiele ponad to. Odniosłem wrażenie, że dyrygent nie miał koncepcji, jak podejść do Noskowskiego. Może to brak wiary w wielkość dzieła, może brak wzorów do naśladowania, w każdym razie można było z tej *Symfonii* wykrzesać o wiele więcej. Niestety, w niektórych miejscach tempa są wyraźnie za wolne, utwór stał się przez to lekko nużący. A szkoda.

Ogólne wrażenie jest jednak bardzo pozytywne. Nareszcie Noskowski, a w szczególności jego *I Symfonia*, pojawia się na płytach, nareszcie cały świat może się zapoznać z jego muzyką. A przy okazji każdy meloman może ocenić, co warte jest twierdzenie głoszone z uporem maniaka przez polskie autorytety, jakoby „polska muzyka nie miała symfonii”.

Dziwne, że te utwory przeleżały w archiwum Polskiego Radia ponad pięć lat i doczekały się lepszych czasów dopiero dzięki cudzoziemcowi. Skoro Polskie Radio prowadzi działalność wydawniczą, powinno poświęcać publiczne środki na promocję takich skarbów, jak muzyka Noskowskiego, a nie marmować je na takie buble, jak niedawno wydany album Zeidler-Koperski. Choć może to i lepiej, że to nagranie wydał Sterling. W ten sposób Noskowski ma szansę dotrzeć do melomanów z całego Świata. Bo zgodnie z tym, co usłyszałem na antenie Dwójki, Polskie Radio nie ma żadnej dystrybucji. Na dodatek, jak na razie, ani razu nie usłyszałem o tej płycie na antenie, a mam ją od lipca.

Stanisław Lubliński

muzyków, czerpiących wielką radość ze wspólnego grania. Jakość ich występu jest bezdyskusyjna, dowodząc naprawdę wysokich artystycznych kompetencji. Utrzymana w klasycznym idiomie, piękna muzyka Nielsena, Martini, Beria oraz Koehlina w ich wykonaniu olniewia i sprawia wiele satysfakcji: są to kompozycje pełne kolorów, ciepła, ujmują wielością barw, rytmicznym werwem, pięknem melodyki i interesującym brzmieniem. W interpretacji zespołu Baboráka mają szansę zdobyć serca słuchaczy, żądnych obcowania z dziełami przystępnymi, pogodnymi, świeżymi. Sam album jest udany pod każdym względem-artystycznym, technicznym oraz edytorskim.

Druga płyta jest pozycją również intrygującą, jako że niezwykle rzadko można poznać utwory napisane na taki oto zestaw instrumentów: obój, harfę i fortepian. Mamy tu do czynienia z małym przeglądem czeskiej dwudziestowiecznej twórczości przeznaczonej na taką obsadę, obejmującą nieomal półwiecze, lata 1939-1986. Stworzone przez znanych autorów, Jana Hanusza, Pavla Haasa i Petra Ebena, sytuują czeską kameralistykę tamtego okresu na wysokim i porównywalnym miejscu na tle europejskim. Trójka uznanych solistów, prezentuje kompozycje rodaków z dużą dozą wrażliwości, muzykalności, wyczulenia na brzmienie, dynamiczne niuanse i urozmaicenie narracji. Całość wywiera pozytywne wrażenie, mimo

iż wydaje się, że fortepian pozostaje nieco w cieniu, zarejestrowany jest chyba za cicho. Szkoda, jeśli się weźmie pod uwagę osobę Ivo Kahánka, obdarzonego oryginalną artystyczną wyobraźnią jednego z najciekawszych czeskich pianistów młodego pokolenia.

Oba albumy zasługują na uwagę wszystkich miłośników muzyki kameralnej.

Paweł Chmielowski

Książki

ROBERT SHERMAN • PHILIP SELDON

Muzyka klasyczna dla żółtodziobów

Rebis 2009, 432 str. 45,90 zł

☆☆☆

Seria „dla żółtodziobów, czyli wszystko, co powinienś wiedzieć o...” obejmuje około dwudziestu tytułów o bardzo różnej problematyce – od brydża, fotografii cyfrowej, podstaw komputera, szachów, przez pozytywne szkolenie psów, taniec towarzyski, psychologię, czy przywództwo. Podtytuł sugeruje, że każda z pozycji ma stanowić pewnego rodzaju kompendium wiedzy na dany temat. Podobnie rzecz ma się z *Muzyką klasyczną...* Jak zapewniają we wstępie autorzy: „Ta książka odczaruje muzykę klasyczną. Po jej lekturze w mgnieniu oka przeobrazisz się w niezłe zo-

rientowanego konesera. (...) Kiedy przeczytasz tę książkę, będziesz wiedział tak wiele o muzyce klasycznej, że najprawdopodobniej sam potrafisz w tych kwestiach doradzić przyjaciółom”. Trzeba przyznać, że to dość odważne założenia... I jednocześnie szybko dopowiedzieć, że ów „amerykański” styl dostrzegalny w cytowanym fragmencie, króluje w całej pozycji.

Książka zawiera pięć głównych części oraz pięć dodatków. Są one posegregowane w logicznie ułożone bloki tematyczne. Najpierw autorzy wprowadzają czytelnika w świat muzyki klasycznej opowiadając czym ona jest, czym różni się od innych rodzajów muzyki, jakie posiada wyróżniki, a wreszcie gdzie można ją znaleźć, jak słuchać, a także jak zachowywać się w sali koncertowej. Kolejne części traktują o elementach dzieła muzycznego, wspominają podstawowe formy muzyczne, wprowadzają w świat instrumentów, muzyki wokalne, czy wreszcie zawierają zwięzłe omówienie charakterystycznych trendów poszczególnych epok. W każdej z części pojawiają się nazwiska kompozytorów, wykonawców i najbardziej znanych dzieł będących przykładem omawianego zagadnienia. Uklonem w stronę polskich czytelników jest ostatni rozdział charakteryzujący muzykę polską (autorstwa tłumacza książki, Pawła Kwiatkowskiego). Dodatki natomiast polecają płytotekę (bardzo subiektywną), a także

śpiewaków, muzyków, dyrygentów, „których warto znać” oraz muzyczny słownik.

Publikacja ta zawiera pozytywne, jak i negatywne strony. Docenić należy przejrzystość, prosty język (momentami, niestety, na siłę uproszczony), wyjaśnianie w przejrzysty sposób trudniejszych pojęć, czy serwowanie co jakiś czas rzeczywiście interesujących i nierzadko dowcipnych ciekawostek. Dobrym pomysłem z pewnością są tabelki z wykazem najbardziej cenionych wykonawców (orkiestr, dyrygentów itd.). Niestety, pojawiają się nieścisłości, zbyt daleko posunięte uproszczenia (zwłaszcza to, co autorzy piszą o chorale gregoriańskim jest wręcz nie do przyjęcia). Trzeba zatem czytać tę książkę dość ostrożnie, co jest dużym minusem, skoro ma ona stanowić kompendium dla „żółtodziobów”.

Pozycja nieobowiązkowa.

Emilia Dudkiewicz



Wydawnictwo 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
Aeolus 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 2	Satirino 2	
Bayer Records 5	ECM 4	JVC 6	New World 3	Sketch 2	

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

② CMD Classical Music Distribution
ul. Swiatowida 5-7

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

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

e-mail: gigi@gigicd.com

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

⑤ Music Island
ul. Napoleońska 17
61-671 Poznań

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

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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

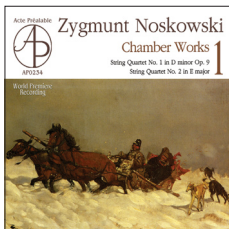
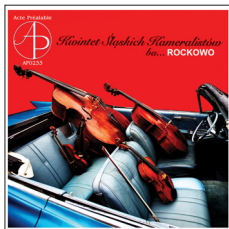
Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z festiwalii.
8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

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

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



Konkurs płytowy

Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego
miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty
kupon znajdujący się na samym dole tej strony
oraz poprawną odpowiedź na poniższe pytanie,
weźmie udział w losowaniu 5 płyt Kwintetu
Kameralistów Śląskich i 5 płyt kwartetu Four
Strings (okładki obok). Płyty zostaną rozesłane
do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy
od daty numeru.

**Kiedy zostało założone Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable?**

Rozstrzygnięcie konkursów z czerwca 2009 r.

UNIVERSAL – RAFAŁ BLECHACZ – Anna Bąk, Warszawa; Jan Dymarski, Lublin;
Maria Frackowiak, Poznań; Józef Iwanek, Łódź; Jędrzej Lubowiecki, Wrocław; **Szymon
Małkowski**, Warszawa; **Małgorzata Nowak**, Katowice; **Maria Pytłasińska**, Lubartów;
Jan Szymański, Zielona Góra; **Janusz Topolski**, Gdańsk.

NAÏVE – MARC MINKOWSKI – Stefan Adamek, Kielce; Józef Bielecki, Toruń; **Zofia
Dębska**, Warszawa; **Stanisław Grabarczyk**, Olsztyn; **Stanisław Janicki**, Warszawa;
Lech Kubicki, Kłodawa; **Olga Lipowiecka**, Łódź; **Andrzej Nawrot**, Poznań; **Joanna
Rawska**, Konin; **Anna Żabicka**, 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 i okolic
świata

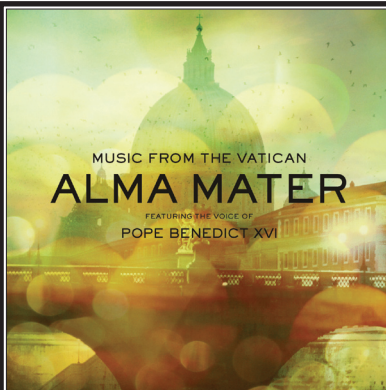
Jedynie w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzyki,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

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

Konkurs płytowy

Alma Mater

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 nagrano na albumie Alma Mater?

Alma Mater/Smyczki ze Śląska
Universal Music Polska/Acte Préalable

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególty: www.eis.com.pl

Nowości w dystrybucji CMD



Harmonia Mundi HMC 902025.27

wykonanie wszystkich sonat Beethovena w ciągu trzech wieczorów podczas koncertów możliwość zdobycia autografów i zakupu płyty

**Isabelle Faust
Alexander Melnikov
Filharmonia Narodowa
7, 8 i 9 grudnia 2009**



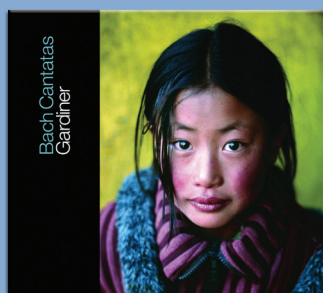
Ricercar RIC100

historia instrumentów muzycznych od średniowiecza do XVIII wieku

8 płyt z muzycznymi przykładami z katalogu Ricercar
oraz innych firm fonograficznych

200 stronnicowa, bogato ilustrowana książka

pozycja obowiązkowa dla każdego miłośnika muzyki dawnej



Soli Deo Gloria SDG 162 – Kantaty, wol. 13



Harmonia Mundi HMC 902031



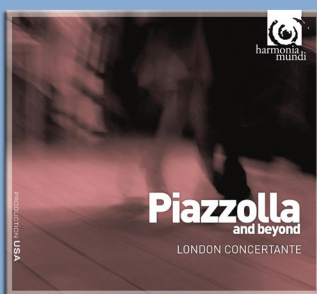
Mirare MIR 102



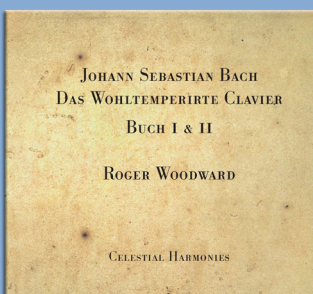
Glossa GCD 921303



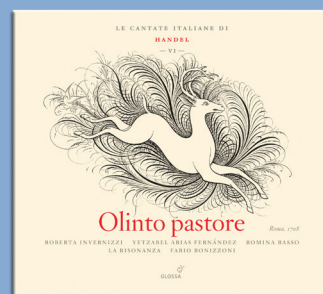
Harmonia Mundi HMC 902035



Harmonia Mundi HMU 907491



Celestial Harmonies 19922-5 (5 CD + nuty)



Glossa GCD 921526

C M D
Classical Music Distribution

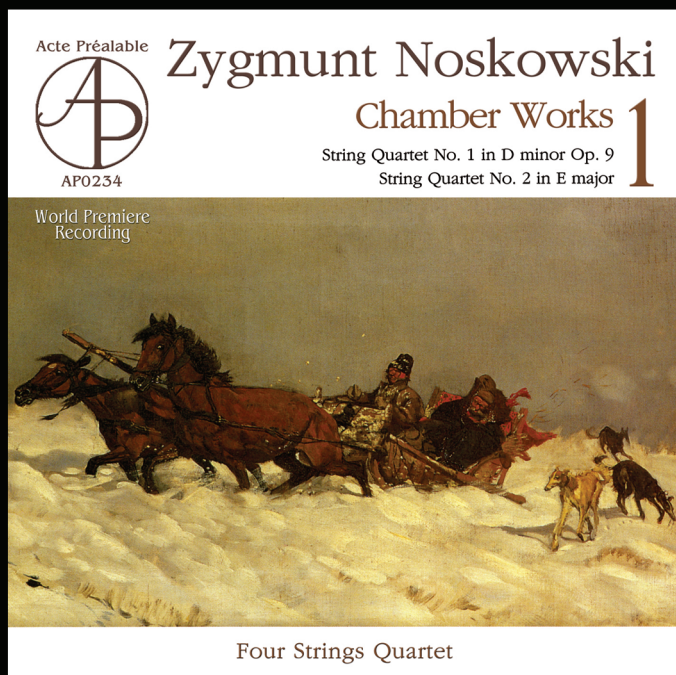
ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE
tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

sklep internetowy
www.cmd.pl



Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

DWA ZNAKOMITE ALBUMY ŚLĄSKICH ARTYSTÓW



FONOGRAFICZNY DEBIUT ROKU!
Pierwsza płyta z Kwartetami smyczkowymi Zygmunta Noskowskiego zarejestrowana przez **FOUR STRINGS QUARTET**, zdobywcę I nagrody w VI Konkursie Nagraniowym „Zapomniana Muzyka Polska” organizowanym przez Jana A. Jarnickiego i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable.

ŚWIATOWE PREMIERY FONOGRAFICZNE

dla tych, którzy kochają muzykę

KWINTET ŚLĄSKICH KAMERALISTÓW we wspaniałych aranżacjach złotych przebojów lat 60. i 70. z repertuaru takich sław, jak: Procol Harum, Queen, Pink Floyd, Elvis Presley, The Beatles, Abba, Deep Purple czy Czesław Niemen.



www.acteprealable.com

© proj. graf.: Studio Jeremi

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl • 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.