

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA  
Festiwal Muzyki Polskiej w Koszalinie

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 1 (114)  
styczeń 2010  
ROK XI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Krzesimir  
Dębski**  
o muzyce sakralnej

**Alice Sara  
Ott**  
nagrała komplet  
walców Chopina

**Janine  
Jansen**  
koncerty skrzypcowe  
Beethovena i Brittena

**Turek w operze**  
dzieje gatunku i motywu

**John Eliot Gardiner**  
o Trzeciej Symfonii Brahmsa

**Sting: zimowy album**



Fascynująca, zimowa podróż...

NOWY ALBUM

# STING

IF ON A WINTER'S NIGHT...



Party

zwierciadło

ma  
chi  
na

TRENDY

INFO MUSIC.PL

cgm.pl

INTERIA.PL

empik.com

sens

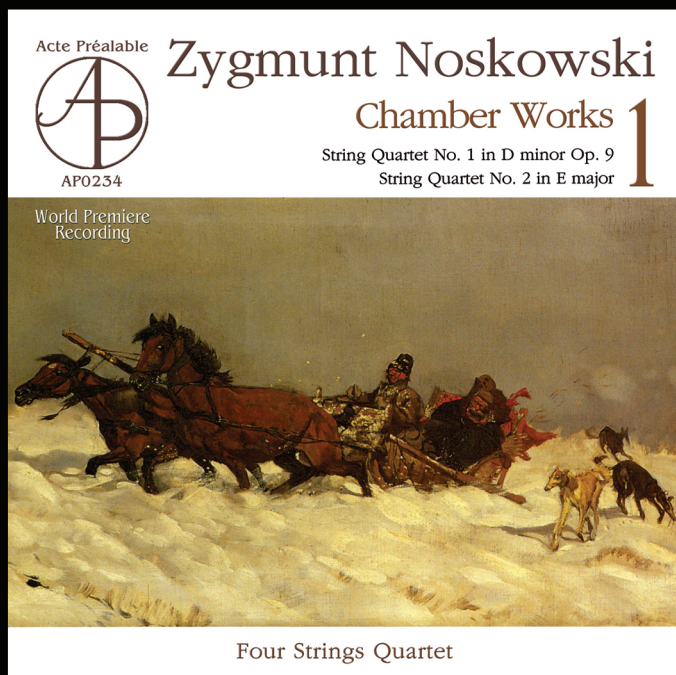
WPROST

Radio 26T



Lider polskiej fonografii • Mecenaz 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

**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.



dla tych, którzy kochają muzykę

główny sponsor

**macrologic**

patronat medialny

**Classic RMF**

© proj. graf.: Studio Jeremi

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

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

## ŻYCIE

- 6 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Kraków  
 7 Festiwal Muzyki Polskiej w Koszalinie „Swego nie znacie”  
 12 MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Turandot* • *Potępienie Fausta* • *Wesele Figara* • *Z domu umarłych*  
 18 MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Simon Boccanegra*

## CZŁOWIEK

- 22 Sting i jego Winterreise  
*Dorota Staszkievicz*  
 24 Janine Jansen gra Beethovena i Brittena  
 25 Wyobrażenie Materii i Absolutu – Krzesimir Dębski o muzyce religijnej  
*Marek Dudek*  
 27 Niespełnione nadzieje (3)  
 Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodzięcym wieku  
*Marcin Zgliński*  
 28 Alice Sara Ott: Odnaleźć prawdziwy „zapach” walców Chopina  
*Arkadiusz Jędrasik*

## DZIEŁO

- 30 O Trzeciej Symfonii Brahmsa  
 z wybitnym dyrygentem Johnem Eliotem Gardinerem rozmawia Hugh Wood  
 33 Turek w operze jako motyw fabularny oraz  
 z dziejów tego gatunku w Turcji  
*Lesław Czaplński*  
 36 W mojej muzycznej krainie (23)  
*Concerti grossi* Haendla  
*Andrzej Osieński*

## PŁYTOTEKA

- 38 Palcem po płycie – Najnowszy album Stinga  
*Paweł Chmielowski*  
 39 Recenzje  
 54 Konkursy płytowe:  
 – Universal Music Polska – Sting  
 – Acte Préalable – Juliusz Łuciuk

# Muzyka21

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

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

tel. 0 - 22 648 88 38  
 www.muzyka21.com  
 muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



fol. na okładce: Sting  
 © fot. Clive Barda/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

www.acteprealable.com

acteprealable@op.pl

## Prenumerata Muzyka21

Kraj doręczenia: Polska – 96,00 zł, Europa – 182,00 zł, Ameryka Północna – 258,00 zł, reszta świata – 372,00 zł

konto: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa – Al. Ken 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru). 2) Numery archiwalne w cenie 7 zł (do roku 2007) lub 8 zł (od roku 2007) za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 14 zł.

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

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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


Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; ceną jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

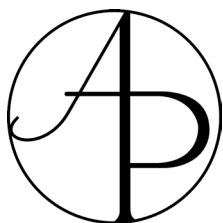
Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesyłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

Oczekiwana od 200 lat chwila nadeszła. Zaczęły się obchody 200. rocznicy urodzin naszego genialnego rodaka, Fryderyka Chopina. Państwo, które zawsze twierdzi, że nie ma pieniędzy na wspieranie kultury tzw. „wysokiej”, tym razem grosza nie poskapiło. Jak bardzo, można zobaczyć na stronach Ministerstwa Kultury i Narodowego Instytutu Chopina, gdzie zamieszczona jest lista przyznanych dotacji. Są to sumy ogromne, tak jakby Polska była jakimś środkowoeuropejskim Dubajem (jak takie szastanie nieposiadanymi pieniędzmi się kończy, właśnie przykład tego arabskiego państwa najdobitniej ukazuje). Wziąwszy pod uwagę, że państwo zarządza pieniędzmi w najgorszy z możliwych sposobów, można sądzić, iż przyznane dotacje wielokrotnie przewyższają rzeczywisty koszt sponsorowanych przedsięwzięć. Niektóre z nich z założenia są na wolnym rynku dochodowe. Wiadomo, że świat gier komputerowych, to świat ogromnych pieniędzy, ogromnych zysków. Jak więc zrozumieć dotację aż 500 000 zł na stworzenie gry komputerowej o Chopinie? Albo gra ta odniesie sukces i rozejdzie się w milionowym nakładzie przynosząc ogromne zyski jej twórcom, albo nikogo nie zainteresuje i takie wykorzystanie publicznych pieniędzy przyniesie korzyści jej beneficjentom.

Czy rzeczywiście potrzebujemy jeszcze promować Chopina? Wypromował się sam jeszcze za życia. Jego rozpoznawalność, bez względu na wydane przez nas miliony, będzie taka sama. Natomiast wiele projektów promujących nieznane strony naszego życia muzycznego, z racji przeznaczenia większości środków na ten jeden cel, zostaną na rok wstrzymane.

Niewątpliwie, 200. rocznica urodzin Chopina powinna być obchodzona w Polsce hucznie, tak by cały świat o tym wiedział. Ale powinna ona być zorganizowana przez ludzi interesu, którzy z każdej zainwestowanej w to złotówki potrafią zrobić 2, a nie przez osoby, których jedyną kompetencją polega na wiedzy, jak najwięcej pieniędzy otrzymać z budżetu. Niestety, dotowanie czegokolwiek przynosi korzyści głównie beneficjentom tych dotacji.

Najdobitniej świadczy o tym przykład z zupełnie innej branży. Od pewnego czasu buduje się, dzięki wsparciu rządu, boiska piłkarskie w każdej gminie – Orliki. Koszt każdego przekracza milion złotych. Dla władzy wybudowanie setek, czy nawet tysięcy tych boisk to powód o ogromnej dumy. Jakiś czas temu w Chojnicach chciano również zbudować takie boisko, ale ich prośba o dotację została odrzucona. Nie zniechęciło to jednak lokalnych władz i mieszkańców. Sami zgromadzili potrzebne środki i zbudowali boisko, podobno lepsze niż standardowy Orlik. Każdy czytelnik może uznać, że przecież nie ma w tym nic dziwnego. Rzeczywiście, tak powinna działać inicjatywa obywatelska wszędzie i w każdej dziedzinie. Jednakże istnieje gigantyczna przepaść między Orlikami i Sępikiem (jak nazwano boisko w Chojnicach): Sępek kosztował 1/3 tego, co Orlik. Czy na pewno z Chopinem i innymi dotacjami w dziedzinie kultury nie jest tak, jak z Orlikami? Każdy musi sam sobie odpowiedzieć na to pytanie. 



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](http://www.muzyka21.com) i [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

Adres organizatora konkursu:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable  
skr. pocztowa 71 - 02-800 Warszawa 93  
tel./fax: 0 - 22 648 88 38  
[actepre\\_konkurs@interia.eu](mailto:actepre_konkurs@interia.eu)  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

# Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

**Kraków** **V** Festival Muzyki Polskiej: 9 – 15 listopada 2009. Piąty z kolei, ale tym razem znacznie skromniejszy Festiwal Muzyki Polskiej odbył się w Krakowie w drugim tygodniu listopada. Zabrakło w tym roku przede wszystkim realizacji idei, dla której impreza ta w ogóle została powołana i w natłoku licznych innych festiwali posiadała rację bytu, a więc prezentacji utworów polskich przez obce zespoły, włączając je do swego repertuaru, co dawało ręką na ich zagraniczną recepcję.

Pojawił się za to nieco kuriozalny koncert Polskiej Orkiestry Radiowej (dla krakowian pozostaje pewnym wyrzutem, że powstała ona w swym obecnym, symfonicznym składzie, kosztem likwidacji miejscowej Orkiestry Polskiego Radia), którego układ programu przypominał nieco „cross over”, czyli metodę obecnych wydawców płytowych, zestawiających utwory z różnych gatunków muzyki, w tym popularnej. A więc obok *Uwertury bohaterskiej* Andrzeja Panufnika oraz wyrafinowanych dźwiękowo *Pensieri notturni* Bacewiczówny, a zaraz po tych ostatnich można było usłyszeć zupełnie stylistycznie nieprzystającą *Suitę „Szkie wielkomięskie”* Henryka Warsa. Po fragmentach instrumentalnych i ariach z Moniuszkowskiej *Parii* i *Halki* (w wykonaniu laureatki tegorocznego konkursu im. Ady Sari, Słowenki Urški Arlič-Gololičič) – *Odgłosy pamiątkowe* Zygmunta Noskowskiego, kompozycję wybitnie okolicznościową i doraźną, z zaszyfrowanymi tematami narodowych śpiewów, gdy były one zakazane. A oprócz tego *Konzertstück na wiolonczelę i orkiestrę* Zygmunta Stojowskiego. Pomimo całej mojej uwagi wobec tego twórcy, niesłusznie spychanego poza repertuar koncertowy, akurat ten utwór raczej nie wzbogaci naszej skromnej ilościowo koncertowej literatury wiolonczelowej, mimo wysiłku, włożonego przez Tomasza Strahlę, odtwórcę partii solowej. Powyższe zastrzeżenia nie odnoszą się natomiast do strony wykonawczej, a zwłaszcza z wielką kompetencją prowadzącego koncert Tomasza Bugaja.

Do pewnego stopnia podobne kłopoty estetycznej natury sprawiał koncert finałowy, który wypełniło wykonanie *Siedmiu bram Jeruzolimy* Krzysztofa Pendereckiego. Ich powstaniu towarzyszyły zawiłe perypetie. Naprzód miała to być *VII Symfonia*, później przyszło zamówienie z okazji trzecieściecia powstania Jeruzolimy i rzecz przybrała postać oratorium z częściowo wykorzystanymi materiałami z poprzedniej kompozycji (m.in. *Scherzo*), wreszcie kompozytor zupełnie arbitralnie przydał jednak utworowi oznaczenie gatunkowe zamierzonej symfonii i jej liczbę (podobnie jak w przypadku następnej, będącej w istocie cyklem pieśni, „przyjemnych w słuchaniu”, ale stylistycznie całkowicie anachronicznych). A szkoda, bo spośród kompozytorów polskich jest to jeden z tych, którzy posiadają największe umiejętności warsztatowe (swoboda w posługiwaniu się tech-

nikami polifonicznymi, inwencja i mistrzostwo w zakresie instrumentacji np. solo basowej trąbki, oddające dźwięk przywołującego zmarłych obrzędowego rogu szofar,) i w przypadku *Siedmiu bram Jeruzolimy* istniała szansa na powstanie oryginalnej, zachowującej wszystkie cechy formalne symfonii wokально-instrumentalnej, o czym świadczy wspomniane *Scherzo*, z instrumentarium poszerzonym o zaprojektowane przez autora tubafony (rury z PCV, w które uderza się raketami pingpongowymi). A tak ma się wciąż nieodparte wrażenie „d’être entendu”, czyli gdzieś już w tego twórcy zasłyszanego (a to *ostinata* wiolonczel i kontrabasów z *Magnificatu* w II części, trzy chóry a cappella niczym w *Stabat Mater* w następnej, motyw przewodni z *Te Deum* w finale). Ktoś powie, że jest to przejaw syntezy stylistycznej (za takową pieczęć uznać można pojawiające się od *Stabat Mater* w charakterze kody durowe akordy), dla mnie bliższym określeniem jest jednak epigonizm. O wiele więcej dobrego mogą powiedzieć o Krzysztofie Pendereckim jako kapelmistrzu, akurat niezbyt przychylnie ocenianym w tym względzie, a przecież potrafił świetnie zaprowadzić nad monumentalnym aparatem wykonawczym, czytelnie kształtując dramaturgię dzieła wraz z jego kulminacjami. Przy okazji mieliśmy możliwość obcowania tym razem tylko ze sztuką wokalną Tomasza Koniecznego (z wykształcenia jest też aktorem), od pewnego czasu zyskującego zagranicą sławę śpiewaka wagnerowskiego. Ansambli solistów uzupełniali dwie sopranistki: Sandra Trattnigg i Ana Puche rosado, alceistka Ewa Krzak i tenor Markus Ahme, z powodzeniem pokonując swe partie, najeżone artykulacyjnymi pułapkami.

Po raz kolejny rozczarował wewnętrzną pięknioty spektakl *Króla Rogera* w inscenizacji Mariusza Trelińskiego, cierpiącego w niej na rozdwojenie jaźni: jego pierwsza osobowość reżyserska w dwóch aktach poddaje się modnej aktualizacji libretta, w sumie nic nie wnoszącej do przybliżenia jego symboliki oraz zrozumienia motywacji działania tytułowego bohatera i jego duchowych rozterek (czy takowe posiada sycylijski mafioso, w którego się on przemienił), nie mówiąc już o komicznej, a nie groźnej orgii, podczas gdy druga w ostatnim akcie tworzy porywającą wizualizację muzyki i dzięki abstrakcyjnej scenarii dotyka tajemnicy panteistycznego sacrum (hymn do Słońca). Poza tym, gdy zabrakło batuty Ewy Michnik, to ucierpiała na tym również strona muzyczna.

Co zatem pozostało naprawdę godnego uwagi i zapamiętania? Przede wszystkim recital Piotra Pławnera. W jego przypadku mieliśmy do czynienia z kunstem wiolinistycznym najwyższej próby. Zacięciem wirtuozowskim błysnął on już w *Rondzie* z *Sonaty skrzypcowej F-dur* op. 10 nr 1 Józefa Elsnera, typowym utworze brillante, oraz *Dwóch oberkach* Grażyny Bacewicz. Cechy wytrawnego interpretatora muzyki współczesnej ukazał w *Sonacie „June-*

*December”* Aleksandra Nowaka, utrzymanej w postwebernowskiej aurze dźwiękowej, nie przejmując wszakże właściwych dla tamtego epigramatycznych rozmiarów. Z lekka historyzująca *Partita skrzypcowa* Eugeniusza Knapika (np. utrzymany w formie chacony *Recytatyw*), jak zawsze w tego kompozytora, okazała się dziełem eklektycznym (reminiscencje z Messiana, zwłaszcza w fakturze fortepianowego akompaniamentu, ale także repetytywność rodem z działających, tak jak on, na Śląsku, Góreckiego i Kilara) i o rozmiarach, świadczących o braku wycucia przez kompozytora czasu.

Nieoczekiwanie dla mnie interesującym przeżyciem okazał się jubileuszowy koncert Bogusława Schaeffera. Zawsze wydawało mi się, że do twórczości tego akurat kompozytora (a poza tym i dramaturga) w pełni znajduje zastosowanie opinia Stefana Kisielewskiego o „plazmowatości muzyki współczesnej”, a konkretnie utworów sonorystycznych, w tym przypadku dość amorficznych formalnie, co dziećmi może u artysty, będącego jednocześnie teoretykiem muzyki, a więc w pełni świadomego procesu kreacyjnego oraz przyświecających mu założeń estetycznych. Do pary z obrazoburczą kiedyś *Symfonią elektroniczną* z 1964 r. powstała jedenaście lat po niej *Msza elektroniczna*, właśnie teraz przypomniana. Co prawda niezbyt oryginalnym pomysłem jest przeplatanie wykonywanych na żywo ogniw chóralnych z tymi elektronicznymi, na które składają się: preludium, interludia i postludium. Te pierwsze (poza dwoma ostatnimi: *Sanctus* i *Agnus Dei*, wykorzystującymi brzmienia klasterowe) nieco banalizują efekt całości.

Występ Ivona Pogorelicia, chyba jednak wciąż jugosławińskiego pianisty, niczym dawny język serbskochochowski posiadającego związki rodzinne z obydwojema narodami, ani mnie nie zgorszył, ani nie zachwyił, zainteresował natomiast niektórymi pomysłami interpretacyjnymi w *II Koncercie fortepianowym f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina. W swej grze zastosował silne kontrasty dynamiczne, a zwłaszcza agogiczne, wprowadzając nieoczekiwane ritardanda i dokonując śmiałych przesunięć w akcentuacji. To prawda, że momentami ocierając się o manieryczność, a nawet dziwaczność, ale dzięki temu mieliśmy do czynienia z lekturą krytyczną utworu, który – mogłoby się wydawać – nie kryje już w sobie żadnych niespodzianek. Tego rodzaju odczytanie najlepiej sprawdziło się w środkowej *Romanzy*, a i artysta chyba najlepiej się w niej odnalazł, skoro zdecydował się w całości powtórzyć ją na bis. Natomiast najmniej odbiegał od powszechnie przyjętej praktyki wykonawczej w finałowym *Rondzie* w rytmie kujawiaka. Do zaprezentowanej przezeń postawy zdają się odnosić odwrócone słowa Ady Sari, że „nie kocha siebie w muzyce, lecz muzykę w sobie”!

Po tym festiwalu, którego dyrektor artystyczny na co dzień kieruje Polskim Wydawni-

Tomasz Kamieniak  
fot. Tomasz Tukajski



wpisująca się w nurt wirtuozowskiej literatury XIX w. Solista, Tomasz Kamieniak, grał doskonale, narrację prowadził pewnie i płynnie, miał świetny akompaniament orkiestry pod wytrawną ręką Moniki Wolińskiej – tym bardziej więc dziwiła pewna emocjonalna wstrzemięźliwość jego interpretacji.

Po przerwie *I Symfonia* Noskowskiego – dzieło zapomniane, podobnie jak jego pozostałe dwie symfonie. I oto stał się cud: już od pierwszych dźwięków kotłów sala zamarła w zachwyceniu. Zaczęła się historia niezwykła, misterium dźwięków, melodii, barw, jakże silnie tętniących polskością; duchowa emanacja narodu, a zarazem wspaniała, pyszna muzyka pisana mistrzowską ręką. Ten urzekający obraz rozwijała przed słuchaczami Monika Wolińska rewelacyjnie, w absolutnej koincydencji z orkiestrą. Był to dyrygentki, interpretacyjny majstersztyk – oraz satysfakcja dla słuchaczy oglądających tak znakomitą, natchnioną pracę dyrygentki. I absolutne zwycięstwo muzyki Noskowskiego. Po długotrwałych brawach nasuwała się refleksja: cóż można powiedzieć o sytuacji, kiedy jego trzy wspaniałe symfonie, jedno z najlepszych w skali międzynarodowej, leżały zapoznane na regałach bibliotek?

Koncerty drugiego tygodnia festiwalu nadal cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności, sale były wypełnione słuchaczami całkowicie, zaś przyjęcie nieznanymi polskimi dzieł niezwykle gorące. Drugi koncert kame-

Koszalin

**Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. W czwartek 12 listopada 2009 r. studio rozgłośni Radia Koszalin wypełniło się po brzegi – tu rozpoczął się organizowany przez filharmonię Festiwal Muzyki Polskiej *Swego nie znacie*. Wykonawcą inauguracyjnego recitalu był Tomasz Kamieniak, młody pianista ze środowiska śląskiego, program komentowały dziennikarki z Redakcji Muzycznej: Beata Młyńczak i Maria Słowik-Tworke. Artysta grał trzy nieznanne polskie kompozycje z XIX w. autorstwa Juliana Fontany, Edwarda Wolffa i Józefa Wieniawskiego, poza nimi w programie był Chopin oraz... Tomasz Kamieniak. Pianista świetnie zaprezentował swój doskonały warsztat techniczny, natomiast wytwory tego warsztatu: interpretacje utworów XIX-wiecznych, były w charakterze i w duchu dość dalekie ich romantycznej inspiracji oraz poetyce. Najlepiej wypadło *Scherzo b-moll* Chopina – oraz *Tarantella* Wieniawskiego, jako popis brawurowej techniki. Utwory własne artysty, należące do śląskiej szkoły repetycyjności, miały oczywiście wykonanie w pełni kompetentne, natomiast ich ocena zależała od gustu słuchaczy.

W piątkowy wieczór 13 XI publiczność wypełniła salę filharmonii również do ostatniego miejsca. Program zawierał: *Andante* z *I symfonii* Władysława Żeleńskiego, *Koncert fortepianowy g-moll* op. 20 Józefa Wieniawskiego, oraz *I Symfonię A-dur* Zygmunta Noskowskiego – utwory nieznanne, nieobecne w życiu koncertowym Polski. Dyrygowała Monika Wolińska. Utwór Żeleńskiego wypadł dość blado, choć dyrygentka i orkiestra starali się włączyć w jego przebieg treści stosowne do tytułu (*Pienia żałobne*); na pewno lepiej funkcjonuje on w całości symfonii, wyrwany z jej kontekstu nie mógł poruszyć słuchaczy. Poruszył ich jednak *Koncert fortepianowy* Wieniawskiego – kompozycja świetna, napisana z nerwem, z fantazją



Monika Wolińska  
fot. archiwum Filharmonii Koszalińskiej



So-Yeon Lim

awangardowym eksperymencie. Kompozytor stworzył tu obraz o intensywnej ekspresji, w harmonicznym klimacie poszerzonej tonalności, wtapiając bardzo eksponowaną partię solowych skrzypiec w monochromatyczne brzmienie orkiestry smyczkowej. Andrzej Gębski grał ją znakomicie, koszalińskie smyczki świetnie sekundowały artyście pod doświadczoną batutą Piotra Sułkowskiego. Wielki sukces.

Po tej niemal kameralnej muzyce, absolutnym kontrastem była monumentalna // *Symfonia c-moll* Zygmunta Noskowskiego. Dzieło mistrzowskie, oryginalne, o wielkim ciężarze gatunkowym, zachwycające pod każdym względem. Przeplatające się wątki, operowanie arcybogatą harmonią i kolorystyką, wszystko to w ciągłym, dynamicznym ruchu, w kalejdoskopowych zmianach nastroju i wyrazu – czynią symfonię Noskowskiego zjawiskiem wyjątkowym nawet wśród wielkich, współczesnych mu symfoników, stawiają też wykonawcom ogromne wymagania. Piotr Sułkowski poprowadził dzieło doskonale, wydobywając z koszaliń-

*fortepianowe* 18-letniego Chopina – uroczym brilliant, zogniskowane na partii fortepianu (co zrozumiale), bardzo dobre *Trio* Andrzeja Koszewskiego, oraz – sugestywnie argentyńskie – *Tango* Romualda Twardowskiego (bisowane). Świetny występ *Tria*, miły nastrój generowany przez gospodynię programu (Beata Młyńczak i Maria Słowik-Tworke) – pozostaną długo w pamięci. Po koncercie artystki oraz słuchacze zaproszeni zostali przez firmę „Świat Lodów” na spotkanie przy kawie, i stosownych dodatkach.

Następnego dnia finałowy koncert symfoniczny. *Polonez koncertowy* Moniuszki stał się, swojsko nijaki. Natomiast *Koncert na 2 flety* Franciszka Dopplera znakomity. Wzorcowy niemal przykład wirtuozowskiej, XIX-wiecznej literatury wiedeńskiej proveniencji. Agata Kielar i Łukasz Długosz grali brawurowo, ze smakiem, muzykalnością, wzajemną perfekcją, oraz pięknie i bogato modulowanym brzmieniem. Towarzystwo smyczkowej orkiestry z harfą, pod batutą Janusza Powolnego, kompetentne, reakcja publiczności entuzjastyczna.

**Zygmunt Noskowski – I Symfonia A-dur.** Dzieło to skomponował jako pracę dyplomową wieńczącą berlińskie studia u Friedricha Kiela. Wykonanie jego w Filharmonii Berlińskiej w 1875 r., bardzo dobrze przyjęte przez krytykę, otworzyło Noskowskiemu drogę do dalszej kariery – choćby przez pięcioletnią pracę na prestiżowym stanowisku miejskiego dyrektora artystycznego w Konstancji, stolicy Badenii-Wirtembergii nad Jeziorem Bodeńskim, jaką załatwił mu Kiel; a był to ośrodek bardzo bogatego życia kulturalnego, zwłaszcza muzycznego. W czasie berlińskiego debiutu Noskowskiego tworzyli już swe dzieła wspomniani Borodin, Czajkowski, Dworzak, Brahms, wątpliwe jednak czy je znał; w Warszawie owego czasu koncerty symfoniczne były rzadkością – choć mógł je poznać w Berlinie. W każdym razie *I Symfonia* jest utworem w pełni oryginalnym, napisanym ze swadą, z jasnym celem artystycznym i wielką wyobraźnią. A nade wszystko przenikniętym pierwiastkiem polskim, proveniencji ludowej, świetnie podniesionej na wyżyny uniwersalnej symfoniki.

*I Symfonia* jest zjawiskiem nie tylko w perspektywie kondycji muzyki polskiej owych lat, ale w ogóle w jej dorobku. Już sam początek symfonii wciąga bez reszty w taneczny żywioł I części (*Allegro*), w jej w nieustanną grę barw – cóż za zmysł kolorystyczny! – w przebiegu prowadzący słuchacza jak po sznurku do coraz to nowych myśli, unikając mechanicznych powtórek. Część środkowa przebiegu – rodzaj przetworzenia – nie pozwala zapomnieć o tym, że życie nie jest wolne od dramatów, ale jakże piękne są rozpogodzenia... Kompozytor, chyba przewidując, że trudno będzie pozostać się z tą muzyką, na zakończenie bawi się słyszanyymi wcześniej tematami, zwrotami, nadając im coraz to nowych kształtów i barw. Wspaniały obraz symfoniczny.

II część. *Andante cantabile*. Nostalgiczne wspomnienia wplatające się w pastoralne tło. Przychodzą fale żalu i tęsknoty, harmoniczne zamglenia, zakłócenia ciągu wspomnień – z dramatycznym fragmentem w środku, roztopiającym się w kantylenie oboju – aby z uporem wracać. Jedna z najpiękniejszych stron naszej symfoniki.

III część. *Vivace*. Żywiołowe scherzo, rozbiegane, „oberkowe”, kontrastowane w środku pięknym pastoralno-kolędowym epizodem wyrastającym do rozmiaru podniosłego chorału; repriza oczywiście nieco zmieniona. Noskowski nie lubi dosłownych powtórek. Pod koniec pojawia się echo kolędy kontrapunktowane frazami z *Vivace*...

III część. *Finale. Allegro con fuoco*. Rozpoczyna się z rozmachem – i tak biegnie aż do końca. Świeci tu triumfy niezmiernie inwencja Noskowskiego, piękne tematy rozkwitają jak polne kwiaty, pędzą jeden za drugim, orkiestra rozłącza kalejdoskop barw, w szaleńczym biegu temat biegnie za tematem. Cóż za misterna budowa, każda myśl trwa tyle, ile trzeba, ani sekundy za długo, jest i fugato, zaś instrumenty dęte mają tu swój wspaniały benefis. Prawdziwy symfoniczny majstersztyk.

ralny (19 XI) należał do duetu: Andrzej Gębski – skrzypce, So-Yeon Lim (Korea) – fortepian, w programie znalazły się nazwiska znane: Elsner, Noskowski, Melcer, Fitelberg, Twardowski, i mniej znany Joachim Kaczkowski, natomiast ich utworów słuchano po raz pierwszy. Duet grał wspaniale. Andrzej Gębski prezentował opanowanie instrumentu absolutne, piękny ton, wyrazistą artystyczną osobowość, So-Yeon Lim wielką muzykalność, precyzję, doskonałość. Było to wysmakowane przeżycie muzyczne, wszystkie utwory znakomite, świetnie dobrane, kameralistyka na najwyższym poziomie.

Piątkowy koncert symfoniczny (20 XI), prowadzony przez Piotra Sułkowskiego, otworzyła tradycyjnie uwertura – tym razem było to Opus pierwsze Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego z 1824 r., jeszcze ucznia Gimnazjum Podolskiego w Winnicy – formalnie nieco rozwlekłe, ale urocze, naznaczone dyskretnie stylem Rossiniego, żadnej naiwności, prowincjonalizmu. I dobrze, starannie wykonane. Andrzej Gębski na estradzie filharmonicznej wystąpił w *Koncertie skrzypcowym* Romualda Twardowskiego z 2006 r. – kompozycji odległej od typowej literatury tego gatunku, dalekiej także

skiego zespołu możliwości nadspodziewanie bogate. Może poza nie dość wypieszczonym brzmieniem „blachy”, ale też spotkała się tu ona z bardzo wysokimi wymaganiami. W każdym razie wykonanie było zwycięstwem orkiestry, a nade wszystko odkryciem wspaniałej polskiej muzyki, co publiczność niezawodnie odczuła i dała temu wyraz w żywiołowej owacji.

Trzecia para koncertów festiwalowych (kameralny-symfoniczny) w następnym tygodniu zakończyła tę piękną imprezę, niezwykle wartościową tak pod względem artystycznym, jak i poznawczym. Był to przy tym hold należy polskiej muzyce oraz polskim muzykom zapomnianym i nieobecny w życiu kulturalnym ich ojczyzny. Stąd też ten pierwszy koszaliński festiwal – i pierwszy polski o takim profilu – był zarazem pierwszym gestem zadośćuczynienia, przywrócenia kulturze narodowej pamięci zapomnianych twórców oraz ich dzieł.

Ostatni koncert kameralny (26 XI) opromieniło swą wysokiej próby urodą oraz sztuką Poznańskie Trio Fortepianowe, złożone z trzech młodych pań (Anna Ziółkowska – skrzypce, Dagny Musielak – wiolonczela, Laura Sobolewska – fortepian). Wykonały doskonale *Trio*



Andrzej Gębski  
fot. Tomasz Tukajski



**Zygmunt Noskowski – II Symfonia c-moll „Elegijna”.** Symfonia ta święciła swe prawykonanie w Warszawie, na koncercie kompozytorskim Noskowskiego (listopad 1880 r.).

I część. *Moderato misterioso. Allegro molto.* Rodzi się z tremolanda kottów żalośliwą, unisonową inwokacją, dramatyczne nuty rozplywają się jednak w pogodnych splotach melodii, z których każda jest zaskoczeniem w swym rozwoju. Wspaniała instrumentacja. Posępne drzewo nie chce ustąpić, dramatyzuje, porywa wszystkich. Przychodzi uspokojenie, ale pozorne, instrumenty dęte wyraźnie zaznaczają swą dominację, z tej próby zwycięsko wychodzą smyczki: piękny obraz utkany z wysypu cudownych melodii. Groźna blacha nie ustępuje, napięcie nie słabnie do końca. Przejmująca muzyka, piękno i dramatyzm.

II część. *Vivace.* To już w pełni żywioł taneczny ujęty w ramy krakowiaka (to niejako specjalność Noskowskiego, swym *Krakowiakiem* oczarował Liszta). W środku nagle choraly blachy, nieustępliwe rytmy, sielskie melodie, huśtawka nastrojów, rytm nieustępliwy ciągle wraca. Obraz nieprawdopodobnie barwny, urzekający.

III część. *Elegia.* To tytułowa *Elegia*, ale jakaż to elegia. Tajemniczy wstęp, ponure kottły, niski unison smyczków. Ów elegijny ton jest ciągle niepokojony, choć w sukurs przychodzi śpiewające drzewo (altówki, to owo elegijne jądro tej części). Ton potężniejszy, nabiera intensywności, ale do czasu: dramat roztopia się w spokoju, wracają nieustępliwe wspomnienia i marzenia. Jednak nic z tego, nieustanna huśtawka nastrojów trwa aż do dramatycznego końca.

IV część. **Wstęp dramatyczny jak początek *Coriolana*.** A potem niskie fugowanie, rodzenie się, narastanie żywiołu muzyki – i oto wykwiła majestatyczny śpiew, robi się coraz jaśniej, odzywają się refleksy finału *IX Symfonii*. Przebieg robi się coraz bardziej „znaczący”, dramatyczny aż do kulminacji, ale nie bohaterskiej. Następuje załamanie, posępne zmaganie się, i dopiero z tej emocjonalnej szarpaniny rodzi się bohaterskichorał. Zwycięstwo. Mistrzostwo instrumentacji i mistrzostwo prowadzenia narracji w symfonicznej sztuce bezprzykładne. W *III symfonii* dojdzie do szczytu.

Po przerwie ukoronowanie festiwalu: *III Symfonia F-dur „Od wiosny do wiosny”* Zygmunta Noskowskiego. Po ponad stu latach ożyła na estradzie koszalińskiej wspaniała programowa wizja, bezprzykładna w muzyce polskiej, uderzająca niewyczepną inwencją, bogactwem myśli, współgraniem wielorakich wątków, niemal impresjonistyczną kolorystyką. Niestety filharmonia dostała materiały orkiestrowe z licznymi błędami, usuwanie ich zabierało mnóstwo czasu na próbach, niewyczołkupienie. A jest to dzieło bardzo trudne, o dużym stopniu komplikacji, wymaga więcej prób, niż repertuar obiegowy. Tego zaś zabrakło i to się słyszało. Kształt ogólny symfonii był jednak poprawny, pozwalający odczuć artystyczną wielkość i doskonałość tego narodowego fresku. Janusz Powolny dwoił się i troił, prowadził skomplikowaną narrację naturalnie, były piękne miejsca, piękne solówki, brakowało zaś głównie czytelnego zestawienia planów dynamicznych – to jednak wina akustyki sali. W każdym razie muzyka Noskowskiego niezawodnie oddziaływała swym artystycznym formatem, artystyczną ideą, była wspaniałym zwieńczeniem festiwalu. Cały zaś festiwal był wielkim zwycię-



Poznańskie Trio Fortepianowe

stwem muzyki polskiej czasów niewoli – i czasów milczenia na półkach.

**Postscriptum.** Z owym milczeniem i zapomnieniem niezliczonych dzieł muzyki polskiej nie mógł się pogodzić wielki jej miłośnik, Jan A. Jarnicki. Choć sam nie jest muzykiem, postanowił tę chorą sytuację leczyć. Założył wydawnictwo płytowe oraz niniejszy miesięcznik, aby mieć szerokie pole dla uzdrowieńczych działań, szczególnie zaś dotyczących eksploracji zapomnianej muzyki polskiej.

Idea festiwalu muzyki polskiej narodziła się w rozmowie Jana A. Jarnickiego z dyrektorem Filharmonii Koszalińskiej, Robertem Wasilewskim, i szybko przybrała formę konkretów. Robert Wasilewski dodał jej bardzo trafne, istotne hasło: „swego nie znacie”. Na realizację festiwalu poświęcił cały koncertowy listopad, a także organizacyjny potencjał swej firmy. Rezultat przeszedł wszelkie oczekiwania, sukces imprezy był ogromny. Szczegóły i oceny przedstawiłem wyżej. A była to tylko część tego, co czeka jeszcze na dalsze odkrycia.

Kazimierz Rozbicki

**Zygmunt Noskowski – III Symfonia F-dur „Od wiosny do wiosny”.** Dzieło napisane w 1904 r. na zamówienie Filharmonii Warszawskiej, Zapogeeum twórczości Noskowskiego, skarb polskiej kultury. Wówczas wydawało się zacofane w stosunku do prądów europejskich, dziś to kryterium jest pozbawione sensu, decydują jego niezwykle walory artystyczne, uniwersalne. Jest wspaniałe.

I część. *Molto allegro con affezione. Wiosna.* Muzyka rodzi się jakby z niczego, stopniowo odkrywając coraz to nowe piękności krajobrazu. Widok wyostrza się, flety wprowadzają pogodny, lekki nastrój wiosennej przyrody, śpiew ptaków. Kolorystyczna inwencja kompozytora kwitnie – cóż za subtelny, zachwycający obraz, jedyny taki w polskiej symfonice, i nie tylko polskiej, raj dla instrumentów drewnianych i rogów. Wyrastają z tego taneczne rytmy.

II część. *Adagio molto espressivo. Lato. Czar nocy świętojańskiej.* Tajemniczy unison smyczków, harfa, rożek angielski, nastrój sielski, rozmarzenie, panorama nastrojów, reminiscencji. Rodzi się taniec, jakby cytaty, pulsowanie barw – stopniowo nabiera to charakteru wzniosłego, niemal religijnego.

III część. *Allegro. Jesień. Okrężne, śpiew dożynkowy i tańce.* Z mrocznego wstępu wylania się scena dożynków; takiej wspaniałej, bogatej stylizacji ludowych tańców w naszej muzyce nie ma. Wielka orkiestra symfoniczna roztacza tu swe dźwiękowe ponęty w roli jakże jej, wydałoby się, obcej.

IV część. *Adagio molto. Allegro energico e marcato. Zima. Cisza i martwość w przyrodzie, burza śnieżna. Powrót wiosny i powitanie poranka słonecznego.* Opowieść utrzymana w ciemnych barwach, niskich rejestrach dętych instrumentów. Wylaniają się z nich refleksje poprzednich części – i żal. Zima w swej grozie, ale także właściwych sobie powabach. Z wystylizowanej, dynamicznej burzy śnieżnej wylania się potężna melodia *Kto się w opiekę odda Panu swemu...* i bardziej pogodnie *Kiedy ranne wstają zorze...* Zmienia się nastrój, harfa z fletem zapowiadają wiosnę, pojawiają się motywy początkowe symfonii – cykl się zamyka.

Słuchacz pozostaje w oszłolomieniu bogactwem i niezwykłą urodą tego symfonicznego obrazu utkanego z polskich tradycji, muzyki, temperamentu, wrażliwości. Narodowy fresk muzyczny, swymi wartościami artystycznymi, orkiestrową wirtuozerią, wyobraźnią – lokujący się wśród arcydzieł europejskiej symfoniki XIX w.

ctwem Muzycznym, można było oczekiwać, że *Symfonia* Antoniego Milwida zabrzmiał w wersji oryginalnej (skoro zachował się jej rękopis), a nie opracowaniu Jana Krenza (to można by wykorzystywać przy okazji koncertów poświęconych jego twórczości). Co powiedziawszy, muszę stwierdzić, że wykonanie jej, szczególnie za sprawą solisty, oboisty Marka Mleczi, było najbardziej udanym punktem programu, poświęconego muzyce klasycystycznej. Zwłaszcza w przypadku *I Koncertu skrzypcowego F-dur* Feliksa Janiewicza zabrakło odpowiedniego odtwórcy, a dzieła tego kompozytora wymagają zarówno wirtuozerii, jak i muzykalności, a więc osobowości artystycznej większego formatu.

Wiele do życzenia pozostawiało brzmienie

waltorni prawie wszystkich występujących orkiestr (nie dotyczyło to tylko zespołu Akademii Beethovenowskiej), „przyprawiających w ten sposób rogi” grany utworem (w solo pod koniec *Ronda* w *Koncertcie* Chopina, w *Morskim oku* Noskowskiego, we wspomnianej *Symfonii koncertującej* Milwida-Krenza).

Niewątpliwym atutem festiwalu jest przyzwoita pora rozpoczęcia koncertów o 19.30, a nie – jak to czyni instytucji muzycznych – wcześniej – oraz że uczestniczy w nim wyrobiona publiczność, która wie, kiedy powinny pojawiać się oklaski i nie nadużywająca dzisiaj polskim obyczajem stojących owacji.

Lestaw Czaplński

rowych, specjalnie na festiwal napisanych oraz koncertów już bardzo znanych z różnych epok. W tegorocznym festiwalu wystąpiło 12 solistów gitarzystów klasycznych z Polski, Niemiec, Grecji i Meksyku. Każdy z nich reprezentował trochę odmienny styl grania, ale wszyscy byli znakomici.

W pierwszym dniu festiwalu fenomenalnie zaprezentował się Marek Pasieczny – gitarzysta i kompozytor – zagrał swój *Concierto Polacco*, który był premierą na światowym poziomie. Świetne pomysły muzyczne, wykorzystanie polskich motywów folklorystycznych w powiązaniu z nurtami amerykańskiej muzyki filmowej, która fascynuje artystę, to wszystko dało znakomity efekt końcowy i niezapomniane wrażenia dla słuchaczy. Artysta został nagrodzony brawami na stojąco.

W pierwszym dniu bardzo interesująco wypadł również duet gitar klasycznych – Beata Będkowska-Huang i Matthias Klageer. Zagraли fragmenty *Partity koncertante de Wratislavia. Polonez* – ostatnią część tej kompozycji Bartłomieja Budzyńskiego przypadła do gustu publiczności.

W pierwszym dniu usłyszeliśmy jeszcze *Concierto de Wrocław* Jaime Zenamona w wykonaniu Wrocławskiego Kwartetu Gitarowego w składzie: Kamil Bartnik, Michał Bąk, Marek Długosz i Bartłomiej Helwing – utwór bardzo dynamiczny, wręcz karnawałowy oraz koncert *Musique de cour* Aleksandra Tansmana – klasyka polskiej muzyki nie tylko gitarowej – w wykonaniu Jakuba Kościuszki – młodego ale już honorowanego nagrodami gitarzysty. Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Świętokrzyskiej dyrygował jej szef,

Jacek Rogala. Zadanie miał bardzo trudne, orkiestra grała utwory zupełnie nieznanne, prapremiery, ale wywiązała się znakomicie.

W drugim dniu festiwalu słuchaliśmy *Concierto de Amsterdam* Thanassisa Moraitisa, Greka, w wykonaniu greckiego wirtuoza Dimitrisa Kotranakisa – utwór bardzo ciekawy, stylistycznie na granicy klasyki, muzyki filmowej, wykorzystujący często motywy greckiej muzyki ludowej, chwilami mistyczny, wręcz rozmarzony w swym charakterze, szalenie trudny do wykonania dla orkiestry ale przyjemny w odbiorze dla słuchaczy, inteligentna filozoficzna muzyka w powiązaniu z metafizyką. Koncert ten bardzo podobał się publiczności, która nie zna i nie jest obyta z muzyką poważną, filharmoniczną, myślę, że to koncert przyszłości. Jego wartość określają przyszłe pokolenia. Ale prapremię światową miał podczas Warszawskiego Festiwalu Gitarowego.

Następnym bardzo ciekawym utworem, który miał polską premierę, był koncert *Concierto Antillano* Ernesto Cordero, wykonany przez młodego, bardzo sympatycznego i świetnego gitarzystę meksykańskiego José Miguela Suareza Carreolę. Grał z niezwykłą lekkością, radością, pięknie przekazując cha-



Beata Będkowska-Huang, Matthias Klageer  
fot.: Jakub Kiljan

Warszawa

Jedyny taki festiwal w Europie! W dniach 13 i 14 listopada mieliśmy już po raz piątą okazję wysłuchać koncertów napisanych na gitarę klasyczną i orkiestrę symfoniczną. No i cóż w tym takiego niezwykłego, że trzeba o tym pisać w gazetach i mówić w mediach? Otóż okazuje się, że jest to wydarzenie

artystyczne na miarę Europy jedyne w swoim rodzaju. Nigdzie taki festiwal się nie odbywa, choć festiwal z udziałem gitary jest wiele w samej tylko Polsce, nie mówiąc o Europie. Tymczasem Warszawski Festiwal Gitarowy, o którym mowa, jest wyjątkowy, bo w ciągu dwóch dni festiwalowych jest wykonanych osiem koncertów z orkiestrą, koncertów często prapremie-



Marek Pasieczny  
Jakub Kiljan

rakter muzyki południowo-amerykańskiej, jej koloryt i temperament. To wykonanie podobało się bardzo, szkoda, że tylko słuchacze w sali Studia Koncertowego Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego mieli możliwość wysłuchania tego koncertu.

W drugim dniu festiwalu słuchaliśmy jeszcze *Koncertu lutniowego A-dur* Bernarda Joachima Hageny w opracowaniu na gitarę w wykonaniu krakowskiego gitarzysty Rocha Modrzejewskiego. Festiwal zakończył występ gitarzysty Michała Stanikowskiego, który znakomicie zagrał *Concierto para una fiesta* klasyka hiszpańskiej muzyki gitarowej – Joaquina Rodriga. Jak na klasyka przystało, koncert był bardzo dobry ale najślawniejsze utwory tego kompozytora, są zdecydowanie ciekawsze. Należy jednak pamiętać, że każdy koncert Rodriga jest znakomity i od strony instrumentacji, i od strony muzycznej.

W drugim dniu Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Świętokrzyskiej dyrygował ze swobodą ale z czujnością i pewnością, Wojciech Rodek.

Prezentowanych na Festiwalu utworów nie można nigdzie, poza Festiwalem, usłyszeć. Polskie filharmonie nie planują w swoich repertuarach koncertów gitarowych; według nich gitara nie jest instrumentem koncertowym. Warszawski Festiwal Gitarowy pokazuje, że bardzo się mylą. Publiczność, która przychodzi na Festiwal jest za każdym razem oczarowana muzyką prezentowanych tu dzieł. Dlaczego więc patroni medialni nie wierzą w jej powodzenie? Dlaczego Program II PR nie zrobił przez pięć lat reportażu z Festiwalu, TVP Kultura nie przyszła z kamerą, aby nagrać choćby fragmenty dla swoich odbiorców? Należy mieć nadzieję, że wszyscy miłośnicy muzyki gitarowej, którzy tak licznie przybywali na koncerty dopiszą również podczas tegorocznego, VI już Warszawskiego Festiwalu Gitarowego. Zapowiadany jest między innymi recital Johna Williamsa.

Teresa Wojciechowska

**Kraków** **S**zymanowski w Krakowie. Karol Szymanowski, acz pochodzący z głębokiej Ukrainy, w wieku dojrzałym związany z Warszawą, to pochowany został na krakowskiej Skałce i to bez kontrowersji, jak to było przypadku Mickiewicza i Słowackiego na Wawelu, a Miłosa na tejsze Skałce. Poza tym od roku 1962 patronuje on miejscowej Filharmonii, co daje znać o sobie nie tylko podczas koncertów inauguracyjnych sezony, ale i w ich trakcie.

Szczególnie bliska mu była wielokulturowa Sycylia w okresach cywilizacyjnych przełomów. Poświęcił jej zarówno miniaturowe skrzypcowe i fortepianowe (*Zródło Aretuzy*, *Metopy*), jak i swe opus magnum – *Króla Rogera*.

W Grzegorza Fitelberga transkrypcji na orkiestrę skrzypcowo-forte-pianowego opracowania Pawła Kocharńskiego *Pieśni Roksany* z tejsze opery, jej temat, niczym fuga, krąży po instrumentalnych głosach. I tak wokaliza intonowana jest przez solowy flet, a następnie podejmowana przez obój, podczas gdy ustępuję w oryginale z tekstem krążą po kwintecie smyczkowym, poruszając od wiolonczeli. Ta nieco kuriozalna kompozycja, będąca owocem



**NOSPR**

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA  
POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH

**PORANEK NOWOROCZNY • 10 stycznia 2010 • godz. 12.00**

dyrygent **JACEK KASPSZYK**

solisci **IWONA HOSSA, IWONA SOBOTKA, URSZULA KRYGER  
ADAM ZDUNIKOWSKI, ADAM KRUSZEWSKI  
RAFAŁ BARTMIŃSKI, LESZEK SKRŁA**

**Zespół Śpiewaków Miasta Katowice Camerata Silesia**

**J. Strauss • Zemsta nietoperza**

(wersja estradowa)

**KONCERT • 15 stycznia 2010 • godz. 19.30**

dyrygent **MICHAŁ KLAUZA**

solistka **OLGA KERN**

**Musorgski • Świt nad rzeką Moskwą z op. Chowańszczyzna**

**Rachmaninow • IV Koncert fortepianowy**

**Szostakowicz • XI Symfonia Rok 1905**

Sala im. G. Fitelberga

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

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

Sponsor NOSPR



pracy trojga przyjaciół, otworzyła 27 listopada koncert w krakowskiej Filharmonii.

Aliści głównym punktem programu był występ sławnej skrzypaczki japońskiej Mi Dori Goto, który mieścił się nie tyle w ramach czasowych, co programowych V Festiwalu Muzyki Polskiej i prawdopodobnie z przyczyn, wynikających z kalendarza artystki, stanowił jego suplement. Zważywszy, iż w jej ojczyźnie Szymanowski nie cieszy się taką popularnością, jak Chopin, włączenie przez nią do swego repertuaru utworu tegoż służyć ma zmianie tej sytuacji.

Niestety, w jej odczytaniu jeszcze z ducha ekspresjonistycznego *I Koncertu skrzypcowego* op. 35 zabrakło mi mistycznych wlotów i odpowiedniej żarliwości. Również w sensie przywiązywania większej wagi do różnicowania barwy brzmienia w zależności od zmieniającej się aury emocjonalnej. Być może na przeszkodzie stało niewystarczające opanowanie partii, na co wskazywać mogło korzystanie z nut. Artystka w pełni odnalazła się dopiero w solowej kadencji, wymagającej bardziej popisowego zacięcia, a zagrana na bis *I Sonata skrzypcowa* Johanna Sebastiana Bacha utwierdziła mnie w przekonaniu, iż z koncertów Szymanowskiego bardziej odpowiednim dla jej temperamentu byłby drugi, kładący większy nacisk na stronę architektoniczną. Wtedy pewna ascetyczność dźwiękowa mogłaby się okazać atutem interpretacji, a nie brakiem.

Zmierzenie się z interpretacją Walerija Giergiewa *V Symfonii cis-moll* Gustava Mahlera, w niespełna trzy miesiące od jego pamiętnego krakowskiego występu z międzynarodową

Orkiestrą dla Pokoju, złożoną z wybitnych muzyków z różnych krajów, mogło się wydać przedsięwzięciem „zabójczym”. A co z tej konfrontacji wyniknęło? Prowadzący ją z krakowskimi filharmonikami Paweł Przytocki dał się uwieść poszczególnym epizodom, wskutek czego zabrakło pamiętnej stałej progresji napięcia z tamtego wykonania. Natomiast podobnie jak osetyjski kapelmistrz położył nacisk na taneczny żywioł tej muzyki, tonując zarazem marszowość dwóch pierwszych ogniw. Nie forsował też dynamiki w tutti, choć przydałoby się zdjęcie nieco emocji z gestyki, momentami trochę karykaturalnej. Słynne *Adagietto* płynęło niespieszną, śpiewną kantyleną, ale bez przesadnej rozwlekłości, tyle tylko, ile trzeba było, prawem kontrastu, dla zaznaczenia zwartości i wartości finałowego *Ronda*.

Może więc i dobrze się stało, że odrzucono zbyt wygórowane żądania i pretensje Tadeusza Strugały, który jest wybitnym dyrygentem, ale nigdy nie należał nawet do krajowej klasy mistrzów batuty, mimo że je kolekcjonuje, i ostatecznie zastąpił go na czele krakowskich filharmoników Paweł Przytocki, pod którego pieczęją poczynili oni znaczne postępy w zakresie brzmienia. Może to także i skutek wyposażenia zespołu w lepszej jakości instrumenty, ale zapewne nie bez znaczenia pozostaje systematyczna z nim praca stalego dyrygenta, na co dzień przebywającego w tym samym mieście, a nie wpadającego od święta, z okazji nieliczonych, prowadzonych przez siebie koncertów?

Lesław Czaplirski



G. Puccini – *Turandot*  
Lise Lindstrom i Marcello Giordani  
fot. Marty Sohl/MET

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

TURANDOT

**Turandot Pucciniego.** MET zaplanowała w tym sezonie aż 16 spektakli *Turandot* – pierwszy 28 X, a ostatni 28 I 2010. Tytułową partię miały podzielić między siebie Maria Guleghina i debiutująca tą rolą w MET Lise Lindstrom. Liu śpiewać mają: Marina Poplavskaya, Maija Kovalevska i Grazia Doronzio. W partii Calafa zaplanowani są: Marcello Giordani, Frank Porteta, Salvatore Licitra i Philip Webb. Będzie też dwóch Timurów w tym sezonie: Samuel Ramey i Hao Jiang Tian. Za pulpitem dyrygenckim staną zaś dwaj „debiutanci” w MET: Andris Nelsons i Julien Salemkour.

Podczas premiery sezonu niespecjalnie urzekł mnie dyrygent, Andris Nelsons. Urodzony w Rydze, młody około 30-letni Maestro obecnie piastuje funkcję muzycznego dyrektora City of Birmingham Symphony Orchestra. W latach 2003-2007 był muzycznym dyrektorem Narodowej Łotewskiej Opery i głównym dyrygentem Nordwestdeutsche Philharmonia w Herford. Dyrygował już w Wiedeńskiej Operze (*Dama pikowa*), Deutsche Oper Berlin (*Eugeniusz Oniegin*) i *Turandot* w Berlin State Opera. W tym sezonie ma m.in. planowane debiuty w Covent Garden, podczas Festiwalu w Bayreuth (*Lohengrin*) i debiut podczas Festiwalu w Salzburgu.

Nie lubię oceniać premier sezonu, które są jednocześnie spektaklami debiutu. Towarzyszy im bowiem najczęściej zbytnia nerwowość i nawet znakomici artyści nie zawsze wypadają od najlepszej strony. Pamiętać też należy, że MET bardzo ograniczyła ilość godzin prób dla dyrygentów. Związane jest to oczywiście z ogromną ilością

spektakli wystawianych w każdym sezonie. Nie wiem więc ile czasu dano Nelsonowi na zgranie się z muzykami orkiestry MET i przećwiczenie jego podejścia interpretacyjnego. Tego wieczoru nie było dobrze. Może wraz z upływem czasu ulegnie to zmianie na lepsze. Po pierwsze, zbyt skracał frazy, co dało efekt lekkiej pospiesznej nerwowości i nie dało czasu na wybrzmienie pięknych harmonii Pucciniego. Zbyt prominentnie zabrzmiała perkusja, a i tempa bywały za szybkie. Momentami – za ciężko, za „ostro”, ze zbyt wyrażenie wybijanym rytmem kosztem płynnej śpiewności. Zabrakło mi też w wielu miejscach miękkości i liryzmu oraz niestety ciągłości. Tak zawsze oczekiwany przeze mnie koniec aktu I, począwszy od *Signore ascolta* nie zawierał dramatycznej intensywności w budowaniu jego kulminacji – za „płasko” i cały efekt niestety umknął bez większych wrażeń. Były oczywiście „ładne” momenty z interesującymi barwami brzmienia harmonii, jak np. w początkowej scenie aktu II (Ping, Pang i Pong), ale to nieco za mało do pozytywnej oceny całości. Nie była to dobrze zagrana *Turandot*.

Tak więc, gdyby nie spektakularna produkcja Franco Zeffirellego z 1987 r. i głosy – nie byłoby się doprawdy czym zachwycać. A produkcja nieodmiennie okłaskiwana jest przez widownię, szczególnie tuż po podniesieniu kurtyny na początku aktu II. Bo w istocie jest wspaniale widowiskowa. Odniosłam wrażenie, że lekko zmodyfikowano część kostiumów – przede wszystkim ten dla Turandot. Jest teraz zwinno jedwabście lekkie w błękitach i srebrzystych haftach, a nakrycie głowy straciło na wadze pewnie

wszystkie kilogramy, które w przeszłości musiały dźwigać np. Birgit Nilsson.

Wedle kulaarowych pogłosek bieżący sezon ma być ostatnim w karierze Samuela Rameya w MET. Chce się ponoć wycofać ze sceny operowej. Nie śpiewa już zresztą tu ostatnio żadnych prominentnych partii, no i głos bywa najczęściej mocno rozchwiany. Zawsze jednak z sentymentem i przyjemnością witam go na scenie MET. I tym razem jego Timur wzбудził wiele moich ciepłych uczuć. Krótka, ale skupiająca na sobie uwagę rola. Bardzo dystyngowany, barwa nadal znakomita.

Duże brawa zebrała ode mnie w roli Liu Marina Poplavskaya. Bardzo dobry, młodzieżowódźwięczny głos, eleganckie frazowanie, wiele ciepła interpretacyjnego, ładne piana. Nie była jednak aż tak wzruszająco „słodką” lirycznie jak ukochana przeze mnie wykonawczyni tej roli w MET – Hei-Kyung Hong.

Marcello Giordani to dość „nierówny” śpiewak. Trochę się obawiałam czy poradzi sobie z Calafem i było różnie. Po pierwsze nie ma „dołu” (wyraźnie słyszalne w *Nessun dorma*) i wiele obszarów jego rejestru jest „zmatowionych”. Najwyższe nuty są jeszcze w stanie zaimponować piękną dźwięcznością i mocą, ale są też i takie, które brzmią dość siłowo (np. w *Ardenie amore*). Nie do końca panował nad głosem w mojej ukochanej *Non piangere Liu*, a *Nessun dorma* choć wypadła ogólnie dość korzystnie, nie zachwycala.

Na koniec pozostawiłam Turandot. Podczas premiery sezonu miała śpiewać Maria Guleghina. Śpiewała w mrobie generalnej, ale odwołała występ dosłownie w ostatniej chwili z powodu

niewyleczonemu silnemu przeziębieniu – jak nas poinformował przed rozpoczęciem spektaklu przedstawiciel MET. Zapowiedział też, że rolę Turandot zaśpiewa Lise Lindstrom, która miała debiutować w MET tą rolą dwa tygodnie później (10 XI). No i, co szalenie rzadko się ostatnio zdarza, byliśmy świadkami niecodziennego wydarzenia w MET. Rewelacyjny głos! Wspaniały debiut! Lise Lindstrom pochodzi z Kalifornii i ma niewiele ponad 40 lat. Turandot jest jedną z najbardziej znanych i podziwianych jej ról, a wykonywała ją już m.in w Deutsche Oper Berlin, Cleveland Opera, Savonlinna Opera Festival w Finlandii. Inne role, które przyniosły jej sukces i zwróciły uwagę krytyków to Salome, którą śpiewała m.in w Teatro Regio w Turynie, Senta w *Holendrze Tulaczu*, Wenus i Elisabeth w *Tannhäuserze* i Suor Angelica. Śpiewała też *Vier letzte Lieder* Richarda Straussa podczas galowego koncertu w San Francisco, a po spektaklu w MET jestem przekonana, że zabrzmiały one absolutnie wspaniale. Nie jest to może ogromnej siły głos, ale za to znakomicie wyszkolony technicznie, więc umiejętność jego „koncentracji” powoduje, że bez trudu przebija się przez orkiestrę grającą forte. Nie słychać też w nim ani cienia siłowości, a wręcz przeciwnie, odnosi się wrażenie, że nawet przy ataku (dodać należy szalenie precyzyjnym, w centrum najwyższego tonu), jest jeszcze duży „zapas” w górnym rejestrze. Piękna jest też jego barwa, bez ostrej szklistej przenikliwości. Bardziej „jasno kobiecy” niż „heroiczny” sopran. Popisowa *In questa regia* z aktu II wypadła po prostu fantastycznie. Po zakończeniu aktu II, gdy pojawiła się przed kurtyną przywitała ją huraganowa owacja i okrzyki: „Brava!!!”. Widać było, że Lindstrom wręcz niedowierzała szaleńcemu aplauzowi publiczności. Składała ręce w podziękowaniu, kłaniała się muzykom orkiestry i ze szczęścia zaczęła podskakiwać na scenie. Podczas przerwy w biurze prasowym czekały na krytyków informacje o dotychczasowym przebiegu jej kariery, a obecni tego wieczoru na widowni wymieniali na gorąco opinie.

Lise Lindstrom ujęła mnie też aktorsko interpretacyjną prezentacją roli Turandot – od niedostępnego „lodowatej” księżniczki – po zakochaną kobietę. Bardzo wiarygodna w owej transformacji,

ponieważ nawet jej początkowa zimna rezerwa sugerowała, że jest to tylko „warstwa lodu” pokrywająca serce tak naprawdę głodnej prawdziwej miłości kobiety. Nie dziwiło więc, że po tragicznej śmierci Liu, która oddaje swe życie za szczęście ukochanego mężczyzny i po pocałunku Calafa, „poddaje się” miłości. Dość wysoka i szczupła Lindstrom przez cały spektakl była „potencjalnie kobieco miękka”, a jej końcowe „ocieplenie” - logiczną konsekwencją.

Niezwykle rzadko idę po zakończonym spektaklu za kulis MET. Tym razem jednak nie mogłam sobie odmówić przyjemności pogratulowania Lise Lindstrom ogromnego sukcesu debiutu. Była widocznie zmęczona, ale bardzo szczęśliwa i z ogromnym entuzjazmem podpisała mi program i informację prasową o swej dotychczasowej karierze. Mam nadzieję usłyszeć ją nie raz w MET. Takiego głosu nie należy „wypuścić z ręki”. To obecnie niezwykle rzadkość.

No i pewnie sam Puccini byłby zadowolony. Komponował bowiem tę partię na „łżejszy”, a nie „bohaterski” sopran. Miał na myśli przecież Marię Jeritę, a w prima assoluta zaśpiewała Rosa Raisa, a żadnego z tych głosów nie można przecież „zaklasyfikować” jako bohatersko wagnerowski sopran. Co zresztą ciekawe, bardzo niewiele włoskich sopranów śpiewało z sukcesem tę partię. Te, które wszyscy pamiętają pochodziły z niemiecko- i angielskojęzycznych obszarów świata no i oczywiście ze Skandynawii.

3 XI usłyszałam w partii Turandot Marię Guleghinę i nie było dobrze. To głos, który Włosi określają jako „voce bruta” i w *Turandot* jest kilka momentów, w których może się sprawdzić. Jednak jako „całość” nie pozostawia „przyjemnego” wrażenia. Guleghina zaśpiewała wiele fragmentów z muzycznym wyczuciem stylu, ładnymi modulacjami barw, ale sama góra była ostro przenikliwie szklista, a w trzech miejscach jej „atak” na najwyższy ton nie okazał się „trafny” intonacyjnie. Aktorsko była zdecydowanie bardziej wyniosła i bezwzględna, ale ogólnie wiarygodna jako postać sceniczna. Zebrała dość nikle, raczej grzecznościowe brawa przed kurtyną.

Marcello Giordani miał 3 XI „swój” wieczór. Tym razem jego Calaf był doprawdy dobry wokalnie. Dźwięczna, pewna góra, *Nessun dorma*

na dal z wątpliwej jakości „dołem” i nieco ze zbyt skraccanymi lirycznymi frazami, ale ogólnie wywarł bardzo korzystne wrażenie. Wiele braw od publiczności.

Dyrygent niestety nie „rozgrzał się” i nie poprowadził orkiestry choćby w zadawalający muzycznie sposób. Było źle. Poza opisanymi powyżej mankamentami były też dziwactwa w tempach: szybko – stop – wolno – stop – szybko. Trochę jak w nowojorskiej taksówce „utkniętej” w korku ulicznym, w której kierowca usiłuje posuwać się do przodu, ale zmuszony jest gwałtownie hamować i przyspieszać. Bardzo rozczarowujący występ i jeśli oceniać dyrygenta po wykonaniu *Turandot* – nie jest to chyba Maestro na miarę MET.

10 XI kolejne przedstawienie *Turandot* śpiewała Lise Lindstrom. Był to bowiem dzień wcześniej zaplanowanego debiutu w MET. I znowu był to jej wieczór. Burzliwa owacja od widowni, która zaczęła jej bić brawo już po *In questa regia*.

Marcello Giordani miał kilka nie najlepszych momentów, ale całość spektaklu wypadła dość korzystnie. Stawia oczywiście na popisową „górze”, ale w akcie III, podczas duetu z Turandot udowodnił, że potrafi śpiewać bardziej miękko i nawet piano. Była to zresztą jedna z najlepszych aktorsko scen. Lindstrom i Giordani wykreowali bowiem bardziej „intymną” niż zazwyczaj jej atmosferę. Po pocałunku siedzieli oboje na deskach sceny i „trasformacja” Turandot wypadła pięknie i wzruszająco.

Bardzo wiele braw zebrała Poplavskaya za świetną Liu. Scena samobójstwa była jedną z lepszych, jakie widzieliśmy i słyszeliśmy w MET. Jak już wspomniałam, nie jest aż tak „niebiańsko słodka” jak Hong, ale to doskonały liryczny sopran i mam nadzieję usłyszeć ją w MET w wielu doskonałych partiach.

Tym razem dyrygent wręcz mnie rozczłocił. Do opisanych powyżej „mankamentów” dodał bowiem bombastyczne forte, które zapewne miało zabrzmieć jak dramatyczna intensywność, ale przeskadzało mi w wielu scenach.

W styczniu posłucham innego Maestra i nieco zmodyfikowanej obsady. A o tym, co się wydarzy na scenie postaram się Państwu opisać w kolejnej relacji z MET. 🎭



G. Puccini – *Turandot*  
Ping, Pang i Pong (Hopkins, Stevenson i Valdes)  
fot. Marty Sohl/MET

**P**otępienie *Fausta* Berlioz. MET wznawia w tym sezonie „cyrkową produkcję” Roberta Lepage’a 7 razy. We wszystkich spektaklach obsada trzech głównych ról ma być taka sama: Faust – Ramón Vargas, Małgorzata – Olga Borodina i Mefistofeles – Ildar Abdrazakov, a dyrygować ma James Conlon. Widziałam drugie przedstawienie sezonu 26 X i wyszłam z dość mieszanymi wrażeniami.

Największą przyjemność wokalną sprawił mi Ramón Vargas znakomicie stylowym wykonaniem ról. Było pięknie, melodyjnie, śpiewnie, bez wysiłku w głosie, z delikatnymi niuansami, modulacjami głosu w znakomitym prowadzeniu fraz i ogromnym wyczuciem interpretacyjnym. I to on był wokalnym bohaterem wieczoru.

Dużą przyjemność sprawił mi też Ildar

Abdrazakov jako Mefistofeles. Słyszałam go już w MET kilka razy, ale dopiero ta rola w pełni ukazała całą jego muzykalność, wycucie stylu i znakomite możliwości wokalne.

Chyba jeszcze lepiej niż w poprzednim spektaklu wypadł Ramón Vargas. Był znakomity w całym przedstawieniu, ale jego *Nature immense* zabrzmiała wręcz rewelacyjnie. I jego też powitały przed kurtyną okrzyki: „Bravo!!!”. Olga Borodina zebrała tylko bardzo nikłą, grzecznościową porcję braw, szalenie zróżnicowaną w mocy od owacji zgotowanych dla Ramona Vargasa i jej męża Abdrazakova.

Mieliśmy też jeden drobny techniczny „wypadek”. Jeden z umieszczonych w dolnym rzędzie po lewej stronie paneli, na których ukazywały się projekcje, „zaciął się” i członkowie chóru w scenie pojawiania się sąsiadów w

Ogromne brawa biłam chórowi MET – wspinały występ, rewelacyjne brzmienie. Był prawdziwym „zbiorowym” bohaterem wieczoru.

Po raz kolejny miałam też okazję przyjrzeć

zakawa. Doprawdy świetnie wykonana partia Mefistofelesa. Słyszałam go już w MET kilka razy, ale dopiero ta rola w pełni ukazała całą jego muzykalność, wycucie stylu i znakomite możliwości wokalne.

Chyba jeszcze lepiej niż w poprzednim spektaklu wypadł Ramón Vargas. Był znakomity w całym przedstawieniu, ale jego *Nature immense* zabrzmiała wręcz rewelacyjnie. I jego też powitały przed kurtyną okrzyki: „Bravo!!!”.

Olga Borodina zebrała tylko bardzo nikłą, grzecznościową porcję braw, szalenie zróżnicowaną w mocy od owacji zgotowanych dla Ramona Vargasa i jej męża Abdrazakova.

Mieliśmy też jeden drobny techniczny „wypadek”. Jeden z umieszczonych w dolnym rzędzie po lewej stronie paneli, na których ukazywały się projekcje, „zaciął się” i członkowie chóru w scenie pojawiania się sąsiadów w

Hector Berlioz – *Potępienie Fausta*  
Scena II  
fot. Marty Sohl/MET



Abdrazakov jako Mefistofeles. Bardzo dobre prowadzenie głosu we francuskim stylu opery, ładna barwa i spore wyczucie roli. Zasluzyl doprawdy na wiele braw.

Nie wiem, dlaczego Olga Borodina podjęła się roli Małgorzaty w Berliozie. To przecieź znakomita śpiewaczka, ale jej wspinały, mocny i bogaty w barwy głos zupełnie nie pasuje do tego stylu. Jest zbyt intensywnie dramatyczny, zbyt ostro-ekspresyjny. A tu potrzeba niuansu, delikatności i liryzmu. Brzmiała więc zbyt ostro-krzykliwe. To nie jej rola i nie jej styl.

Pierwsza część *Potępienia Fausta* zabrzmiała wręcz znakomicie pod batutą Jamesa Conlona. Wydobyl z orkiestry niezwykłą „przestrzeń” i wspinały barwy. Frazy płynęły śpiewnie, z niuanssem, świetne dęte, doskonale budowanie ogólnej dynamiki w jej narastaniu

się owej „cyrkowej produkcji”. Próbowałam spojrzeć na nią „świeżym okiem”. Nic z tego. To płaski ekran, który „zamyka” przestrzeń sceny MET. Bardzo dwuwymiarowo pomimo próby „pogłębienia” wrażenia przestrzeni poprzez lustrzane efekty. Wszyscy poruszają się tylko na samej konstrukcji lub po równie wąskim pasie sceny przed „ekranem”. „Trójwymiarowość” produkcji należy więc całkowicie do akrobatów cyrkowych, zawieszonych na linach w ewolucjach pod każdym wyobraźalnie możliwym kątem w stosunku do pionu. I tak poza nielicznymi fragmentami, doprawdy lepiej zamknąć oczy i słuchać muzyki Berlioz.

Drugi spektakl *Potępienia Fausta* widziałam 5 XI. Tym razem jako wokalnego bohatera wieczoru publiczność wybrała Ildara Abdra-

domu Małgorzaty musieli go fizycznie zerwać by nie wisały po bokach jego szczątki. Trochę to „zmodyfikowało” jakość projekcji w tym miejscu „ekranu-sceny”, ale nie było aż tak widoczne by prawdziwie przeszkodzić w dokończeniu opery.

Tym razem muzyka Berlioz zabrzmiała dobrze, ale płynęła jakby bez „natchnienia”, którego świadkiem byłam podczas pierwszej części spektaklu poprzedniego wieczoru.

Miałam w planie jeszcze jedno przedstawienie, ale zrezygnowałam nie spodziewając się większych zmian czy atrakcji. Późniejsze relacje „członków galerii” potwierdziły moje przypuszczenia.<sup>(12)</sup>

WESELE FIGARA

**W**esele Figara. Wybierałam się na ten spektakl (23 XI) z wieloma nadziejami, a wyszłam niezmiernie rozczarowana. Była to od początku do końca wina dyrygenta, znakomitego skądinąd muzyka Fabia Lusisiego. Podziwiałam go od czasu jego debiutu w MET w *Don Carlo* (2005) i nadal uważam za jednego z najlepszych współcześnie dyrygentów Verdiego, ale Mozart widać zupełnie mu „nie leży”.

Szaleńcze tempo w uwerturze, w którym ledwo wyrabiała się orkiestra MET. Nie dał czasu na wybrzmienie harmonii, frazy szybko się urywały, a perkusja była zbyt prominentna. Podczas całego spektaklu brakowało przede wszystkim synchronizacji ze sceną. Poganiał w tempach śpiewaków, dziwaczył w dynamice z nagłymi nieuzasadnionymi przejściami od forte do piano, zdarzało się, że przykrywał głosy. Zabrakło też spójności – jednym słowem bardzo niedobrze zagrany Mozart.

Odbiło się to oczywiście szalenie niekorzystnie na wykonaniu wokalistów.

Luka Pisaroni (bas-baryton z Wenezueli, debiutu w MET 2005 r. jako Publio w *La Clemenza di Tito*) nie wywarł na mnie najkorzystniejszego wrażenia jako Figaro. Odnosiłam wrażenie, że nie ma „serca do roli”. *Non piu andrai* było za blade, zbyt monochromatyczne i zaśpiewane bez większej energii. To ładny głos i zapewne w innych tempach i z innym dyrygentem mógłby zabrzmieć znacznie lepiej.

Barwa głosu Annette Dasch jako Hrabina Almaviva (niemiecki sopran – debiut w MET w tej roli) jest kwestią gustu. Nie był to szczególnie mozartowski śpiew w płynności prowadzenia linii wokalne. To dźwięczny i dość silny głos, ale nieco za ostry jak na tę partię Mozarta.

Isabel Leonard (amerykański mezzosopran), znakomity Cherubino, o którym już wcześniej Państwu pisałam w tym sezonie też nie zaprezentowała się najlepiej. Zawiniły oczywiście zbyt szybkie tempa.

Znacznie ciekawiej i lepiej wokalnie w roli Susanny niż Danielle de Niese z pierwszej obsady tego sezonu zabrzmiała Lisette Oropesa (amerykański sopran z Nowego Orleanu – debiut w MET 2006 r. jako Kobieta z Krety w *Idomeneo*). Zdecydowanie bardziej podoba mi się barwa jej głosu oraz wycucie frazy mozartowskiej i jej stylowość. Okazała się też lepszą aktorsko Susanna.

Sluchanie Ludovica Teziera, barytonu z Francji (debiut w MET jako Escamillo w 2002 r.) w partii Hrabiego Almavivy nie sprawiło mi przyjemności ze względu na deklamacyjność recitatywów i zbyt małe wycucie linii wokalne Figara.

Z mniejszych ról na brawa zasłużył tylko John del Carlo (Don Bartolo), choć jego popisową arię skutecznie zagłuszył w wielu momentach dyrygent.

Ann Muray (Marcellina) miała zbyt silnie rozedrgany głos, którego barwy nie lubię, a Greg Fedderly zbyt przerysował w stronę buffo rolę Don Basilia.

Ładnie zabrzmiało *continuo*: Steven Eldredge – klawesyn i David Heiss – wiolonczela.

Szkoda – to mógł być dobry wieczór z Mozartem w MET. Maestro Luisi zaplanowany jest w tym sezonie w MET w 6 spektaklach *Elektry* w grudniu. Mam nadzieję, że tym razem nie wyjde rozczarowana. 🎭

Z DOMU UMARŁYCH

**Z** domu umarłych Janaczka. Nie jedną z powieści Dostojewskiego usiłowano przenieść w świat opery. Sukcesem zakończyły się tylko dwie próby: *Gracz Prokofiewa* (1916) i *Z domu umarłych Janaczka* (1930).

W 1850 r. 28-letni Fiodor Dostojewski (1821-1881) został aresztowany w związku ze śledztwem uniwersyteckiego koła intelektualnego, którego „zbrodnią” były otwarte dyskusje o reformach i posiadanie maszyny drukarskiej. Wraz z wieloma innymi przeżył własną śmierć. Kiedy opuszczono karabin plutonu egzekucyjnego, który miał ich rozstrzelać odczytano wyrok – zsyłka na 4-letnią katorgę do Omska na Syberii. Praca ponad siły, brutalne warunki życia, choroby, zetknięcie z kryminalnymi kręgami wewnątrz obozu, nawrócenie na Prawosławie przyczyniły się do transformacji jego poglądów. Z nastawionego na zachodni liberalizm intelek-

w pomoc Rosji w wyzwoleniu Czech spod austro-węgierskiego imperium. Nie wsiadał do tramwajów, których właścicielami byli Niemcy, nie używał języka niemieckiego, choć jego bardziej zasymilowana żona Zdenka wolała ten język, dzieciom nadał rosyjskie imiona (Olga i Władimir) i odwiedził Rosję dwa razy.

Libretto do swej ostatniej trzyaktowej opery *Z domu umarłych* napisał sam w oparciu o oryginał Dostojewskiego i dostępne tłumaczenie na czeski. Z grupy zwierząt sportretowanych przez Dostojewskiego pozostawił tylko historię zranionego orła, którego więźniowie ratują od śmierci, i którego po wyleczeniu wypuszczają na wolność. W przeciwieństwie do ludzi nie może zaadaptować się do życia w niewoli. Spina też symbolicznie niby kłamrą pierwszą i ostatnią scenę opery, opowieści o losach uwięzionych i ich tęsknotą za wolnością.

Opera Janaczka nie ma pojętych w tradycyjnym sensie bohaterów i konwencjonalnej akcji.

Leosz Janaczek – *Z domu umarłych*  
Akt II, scena 8  
fot. Ken Howard/MET



tualisty stał się konserwatywnym słowianofilem. *Z domu umarłych* jest na wół biograficzną opowieścią o jego losach na Syberii opublikowaną najpierw w odcinkach w magazynie jego brata Michaila „Czas” w latach 1860-62. Tolstoj był zdania, że *Z domu umarłych* jest największym osiągnięciem literackim Dostojewskiego. Autor zastosował tu formę pisanych w pierwszej osobie „odnalezionych” pamiętników Aleksandra Petrowicza Gorianczikowa, żyjącego przed zsyłką w mieście arystokraty, więźnia politycznego, którego wrzucono w brutalny tłum kryminalny, nienawidzący go od samego początku. To wstrząsająca relacja o ich losach, rytuałach więziennych, języku zesłańców, morderczej pracy, momentach wytchnienia podczas dni świątecznych i jeżących włos na głowie opowieściach o ich życiu przed zsyłką. Zbiór owych obserwacji i scen z życia zesłańców jest literackim dokumentem carskiego gwałtu, potworności ludzkiej natury zdolnej do haniebnych czynów tak w życiu poza jego obszarem, jak i wewnątrz niego. To również opowieść o woli przetrwania, umiłowaniu życia i wolności, samotności i tęsknocie za miłością.

Pochodzący z Moraw Janaczek (1854-1928) był gorącym wyznawcą Panslawizmu i wierzył

Bohaterem opery jest zbiorowość więźniów, kolaż czy seria ludzkich historii, którzy powracają do swej anonimowości po zakończeniu relacji. Jedyne cztery monologi wyróżniają niektórych spośród nich. Najdłuższy (około 20 minut) i najbardziej wstrząsający z aktu III należy do Sziszkowa. Janaczek zredukował rolę narratora z dzieła Dostojewskiego do jeszcze jednej postaci dramatu, a partię narracji przejęła muzyka.

Jest to chyba najlepsza partytura Janaczka, najśmielsza w zastosowaniu ekstremalnych rejestrów harmonicznyc. Zawiera sporo melodycznych fraz, urywających się nagle, jakby „w pół słowa”. Wiele tu powtórzeń, „uporczywych” ostinat na smyczkach, podobnie jak wielokrotne powtarzanie tych samych opowieści więźniów i rutyna życia w gułagu. Ale nie brak w niej liryzmu, „miększych” fragmentów towarzyszących wyrażaniu ludzkich tęsknot, czy w odmalowywaniu nawiązanej w obozie relacji ojciec/syn Gorianczikowa i młodego Muzulmanina Aljeja. W ową bogatą fakturę wpisał Janaczek fragmenty muzyki sugerującej ludowe pieśni czy tańce, ich lirycznej, nostalgicznej zadumy i witalności rytmów. Jest też humor, jak choćby w muzyce towarzyszącej obozu, przedstawieniom „teatralnym” wewnątrz obozu. Operę rozpoczy-

na rytm morderczego marszu na zesłanie. Wplecione są też w partyturę odgłosy łańcuchów i narzędzia pracy – młotka. Linia wokalna to przede wszystkim śpiewna deklamacja, oparta o rytm mowy czeskiej.

Najważniejsze bowiem jest w tej opowieści słowo, sposób jakim się nim posługują więźniowie w swych opowieściach i interakcjach wewnątrz obozu; jego modulacje, urywane frazy, obsesyjne powtarzanie tych samych kwestii. To „szczekliwe” rozkazy komendanta i refleksyjność wspomnień czy tęsknot uwięzionych.

*Z domu umarłych* jest operą ansamblu wykonawców, chórów, całej zbiorowości na scenie. To „zrekonstruowane” życie całej ludzkości zamkniętej w obrębie obozu przez około 100 minut trwania opery. Na pierwszej stronie partytury Janacek napisał zdanie będące cytatem z Dostojewskiego: „W każdej ludzkiej istocie, iskra boża” (tłum. BJ).

Ostania, pośmiertnie wystawiona w 1930 r. opera Janczaka miała swą prapremierę w MET 12 XI. Jest to koprodukcja MET, Wiener Festwochen, Holland Festival Amsterdam, Festival d’Aix-en-Provence i La Scali. Została już sfilmowana podczas jej wystawienia w Aix, zdobyła prestiżową nagrodę Academie Charles Cros za najlepszą produkcję operową w 2008 r. i jest obecnie dostępna na DVD.

Autorem produkcji jest Partice Chereau, osławiony twórcą „rewolucyjnego” ujęcia *Ringu* z Festiwalu w Bayreuth w 1976 r. Zaczynał jako 19-letni aktor i reżyser w latach 60., a jako 22-letni, młody człowiek stanął na czele znajdującego się na przedmieściach Paryża Théâtre de Sartrouville. Terminował później z Giorgio Strehlerem w Piccolo Tetaro w Mediolanie skąd powrócił do teatrów we Francji. Pierwszą operę reżyserował w 1969 r. podczas Festiwalu w Spoleto. Do jego najbardziej znanych produkcji operowych należą: *Opowieści Hoffmanna* w Operze Paryskiej (1974), pierwsze, pełne trzy aktowe wystawienie *Lulu* (Opera Paryska, 1979), *Wozzeck* (Theatre du Chatelet, 1993), *Don Giovanni* (Festiwal w Salzburgu, 1994), *Così fan tutte* (Festiwal w Aix-en-Provence i Opera Paryska, 2005) oraz *Tristan i Izolda* (La Scala, 2007). Chereau jest również autorem sztuk teatralnych i wyreżyserował w swej karierze 12 filmów, z których wiele zdobyło prestiżowe nagrody, m.in.: nagroda jury festiwalu w Cannes za *Królową Margot*. Przyznano mu też wiele Cesarów, Moliérów, francuskich odpowiedników Tony i Złotego Niedźwiedzia Berlińskiego Festiwalu Filmowego. Rzadko jednak pojawiał się w USA. W MET jest to jego debiut.

Współreżyserem produkcji *Z domu umarłych* jest również debiutujący w MET Thierry Thieû Niang, tancerz i choreograf działający głównie na terenie Francji, dyrektor swego własnego zespołu baletowego w Marsylii. Thierry Thieû Niang często współpracował z Chereau w produkcjach teatralnych oraz podczas wystawiania *Così fan tutte* w Aix-en-Provence.

Projekt scenografii jest dziełem Richarda Peduzzii, który debiutował w MET w kontrowersyjnej produkcji *Toski* (Luca Bondy) na początku bieżącego sezonu.

Kostiumy przygotowała debiutująca w MET francuska projektantka Caroline de Vivaise, która współpracowała już z Chereau w *Così fan tutte* i przy realizacji kilku jego filmów. Zdobyła Cesara i była autorką kostiumów do wielu spektakli teatralnych i ponad 50 filmów – a m.in.: *Shadow of the Vampire*, *The Cat’s Meow*, *Seventh Heaven* i *Je Reste!*.

Światło wykreował również debiutujący tym spektaklem w USA Bertrand Couderc, mający na swym koncie ponad 100 projektów teatralnych w Europie. Współpracował z Chereau przy *Così fan tutte* oraz *Tristanie i Izoldzie*.

Scenografia mrocznej wizji życia wewnątrz obozu na scenie wedle projektu Pedruzziego nie przenosi nas w realistyczny świat carskiego górnego węgla z połowy XIX w. To współczesne lub ponadczasowe więzienie o betonowych murach zamykających się opresyjnie, zmieniających konfiguracje lub rozszerzających się w zależności od sceny. Sceniczne ujęcie ich „elastyczności” to nie tylko zabieg techniczny umożliwiający sprawną zmianę pomiędzy aktami, to moim zdaniem zamierzony efekt ilustrujący również psychologiczny stan uwięzionych; na ile i w jakim sensie czują się wolni czy uwięzieni. Tu niezwykle istotną rolę odgrywa światło, które może punktowo bardziej koncentrować się na konkretnych postaciach ludzkich niż na ich otoczeniu lub jednolicie oświetlać i mury i zgromadzonych wewnątrz nich ludzi. Znakomitym, ale zaskakującym elementem tej produkcji kreującym dodatkowy efekt dźwięku jest zaznaczenie przejścia pomiędzy aktem I i II. Z góry sceny ze sporym łomotem spada na jej deski ogromna ilość papierów, jakby jakaś zawieszona w przestworzach wielka śmieciarka wysypała je nagle na śmietnisko. Katorżnicza praca więźniów poza murami obozu z początku aktu II polega na ich zbieraniu

w wielkie kosze, plastikowe worki i wszelakie inne pojemniki. Całkowite wyciemnienie sceny następuje dopiero pomiędzy aktem II i III. Poprzedza je wolne niesymetryczne opadanie półprzezroczystej czarnej zasłony, przypominającej żalobny kir. Ostatni, trzeci akt rozgrywa się w szpitalu więziennym, a spośród zgromadzonych w nim dręczonych gorączką i majaczeniami ludzi wielu jest bliskich śmieci. Umiera tylko Luka.

W końcowej scenie opery pijany komendant obozu przeprasza Gorianczikowa za karę chłosty, na którą skazał go na samym początku jego pobytu i oznajmia mu, że jest wolny. Opadają mu z rąk kajdany i Gorianczikow żegna się z Aljeją, który pozostanie w gulagu. Więźniowie wypuszczają też na wolność orła, którego złamane skrzydło zagoiło się i krzyczy: „Wolność”. Strażnicy nakazują powrót do pracy i więzienna rutyna powraca do normy.

W roli orła Peduzzi „obsadził” dużą, pomalowaną barwnie drewnianą jego reprezentację, ze składanymi i mogącymi się poruszać mechanicznie skrzydłami. Trochę było na ten temat dyskusji wśród krytyków w prasie. Debatowano, moim zdaniem, zupełnie niepotrzebnie, o tym,

Leosz Janacek – *Z domu umarłych*  
Akt I, scena 3  
fot. Ken Howard/MET



„co autor chciał przez to powiedzieć”. Czy miała to być w tej produkcji z założenia wystrugana przez więźniów zabawka symbolizująca ich tęsknoty za lotem na wolność czy po prostu teatralna, symboliczna reprezentacja żywego ptaka z powieści Dostojewskiego. Dzielono przysłowiowy „włos na czworo” proponując coraz to inne „odczytanie” akurat tego elementu produkcji. Nie ujmując nic z jego ważności, wydaje mi się, że lepiej pozostawić to tak, jak jest i nie snuć półfilozoficznych domysłów. Nie wydaje mi się bowiem, aby taka czy inna forma orla na scenie w kluczowy sposób wpływała, czy zmieniła główny przekaz powieści Dostojewskiego i opery Janaczka.

Drugim co do ważności elementem owych dyskusji był fakt pozostawienia przez Chereau napisów tłumaczeń wyświetlanych z rzutników na scenę, które były częścią integralną prapremiery jego produkcji w Europie. Białe napisy pojawiają się na różnych fragmentach murów, w tle, czasami w linii prostej, a czasem w łamanej kątami, pod którym ustawiono mur. Były



one identyczne z tymi pojawiającymi się na indywidualnych ekranikach zamontowanych na tyle każdego fotela MET – jak zwykle. Pytano po pierwsze o zasadność tego zabiegu i poddawano w wątpliwość konieczność dublowania tekstu libretta. Porównywano to z napisami nad sceną w europejskich teatrach operowych i wyrażano obawy czy aby nie stanie się to zwyczajem w MET. Moim zdaniem po pierwsze owe napisy nie ujmują nic z estetycznych wartości scenografii, a wręcz przeciwnie, wydają się być jego integralną częścią. To uporczywa obecność milionów pisanych obwieszczeń, zakazów, regul i rozkazów rządzących światem obozu. Ale jest to również zabieg praktyczny. *Z domu umarłych* jest operą, która najbardziej chyba ze wszystkich dzieł Janaczka polega głównie na czytelności słowa padającego ze sceny. Wyświetlanie na scenie tłumaczeń długich monologów i tekstów wszystkich interakcji pomiędzy więźniami ułatwia odbiór widzom, bez konieczności rozpraszania się na czytanie tekstu na indywidualnych ekranikach i bez odciągania uwagi od sceny.

*Z domu umarłych* miało swe prapremierowe wykonanie w Nowym Jorku i USA w wersji koncertowej w 1983 r. Orkiestrą New York Philharmonic



dyrygował Rafael Kubelik. Później wystawiła ją New York City Opera, ale w tłumaczeniu na angielski. Pierwsze pełne sceniczne wystawienie tej opery po czesku miało więc miejsce w bieżącym sezonie w MET.

W bardzo licznej wokalne obsadzie, z wyjątkiem roli Prostytutki (mezzosopran), wszystkie role należą do doskonale wyważonych w proporcji głosów męskich: tenorów, barytonów i basów. Jedyną zmianą w stosunku do obsady z prapremiery (Brno, 12 IV 1930) jest zamiana głosu mezzosopranu śpiewającego wtedy partię Aljeji na lirycznie brzmiący tenor w obecnej produkcji.

Cztery dłuższe monologi śpiewają: Stefan Margita (słowacki tenor, debiut w MET – Filka Morozow pseudonim Luka Kuzmicz), Kurt Streit (amerykański tenor – Skuratow, debiut w MET jako Tamino w *Czarodziejskim flecie*, 1993), Peter Hoare (tenor z Wielkiej Brytanii, debiut w MET – Szapkin) i wspaniały szwedzki baryton Peter Mattei (Szyszczow – debiut w MET w roli Hrabiego Alamavivy w *Weselu Figara*, 2002).

Partię Gorianczykowa zaśpiewał ciemnoskóry bas-baryton z Jamajki Willard White (debiut w MET jako Golaud w *Pelleasie i Melizandzie*, 2000). Słyszeliśmy też kilka innych interesujących debiutów: Eric Stoklossa (Aljeja), Vladimir Chmelo (Niski więzień), Scott Scully (Młody więzień), Ales Jenis (więzień, który gra partię Don Juana w spektaklu zorganizowanym wewnątrz obozu) i Marian Pavlovic (więzień, który gra rolę Kedrila w przedstawieniu obozowym). Jedyną partię kobiecą, Prostytutki, śpiewa Kelly Cae Hogan.

Spśród grona wykonawców dwóch, Stefan Margita i Peter Hoare, śpiewało już te same role w produkcji Chateau *Z domu umarłych* w Wiedniu, Amsterdamie i Aix. Z większych partii Stefan Margita wykonał rolę Loge'a w *Złocie Renu* w San Francisco Opera w zeszłym roku, oraz Zinowieja w *Lady Makbet Mceńskiego powiatu* w Covent Garden.

Peter Hoare najpierw grał na perkusji, a dopiero potem zaczął śpiewać. W jego repertuarze są m.in. takie role jak: Herod (*Salome*), Laca (*Jenufa*), Kapitan (*Wozzeck*), Sellem (*Żywoł rozpustnika*) i Bardolph (*Falstaff* w Covent Garden).

Poza obecnymi na scenie członkami chóru MET wykorzystano dodatkowo udział 20 aktorów kreujących tłum więźniów i uczestniczących w teatralnych, nieśpiewanych rolach dwóch spektakli wystawionych na terenie obozu.

Najbardziej prominentnym debiutem w MET był jednak tak długo już oczekiwany występ fińskiego dyrygenta Esa-Peka Salonen, którego w końcu skuszono wystawieniem tej opery Janaczka.

Znany i uznany promotor dzieł muzyki współczesnej właśnie ukończył 17 lat pracy jako dyrektor muzyczny Los Angeles Philharmonic. Organizował festiwale, a w tym The Tristan Project, występował ze swą orkiestrą podczas wielu tournée, był dyrygentem światowych premier, m.in. dzieł Lutosławskiego, Adamsa, Saariaho i Stucky'ego. Obecnie jest Dyrygentem Laureatem w Los Angeles oraz Głównym Dyrygentem i Artystycznym Doradcą London Philharmonic Orchestra, artystycznym dyrektorem Baltic Sea Festival. Wcześniej w swej karierze piastował funkcję Głównego Dyrygenta Orkiestry Symfonicznej Radia Szwedzkiego (1985-1995), był głównym gościnnie występującym dyrygentem Philharmonia Orchestra (1985-1994) i dyrektorem Helsinki Festival (1995-1996). Salonen znany jest również jako kompozytor. Do najbardziej znanych jego dzieł należą kompozycje na orkiestrę: *La Variation* (1996), *Helix* (2005), *Foreign Bodies* (2001), *Stockholm Diary* (2004) oraz koncert fortepianowy, wykonany po raz pierwszy w 2007 r. (Yefim Bronfman przy fortepianie), koncert skrzypcowy (premiery odbyła się w tym roku z Leilą Josefowicz) oraz *Kwartet smyczkowy „Homunculus”* (2008).

Z siedmiu zaplanowanych w tym sezonie w MET spektakli *Z domu umarłych* widziałam trzy: prapremierę 12 XI oraz przedstawienia 16 i 24 XI. Zrobiły na mnie wstrząsające wrażenie. Ani na moment nie zelżało napięcie uwagi i pełnego uczestnictwa w około 100-minutowym spektaklu bez przerwy. Fenomenalnie zagrana partytura Janaczka i znakomite kreacje wokalne, z których najbardziej popisowa należała do Petera Mattei. Za każdym też razem „odkrywałam” coraz to inne pokłady bogactwa faktury tej muzyki i jak przypuszczam, każde jej kolejne słuchanie będzie mnie zadziwiać i zachwycać na nowo.

Esa-Pekka Salonen po cichu i w ciemnościach docierał za pulpitu dyrygenckiego i natychmiast rozpoczynał grę. Tak więc nie dane nam było nagradzać go aplauzem przed spektaklami. Zebrał istną burzę oklasków w stojącej owacji na koniec każdego z nich. Muzycy orkiestry MET wspięli się na najwyższe szczyty

grając tę trudną muzykę. Wśród nich wyróżnić należy perkusistę Javiera Diaza. Salonen przekazał nam podczas tych wieczorów całą złożoność i harmoniczną bogactwo muzyki Janaczka. To dzieło wbrew pozorom pełne jest energii życia i vitalności.

Bardzo gorąco oklaskiwaliśmy wszystkich wokalistów, ale szczególnie owację zgotowano oczywiście dla Petera Mattei za absolutnie fenomenalnie wykonaną rolę Szyszczowa. Poza dyrygentem to on był bohaterem każdego z wieczorów.

Sala MET nie była niestety szczelnie wypełniona. Ale ci, którzy zdecydowali się na obejrzenie tych spektakli wychodzili jak w ekstazie. Ja również zaliczałam się do tego grona i mam nadzieję w przyszłości powtórzyć to doświadczenie w MET. Nie można bowiem w żaden sposób porównać wrażenia udziału na żywo ze słuchaniem tej opery z płyt CD czy nawet z oglądaniem jej na DVD. Niezwykle, prawdziwie wspaniale artystyczne przeżycie. 🎭

# The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe:  
19 stycznia



Giuseppe Verdi – *Simon Boccanegra*  
Plácido Domingo (Gabriel Adorno)  
fot. Archiwum MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

SIMON BOCCANEGRA

**S**imon Boccanegra w MET. 18 I 2010 r. wpisze się na zawsze do historii opery. Tego bowiem dnia przewidziany jest debiut Plácida Domingo w tytułowej roli Simona Boccanegra w MET (w sumie 6 spektakli – ostatni 6 III matinée i transmisja do kin). Domingo zaczynał karierę jako baryton, ale od momentu, gdy okazało się, że tak naprawdę jest tenorem, nie słyszeliśmy w jego wykonaniu ról barytonowych, chyba, że weźmiemy pod uwagę jego nagranie studyjne Figara w *Cyruliku sewilskim*. Po wielu dekadach śpiewania, głos nieco ściemniał i rola Boccanegra znakomicie powinna mu „leżeć w gardle”. Prześmak zresztą mieliśmy podczas gali obchodzącej 125. rocznicę istnienia MET i 40-lecie występów Plácida Domingo.

Simon Boccanegra jest partią marzeń Domingo i w wielu wywiadach mówi, że chciałby pod koniec swej kariery, choć raz ją zaśpiewać na scenie. Miejmy nadzieję, że będzie to tylko jedna z wielu kolejnych, jakie nam jeszcze zaprezentuje w swej niezwykle bogatej i zróżnicowanej karierze wokalne.

Plácido Domingo śpiewał już oczywiście w tej operze jako tenor rolę Gabriela Adorna. W MET zaprezentował ją 9 razy. Po raz pierwszy pod batutą Jamesa Levine'a a 19 I 1995 r. Wraz z nim wystąpili: Vladimir Chernov – Simon Boccanegra, Kiri Te Kanawa – Amelia, Robert Lloyd – Jacopo Fiesco. Kolejne 3 spektakle powtórzył z tą samą obsadą i dopiero 6 III 1995 r. jego Amelią była Andrea Gruber, a partię Fiesco

zaśpiewał Roberto Scanduzzi. W 5. spektaklu (11 III 1995) rolę Amelii przejęła Aprile Milo, a w 6. (25 I 1999 – Karita Matilla. Debiutował też wtedy w tytułowej roli Alexandru Agache. Siódmy i ósmy spektakl powtórzone z tą samą obsadą wokalną i dopiero w 9. i ostatnim śpiewanym przez Domingo (9 III 1999) jako Amelia wystąpiła Marina Mescheriakova. Wszystkimi przedstawieniami z udziałem Domingo w MET dyrygował James Levine.

*Simon Boccanegra* Verdiego po raz pierwszy zawiązał do USA w 1932 r. – prapremiera w MET 28 stycznia. Pokazano go w tym sezonie 7 razy ze spektakularną obsadą pod batutą Tulio Serafina: Lawrence Tibbett – Simon Boccanegra, Giovanni Martinelli – Gabriele Adorno, Maria Muller – Amelia, Ezio Pinza – Jacopo Fiesco. Autorami owej pierwszej produkcji w MET byli Alexander Sanine i Camillo Parravicini.

Sezon 1959/60 zaprezentował nową produkcję tego dzieła wedle projektu Margaret Webster i Fredericka Foxa, a zaśpiewali w niej: Leonard Warren – Simon Boccanegra, Richard Tucker – Gabriele Adorno, Mary Curtis-Verna – Amelia, Giorgio Tozzi – Jacopo Fiesco. Dyrygował Dimitri Mitropoulos.

Kolejną, nową oprawę sceniczną *Simon Boccanegra* otrzymał w sezonie 1984/85, a jej autorami byli: Tito Capobianco i Pier Luigi Pizzi. Tym razem już pod batutą Jamesa Levine'a zaśpiewali: Sherrill Milnes – Simon Boccanegra, Vasile Moldoveanu – Gabriele Adorno, Anna Tomowa-Sintow – Amelia, Paul Plishka – Jacopo Fiesco.

Produkcję, którą po raz ostatni widzieliśmy

w MET 9 III 2007 r., po raz pierwszy zaprezentowano w sezonie 1994/95 (Giancarlo Del Monaco i Michael Scott).

Od powstania MET pokazała tę operę 128 razy, a do najznakomitszych wykonawców partii tytułowej zaliczyć należy: Sherrill Milnes – 27 spektakli w latach 1984-1986, Lawrence Tibbett – 20 (1932-1939), Cornel MacNeil – 12 (1965-1968), Ingvar Wixell – 12 (1973-1974), Leonard Warren – 7 (1949-1960) i Thomas Hampson – 5 (2007).

*Simon Boccanegra* nieczęsto był nagrywany, szczególnie jeśli porównamy z innymi znacznie bardziej popularnymi operami Verdiego. W mojej kolekcji jest kilka rejestracji ze śpiewakami, których głosy słyszano w tej operze w MET.

#### Kompletne nagrania:

- Lawrence Tibbett, Giovanni Martinelli, Elisabeth Rethberg, Leonard Warren, Ezio Pinza (Paolo), dyr. Ettore Panizza, MET 1939;
- Leonard Warren, Giuseppe Valdengo, Astrid Varnay, Richard Tucker, Mihaly Szkely, dyr. Fritz Stierdy, MET 1950, CD Myto;
- Totto Gobbi, Giuseppe Campora, Victoria de los Angeles, Boris Christoff, dyr. Gabriele Santini, nagr. 1958, CD EMI;
- Frank Guarrera, Richard Tucker, Renata Tebaldi, Giorgio Tozzi, dyr. Nino Verchi, nagr. na żywo MET 18 II 1961; CD MYTO;
- Totto Gobbi, Giuseppe Zampieri, Leyla Gencer, Giorgio Tozzi, dyr. Gianandrea Gavazzeni, nagr. Salzburg 19 VIII 1961; CD Gala lub CD OPD;
- Anselmo Colzani, George Shirley, Renata



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

# JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Nowy album z jego dziełami na altówkę



dla tych, którzy kochają muzykę



Kolejny album  
Marcina Murawskiego

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

© proj. graf.: Studio Jeremi

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

Tebaldi, Jerome Hines, dyr. Fausto Celva, nagr. na żywo MET 30 I 1965; CD Living Stage;  
 – Cornel MacNeil, Richard Tucker, Renata Tebaldi, Ezio Flagello, dyr. James Levine, nagr. na żywo MET 1970;  
 – Piero Cappuccilli, Gianna Raimondi, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, dyr. Claudio Abbado, nagr. Mediolan 8 I 1972;  
 – Piero Cappuccilli, Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Ruggero Raimondi, dyr. Gianandrea Gavvazzeni, nagr. 1973; CD RCA Gold Seal;  
 – Piero Cappuccilli, Jose Carreras, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, dyr. Claudio Abbado, nagr. 1977; CD DG.

**Fragmenty:**

– Giovanni Martinelli & Lawrence Tibbett, Akt I 1939; CD Pearl: Martinelli & Tibbet in scenes from *Otello* and *Simon Boccanegra*, The Great 1939 Victor Recordings;  
 – Lawrence Tibbett: *Figlia, tal nome palpita* z Rose Bampton, 3 V 1939; CD The RCA Victor Vocal Series  
 – Prologue, scena 5, *Suoni ogni labbro il mio nome*, akt I scena 12, *Plebe! Patrizi! Popolo!... L'austero dritto... Sia maledetto*; akt III scena 3 *Innordisco! No, Simon... Anco'una volta*; spektakl ze stycznia 1939 r.; CD Pearl: *The Emperor Tibbett*;  
 – Thomas Hampson & Samuel Ramey: *Suona ogni labbro il mio nome*; nagr. VII 1997, CD Teldec: *No Tenors Allowed, Hampson & Ramey, Famous Italian Duets for Baritone and Bass*.

**Video i DVD:**

– Sherrill Milnes, Vasile Moldoveanu, Anna Tomowa-Sintow, Paul Plishka, dyr. James Levine; Video MET 1984;  
 – Vladimir Chernov, Plácido Domingo, Kiri Te Kanawa, Robert Lloyd, dyr. James Levine MET 1995; Video DG;  
 – Thomas Hampson, Ferruccio Furlanetto, Cristina Gallardo-Domas, Miroslav Dvosrky, dyr. Daniele Gatti; Wiener Staatsoper 2002, DVD TDK;  
 – Carlo Guelfi, Vincenzo La Scola, Karita Mattila, Julian Konstantinov, dyr. Claudio Abbado; Maggio Musicale Fiorentino 2002, DVD TDK.

*Simon Boccanegra* nie jest operą, która przyniosła Verdiemu natchmiastowy sukces. Powstała na zamówienie Teatro La Fenice w Wenecji, a historię libretta oparto na sztuce hiszpańskiego autora Antonio Gutiérreza, z którego twórczości zaczerpnięto też wcześniej treść libretta do *Trubadura*. Pierwotne libretto pióra Francesca Marii Piavego nie należało do jego największych osiągnięć i pomimo interesującej muzyki



Giuseppe Verdi – *Simon Boccanegra*  
 Lawrence Tibbett (Simon Boccanegra)  
 fot. Archiwum MET



Giuseppe Verdi – *Simon Boccanegra*  
 Leonard Warren (Simon Boccanegra)  
 fot. Archiwum MET

Verdiego, premiera 12 III 1857 r. okazała się fiaskiem. Część krytyków dostrzegła walory tej nowej opery, ale popularna opinia zdecydowała inaczej. Głównym powodem było zapewne mało wiarygodne, dość skomplikowane i „mroczne” libretto Piavego, ale jak sam Verdi później przyznawał, brak wpadających łatwo w ucho melodyjnych arii czy ensembli zdecydowanie przyczyniło się do klapy premiery. Verdi bardziej skoncentrował się bowiem na dramatyczno-teatralnych walorach muzyki niż na jej popularnej atrakcyjności.

Po latach Riccardi zwrócił się do Verdiego z prośbą o przepracowanie tej opery. Boito poprawił libretto, sporo zmian dokonano w partyturze i dodano nową scenę w sali obrad przy końcu aktu I. Wszystko to spowodowało, że ta wersja została przyjęta z dość dużym entuzjazmem podczas „drugiej premiery” w La Scali 24 III 1881 r. – niemal 24 lata później. Nie jest to najbardziej spójna stylistycznie opera Verdiego i nietrudno słuchając jej wyłowić owe „starsze” i te przepracowane później pokłady w muzyce. Wiele jest w niej jednak wspaniałych fragmentów no i zdecydowanie okazała się atrakcyjna praktycznie dla wszystkich rejestrów i głosów – tytułowy baryton, oraz tenor, sopran i bas. Głównymi wykonawcami „drugiej premiery” w La Scala byli: Francesco Tamagno (Gabriele Adorno), Victor Maurel (Simon Boccanegra) i Edouard de Reszke (Fiesco). Odnieśli tak ogromny sukces, że Verdi przeznaczył dla Maurela i Tamagana rolę Otella i Iago (głosu Victora Maurela można posłuchać na CD Pearl *Victor Maurel Complete Recordings*. Nie ma niestety żadnego fragmentu z *Simona Boccanegry*, ale są fragmenty z *Otella*).

Historia libretta oparta jest o wydarzenia historyczne, choć oczywiście „uromantyczniono” ich wersje na potrzeby teatru operowego. Było w nim jednak wiele wątków, które zdecydowanie podzieliły na wyobraźnię Verdiego. Po pierwsze dramatyczna relacja ojciec – córka, zainteresowanie którą łatwo wyjaśnić doświadczeniami życia Verdiego (dorastał w oddaleniu od swojej rodziny, a później podczas epidemii stracił pierwszą żonę i dzieci). Jest też w tej operze intryga polityczna, która była bliska sercu każdego Włocha owych rewolucyjnych czasów.

Nie dziwi więc, że wielu wielkich barytonów uznawało partię Simona Boccanegry za niezwykle atrakcyjną. Plácido Domingo, najwspanialszy Otello naszej generacji musiał zainteresować się tą bardziej dramatyczną niż spektakularną wokalnie rolą. Może być to bowiem popis interpretacji psychologicznej charakteru ze wszystkim modulacjami i odcieniami barw wokalnych oraz możliwością gry aktorskiej.

Przyznam się, że nie mogę się wręcz doczekać owej premiery w MET i myślę, że transmisja do kin świata przyniesie Plácido Domingo kolejny i ogromny sukces. 🎭



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

# ROMUALD TWARDOWSKI

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

Acte Préalable



AP0251

ROMUALD TWARDOWSKI

EXEGI MONUMENTUM

IOANNES REX

3 FRESCOES

World Premiere  
Recording



ANDRZEJ HIOLSKI • ANNA MIKOŁAJCZYK • JAROSŁAW BRĘK

**EXEGI MONUMENTUM**

na sopran, bas, chór i orkiestrę do słów Horacego

**TRZY FRESKI**

na orkiestrę

**IOANNES REX - kantata o wiktorii wiedeńskiej**

na baryton, chór i orkiestrę\*

dla tych, którzy kochają muzykę

© proj. graf.: Studio Jeremi

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

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

# Sting i jego Winterreise

Dorota Staszkiwicz

**N**ie cierpi świętego Mikołaja, a Boże Narodzenie wprawia go w melancholijny nastrój; za to uwielbia zimą siedzieć w ciepłym swetrze przy kominku i rozmyślać nad ważnymi sprawami. O niektórych Sting śpiewa na swojej nowej płycie – wydany przez Deutsche Grammophon album *If On A Winters Night* z nowymi interpretacjami angielskich pieśni, kolęd i kołysanek to refleksyjna podróż z mroźną porą roku w tle.

**S**ting, czyli Gordon Matthew Sumner, przyszedł na świat w robotniczej dzielnicy Newcastle w Anglii. Jego najwcześniejsze zimowe wspomnienia wiążą się z osobą ojca, któremu jako mały chłopiec pomagał dostarczać mleko zaśnieżonymi ulicami. Zima wydawała mu się wtedy bardzo nieprzychylna, wręcz przerażająca. Żeby się nie bać, uciekał w marzenia... Ciekawe, czy marzył o przytulnym domu na wzgórzu w Toskanii – otoczonym drzewami cyprysowymi i z doskonale wyposażonym studiem nagraniowym – właśnie tam, podczas długich zimowych miesięcy powstał album *If On A Winters Night*.

W wywiadach Sting tak opowiada o swoim życiu we Włoszech: „rano zabieram mojego psa na spacer, następnie ćwiczę jogę, jem śniadanie, wchodzę do studia, gdzie spędzam większą część dnia... dużo gram”. Nie jest to jednak tradycyjne studio, bo takie doprowadzają podobno artystę do obłędu. Nie ma on w zwyczaju rozparcelowywać przestrzeni, w której znajdują się muzycy i producenci dźwięku; nie oddziela stołu mikserskiego od reszty studia. Nagrania przypominają bardziej jam session i przynoszą dużo więcej radości ze wspólnego muzykowania. Bo dla Stinga muzyka



Sting  
fot. Clive Barde/DG

jest obsesją, która towarzyszy mu cały dzień i sprawia, że poświęca jej całe dnie („nie wiem, kim byłbym bez muzyki – nie chcę się nad tym nawet zastanawiać”).

Artysta zdecydowanie odrzucił pierwotny pomysł wytwórni Deutsche Grammophon, która zaproponowała mu nagranie typowej płyty bożonarodzeniowej, z kolędami i pastorałkami opowiadającymi o historii przyjscia na świat Jezusa. Choć wychowany w wierze katolickiej, Sting od wielu lat jest agnostykiem. Jak wspomina, Święta Bożego Narodzenia były zawsze pełne dziwnego napięcia – przynębiała go powszechna presja odczuwania w tym właśnie czasie radości, gdy tymczasem w życiu wielu ludzi to najtrudniejszy okres, pełen smutku i melancholii. Z drugiej strony nie chciał trywializować świątecznego czasu, śpiewając o reniferze z czerwonym nosem czy śniegowym bałwanku i potęgować myślenie o Bożym Narodzeniu w kategoriach komercyjnego nonsensu – dlatego podjął próbę wpisania się w kontekst bogatej zimowej symboliki, z legendami o duchach przeszłości i ogniem, wokół którego skupiają się ludzie, by snuć magiczne historie.

Własne kompozycje w nowych aranżacjach (*Lullaby for an Anxious Child* i *The Hounds of*

*Winter*, znana z wcześniejszej wersji zamieszczonej w albumie *Mercury Fallin*), połączył z muzyką znacznie starszą, aby samemu stać się częścią pewnego artystycznego dziedzictwa. W tym celu sięgnął po pieśni ludowe, utwory tradycyjne oraz z kręgu muzyki poważnej – i jak mówi, właśnie z tego powodu *If On A Winters Night* to bardzo interesujący projekt. Wśród utworów, które znalazły się na płycie, warto wspomnieć o tradycyjnej balladzie z okolic Newcastle *The Snow it Melts the Soonest*, kolędzie *Gabriel's Message*, kolysance Petera Warlocka *Balulalow*, *Now Winter Comes Slowly* Henry'ego Purcella, a także o pieśni *Der Leiermann* (Limik) z cyklu *Podróż zimowa* Franciszka Schuberta. Sting jest autorem angielskiego tłumaczenia tekstu *Limika*, ale jego ulubiony utwór to zaśpiewany wspólnie z harfistką Mary Macmaster, oparty na kanwie wiersza Roberta Louisa Stevensona *Christmas at Sea*, który opowiada o tęsknocie za domem i rodzinnym ciepłem podczas Świąt Bożego Narodzenia.

Pomysły na nową płytę rodziły się podobno przed gorącym kominkiem, gdzie gospodarz siadywał wieczorami z gronem przyjaciół zaproszonych do udziału w projekcie. Na zewnątrz było bardzo zimno, drwa trzaskały w ogniu, a oni – ciepło opatuleni – po prostu grali i eksperymentowali z materiałem; pewne rzeczy wychodziły od razu, a inne wcale... W nagraniu wziął udział syn Stinga, Joe – który na co dzień gra i śpiewa alternatywnego rocka i pop-rocka w zespole Fiction Plane – a także wielu znakomitych artystów z całego świata, jak grający na skrzypcach Kathryn Tickell, jej brat Peter (również skrzypek), Julian Sutton (melodeon), współpracujący m.in. z Herbiem Hancockiem aranżer Robert Sadin (który poprowadził zespół *Musica Aeterna Orchestra*), grający ze Stingiem od dwudziestu lat gitarzysta Dominic Miller, kontrabasista Ira Coleman, skrzypek Daniel Hope, trębacz Chris Botti i Ibrahim Maalouf, perkusiści Cyro Baptista i Bijan Chemirani, zespoły wokalne Webb Sisters i Stile Antico, wiolonczelista Vincent Ségal oraz inni świetni wykonawcy.

Z Vincentem Ségałem stawiający ostatnio na mało konwencjonalne projekty Sting pracował w Paryżu, przy okazji nagrywania opery *Welcome to the Voice* S. Nieve'a, w której zaśpiewał partię greckiego robotnika (w jednej ze scen pojawił się także jego syn, Joe). Spektakl z 2008 roku został ciepło, choć z lekkim zdziwieniem przyjęty przez publiczność; za to o wiele chłodniej przez krytyków muzycznych – pisano m.in. o „nieudanym ożenku opery z rockiem” (*Le Figaro*) i o „komicznej wręcz banalności libretta” (*Le Monde*). Dla wiernych fanów artysty z czasów jego występów z grupą The Police w latach 70. i 80. XX w., wciąż kontrowersyjne pozostają również płyty nagrane niedawno z lutnistą Edinem Karamazovem (*The Lute is a Song* i *Songs from the Labyrinth* z pieśniami Johna Dowlanda).

Tymczasem Sting znowu zaskakuje... i nie obawia się, że nowy album zostanie źle przyjęty, bo kto jak kto – ale akurat on może sobie na to pozwolić! Jak mówi, muzykę tworzy teraz przede wszystkim dla własnej satysfakcji – śpiewa i pisze, bo to właśnie czyni go szczęśliwym. W najbliższych miesiącach zamierza rozwinąć projekt *If On A Winters Night*, dając wspólne koncerty z przyjaciółmi („chcę, żeby ta grupa nadal trzymała się razem; to fantastyczni ludzie!”). Jako zwolennik tworzenia rzeczy spój-

nych, nie wyklucza nawet powstania kolejnych tematycznych płyt związanych z innymi porami roku. Według niego albumy koncepcyjne, które w trakcie słuchania pozwalają odbiorcom pozostawać w jednym, konkretnym nastroju, są o wiele lepszym rozwiązaniem niż luźne zestawienia różniących się klimatem i treścią piosenek.

„Mam świadomość tego, że niektórym nie spodoba się moje dokonania, jest to wpisane w ten zawód, ale znajdują się też tacy, którym przypadną one do gustu” – mówi artysta. Tymczasem według danych Instytutu Pentor, po wprowadzeniu na polski rynek *If On A Winters Night* płyta błyskawicznie wspięła się na pierwsze miejsce w zestawieniu sprzedaży OLIS-u (Oficjalnej Listy Sprzedaży Związku Producentów Audio Video), znikając z półek jak przysłowiowe ciepłe bułeczki (niektórzy recenzenci próbowali ten zapach ostudzić, na przykład według *Dziennika* zimowy album nadaje się tylko „do wypasu owiec”). „Cenię wysoko intelekt odbiorców mojej muzyki, w związku z czym lubię stawiać im wyzwania” – dodaje Sting – „daję im rezultat moich aktualnych muzycznych zainteresowań; jeśli podzielają te zainteresowania, to świetnie. Jeśli nie – trudno!”



Sting  
fot. Tony Molina/DG



Janine Jansen  
fot. DG

# Janine Jansen gra Beethovena i Brittena

**O**d wielu lat marzę o nagraniu koncertów skrzypcowych Beethovena i Brittena – oświadcza entuzjastycznie skrzypaczka Janine Jansen – To są dwa z najpiękniejszych koncertów, jakie kiedykolwiek skomponowano, całkowicie różniące się jeden od drugiego, a jednak bardzo prawdziwe.

Oba te koncerty posiadają wspaniałą, wspólną cechę: kotły odgrywają w nich zasadniczą rolę w przedstawianiu ważnych elementów tematycznych na początku każdego dzieła. To ekstrawaganckie posunięcie jest jednym z czynników, które sprawiły, że *Koncert* Beethovena nie uzyskał uznania szerokiej publiczności. Podczas prezentacji tego *Koncertu* przez słynnego Franza Clementa (1780-1842) pod dyktando samego kompozytora 22 grudnia 1806 r., dzieło zostało praktycznie odczytane z nut a vista, ponieważ Beethoven, tak jak to miał zwyczaj w zwyczaj, dopracowywał utwór aż do ostatniej chwili. Ponadto, *Koncert* był podzielony na dwie części, pierwsze tempo wykonane przed antraktem a reszta dopiero potem, kiedy Clement zagrał jedną ze swoich wirtuozowskich kompozycji na jednej strunie i to trzymając instrument odwrotnie! Mimo tego wszystkiego, *Koncert* nosił miły napis: „Concerto par Clementa pour Clement, primo Violino e Direttore al. Teatro a Vienne dal L.v.Bthvn., 1806”. *Koncert* dedykowany był Stephanowi von Brauningowi, staremu przyjacielowi z czasów, gdy Beethoven był studentem i dzielił z nim lekcje skrzypiec i mieszkanie. Zaniebany przez wiele lat i to właściwie bez powodu, utwór ten definitywnie znalazł się w repertuarze prawie z dnia na dzień, a stało się tak dzięki historycznemu koncertowi londyńskiemu, zagraniem w 1844 r. przez Josepha Joachima, mającego wtedy zaledwie 12 lat, dyrygowanemu przez samego Feliksa Mendelssohna.

Według Janine Jansen, prawdziwa wartość tego koncertu nie stanowi żadnej wątpliwości: „*Koncert* Beethovena jest najczystszy i pod wieloma względami najpiękniejszy koncertem w całym repertuarze skrzypcowym. Cóż za muzyczny zabytek! Początkowo sprawiał na mnie bez wątpienia wielkie wrażenie, ponieważ, według większości, można się z nim zmierzyć dopiero kiedy jest się starszym i kiedy ma się już duże doświadczenie. Grałam ten *Koncert*, kiedy byłam zupełnie młodzieńką – byłam tak onieśmielona, że te 45 minut wydawały mi się

najdłuższe w całym moim życiu – jednak wraz z czasem i większą dojrzałością odkryłam na tych stronach zdumiewającą głębię. Nauczyłam się także doceniać ich podniosłą konstrukcję a także, aby nie ogniskować się zbyt na swojej części. Łatwo jest bowiem stracić z pola widzenia architekturę całości z całym opracowaniem tematów przez orkiestrę, szczególnie ważne jest także to, by pracować z dyrygentem, który ma jasno kreśloną koncepcję dzieła, aby czuć się swobodnie w solidnym kadrze”.

Zagranie tego *Koncertu* razem z Paavo Järvi i bremeńską Deutsche Kammerphilharmonie w marcu 2009 r., aż do teraz, było jednym z ważniejszych wydarzeń w karierze Janine Jansen. „Początkowo obawiałam się, że moje podejście do tego dzieła jest zbyt romantyczne – wspomina artystka – i że nie wtopię się w styl orkiestry, z tym jej maleńkim vibrato i cudowną czystością brzmieniową. Zastanawiałam się, czy wspaniała kadencja Fritza Kreislera nie będzie wydawać się nieco anachroniczna. Jednak, wraz z upływem lat, stała się dla mnie nieodłączną częścią koncertu, bo grałam ją zawsze. Paavo ułatwił mi zadanie mówiąc, abym się nie przejmowała i zagrała kadencję, z którą czuję się swobodnie i która mnie przekonuje. Jest to całkiem prosta prawda, którą można jednak łatwo stracić z pola widzenia, jak tylko ulegniemy stresowi chwili. Kiedy po raz pierwszy zegraliśmy ten *Koncert*, moje wątpliwości po prostu rozwiązały się”.

Jeśli *Koncert* Beethovena zajmuje odrębne miejsce w repertuarze każdego skrzypka koncertowego, to *Koncert* Brittena pozostaje nadal rzadkością. Jednak Janine Jansen uważa, że jest to jedno z największych dzieł tego gatunku. „Zakochołam się do szaleństwa w tym wspaniałym utworze i staram się go umieścić w programie, kiedy jest to tylko możliwe” oświadcza skrzypaczka, uśmiechając się promiennie.

Britten spędził początek II Wojny Światowej w Ameryce Północnej. Większa część koncertu została skomponowana podczas pobytu w Saint-Jovite, w Quebecu. *Koncert* przedstawił w 1940 r. skrzypek Antonio Brosa wraz z Filharmonikami Nowojorskimi, dyrygował John Barbirolli, inny emigrant brytyjski. Wtedy to po raz pierwszy publiczność amerykańska słuchała muzyki Brittena, jego oszłamiająca mieszanina liryzmu i technicznej wirtuozerii została przyjęta bardzo entuzjastycznie przez Amerykanów.

Początkowe takty wprowadzają zarys kotłów tworzący kontrapunkt do głównego tematu solisty. Po krótkim pasażu zbliżonym do kadencji

orkiestra wraca ponownie do tej idei aż do zmiany atmosfery zapowiadającej nadejście nowej melodii, zapowiedzianej przez solistę, któremu towarzyszą rogi z surdyń. Po krótkiej sekcji przetworzenia i rekapitulacji, gdy solista podejmuje temat kotłów ze wstępu, tempo spokojnie zamyka się ponownie. Potem następuje żywe scherzo, które zawiera centralne trio, bardziej odprężone, zanim długa kadencja solisty nie doprowadzi bezpośrednio do końcowej *Passacaglii* – jest to dziesięć wariacji o oszłamiającej pomysowości, punktem kulminacyjnym jest majestatyczna sekcja *Alla marcia*, po czym muzyka rozprasza się w elegijnej atmosferze.

„Muzyka Brittena stanowi ogromne wyzwanie techniczne, jednocześnie dla solisty i dla orkiestry – wyjaśnia Janine Jansen – jednak jego język muzyczny jest bardzo intensywny i ekspresywny – i jakie ukryte napięcie! Kadencja jest doskonale napisana na skrzypce i stanowi pomysłowe odwołanie do poprzednich rytmów – szczególnie rytmów hiszpańskich – i osiąga apogeum intensywności, gdy puzyony prezentują łagodnie temat *Passacaglii*. Ten ostatni rytm stanowi emocjonalny punkt ciężkości koncertu. Jego niewiarygodna rozpacz, mroczne i złowrogie powtórzenie instrumentów smyczkowych wywołują u mnie dreszcze i przytłaczają mnie za każdym razem, kiedy go słucham. Według mnie, największe wrażenie wywołuje zakończenie koncertu. Koda zaczyna się jak modlitwa i staje się krzykiem bóleści i rozpacz. Czujemy tutaj, do jakiego stopnia Britten był wrażliwy na światowe napięcie okresu wojny domowej w Hiszpanii. Po zagraniu ostatnich nut czuję się emocjonalnie wykończona, ale jednocześnie wzmocniona i zachwycona”.

Prawdopodobny sukces tego nowego nagrania jest wynikiem wyjątkowej muzycznej więzi łączącej Janine Jansen, dyrygenta Paavo Järvi i dwie orkiestry: „W naszej wspólnej pracy lubię tę zdumiewającą swobodę i to uczucie, że będąc na pewnym etapie tworzenia nasze pomysły stają się dla nas wzajemnym źródłem inspiracji. Według mnie, tworzymy muzykę w jedyny możliwy sposób: słuchając siebie wzajemnie, reagując na innych, cały czas jesteśmy otwarci na nowe idee i wkładamy w to pasję!”.

Cieszą takie wyznania artystki i tym samym kuszą, by posłuchać tej jej nowej płyty. W myśl zasady, że dobrej muzyki nigdy dość w uszach, tym bardziej w dobrym wykonaniu.

[Red]



A portrait of Krzesimir Dębski, a man with glasses and a goatee, wearing a blue button-down shirt. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is dark and out of focus.

# Wyobrażenie Materii i Absolutu Krzesimir Dębski o muzyce religijnej

Marek Dudek

Krzesimir Dębski  
fot. archiwum kompozytora

**T**wórczość religijna nie jest tym gatunkiem muzyki, z którym osoba Krzesimira Dębskiego (rocznik 1953), skrzypka, kompozytora, dyrygenta, aranżera i producenta muzyki, byłaby jednoznacznie kojarzona. Jego dokonania, czy to w odniesieniu do powszechnej wiedzy encyklopedycznej czy też formowane na skutek przeprowadzanych z nim wywiadów, praktycznie zawsze prezentowały sylwetkę kompozytora jedynie przez pryzmat muzyki jazzowej i filmowej. To te dwa nurty zdominowały oraz nadały jego osobowości twórczej określone spektrum działań, w których mógł się poruszać oraz w oparciu o które był ogólnie rozpoznawany. Początkowo kariera Dębskiego jako artysty nurtu jazzowego była związana z zespołem Warsztat. Od 1981 r. zespół przekształcił się w String Connection, którego Dębski był niekwestionowanym liderem. Obok tej działalności kompozytor rozwijał się również na polu muzyki filmowej (ponad 50 filmów fabularnych, dokumentalnych, seriali telewizyjnych), teatralnej (ponad 40 premier) oraz symfonicznej i kameralnej (ponad 40 utworów).

Krzesimir Dębski, powszechnie uważany jest za kompozytora związanego z nurtem muzyki jazzowej i filmowej, czyli jednym słowem – komercyjnej. Niewielu jednak zastanawia się co tak naprawdę stanowi podstawę jego osobowości twórczej, i z jaką dziedziną muzyki on sam chciałby być utożsamiany. „Pracowałem niemal w każdej branży muzycznej. Rockowcy uważają mnie za muzyka rockowego, jazzmani za jazzmana, jeszcze inni za kompozytora muzyki filmowej. Tymczasem wiem, że mój świat to świat muzyki poważnej i religijnej, na których komponowanie poświęcam większą część swojego czasu”.

Faktem jest, że w dzisiejszej dobie podstawę istnienia „czegoś”, zapewniają media.

To one potrafią ożywić lub zniszczyć, nadać kształt lub zdeformować w zasadzie wszystko. Docierając zaś do bardzo dużej rzeszy odbiorców, media wywierają ogromny wpływ na ich poglądy, wtłaczając i promując to, co w danej chwili wyda się im atrakcyjne. Taki proces jest niebezpieczny dla społeczeństwa wyłącznie wtedy, kiedy te informacje padną na grunt ich niewiedzy, bezmyślności i zaślepienia. Wówczas prezentowana rzecz, sytuacja lub człowiek, zgodnie z ukrytym zamysłem medialnym, zostają zaklasyfikowane do pewnej grupy, z której bardzo trudno im się wyizolować. Podobna sytuacja towarzyszy osobie Dębskiego. Oczywiście nie należy twierdzić, że kompozytor stał się bezwiednym zakładnikiem własnej twórczości. Jednak jak wynika z rozmowy, którą przeprowadziłem z kompozytorem, „twórczość groszowa” – jak ją sam nazywa, przytłoczyła istotę jego dorobku artystycznego, czyli muzykę religijną. „Chciałem zajmować się jedynie komponowaniem, jednak potrzebując wówczas pieniędzy, musiałem ulec wszechogarniającej komercjalizacji. Owdągnęła mnie ona tym bardziej, że dostawałem zamówienia związane bezpośrednio z nurtem muzyki rozrywkowej. Tkwiłem w takiej schizofrenicznej sytuacji rozdwojenia jaźni. Czym innym zajmowałem się otwarcie, publicznie, a czym innym w ukryciu, w domu”.

Droga dochodzenia do własnej ideologii Dębskiego była kręta i długa. Jednak jej przebieg można podzielić na trzy podstawowe etapy; pierwszy, stanowiący okres młodości-czo-szkolny, a w nim nieodzowna rola ojca, kompozytora, pedagoga i organizatora życia muzycznego; drugi, odnoszący się do okresu studiów i kilku lat późniejszych oraz wpływ wybitnych profesorów Akademii Muzycznej w Poznaniu, głównie Andrzeja Koszewskiego (1922- ) w zakresie kompozycji i Witolda

Krzemieńskiego (1909-2001) w zakresie dyrygentury; trzeci zaś – dojrzałej twórczości, wpływający bezpośrednio na krystalizację osobistych doświadczeń muzycznych i refleksji nad własnym dorobkiem.

Fundamentem kształtowania światopoglądu Krzesimira Dębskiego na muzykę religijną był ojciec, Włodzimierz. Po wielu przejściach związanych z wołyńską pozą wojny, w której stracił nogę, Włodzimierz Sławosz Dębski (1922-1998) ostatecznie w 1944 r. osiadł na terenie Lubelszczyzny. Wtedy to w jego życiu rozpoczął się kolejny etap związany z pracą nauczyciela, a później dyrektora szkół muzycznych w takich miastach jak: Wałbrzych (1951-56), Kielce (1956-63) czy Lublin (od 1963). Sam komponował utwory, prowadził wiele chórów świeckich i kościelnych oraz dokumentował zaginioną twórczość. Był gorliwym znawcą i propagatorem folkloru muzycznego wsi lubelskiej, czego dowodem były współredakcje takich wydawnictw muzycznych jak: *Pieśni Świętokrzyskie*, *Kolegdowanie na Lubelszczyźnie* czy *Wielki Śpiewnik Lubelski*. Był również inicjatorem Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą.

Dla przyszłego adepta kompozycji taka bezpośrednia możliwość poznania muzycznego była nieoceniona. Krzesimir chciał z tego doświadczenia, jakie otwierał przed nim dorobek artystyczny ojca, jak najpełniej skorzystać. „Ojciec wychowywał mnie w poczuciu pewnej misji, którą każdy kompozytor powinien spełnić. Od dziecka zabierał mnie na próby chórów kościelnych oraz orkiestr. Przez to poznałem bardzo dokładnie praktykę kościelną muzyki dawnej oraz wiele utworów z nią związanych”. Taka nauka od samego początku zakorzeniła w Krzesimirze niezwykle cenną umiejętność różnicowania wytworów estetycznie wartościowych

od wszelkich przejawów kiczu. „Pamiętam, będąc kiedyś na wakacjach u swego wujostwa, jak usłyszałem śpiew godzinek. Było to jedno z najpiękniejszych zjawisk muzycznych jakie kiedykolwiek przeżyłem”. Nasylenia umysłowości młodego twórcy dopełniał fakt czynnego uczestnictwa we Mszy Świętej, gdzie kompozytor stykał się z pięknem chorału gregoriańskiego, grą i brzmieniem organowym. „Bardzo często wspominam wspaniałego organistę papieskiego, wirtuoza i kompozytora pana Jerzego Rosińskiego (1927-2008). Jako ministrant słuchałem godzinami jego świetnej harmonizacji części *Ordinarium Missae*. To miało dla mnie olbrzymie znaczenie, ponieważ osłuchanie się z tą piękną muzyką na pewno zostało we mnie do dziś”.

Zakorzenione za młodu idee muzyki religijnej zaczęły uaktywniać się na wczesnym etapie twórczości Dębskiego. A tym samym zwróciły szczególną uwagę profesora Andrzeja Koszewskiego, u którego Krzesimir, będąc studentem Akademii Muzycznej w Poznaniu, doskonalił warsztat kompozytorski. Profesor Koszewski z jednej strony był wielkim entuzjastą religijnej muzyki chóralnej, zwłaszcza inspirowanej folklorem wielkopolskim, który z rzadka interesował polskich kompozytorów, wołających sięgać do źródeł muzycznych górali podhalańskich czy Kurpiów. Z drugiej natomiast, jego twórczość odznaczała się nieustanną chęcią poszukiwania nowych środków wyrazowych i artykulacyjnych, takich jak: przestrzenność brzmienia czy polichóralność. Współdziałanie tych elementów, odnoszących się zarówno do tradycji, jak i kreujących indywidualne oblicze stylistyczne stanowiło dla Dębskiego, wielką inspirację. To na niej chciał budować własną estetykę kompozytorską, starając się nieustannie ją pogłębiać i rozwijać.

Z pozycji już doświadczonego muzyka, niosącego багаż tradycji rodzinnych popartych wykształceniem akademickim, patrzył na muzykę religijną z pewnej perspektywy. Z przykrością i pełnym zafasowania głosem stwierdził, że „kościół, który był kiedyś »najwspanialszym muzykiem« i największe dzieła powstawały pod jego patronatem, teraz zniżył się do tak wielkiej prostoty. Na jego zamówienie powstają w większości same banalne i wręcz lakoniczne utwory. Kościół posiadał na tak prosty układ z ludźmi, którzy są potencjalnymi odbiorcami tego wszystkiego, co się w nim dzieje. W pogoni za wiernymi zszedł na najniższe poziomy muzycznej percepcji. Wielu księży nie ma wystarczającej świadomości muzycznej, która pozwoliłaby im na wybór właściwej koncepcji

w śpiewie liturgicznym. Wydaje się, że w przypadku medium tak wymownego i dotykającego tak osobistych pokładów naszego duchowego poznania jakim jest muzyka kościelna, nie zawsze błahość i banalność wpływają dodatnio na jej wyraz”.

Ta wypowiedź kompozytora wskazuje na jego wielką troskę o właściwy wyraz i ogład tajemnicy jakimi powinna charakteryzować się muzyka religijna. Dla wielu ludzi związanych z kościołem ten pogląd może w pierwszej chwili wydawać się nadmiernie dosadny, a nawet wręcz oburzający. Jednak jego wydzwięk należy postrzegać jedynie w sensie pozytywnym. Zarówno w doborze muzyki religijnej, jak i w jej wykonawstwie nie wystarczy kryterium „śpiewu na chwałę Pana”, które bardzo często sprowa-

W związku z tym determinacja wśród twórców jaka jest potrzebna, by wykonać i wypromować coś religijnego, musi być niezwykle silna. Nie wystarczy tylko chcieć i mieć pomysł. Do tego niestety potrzebne są jeszcze dość duże nakłady finansowe. Oprócz *Pie Jesu Domine* (1988), które było napisane na zamówienie, wszystkie pozostałe utwory religijne: *Missa brevis* (1988), *Psalmodia* (1989), *Laudate Dominum* (1990), *Kantata o św. Zygmuncie* (1995) i *Misterium* (1999), powstały z własnej potrzeby serca. Nie dostałem za nie żadnego wynagrodzenia, a nawet traściłem niejednokrotnie na tym poważne finanse”.

Następne lata ewaluowania twórczości Dębskiego upływały pod znakiem krystalizowania się jego indywidualnej estetyki kompozytorskiej. Tu również, podobnie jak przy okazji muzyki komercyjnej, wypłynęła kwestia oddziaływania jazzu na religijną stronę jego działalności artystycznej. „Myślę, że w moich kompozycjach religijnych aż tak nie słychać naleciałości jazzowych. Choć słyszałem głosy kilku kompozytorów, którzy twierdzą, że dopatrują się w nich takich symptomów. Jeśli tak jest rzeczywiście, to może i dobrze. Ja staram się doprowadzić swoją twórczość do swego rodzaju prywatnej syntezy tego wszystkiego, czego nauczyłem się do tej pory o muzyce. Niektóre elementy jazzowe zapewne można w mojej muzyce religijnej wychwycić, jednakże mam nadzieję, że powstały one w wyniku poszukiwania pewnych rozwiązań technicznych, a nie przez powierzchowny, beładny melanz. W moim rozumieniu muzyka religijna stoi obok jazzu i nigdy te dwa nurty ze sobą nie będą współgrać”.

W dojrzałej fazie twórczości Dębskiego przyszedł czas refleksji nad własnym życiem i dorobkiem muzycznym. Jej istotę stanowiła idea muzyki religijnej i jej uniwersalizm, który wcześniej czy później dotyka każdego człowieka. „Každy kompozytor, który poważnie chce się zmierzyć ze zrozumieniem tajemnicy wszechświata i tego co się dzieje, powinien zastanowić się nad tematyką religijności. Ale czemu służy muzyka religijna? Jaki jest to łącznik z tą wielką abstrakcją, która rządzi całą ludzkością? Kto chce sobie odpowiedzieć na te pytania, bez względu czy jest to człowiek zajmujący się muzyką czy nie, musi zacząć zgłębiać tę sferę ludzkiego poznania. Zgłębienie rzeczywiście tej Materii i Absolutu, które rządzą nami i prawami boskimi prowadzi każdego muzyka do wysokiego stanu kontemplacji wewnętrznej”.



Krzesimir Dębski  
fot. archiwum kompozytora

dziane jest do postaci dobrej intencji. To nie wystarczy. Trzeba zakorzeniać w świadomości ludzi związanych z muzyką kościelną ideę odpowiedzialności za jej kształt i wyraz. Co więcej, konieczne jest skupienie się nad rozumieniem muzyki religijnej oraz właściwą interpretacją jej istoty. Bowiernie jedynie taki głęboki ukłon w stronę prawdziwej duchowości muzyki religijnej może doprowadzić do odnowy coraz częściej zatracanego piękna liturgii. Dębski, występujący tu z pozycji nie tylko muzyka, ale również z pozycji katolika, ma świadomość osobistej misji, którą z troski o właściwą formę muzyki religijnej powinien wypełnić. „Muzyka w kościele jest odrębnym i zamkniętym światem. Nie widzi się jej w telewizji czy nie słucha w radio. Można by rzec, że taka muzyka prawie nie funkcjonuje.

# Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodszej młodości

Marcin Zgliński



Thomas Linley Jr.

**22 lata: Thomas Linley Jr. (1756-1778), niedoszły następca Haendla...** Był rówieśnikiem Mozarta, a poznali się w Italii, dokąd każdy z nich udał się jak do swoistej muzycznej Mekki (Linley studiował tam grę skrzypcową u Nardiniego). Podobnie jak Mozart był Linley synem wszechstronnego muzyka: Thomas Linley Sr. pracował jako klawesynista, kompozytor i nauczyciel śpiewu w modnym wówczas kurorcie Bath. Trzy siostry Toma dały się poznać jako śpiewaczki i aktorki, a brat Samuel był oboistą. Już całkiem młodzieńcze kompozycje Linleya zdradzają ogromną skalę talentu – hymn *Let God Arise* stworzony przez siedemnastolatka reprezentuje perfekcyjną, całkiem dojrzałą formę, choć zdumiewająco sugestywnie imituje styl Haendla i poniekąd Arne'a oraz Boyda (nauczyciela kompozytora). W późniejszych dziełach, z których niektóre nawiązywały znowu do wielkiej tradycji brytyjskiej (m.in. dwa utwory nawiązujące do Shakespeare'a) widoczne są elementy modnego stylu galant. Uroczym i lekkim utworem na modłę włoską jest *Koncert skrzypcowy*. Jednak swoisty pomnik zdążył sobie wystawić Linley swym ostatnim dziełem – *Pieśnią Mojżesza*, haendlowskim z ducha oratorium, w którym perfekcja warsztatowa (znakomite chóralskie fugi, nie gorsze niż te z *Mesjasza*) idzie w parze z młodzieńczą świeżością inwencji. Wykonanie w 1778 r. okazało się ogromnym sukcesem i rozbudziło nadzieje – niestety wkrótce młody kompozytor utonął podczas wypadku na łodzi. Tragedia ta wstrząsnęła miłośnikami muzyki: król Jerzy III zamówił edycję dzieł wszystkich Linleya, która zmieściła się w czterech woluminach, zaś Mozart miał stwierdzić: „Linley był prawdziwym

geniuszem, który, jeśli by żył, stanowiłby jedną z największych ozdób świata muzycznego”.

**24 lata: Hyacinthe Jadin (1776-1800) – francuski Beethoven...** Wywodził się z rodziny renomowanych paryskich muzyków i bardzo wcześnie objawił wielki talent. Gry na fortepianie uczył się u znanego pedagoga Nicolasa Josepha Hüllmandela, ucznia C. P. E. Bacha. W wieku 9 lat opublikował drukiem pierwszą kompozycję – *Rondo*, zaś w 1789 r. wystąpił w ramach Concert Spirituel. Podczas rewolucji Jadin komponował dzieła w duchu czasów, jak przeznaczone na orkiestrę dętą *Hymne du Ving-t-un Janvier* (z okazji pierwszej rocznicy egzekucji Ludwika XVI, 1794), *Chanson pour la Fête de l'Agriculture* (1796) czy *Hymne du dix germinal*. W 1795 r. powierzono mu profesurę w żeńskiej klasie fortepianu w Konserwatorium, niestety w tym samym roku wystąpiły u niego objawy gruźlicy, przez co Napoleon Bonaparte zwolnił go ze służby wojskowej. Po raz ostatni publicznie wystąpił we wrześniu 1799 r., rok później umarł. Większość kompozycji Jadin skomponował w ostatnich sześciu latach życia. Trzon stanowią trzy popisowe *Koncerty fortepianowe*, trzy *Sonaty skrzypcowe*, dwanaście *Sonat fortepianowych* (w czterech zeszytach) oraz dwanaście *Kwartetów smyczkowych* (w czterech opusach). Są to znakomite dzieła, ujęte w ramy mistrzowskiej, eleganckiej, klasycznej formy, jednak antycypujące już styl romantyczny (zwłaszcza te w tonacjach molowych – cis-moll, fis-moll). Jadin, zwłaszcza w *Kwartetach*, wzorował się na Mozarcie i Haydnie (jeden z zeszytów dedykował temu ostatniemu), jednak w *Sonatach fortepianowych* jego styl bliski jest wczesnym dziełom Beethovena.

**24 lata: Louis Schuncke (1810-1834) – przyjaciel Schumanna...** Między 1809 i 1811 r., w ciągu trzech zaledwie lat przyszli na świat najwybitniejsi przedstawiciele Romantyzmu: Mendelssohn, Chopin, Schumann i Liszt. Czy gdyby Louis Schuncke żył nieco dłużej, miałby szansę wejść do tego Panteonu? Zaprzyjaźniony z nim Schumann dedykował mu *Toccatę* op. 7 i poświęcił temu faktowi interesujące wspomnienie: „gdy dedykuje się komuś dzieło, chciałoby się, by adresat grał je szczególnie często. Dlatego dedykowałem *Toccatę*, jeden z moich najtrudniejszych utworów fortepianowych właśnie jemu. Słyszałem każdą nutę, którą grał i dlatego byłem nieco zawiedzony, widząc, że nigdy nie tknął mojej *Toccaty*. Tak więc zagrałem ją też pewnego dnia w moim pokoju, licząc na to, iż po usłyszeniu zacznie ją ćwiczyć. Ale z jego pokoju wciąż dobiegała

cisza. Jednak kiedyś odwiedził nas pewien cudzoziemiec, który przyjechał usłyszeć Schunkego. Byłem zdumiony, słysząc, iż Schunke zagrał moją *Toccatę* perfekcyjnie. Wyjaśnił, że czasami potajemnie słuchał jak grałem ją ja, a potem ćwiczył ją w głowie, po cichu, bez fortepianu”. Młody wirtuoz pochodził z rodziny o muzycznych tradycjach. Jako siedemnastolatek zapisał w dzienniku zwięzłą deklarację: „przysięgam na honor, że nic nie oderwie mnie od ćwiczenia na fortepianie przez sześć godzin dziennie. Ponadto, jeśli nie będę komponował, to będę coś kopiował, a każdego dnia nauczę się na pamięć preludium i fugę Bacha (z których pierwsze dwanaście już umiem). Ponadto obiecuję przestać grać w szachy i poświęcić cały mój czas muzyce. Odtąd nie wydam ani grosza i będę oszczędzał wszystkie pieniądze”. Nie brzmi to jak deklaracja nastoletniego romantyka! A jednak był Schuncke – jako kompozytor – romantykiem najczystszej wody. Jako dziesięciolatek bez trudu grał koncerty Mozarta i Hummela. W Paryżu studiował kontrapunkt u Reichy, kolegał się z Berliozem i Kalkbrennerem, w 1830 r. w rodzinnym Stuttgarcie gościł Chopina, który grał mu swój *Koncert e-moll*. Z dwudziestu dzieł, w większości na fortepian, obok pary *Capricciów* poświęconych Clarze Wieck i Chopinowi oraz dramatycznego *Allegro* op. 6, na pierwszy plan wysuwa się wspaniała *Sonata fortepianowa a-moll* op. 3, skomponowana w ciągu kilku dni (!) w 1832 r. i dedykowana Schumannowi. Panuje w tym dziele głęboki tragizm, porównywalny z najbardziej poruszającymi utworami Schuberta. Już czołowy motyw, przepojony bezbrzeżnym smutkiem, głęboko zapada w pamięć, a jest on przetwarzany z wielką inwencją, w tym w końcu ognia w formie fugato. Scherzo przywołuje Schuberta, liryczne rozjaśnienie nastroju przynosi część wolna, a finał przypomina trochę z ducha finał chopinowskiej *Sonaty h-moll*. Mimo, iż w muzyce tej wyczuwalne są pewne reminiscencje z Schuberta oraz Beethovena, oraz antycypację późniejszych dzieł Schumanna i Chopina, jest to wypowiedź indywidualna i poruszająca. Schumann zacytował *in extenso* motyw z *Sonaty* w pierwszej części swego *Koncertu fortepianowego a-moll*, zaś w 1835 r., po śmierci przyjaciela napisał: „co jeszcze mógł stworzyć? Cóż, kto może wiedzieć? Nigdy jeszcze śmierć nie zdusiła pochodni geniuszu bardziej przedwcześnie i bardziej boleśnie. Tylko posłuchaj jego melodii i udekoruj ten młody grób wieńcami, nawet jeśli nie wiesz, że ów wielki artysta, który opuścił tę ziemię, którą kochał tak niewypowiedzianie, był także więcej, niż niezwykłym człowiekiem”.



Alice Sara Ott  
fot. DG

# Alice Sara Ott Odnaleźć prawdziwy „zapach” walców Chopina

Arkadiusz Jędrasik

**A**lice Sara Ott urodziła się w Monachium w 1988 r. Jej matka jest Japonką, ojciec Niemcem. Matka Alice robiła wszystko, aby wyperswadować córce życie koncertującej pianistki, kiedy ta w wieku trzech lat oznajmiła, że chce zostać właśnie pianistką. By przeszkodzić córce w graniu, zbudowała nawet ogrodzenie wokół fortepianu. Jednak po roku ustąpiła i Alice zaczęła brać lekcje. Alice nie zagrała żadnego ćwiczenia Czernego, ale opanowała wkrótce *Inwencje* i *Symfonie* Bacha. Konkurs, który wygrała mając pięć lat, potwierdził jej ambicje: „Byłam zdziwiona i oczarowana ciepłą reakcją publiczności, zdecydowałam, że to będzie mój zawód”.

Jej późniejsza kariera została ozdobiona kolejnymi triumfami na konkursach, a zwłaszcza nagrodą dla „najbardziej obiecującego artysty”, którą otrzymała w Hamamatsu, gdy miała 13 lat. Dwa lata później otrzymała I nagrodę w konkursie Sylvio Bengalli we Włoszech (była tam najmłodszą uczestniczką i otrzymała najlepszą notę w historii tego konkursu). Alice łączy olśniewające opanowanie koncertów Czajkowskiego i Ravela z mistrzowską interpretacją solowych utworów Beethovena i Liszta (jej nagranie *Etiud Transcendentalnych* Liszta ukazało się ostatnio w Deutsche Grammophon).

Gdy pytamy, co stanowi dla niej wyzwanie w walcach Chopina, Alice Sara Ott odpowiada, że jest to odnalezienie „prawdziwego zapachu, prawdziwej barwy” każdego z nich. „Muzyka Chopina nigdy nie jest sentymentalna. Chopin nigdy nie obnosi się ze swoimi emocjami, zawsze zachowuje swą godność. To tak, jakby pozwilił, aby po jego policzku spłynęła tylko jedna łza – jednak za tą maską kryje się głęboki smutek. Zewnętrznie, wydawał się być czarujący, ale tak naprawdę był melancholikiem. Utwory te wywołują u mnie obrazy doświadczeń z mego własnego życia. Kiedy jestem smutna, gram *Walca cis-moll* op. 64 nr 2 utwór ten jest dla mnie pocieszeniem. Gram go o zmierzchu, przy wyłączonym świetle”. Pod tym względem pianistka stosuje się ściśle do instrukcji Chopina, który mówił do swych uczniów: „Kiedy oczy nie mogą zobaczyć ani nut, ani klawiszy, jedynie ucho funkcjonuje z całą swoją wrażliwością”.

Komentarz Alice Sara Ott wnosi często pewne wyjaśnienia. Artystka przywiązana jest szczególnie do *Walca As-dur* op. 42: „Wewnętrzny głos na początku musi być mrocznym szeptem po to, aby później zabłysnąć większym blaskiem, co tworzy paradoksalnie pewien rodzaj melancholii. Bardzo lubię harmonie sekcji środkowej, jak również dramatyczną zmianę barwy przed ostatnim powtórzeniem. Bardzo szybko nawiązałam z nią więź”. Dla niej, ta więź nie zawsze jest przelotna – na przykład, *Walc* op. 18 na początku stawał jej opór: „Być może dlatego, że frazy są tak krótkie i że główna linia jest więc tak trudna

**A**lice Sara Ott swoim drugim albumem oddaje hołd polskiemu kompozytorowi Fryderykowi Chopinowi, przyłączając się do grona wybitnych artystów wydających w tym roku swoje chopinowskie albumy.

„Jestem bardzo przywiązana do walców Chopina – Alice Sara Ott – *Walce* te odzwierciedlają drogę kariery kompozytora, odzwierciedlają także jego rozdartą osobowość – między Polską i Francją – a także nieustanne poszukiwanie swej tożsamości. Ja czuję się rozdarta w ten sam sposób, między Japonią a Niemcami. Tylko w muzyce czuję się jak u siebie”.

do odnalezienia, tymczasem w *Walcu* op. 34 nr 1 frazy są długie i pełne wdzięku, łatwo jest się w nie wślizgnąć”. *Walc Des-dur* op. 64 nr 1, który nazywany jest potocznie *Walcem „Minutowym”* rozśmiesza ją: „W Japonii nazywamy go *Walcem pieszka* i to właśnie w taki sposób mi się ukazuje – goniący za swoim ogonem. Wszystko jest wykonywane z uśmiechem i przymrużeniem oka”.

Chopin nigdy nie był zadowolony ze sposobu, w jaki jego uczniowie grali początek opusu 64 nr 2 w cis-moll, i sama Alice Sara Ott uważa, że pierwsze takty są trudne: „Potrzebowałam czasu, żeby odkryć sposób, w jaki można połączyć pierwszą, spokojną frazę z drugą, bardziej kontrastową”. Następny utwór, *Walc As-dur* op. 64 nr 3, jest jednym z rzadkich momentów tego cyklu, gdzie Chopin powierza temat lewej ręce, a znakomita koda jest traktowana często jako brawurowy pretekst. Nie gram go zbyt szybko, wyjaśnia artystka. Potrzebuję zachować jego charakter walca – są to utwory salonowe, muszą więc zachować ten styl. Wirtuozeria przyćmiłaby ukrytą w nich melancholię i nostalgię”. Według niej, najbardziej bliscy tej idei są pianiści Alfred Cortot i Dinu Lipatti.

Żal zawarty w *Walcu „Pożegnanie”* op. 69 nr 1 Alice Sara Ott traktuje jako sposób wyrażenia się młodego człowieka: „kiedy jest się młodym, pożegnać się, to nic strasznego, odnosi się wrażenie, że ma się przed sobą jeszcze dużo czasu. Zanim znalazłam najlepszy sposób dla siebie próbowałam zagrać tego walca na wiele różnych sposobów najpierw bardzo powoli, by poczuć harmonię. Istotną część swego czasu pracy spędzam na zrozumieniu głębokiej struktury utworu – na zrozumieniu różnych, wymaganych uderzeń – a do tego konieczna jest powolna praca”. A propos *Walca a-moll* (KK IVb nr 11) zamykającego tę antologię, Alice mówi: „On jest taki prosty, ale są tu chwile głębokiego smutku. Przy tym walcu odnajduję wewnętrzny spokój – i publiczność może doświadczyć tego samego. I to jest właśnie moim celem”.

Innym celem artystki jest zachowanie całkowitej wierności intencjom Chopina. Alice Sara Ott zdecydowała się posłużyć manuskryptami, uważa bowiem, że są wierniejsze specyficznie ponuremu klimatowi muzyki Chopina niż niektóre, opublikowane wersje. Jeśli Chopin miałby ukazać się artystce, jak zareagowałaby? „Wiemi, że miał malutkie brzmienie – nie mógł grać *fortissimo*, ale miał wiele subtelnych niuansów *pianissimo*. To był po prostu poeta. Gdyby był tutaj teraz, nie pytałabym go o interpretację. Poprosiłabym, żeby zagrał, by sprawdzić, że odnalazłam odpowiedni zapach każdej kompozycji”.

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG

Alice Sara Ott  
fot. Felix Broede/DG



# O Trzeciej Symfonii Brahmsa

opowiada wybitny dyrygent John Eliot Gardiner

**Z**nakomity brytyjski dyrygent John Elliot Gardiner kontynuuje w swojej firmie płytowej *Soli Deo Gloria* wydawanie nagranych z Orkiestrą Rewolucyjną i Romanyczną Symfonii Brahmsa. Płyty z tymi symfoniami uzupełniają utwory chóralsne Brahmsa i Schumanna. W *Muzyka21* publikowaliśmy dotychczas rozmowy z dyrygentem o *Pierwszej i drugiej Symfonii Brahmsa*. Poniżej publikujemy rozmowę o *Trzeciej Symfonii* niemieckiego kompozytora.

**J**eżeli sięgniemy w przeszłość, Brahms pozwalał, aby mówiono, że w swojej muzyce nieustannie „czierpie z tego samego źródła”. Czy uważa pan, że jest to prawdą, jeśli chodzi o *Trzecią Symfonię*, w porównaniu z poprzednimi?

Nie. Jeśli *I Symfonia* jest założycielska i epicka – z powodu konfrontacji ze spuścizną beethovenowską i złożonych związków z dwoma symfoniami Schumanna – i jeśli *II Symfonia* (tak jak pan to ukazał) jest nieco swobodniejsza i łatwiejsza, to *Trzecia* jest symfonią sprzeciwu i akceptacji. I to nie na wzór Czajkowskiego, który otwarcie sprzeciwiał się losowi, lecz w takim sensie, że w tej symfonii Brahms, dobiegający do 50. podnosi pieśń przeciwstawiając się upływowi czasu, zanim podda się nieuchronności losu. Za tą zewnętrzną powierzchownością korpułentnego profesora z brodą ukrywa się ciągle „młody orzeł [...] prawdziwy apostoł, któremu będziemy zawdzięczać objawienia, których wielu faryzeuszy jeszcze przez długie wieki nie będzie umiało odszyfrować”, tak w 1853 r. mówił o nim Robert Schumann Joachimowi. Trzydzieści lat różnicy, Brahms zostaje ciągle młody sercem, „frei, aber einsam” (wolny, lecz samotny), tak opisywał sam siebie pragnąc jedynie zrealizować swoje cele i ambicje artystyczne na symfonicznej scenie, chociaż starał się to ukryć nawet przed swoimi najbliższymi przyjaciółmi. Wystarczy posłuchać taktów wprowadzających z *III Symfonii*, aby zachwycić się wzniosłością i heroizmem głównego tematu, jego rytmami krzyżowymi posuwającymi się naprzód dużymi krokami, pozostającymi pod wielkim wpływem początku *Symfonii reńskiej* Schumanna. Jeśli podejście do walca wiedeńskiego jest, być może bardziej szlachetne u Schumanna, u Brahmsa jest więcej odwagi i wyzwania.

**Czy tym właśnie można by wytłumaczyć fakt, że w przeszłości *Symfonia* ta była czasami interpretowana w sposób przesadnie emocjonalny, z przesadnym odwołaniem się do *ritardando* i *rubato*?**

Jest to bardzo możliwe. Należy podkreślić,

że Brahms, po początkowej wskazówce *Allegro con brio*, nie daje innych wskazówek, aż do stworzenia i to dopiero w określonym momencie, takt 109, *poco rit.*, potem *un poco sostenuto* (takt 112), przed powrotem do *Tempo primo* z taktu 120 (do 7'22"). Łączy to jego zwyczaj radzenia sobie bez temp metronomicznych. Zaznaczam (bez numerowania) swoje tempi, skromnie, żeby być pewnym, ale z taką starannością i przejrzystością jak jest to tylko możliwe. Subtelne zmiany szybkości są oczywiście dobrze udokumentowane poprzez opisy własnej gry pianistycznej Brahmsa („pewna elastyczność tempi”, według Florence’a Maya, który uczył się u niego w 1871 r.), i nie widzę żadnego powodu, żeby nie brać tego tutaj pod uwagę, chociaż wszystko jest kwestią gradacji. To, co wskazuje Brahms, to jest tak naprawdę bardziej przejrzystość uczucia niż obiektywny, specyficzny takt. Poprzestanie na stałym, głównym tempie, z lekkim *ritardando* mającym wesprzeć pojawienie się drugiego tematu (takty 34-35, 1'10") podobnie, gdy pojawia się ponownie w taktach 147 (8'21"), wydaje mi się potrzebne, aby zapewnić rytmowi spójność i nadać mu lekkości połączonej z żywocią (i to wbrew retoryce „sprzeciwu”, tak charakterystycznej dla motywu w taktach 4, 6 i 8). Proszę zauważyć, że Brahms nie mówi nic o tym, co należy zrobić w piątym taktie kody (takt 187, 9'55"), w chwili, kiedy odnosi się wrażenie, że doznał udaru mózgu, połączenie tematu głównego i towarzyszącej frazy-motywu, połączenie, które wpada na gwałtowny wybuch kontrapunktu. Wydaje mi się niemożliwe, aby stawić tutaj opór ośmiotaktowemu *più mosso* – czyż nie jest to jeden z jego najbardziej elokwentnych sposobów muzycznych do przedstawienia walki między młodością a starością? Pomaga to także w przygotowaniu zaciśnięcia uwagi pojawiającej się nagle w wymianach między instrumentami dętymi i smyczkowymi o niskich tonach, tuż zanim Brahms po raz ostatni nie utrzyma napięcia poprzez powtórzenie, uwalnianie sprzeciwu, tematu wprowadzającego. W ostatnim rytmie (takty 52-70, 1'10"-1'33"), gdy triole drugiego tematu, grane przez pierwszy róg i wiolonczele unisono, zamiast zachować rytm zmierzający do zneruchomienia, osłabiając tym samym przybliżenie ponownej ekspozycji tematu w c-moll, ciężkiego od złości, na literze E (takt 75, 1'40") to inny przykład tradycyjnego zwolnienia, którego Brahms nie wskazał. Można by tak drażyć temat, ile tylko by się chciało, prowadzić badania nad interpretacją tej muzyki czy też nawet znaleźć ewentualną pomoc w różnych fragmentach opisowych sposobu, w jaki sam Brahms grał czy też sądził o podejściu stylistycznym dyrygenta, to nigdy nie będzie to samo, co dostalibyśmy *imprimatur* od samego kompozytora. Koniec końców, wszystko jest kwestią gustu, instynktu i aranżacji w zależności od wymogu chwili i decyzji, które w sposób dość naturalny będą się zmieniały z dnia na dzień, w zależności od sali czy też od

publiczności. Brahms był pragmatykiem. Ten Niemiec z dobrym wykształceniem, przyjął za swoją muzyczną estetykę Goethego, tak jak zostało to opisane w *Fauście*: „Jeśli tego nie czujecie, nie uda wam się / jeśli to nie wypływa z duszy / i nie powstrzyma serca wszystkich słuchaczy / wielką i spontaniczną radością”.

**Jakie inne aspekty *III Symfonii*, które są rzeczywiście inne od dwóch wcześniejszych dzieł, wywierają na pana wrażenie?**

Jednym z tych aspektów byłby niewiarygodnie twórczy, lecz dyskretny sposób, w jaki Brahms stosuje swoje motywy i tematy nawet poza podziałem na rytmy, pojawiają się jako odwołanie do nich samych. Najbardziej znany przykład znajduje się w ostatnich taktach finału, gdzie kompozytor wprowadza ponownie w sposób łagodny i czuły pierwszy temat z pierwszej części, wymiar sprzeciwu czy wyzwania znika od tego miejsca. Nieco wcześniej w finale drugi temat, zwarty i pozornie nieszkodliwy z *Andante*, pojawia się ponownie otoczony aureolą tajemnicy z dodanymi smyczkami *pianissimo*, następnie ukazuje się jako energiczny kanon między instrumentami dętymi aż osiąga szczyt płomiennej intensywności przetworzenia (takty 149-171, 3'13"-3'43"). Inny aspekt zależałby od sposobu, w jaki dwa środkowe rytmy wydają się wypływać jeden z drugiego (tak jak to się dzieje w *Czwartej* Schumanna), splatając się i stanowiąc część globalnego procesu symfonicznego, i tą drogą rozwój, który Brahms być może, zrećnie obszedł w swoich dwóch pierwszych symfoniach. Wyczuwamy, że podejmując tutaj otwarcie krytykę jemu współczesnych – to znaczy, że mimo ilości sił włożonych w dzieło, pozostaje to do gruntu muzyką kameralną. Wydaje się, że sam kompozytor zastanawia się, dlaczego należałoby dostrzec tutaj dychotomię pomiędzy stylem symfonicznym i kameralnym? Natomiast intymistyczny charakter dialogu między instrumentami, analizowany indywidualnie lub grupowo, może odgrywać twórczą i ekspresywną rolę w definicji struktury symfonicznej. Weźmy na przykład drugi temat z początku utworu, motyw czarującego kołysania kłamekowego, dający uczucie spontanicznego tworzenia, w nieustannym niebezpieczeństwie zamknięcia się w samym sobie, żeby ostatecznie nigdzie nie doprowadzić (ścieżka 6, 1'14") – co jeszcze robi potem z tym tematem, otóż zanim powierzy go orkiestrze, zmienia go w smyczkach, podczas gdy draży niepokój emocjonalny pełen poruszenia, rolę, której mogłoby się początkowo wydawać, nie będzie mógł się podjąć.

**Co sądzi pan o jego skłonności do dyslokacji czy też do przesunięcia rytmicznego – czy nie jest to jeszcze bardziej widoczne w tej *Symfonii*?**

O tak, i to jest nawet fascynujące. Jest ten



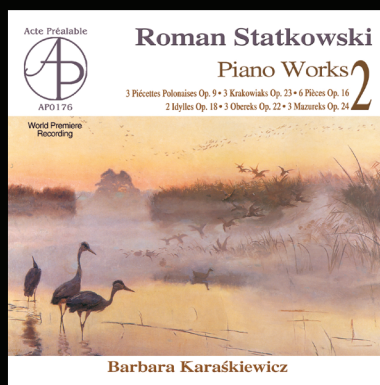
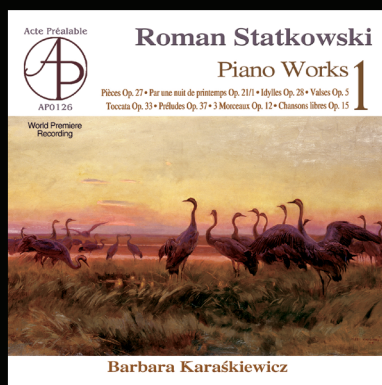
Lider polskiej fonografii • Mecenase polskich artystów  
**Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**

# MICHAEL GARRETT I JEGO UTWORY FORTEPIANOWE



dla tych, którzy kochają muzykę

Kolejny album znakomitej pianistki



© proj. graf.: Studio Jeremi

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

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

cudowny i kompletnie szalony pasaż z *Finale*, gdzie kompozytor umieszcza akcenty nie tylko na taktach słabych, ale także na *drugiej połowie* tych kontratem (takty 91-95 i 233-237, ścieżka 9, 2'00" i 5'00"). Kiedy usłyszałem go po raz pierwszy, nie potrafiłem sobie wyobrazić, w jaki sposób kompozytor zapisał to (odnosi się wrażenie, że zostajemy nagle wyrzuceni do świata Bartóka czy Strawińskiego), na koncertach zdarza się zbyt często, że brzmi to w sposób niezrozumiały, lub jakby cała maszyna orkiestrowa odrywała się. Doświadczaliśmy już oczywiście jego czarującego sposobu zmiany akcentów rytmicznych wewnątrz tego samego rytmu, ale jest to jeszcze bardziej widoczne w pierwszej części tej *Symfonii* z powodu zastosowanego taktu na 6/4 – nie tak bardzo dlatego, że łatwo dzieli się na 3/2, ale jako wynik charakterystycznego sposobu w jaki Brahms zaczyna frazę – przesuniętym takcie słabym – inaczej mówiąc na ostatnim tempie taktu. Weźmy na przykład motyw trzech nut przekraczających kreskę taktową wprowadzający ostatnią część ekspozycji pierwszej części utworu, w taktach 50-58: słyszymy jako następujące po sobie rytmy na 3/4, rozwinięte następnie w formie hemioli – dwie jednostki trzech połączone w trzy jednostki dwóch. Zaraz z początku wszystko to „powróciło” spontanicznie w formie konwencjonalnego rytmu na 3/2 (takty 59-60), potem akcenty na słotywnie takcie powracają i dają uszom wrażenie, że słyszymy je jako takty słabe, transformacja zostaje zakończona, gdy w końcu przekraczają kreskę taktową, tak, że miejsce, w którym takt słaby jest rzeczywiście zapisany staje się niemożliwe do usytuowania.

Prowadzi to bezpośrednio do pasażu o wolnym tempie, do pasażu, który zawsze mnie intrygował (takty 57-62, potem 116-120: ścieżka 7, 3'20" i 6'51"), gdzie odnosi się wrażenie, że po raz pierwszy pojedyncze nuty nabierają znaczenia dla Brahmsa, nawet jeśli przekształcają się w ozdobniki, które rozpuszczają się w wysokich tonach w jednym, intensywnie „tristanowskim” geście. Jednak ten krótki pasaż – w którym postrzeganie tonalności staje się chwilowo niepewne – przypomina mi przyszłość wybiegającą jeszcze przed Wagnera. Wtedy właśnie ukazało mi się możliwe źródło. W „*Wielkiej*” *Symfonii C-dur* Schuberta w powolnym tempie jest podobny pasaż (takty 148-159), przedstawiający taką samą funkcję w tempie, w tym przypadku (można aż zaniemówić), chodzi tu o opóźnienie ponownej ekspozycji. Z wysokich tonów rogów słyszymy powtarzane g, wysokie i niskie tony smyczków przeplatają się proponując różne harmonizacje tej nuty. G stanowi początkowo część akordu septymy dominanta na c, która jednak nie osiągnie F-dur. Następnie, przechodzi w siódmy stopień akordu septymy dominanta na a, które nie osiągnie więcej d-moll/D-dur. Si bemol z pierwszej harmonizacji dostarcza pewnej wskazówki: znajduje swoje potencjalne znaczenie jako element determinujący akordu neapolitańskiego (takt 157) mając na uwadze bliską kadencję w a-moll. Zadaniem poprzedniego pasażu jest opóźnienie momentu ponownej ekspozycji. Czy ukazuje to niejako widoczny dług Brahmsa wobec Schuberta – dług, który pan także naturalnie jest zmuszony przedstawić w poprzednich programach koncertowych i płytowych?

Zgadzam się całkowicie z tym, co powiedział

pan o podobieństwie tych dwóch pasażów. Te akordy, ich prawie rozdzielone harmonie, wymagają dokładnej uwagi w znaczeniu równowagi i intonacji, i tutaj po raz kolejny mamy technikę pochodzenia chóralnego, rodzaj wyzwania, wobec którego jest się skonfrontowanym (jak zapewne był Brahms), gdy dyryguje się Gabrielem i Schützem. To właśnie Schumann w 1839 r. wydobyl z zapomnienia „*Wielką*” *Symfonię* Schuberta, a Mendelssohn, nieco później tego samego roku, zapewnił przedstawienie jej w Lipsku. Symfonia musiała wywrzeć wrażenie zarówno na jednym jak i na drugim kompozytorze; to jednak bez wątpliwości Brahms wyciągnął najlepiej wszystkie nauki. „Moja miłość do Schuberta jest wszystkim tym, co jest poważne, prawdopodobnie dlatego, że nie jest to przejściowa fantazja”, pisał pracując z wielkim zapalem – zbierając, wydając, aranżując i dyrygując wieloma dziełami Schuberta – aż zniknął popularny obraz Schuberta, który miałby być jedynie utalentowanym muzykiem salonowym, przyczyniając się w ten sposób do powolnej akceptacji ogromu jego geniuszu. Według mnie, najbardziej wzruszający hold, jaki Brahms złożył Schubertowi zawiera się w subtelnym i czarującym niewielkim dziele, które napisał na głosy męskie: *Ein förmig ist der Liebe Gram*. Brahms posłużył się ostatnią pieśnią z *Winterreise* – tę, w której na scenie pojawia się grający na lirze – i przekształca ją w sześciocięściowy, urzekający kanon, łączący różne stany melodii wokalne Schuberta i prawą rękę akompaniamentu fortepianowego zdobionego *ostinato* (także w kanonie). To coś innego niż zrzeczne stworzenie poprawnego kontrapunktu, to jego sposób, aby stworzyć więzi ze swoim poprzednikiem, którego cenil, a także z muzyczną przeszłością, odległą, lecz wciąż żywą.

Czy nie wróciliśmy do punktu wyjścia w pana podejściu do *Symfonii* Brahmsa, do tej idei, że myśl chóralna pobudza jego kompozycje orkiestrowe i że zgłębiając dzieła chóralne i wokalne mistrzów z przeszłości, tych, których lubił, a także jego własne kompozycje a cappella i w końcu jego utwory (wspaniałe, lecz tak rzadko grane) na chór i wielką orkiestrę, będziemy mieli odnowioną wizję *Symfonii*?

Daję słowo, właśnie tak doszedłem do przygotowania tego programu, adaptacje zamiast solidnej przeciwwagi dla *Symfonii*, jaką Brahms zrobił z Schillera (pieśń żalobna *Nänie*) i z Goethego (ballada dramatyczna *Gesang der Parzen*), dzieła, które poprzedziła niewielka ilość kompozycji chóralnych połączonych jesiennym tematem rogu myśliwskiego. Wydaje mi się, że ten program ukazuje wpływy o podwójnym znaczeniu, ponieważ jeśli z całą pewnością jest w symfoniach idea chóralna, znaki idei symfonicznej ukazują się niezaprzeczalnie w jego twórczości chóralnej. W pierwszej ze wspaniałych *Gesänge* op. 104 a cappella (1888), zauważyliśmy, że organizuje całość w sześciu częściach na dwa chóry odpowiadające sobie (wysoki i niski) – postąpił podobnie pięć lat wcześniej w utworze *Gesang der Parzen*, w którym skupił się na kontrastach układu brzmieniowego i odpowiedzi porównywalnej do tego, co znajdujemy na przykład, w *Andante* z *III Symfonii* – smyczki niskie „dublujące” jak echo instrumenty dęte (takty 4-5 i 8-9 itd.) uzupełniając przy tym strukturalną jednostkę tematyczną. Wszystko to jednak nie służyłoby nicemu, gdyby nie było wnikliwej wrażliwości instrumentalistów odnośnie ukrytej

„wokalności” w kompozycji orkiestrowej Brahmsa – wspominałem już o tym w naszych poprzednich rozmowach. Potrzeba rozwinięcia śpiewnego stylu jest tutaj przynajmniej tak samo ważna jak poproszenie przywódków, aby oddali pięknym za nadobne, w znaczeniu precyzji instrumentalnej, jak jasność artykulacji, według przykładu danego im przez orkiestrę. Napotyamy drogę realizującą takie same wskazówki, pomieszane dzieła chóralne i orkiestrowe, odnoszące się do ładunku ekspresywnego czy też dramatycznego muzyki, jak znaki <> nad słowem „seufzend” (wzdychający) w *Nachtwache* i westchnienia zapowiedziane w identyczny sposób, najpierw smyczkom, potem instrumentom dętym w ostatnich taktach trzeciej części *III Symfonii*. Środki ekspresywne – zamienne i wymienne – łączą się we wspaniałą syntezę w późniejszych dziełach na chór i orkiestrę. Zarówno *Nänie* jak i *Gesang der Parzen* świadczą o fascynującej więzi z dwoma ostatnimi symfoniemi, *Parzen* ma nie tylko bezpośrednie pokrewieństwo numeru opus z *III Symfonią*, ale także orkiestrowy wstęp o znacznej mocy, od ulotnych reminiscencji do stylów „muzyki dawnej”, sąsiadujący z niezwykle wysuwającymi się pasażami na płaszczyźnie harmonii. Te dzieła nie są w żadnej mierze próbnymi szkicami, są to odrębne, kolosalne dzieła, które uzasadniają całkowicie przepowiednię Schumanna twierdzącą, że Brahms „zanurzy swoją magiczną batutę tam, gdzie znajduje się siła większości, w chórze i w orkiestrze, które udzielając mu swych sił, ukazują nam cudowne wyobrażenie o świecie duchowym”.

Odkładając na bok powolny rytm z *Koncertu skrzypcowego*, czy można sobie wyobrazić bardziej czułą melodię oboju od tej, która wprowadza *Nänie* i jak to prowadzi w sposób tak bardzo ujmujący do eleganckich wejść kanonem chóru do słów „Spójrz! Zatem płaczą bogowie, wszystkie boginie oplakują efemeryczne piękno, umierającą doskonałość”?

Nie. Tak jak podkreśla to Malcolm MacDonald, jest to bez wątpienia najbardziej promienna rzecz, jaką kiedykolwiek Brahms napisał. W *Parzen*, na zasadzie mocnego kontrastu, bogowie nie są po prostu obojętni na ludzkość, lecz mieszają się samowolnie w sprawy ludzkie, nawet wobec „tego, którego wychwalali”, zacierając perspektywę następnego pokolenia. Kogo Brahms ma tutaj na myśli: Feuerbacha (niedawno zmarły przyjaciel malarz), Schumann (którego kilkoro dzieci przeżywało w zakładach dla umysłowo chorych, dzieci, które złamano, lub które zmarły), czy też myśli o sobie w tych ostatnich taktach przywołujących „banitę [który] słucha starego człowieka [...] i pochyła przed nim głowę”? Lodowata przepaść otwiera się między wysokim uderzeniem piccolo, smyczkami z tłumikami, szepetem unisono chóru, wyraźne odwołanie się do instrumentów dętych we wstępie do *Pasji według św. Mateusza* Bacha, zanim zostaniemy doprowadzeni dziwnymi, okrężnymi harmoniami do niespokojnej konkluzji. Przypomina mi to pana opis „mrocznej wizji Brahmsa – dobroć niemożliwego oddalenia, doczesny i przejściowy charakter piękna, nieuchronność i wszechobecność niedoli istoty ludzkiej”.

rozmawiał Hugh Wood  
 © Soli Dei Gloria 2009



# Turek w operze jako motyw fabularny oraz z dziejów tego gatunku w Turcji

Lesław Czaplński

**I** *Turek we Włoszech* to opera Gioacchino Rossiniego, w której przedstawiciel tego egzotycznego podówczas w Europie narodu pojawiał się pod postacią księcia Selima. Jak przystało na bisurmanina obdarzony był głosem basowym. Atoli nie był on pierwszym bohaterem tej narodowości, albowiem już wiek wcześniej postacie znad Bosforu zaczęły zaludniać świat operowy. Jednym z pierwszych był sułtan Bajazet I, który, co prawda, nie dotarł jeszcze do Konstantynopola, gdyż przeszkodził mu w tym samarkandzki wódz Tamerlan (właśc. Timur lenk, czyli kulawy Timur, stąd rozpowszechniona w Europie wersja jego imienia), pojماwszy go do niewoli, wskutek czego mimo woli o półwiecze opóźnił upadek Bizancjum. Pierwszy stał się tytułowym bohaterem opery Antonia Vivaldiego (1735)<sup>a</sup>, drugi Georga Friedricha Haendla (1724). W obydwu staje się to osi melodramatycznej fabuły, z historią niewiele mającej wspólnego<sup>b</sup>. Na próżno by też szukać jakichkolwiek efektów alla turca w muzyce. U Vivaldiego partia tureckiego sułtana przeznaczona była dla barytona, natomiast u Haendla na głos tenorowy (współcześnie wielką kreację stworzył Plácido Domingo, zwłaszcza w scenie śmierci, swobodnie ukształtowanej w formie zapowiadającej tzw. „tempo d’attacca”, przeplatającej ustępy o charakterze recytatywowym z melodycznymi). Opery i śpiewogry o tematyce orientalnej pisali również Christoph Willibald Gluck (*Oszukany kadi*, 1761 i *Nieoczekiwane spotkanie czyli Pielgrzymi do Mekki* 1764), André-Ernest-Modest Grétry (*Karawana do Kairu* 1783) oraz Carl Maria von Weber (*Abu Hasan* 1811). Ich akcja rozgrywa się w Egipcie i Bagdadzie, a więc podobnie jak i *Włoszki w Algierze* Gioacchino Rossiniego w krajach, należących do imperium Osmanów.

Mozart miał w swym dorobku dwa „tureckie” singspiele: nieukończoną *Zaidę* KV 344 oraz *Urowadzenie z seraju* KV 384.

Wprawką i pierwszą wyprawą Mozarta do świata tureckiego, na razie wyłącznie w sferze fabularnej, był niewystawiony za jego życia i nieukończony singspiel *Zaida*. Szlachetny i wielkoduszny sułtan Sulejman, darujący ostatecznie życie i wolność swojej faworycie, brance Zaidzie oraz znajdującemu się w niewoli Gomatzowi, zakochanym w sobie z wzajemnością, lecz okazującymi się rodzeństwem i dziećmi jego zausznika Alazzima, w rzeczywistości księcia Rogera, który uratował mu kiedyś życie, śpiewa tenorem i wypowiada sentencję: „Nie tylko Europa, ale i Azja może wydać szlachetne dusze”. Natomiast demoniczność nadzorca niewolników Osmina znajduje upust w jego arii ze śmiechem.

Muzyka turecka, za sprawą rozpowszechnionych w osiemnastowiecznej Europie

janczarskich orkiestr (w Polsce utrzymywali je król August II Sas oraz hetman Jan Klemens Branicki), uchodziła za zgiełkliwą (przenikliwe dźwięki wysokich fletów, loskot wielkich bębnów), w której pierwiastek rytmiczny dominuje nad melodycznym<sup>c</sup>. Tę jej cechę przeniósł Mozart do *Urowadzenia z Seraju* i wykorzystał do odmalowania miejscowego kolorytu (np. w skrajnych ogniwach uwertury) oraz charakterystyki orientalnych postaci, a konkretnie majordomusa paszy Selima – Osmina. Popędliwość jego charakteru oddaje zapamiętanie, w jakie wpada, w drugiej części swej arii di bravura (nr 3), powracające następnie w finałowym wodewilu (nr 21), a polegające na obsesyjnym powtarzaniu krótkich motywów. Z kolei utrzymany w formie ronda chór janczarów (nr 5) w I akcie oraz na sam koniec całej opery, zwłaszcza w powracającym refrenie, wykazuje pewne powinowactwo melodyczne z popularnym *Marszem tureckim z XI Sonaty fortepianowej A-dur* KV 331.

Singspielem tego rodzaju jest też jednoaktowy *Abu Hasan* Carla Marii von Webera. Co prawda jego akcja rozgrywa się w arabskim Bagdadzie w otoczeniu kalifa Haruna ar-Raszida i zaczerpnięta została z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, a więc zanim Turcy pojawili się na arenie dziejów, ale w uwerturze i niektórych numerach zbiorowych (marsz święty kalifa oraz finałowy chór) pojawiają się motywy i efekty instrumentacyjne, uchodzące wówczas za alla turca. O ile Mozart za sprawą *Urowadzenia z Seraju* z instrumentarium kapel janczarskich wprowadził do europejskiego triangiel i czynele (m.in. w akompaniamencie do „alkoholowego” duetu Osmina i Pedrilla w II akcie), to Rossini w *Turku we Włoszech* w najmniejszym stopniu nie zaprzął sobie głowy stylizacją na muzykę orientalną, poza niewielkich rozmiarów chórem alla turca, trzykrotnie powracającym, każdorazowo z innymi słowami i niezmiennie dźwięczącym w akompaniamencie tamburynem.

Księżę Selim, skądinąd imiennik pierwszego sułtana oglądającego widowisko operowe, o czym będzie jeszcze mowa, zakochuje się w płochy Fiorilli, w równej mierze znudzonej mężem Geroniem, co stałym i zazdrośnym kochankiem Narcyzem, ale, aby nie mieszać wyznań, ostatecznie powraca on do Cyganki Zaidy, wskutek haremowych intryg niesłusznie przez niego skrzywdzonej, by razem z nią udać się do ojczyzny. Gwałtowność jego „barbarzyńskiej” natury oddana zostaje środkami charakterystyki wokalne (nieoczekiwane accleranda, czyli przyspieszenia, zaskakujące zwroty linii melodycznej, opadającej dużymi interwałami, brzmienia onomatopeiczne).

Druga turecka opera Rossiniego to *Mahomet II*<sup>d</sup>, we francuskiej redakcji nosząca tytuł *Obłężenia Koryntu*. Występują w niej

postacie historyczne, ale już wątek romansowy stanowi wytwór czystej wyobraźni librecistów. Tytułowy bohater, sułtan Mehmet Zdobywca (Fatih), po zdobyciu Konstantynopola, który przemianował na Stambuł (tur. İstanbul), rozprawia się z weneckimi w pierwszym przypadku, a greckimi w drugim, „resztówkami” na Peloponezie (twierdzą Negroponte w wersji włoskiej, tytułowym Koryntem we francuskiej). Wcześniej jednak, jeszcze jako podróżujący po Europie incognito następcą tronu, pod przybranym imieniem Uberta, chrześcijańskiego władcy Mityleny (Almanzora w wersji francuskiej), zdołał rozkochać w sobie Annę, córkę dowódcy broniącej się załogi. Jego pierwszemu pojawieniu się towarzyszy marsz turecki, z uporczywie powracającym motywem, oddającym monotonię orientalnej melodyki, oraz pobrzękującym tamburynem i rytmem wybijanym na trójką oraz przez talerze. W pozostałych numerach turecki koloryt lokalny ogranicza się do instrumentacji: dźwięk triangla w scenie haremowej na początku II aktu, krótki sygnał bojowy na kotły i werbel, poprzedzający chór sułtańskich dowódców, któremu towarzyszy w akompaniamencie dźwięk zeli, wreszcie te wraz z tamburynem w kawatynie Mahometa. I tak niezbyt liczne pierwiastki alla turca w wersji francuskiej uległy dalszemu zredukowaniu i stonowaniu, ograniczając się do marsza tureckiego oraz wykorzystania triangla w orkiestracji.

Z kolei Sulejman II Wspaniały (w tradycji tureckiej lepiej znany pod przydomkiem Prawodawcy-Kânunî), sam zapewne nie słyszał o operze, ale pojawia się i także śpiewa basem w operze Ivana Zajca *Mikołaj Szubicz Zriński* (*Nikola Šubić Zrinjski*, 1876), której tytułowy bohater jest komendantem przygranicznej twierdzy w Szigetvárze, której zdobycie umożliwiłoby Turkom zajęcie Budy, a w dalszej kolejności Wiednia<sup>e</sup>. Przebywający w Belgradzie sułtan, po otrzymaniu od swego medyka wiadomości o zbliżającej się śmierci, postanawia nie odwlekać szturm. Proponuje obrońcy w zamian za poddanie osadzenie go na chorwackim tronie, lecz spotyka się z odmową, co przyspiesza jego zgon. Otoczenie władcy zataja wszakże ten fakt, aby nie obniżyć morale wojsk, które ostatecznie przypuszczą skuteczny atak, podczas gdy Zriński wraz z najbliższymi wysadzi się w powietrze.

W ustępach opery, rozgrywających się po stronie tureckiej, daje znać o sobie dążenie do zaznaczenia wschodniego kolorytu. Dotyczy to rzewnej arii umierającego Sulejmana z obojem obligato, zawierającym charakterystyczne orientalne ornamentacje, które częściowo przenikają w formie imitacji do partii wokalne, a melodie i rytmy wschodnich tańców rozbrzmiewają w pierwszej odsłonie drugiego

aktu, kiedy akcja przenosi się do obozu oblegających twierdę wojsk sultana.

Wielki wezyr Köprülü Fazıl Ahmet Paşa zamierzał za pośrednictwem weneckiego ambasadora sprowadzić artystów operowych, których występ uświetniły şenlik czyli festyn, urządzany tym razem z okazji uroczystości obrzezania Şehzade Mustafy, późniejszego sultana Mustafy II, ale do urzeczywistnienia tego projektu ostatecznie nie doszło. Pierwszym władcą ottomańskim, oglądającym przedstawienie operowe, urządzone w 1797 r. przez francuskiego ambasadora, był Selim III, inicjator reform, których symbolem stało się zastąpienie turbanów, jako nakryć głowy, fezami. Nakazał też przetłumaczyć *Konstytucję 3 Maja*, jako wzór dla urzędników państwa, i być może z tego właśnie powodu powstała legenda o pozostawianym wolnym miejscu dla ambasadora Lehistanu, którego przybycie opóźniało się przez cały wiek XIX. Jeszcze bardziej radykalną modernizację kraju w dobie tzw. tanzimatu przedsięwziął Mahmud II, rozwiązując oddziały janczarskie, wraz z którymi przestały istnieć ich kapele, zastąpione przez wzorowane na europejskich, do których organizacji ściągnięto z Włoch brata słynnego kompozytora operowego Gaetano Donizettiego – Giuseppe.

Nie wiadomo, jakim głosem dysponował ten sultan, ale jako występująca incognito postać w operze Semena Hulaka-Artemowskiego *Zaporożec za Dunajem* (1863) śpiewa basem. Szukając ukonienia od spraw wielkiego świata, w przededniu Wielkiego Bajramu, święta kończącego post ramazan, odwiedza kozacką wioskę, będącą oazą prostego, sielankowego życia, za którym tęsknił. Wdaje się w rozmowę z tytułowym zaporożcem Iwanem Karasimem, z której dowiaduje się o marzeniu kozaków, by udać się w rodzinne strony. Wróciwszy do seraju, wydaje zgodę na ich repatriację. Jego przynależność do świata muzulmańskiego Wschodu nie znajduje wszakże żadnego odzwierciedlenia w muzyce wykonywanej przezeń rozlewnej kawatyną.

Jedną z ostatnich tego rodzaju postaci w europejskiej literaturze operowej jest brodaty Baba Turek, sezonowa żona Toma Rakewella, tytułowego bohatera *Żywota rozpustnika* Igora Strawieńskiego, przy czym łączy się z nią pewna dwuznaczność, gdyż po turecku Baba oznacza po prostu ojca.

|| Tenorem za to rozporządzał pierwszy turecki śpiewak zawodowy Mehmet Zeki, występujący w dworskim teatrze operowym, otwartym w 1859 r. w nowej rezydencji sultańskiej Dolmabahçe. W tamtej epoce nadwornym kompozytorem osmańskich sultanów był wspomniany Giuseppe Donizetti (1788-1856), jako Jusuf Pasza reorganizujący na wzór europejski orkiestrę wojskową i tworzący na ich potrzeby odpowiedni repertuar, głównie marsze (jeden z nich zyskał sławę dzięki Ferencowi Lisztowi, który dokonał jego fortepianowej parafrazy), ale także sprowadzający do Stambułu włoskie trupy operowe, wystawiające również dzieła sławniejszego przedstawiciela tego rodzaju.

Dziewiętnaście lat wcześniej Włoch T. Bosco otworzył teatr z czterystuosobową widownią w lewantyńskiej (zamieszkałej przez wschodnich chrześcijan) dzielnicy Stambułu Pera (Beyoğlu), w którym występowały wło-

skie trupy z operami Rossiniego, Belliniego, Donizettiego i Verdiego, a wśród publiczności rozdawano tureckie tłumaczenia librett. W 1844 r. tę antrepryzę przejął Syryjczyk Mihail Naum, inaugurując działalność 13 grudnia *Lukrecją Borgią* Donizettiego, lecz dwukrotnie teatr uległ pożarowi (w 1846 i 1870). Za pierwszym razem odbudowany i ponownie otwarty 4 września 1848 r. *Makbetem* Verdiego (kilka dni później na spektaklu pojawił się sam sultan Abdülmecid), za drugim (podczas przedstawienia *Niemiej z Portici* Auber'a, uchodzącej za dzieło sprowadzające nieszczęście) zabrakło na to środków.

W 1868 r. rozpoczął działalność ormiański przedsiębiorca teatralny Güllü Agop (właśc. Agop Wartowian 1840-1902), zrazu wystawiający repertuar europejski i ormiański, po dwóch latach poszerzający go o przedstawienia w języku tureckim.

Twórcą pierwszych tureckich utworów dla sceny muzycznej był urodzony w Stambule Ormianin Dikran Çuhacyan (wł. Tigran Czuchadżian 1837-1898). Trudno jednoznacznie orzec, na ile było to jego świadomym zamierzeniem, a na ile podyktowane względami politycznymi i zakazami przedstawień w języku ormiańskim. I tak w 1872 r. w Stambule w Gedikpaşa Tiyatrosu, prowadzonym przez wspomnianego Agopa, odbyła się prapremiera *Podstępu Arifa* (*Arifin hilesi*, 1872), przenoszącego do miejscowych realiów intrygę z Gogolowskiego *Rewizora*. Tytułowy Arif, uciekający przed wierzyicielami młody miejski frant, znajduje schronienie w wiosce, gdzie biorą go za przybywającego incognito walego, czyli gubernatora. W związku z tym nadskakują mu i oferują małżeństwo z bogatą narzeczoną, ale on zakochuje się w biednej Meriam (Marii). Gdy rzecz się wydaje, dotychczasowi pochlebcy starają się wziąć odwet za swe okipienie. Inna, napisana przezeń opera komiczna, to *Śmiałkowie z Izmiru* (*Zeybekler*).

Kolejną, napisaną do tekstu tureckiego<sup>9</sup> operą Çuhacyana była fantastyczna *Zemira*, której libretto oparte zostało na arabskiej baśni. Na odludziu, podczas rozpętanej przez czarownika Ebudiję nocnej burzy, spotykają się nad strumieniem myśliwy Elsantur i jego sługa Atamluk oraz dwie żebraczki, pod których postaciami kryją się zakłète przez Ebudiję żona i córka bogacza Benecara – Rebia i Zemira. Zrazu Elsantur nie zwraca uwagi na Zemirę, ale wskutek wypicia wody z zaczarowanego strumienia, oboje się w sobie zakochują. Powróciwszy z polowania, Elsantur nie może zapomnieć nieznanym i wyrusza na jej poszukiwanie. Trafia do jaskini Ebudiji, który wskazuje mu, jak do niej dotrzeć. Również Zemira tęskni za pięknym młodzieńcem. Na dodatek trwają przygotowania do jej ślubu z wyznaczonym przez ojca, bogatym narzeczoną. W ostatniej chwili przybywa Elsantur i przekonuje Benecara do zgody na małżeństwo z jego córką.

W fabule *Zemiry* dostrzec można daleki refleks salierowskiej *Grotty Trifonia*, łącznie z nią samą jako scenariją w środkowym akcie, co wskazuje na włoskie tradycje, w kręgu których pozostawał Çuhacyan. Pojawia się też popularny motyw miłosnego napoju, tym razem jako zaczarowany strumień, z którego bohaterowie zaspokajają pragnienie. Dużą rolę odgrywa świat fantastyczny z wróżkami i cudownymi metamorfazami, kiedy żebraczka

przeistacza się w piękną i młodą dziewczynę. Jedyne służący Atamluk wprowadza pierwiastek komiczny, czego wyrazem jest jego wesela canzonetta w I akcie. Z kolei rozpacz Zemiry, wywołana rozłąką z ukochanym i perspektywą poślubienia niekochanego mężczyzny, znajduje odzwierciedlenie w z lekką orientalizowanym jej romansie z III aktu, z charakterystycznym dla muzyki tureckiej interwałem zwiększonej sekundy. Przez cały utwór przewijają się motywy: miłości pary kochanków oraz czarodziejskiej mocy Ebudiji. Z kolei orkiestracyjny talent kompozytora dochodzi do głosu w otwierającym I akt obrazie burzy, w którym chromatyczne pasaże fletów i skrzypiec naśladują błyskawice, a wrażenie potęgi żywiołu oddają gwałtowne kontrasty dynamiczne.

Libretto tego dzieła przełożone zostało na francuski z myślą o wystawieniu w Opéra-Comique podczas paryskiego pobytu kompozytora w 1891 r. Jak przystało na miejscowe obyczaje, w czwartym akcie pojawił się balet arabski. Niestety z powodów finansowych przedsięwzięcie nie doszło do skutku, odbył się jedynie koncert kompozytorski, na którym wykonano m.in. uwerturę do jego *Arszaka II*, a on sam zyskał miano „wschodniego Offenbacha”. Natomiast *Zemira* po raz pierwszy ujrzała światła ramпы w tymże samym roku w Stambule w zimowym teatrze „Concordia” w wykonaniu francuskiej trupy Benatiego. Trzy lata później grał ją w tym mieście włoski zespół Franziniego.

W czasie I wojny światowej po raz pierwszy tureckie komedie muzyczne prezentowane są zagranicą, w sojuszniczym Wiedniu: *Şaban*<sup>10</sup> Vittoria Radeglii oraz *Kenan Çobanlarî* (*Pasterze Kenana*) Turka Vediego Saby, do libretta pisarki Halide Edip Adıvar.

Pierwszym tureckim, w prawdziwym tego słowa znaczeniu, kompozytorem operowym był Ahmet Adnan Saygun, któremu przypadł w udziale nie tylko honor napisania pierwszego utworu z tego rodzaju artystycznego, ale dalszymi dziełami ustanowił on swoisty kanon w tym zakresie.

Urodził się 7 września 1907 r. w Izmirze (gdzie 23 marca 1898 zmarł jego poprzednik – Çuhacyan). Studiował we Francji, między innymi u Vincente'a d'Indyego.

W dniu 19 czerwca 1934 r. w Ankarze odbyła się prapremiera jednoaktowego *Prawdziwego pochodzenia* (*Özsoy*), powstałego w ciągu miesiąca na zamówienie prezydenta Republiki Kemala Atatürka z okazji wizyty szacha Iranu Rezy Pahlawiego, podobnie jak on wprowadzającego śmiałe reformy europeizacyjne, między innymi emancypację kobiet. Libretto nawiązywało do wspólnych dla obydwu narodów legendarnych wątków i wysnute zostało z *Księgi królów*, staroperskiego eposu Firdausiego. Fabuła ogniskuje się wokół Feriduna i jego synów-bliźniaków: Tura (Wilka) oraz Iraję (Lwa), będących personifikacjami odpowiednio Turków i Persów. Zaraz po urodzeniu zostają oni rozdzieleni przez szatana i dorastają w różnych krajach. Jako dorośli spotykają się i odkrywają łączące ich pokrewieństwo.

Wokół wątków fantastyczno-baśniowych osnute są również jego inne opery. Pod względem fabuły z *Zemirą* Çuhacyana najbliższą podobieństwem wykazuje *Kerem* (prapremiera 22 marca 1953 r. w Ankarze), trzecia z nich.

Tytułowy bohater, syn chana, jest jed-

nocześnie asykiem (aşık, dosł. o władnięty miłością), czyli wschodnim trubadurem. Na przeszkodzie jego miłości do pięknej Asli, córki wasala ojca, staje waśń rodzina. Ojciec dziewczyny swego czasu sprzeniewierzył się swemu panu. Wobec nieustępliwości ojca Kerem wyrusza w świat opiewać swe nieszczęśliwe uczucie. Na pustkowiu spotyka derwisza, który częściej go czarodziejskim napojem. Po jego rozlaniu chłopcu ukazuje się ukochana, a następnie wylania się i zatrzymuje przy nim karawana, której przewodnik obiecuje mu bliski kres jego miłosnych udręk. Kerem wraca w rodzinne strony na turniej asyków. Tu dowiaduje się od matki o spotkaniu z derwiszem, który wręczył połówki jabłka jej i matce Asli, zapowiadając, że są nimi ich dzieci, którym sążone jest małżeństwo. Pod wpływem tych zdarzeń ustępuje chan, a Kerem wybiega na spotkanie z ukochaną.

Czwarta opera w jego dorobku – *Köroğlu* (*Syn ślepcy*) – miała swą prapremierę w Stambule dwadzieścia lat później. Syn dziedzica usiłuje porwać piękną Günayim, ale udaremnia to jej narzeczoną. Wtedy dziedzic zrywa jego ojca, a swego masztalera. Dochodzi pomiędzy nimi do sprzeczki o cudownego rumaka Kırata, zakończonej wylupieniem słudze oczu. Tymczasem ludzie dziedzica uprowadzają Günayim. Żona masztalera obdarza syna mianem Köroğlu (syn ślepcy) i nakłania go do pomszczenia ojca. Wraz z wieśniakami młody dżygıt (znane nam z Kaukazu słowo jest faktycznie pochodzenia tureckiego – *yiğit* – i oznacza po prostu junaka) szturmują dom dziedzica, lecz ten nakazuje zabić przetrzymwaną dziewczynę. Po jakimś czasie młodzieńcowi udaje się zgładzić dziedzica i wszystkich odpowiedzialnych za śmierć Günayim, która odtąd żyje w krainie wspomnień. Na jej poszukiwanie wyrusza Köroğlu, dosiadając Kırata.

Saygun w tej operze operuje całą paletą środków wokalnych oraz śpiewnej mowy poprzez recytatyw melodyczny po arię tytułowego bohatera w trzecim akcie, a odwołująca się głównie do instrumentalnej kolorystyki partia orkiestrowa wydobywa zmieniające się nastroje.

*Gilgamesza*, swą piątą i ostatnią operę, ukończył Saygun w 1983 r., a zmarł 6 stycznia 1991 w Stambule.

Dwie, jednoaktowe opery: *Meté* (1933) i *Bayönder* (1934) skomponował również przywoływany już Necil Kâzım Akses (1908-1999).

Natomiast ostatnim *alla turca* w światowej literaturze operowej okazała się *Opera żebracza* (Nabugu opera, 1964) lotewskiego kompozytora Margerša Zarińša, napisana do własnego libretta. Trzeba wszakże zaznaczyć, że turecka sceneria i środowisko akcji wykorzystane zostały wyłącznie ze względów natury politycznej (oficjalnie požądane przedstawienie w krytycznym świetle stosunków panujących w kraju o ustroju kapitalistycznym i pozostającym w sojuszu z konkurencyjnym mocarstwem, pozwalało jednocześnie na śmielsze eksperymenty formalne), natomiast od strony muzycznej są czysto umowne. Rzecz rozgrywa się pośród stambulskiej biedoty. Czyścibut Alibaba podkocha się w ulicznej sprzedawczyni kwiatów Lejli, ta jednak poznaje i obdarza uczuciem Ismeta, dokera z portu, zaangażowanego w nielegalną działalność związkową. Poszukiwany przez policję,

oddaje Alibabie na przechowanie ułotki. Tenże, zdradzony przez konkurenta, ułatwia ucieczkę parze zakochanych, ściągając na siebie uwagę pościgu, co kończy się desperackim skokiem w wody Złotego Rogu.

Muzyka opery niewiele ma wspólnego z miejscem akcji, operując techniką dwunastodźwiękową i politonalnością. Tym bardziej zaczerpnięty z całkiem odmiennego kontekstu kulturowego motyw *Dies irae*, rozbrzmiewający w chwili ofiarowania Alibabie przez Lejle kwiatu asfodelii, jedynie odbiorcom ukształtowanym przez europejską retorykę muzyczną, może dawać do zrozumienia, jaki to los sążony jest głównemu bohaterowi. Na podobnej zasadzie marsz żałobny na początku ostatniego aktu zapowiada jego tragiczne zakończenie. Jedyne marszowy motyw Ismeta posiada z lekka orientalne zabarwienie i odkąd pojawia się w jego śpiewie, staje się motywem miłości.

Na koniec warto się jeszcze zatrzymać przy polsko-tureckich związkach operowych.

Moda na operową trecczynę nie ominęła również naszego kraju. Utwory tego rodzaju pojawiły się w twórczości dwóch prekursorów polskiej muzyki scenicznej: Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego.

*Sultan Wampum czyli nieroztropne życie* (1800) Elsnera, stanowi spolszczenie przez Augustyna Glińskiego wiedeńskiego pierwowzoru Augusta Kotzebue i rozgrywa się w bliżej nieokreślonym, orientalnym królestwie Szirachu. Jego tytułowy bohater cierpi na melancholię, którą zagraniczny medyk radzi rozwiązać za sprawą romansu. A zatem piękną Almę stręczy mu Taled, którego awansami wzgardziła, zakochując się z wzajemnością w jego panu, kupcu Nuraddinie. Geniusz sprawia, że obydwaj rywale przywdziejają nawzajem swoje postacie, jeden, aby przedostać się do pałacu, drugi, by rozkochać w sobie dziewczynę. Ostatecznie zakochanej parze udaje się połączyć, a intrzyganci zostają ośmieszeni.

Natomiast *Marcinowa w seraju*<sup>k</sup> Kurpińskiego, będąca z kolei adaptacją francuskiego oryginału, rozgrywa się w Turcji, dokąd trafia z najbliższymi warszawska przekupka<sup>l</sup>, porwana podczas przejażdżki po Morzu Czarnym przez piratów. W końcu dociera do pałacu sultana, którego odgrywa jego sługa, podczas gdy on sam przygląda się wszystkiemu z ukrycia i wykpiwszy się sprytem odzyskuje wolność wraz ze swymi towarzyszymi<sup>m</sup>.

Niestety, z omawianych utworów zachowały się jedynie uwertury, a więc trudno orzec, na ile miejsce akcji znajdowało odzwierciedlenie w muzyce?

Co prawda nie było Turka w Polsce, ale za to Polacy w Turcji pojawiali się kilkakrotnie.

Z pochodzenia Polką była największa tamtejsza primadonna – Leyla Gencer (1928-2008) – której matka – Anna Aleksandra Minakowska – pochodziła z Adampola (Polonezköy) i wyszła za mąż za muzułmanina Hasanzade İbrahima Beja, po wprowadzeniu nazwisk występującego jako Hüseyin Çeyrekil. Artystka występowała mniej więcej w tym samym czasie, co Maria Callas i posiadała zbliżony do niej repertuar (Cherubini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini), wskutek czego nie otrzymywała propozycji nagrań studyjnych, pozostawiając po sobie głównie te, które dokonane zostały nielegalnie w trakcie przedstawień z jej udziałem, stąd przylgnęło do niej

miano „królowej piratów”. Śpiewała też w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego i *Dialogach karmelitanek* Poulenca, a także pieśni Chopina z towarzyszeniem Nikity Magaloffa. Jej kariera rozwijała się głównie na scenach europejskich (mediolańska La Scala, wenecka La Fenice, neapolitański San Carlo, londyńska Covent Garden). Odwiedziła trzy polskie miasta: Poznań, Łódź i Kraków.

Przed wszystkim jednak na scenie Devlet Opera ve Balesi (Państwowej Opery) w Ankarze wystawiono dwa arcydzieła sceniczne Stanisława Moniuszki: *Halkę* w 1977 r. (wznowioną w 1979 r., pod kierownictwem muzycznym Antoniego Wicherka i w reżyserii Marii Fołtyn) oraz w następnej dekadzie *Straszny dwór*.<sup>n</sup>

<sup>a</sup> Co prawda grywana była także pod tytułem *Tamerlana*.

<sup>b</sup> Dwieście lat później, jakby w charakterze sprostowania, operę na ten temat – *Timura*, który, jako Czagatajczyk, też należał do rodziny narodów tureckich w szerszym tego słowa znaczeniu – pisać będzie, lecz jej nie ukończy, Necil Kâzım Akses, turecki kompozytor, posługujący się oryginalną techniką mikrotonową, którą przejął od Aloisa Haby, swego profesora z praskiego konserwatorium, gdzie studiował również u Josefa Suka.

<sup>c</sup> Jej echa pobrzmiwają już w maskaradowej scenie z przybywającym do pana Jourdain tureckim poselstwem, tak samo mniemanym, jak towarzysząca mu muzyka Jana Chrzyciela Lully'ego do komedio-baletu *Mieszczanin szlachcicem* (1670) Jana Chrzyciela Molière'a, dla którego inspiracją była moda, wywołana przyjazdem poselstwa Sulejmana-agi w poprzednim roku.

<sup>d</sup> O turekości tej opery przypomniał mi p. Jacek Chodorowski.

<sup>e</sup> Oblężeniu austriackiej stolicy przez wojska wielkiego wezyra Kary Mustafy poświęcił dwie, wystawione w Hamburgu opery Johann Philipp Försch.

<sup>f</sup> Ormiańskiej części jego dorobku operowego poświęciłem szkic, zamieszczony w 1 numerze *Muzyka21* z 2008 r.

<sup>g</sup> A właściwie osmańskiego, mowy oświeconych warstw tego muzułmańskiego imperium, pełnej arabsko-perskich zapożyczeń, albowiem powrót do etnicznych korzeni i oczyszczonego języka tureckiego nastąpił dopiero w świeckiej republice kemalistowskiej.

<sup>h</sup> Nazwa ósmego miesiąca według muzułmańskiego kalendarza księżycowego.

<sup>i</sup> Pierwszym, który w Polsce skomponował do tego tekstu muzykę był Maciej Kamiński, ale do wykonania nie doszło z powodu możliwości potraktowania tytułowego bohatera jako aluzji do króla pruskiego Fryderyka II Wilhelma, pod którego panowaniem znajdowała się wtedy Warszawa.

<sup>j</sup> Elsner miał w swym dorobku jeszcze jedną wschodnią operę, *perwyg* *Nurhada i Szeredina czyli człowieka nieśmiertelnego* (1808).

<sup>k</sup> W oryginalnym tytule jest bardziej skomplikowany i brzmi: *Marcinowa z Dunaju w Stambule w seraju*, przy czym Dunaj nie oznacza tu rzeki, ale ówczesny warszawski bazar, na którym bohaterka miała warszawczy stragan.

<sup>l</sup> Była to postać autentyczna, opisana przez Karolinę Beylin w *Opowieściach warszawskich*, Warszawa 1954, s. 167.

<sup>m</sup> Oprócz tego również Kurpiński napisał operę z czasów panowania kalifa Haruna ar-Raszyda – *Ruiny Babilonu*.

W mojej muzycznej krainie (23)

# Concerti grossi Haendla

Andrzej Osiński

**A**le wielkość herolda *Salomona*, będącego malarzem muzycznych fresków i tłumaczem zuchwałej harmonii bytu, nie polega bynajmniej na wierzchnim lśnieniu gładkich tonów czy elokwencji zabarwienia, a prędzej na szlachectwie pięknego rysunku, który – w opinii ascendentu rokoka, Rogera de Piles – „jest kluczem sztuk pięknych, otwierającym wejście do innych części [sztuki], jest organem naszych myśli, instrumentem naszych doświadczeń i światłem naszego pojmowania”. A także na niewiarygodnych kontrastach jasności i mroku, które „rozum ludzki rzadko może pojąć w sposób właściwy, aby je odtworzyć” (A. Dürer). W tym celu posługuje się on paletą świadomie ograniczoną i niepozorną, oraz gustuje w srebrzystoszarej linii smyczków, aby wydobyć twórczo sugestywny i przesycony glansiem zadziwiająco bujnych odcieni. Cały kunszt tej orkiestracji opiera się w gruncie rzeczy na nieomylnym poczuciu homeostazy i nadzwyczajnej ekonomii środków, dzięki czemu częstokroć przy bardzo ograniczonych siłach zespołu, Haendel potrafi osiągać efekt obsesyjny i monstrialny zarazem, konstruując pejzaże na modłę wagnerowskiego malarstwa tonów. „Naszym przeznaczeniem jest nie dopasowywanie się do natury i jej praw – analizował ten kierunek, panteista Ludwig Tieck – lecz to, że ufając w naszą siłę, potrafimy również walczyć, aby być mocniejszymi od tych praw, aby naturę ową przewyższyć”.

**R**ozważający wielorakość i równoprawność ludzkich talentów, renesansowy tytan malarstwa Dürer, spozostreżal roztropnie, iż „Bóg daje ludziom uzdolnionym w sztuce wielką moc w taki i inny sposób”. Autor *Muzyki na wodzie* korzystał z niej w sposób nader intrygujący, nie skupiając zgoła wszystkich energii wykonawczych w bezdyskusyjnej i niewzruszonej dłoni, acz oddając się modnej podówczas decentralizacji, jaka zezwalała rozproszonemu aparatowi symfonicznemu na podjęcie urzekającego dźwiękowego dyskursu, o dyspozycjach i modulacji nie mniej swobodnych i urozmaiconych, co język mowy. Zalegający w British Museum obraz, który – jak skłonny jest podejrzewać Romain Rolland – prezentuje Haendla opasanego trupą wiernych muzyków, oferuje konterfekt kompozytora zasiadającego przy klawesynie i otoczonego intymnym ansamblem solistów, do którego skromnych szeregów liczyć należy wiolonczelistę, dwoje flecistów i takąż liczbę skrzypków, a nadto snujących się przy klawiaturze śpiewaków.

**M**imo, iż Haendel jest w sztuce wzrokiem, to jego fraza, dysponująca jakże istotnym walorem ewokacyjnym i epickim, nad wyraz rzadko odwołuje się do niczym nieskrępowanego kolorytu instrumentalnego, podążając raczej w kierunku rafinowania i wysubtelniania konkretnych brzmień. W Londynie liczył się do najściślejszych prekursorów przyobleczenia orkiestrowego idiomu w partię rogów; pierwszy też – jak sygnalizuje historyk i biograf, Fritz Volbach – pozwolił ujawnić ekspresywną naturę wiolonczel i altówek, operujących w rejestrach światłocieniowo chwiejnych i z lekka przymglonych. Po wtóre, odział fagoty w kostium posępny i fantazyjny, a bęben solo i chmurne kotły tętnią u niego tak bez umiaru, że anonimowy dziejopis *Sztuki komponowania muzyki na zupełnie nowy sposób* (1751), z niekłamanym przestachem przyznaje: „Najbardziej zaś nieznośny ze wszystkiego był ten jego grzmot – nigdy nie wyjdzie mi z pamięci ów potworny huk (...) Czasami spodziewałem się, że albo dom runie od jego burzy, albo morze wystąpi ze swoich brzegów i pochłonie nas”.

**T**ak pojęte „concertino” zostało realnie wyodrębnione z rozleglejszego sztafażu orkiestrowego, mającego tuż za osobą dyrygenta i usytuowanego poza zasięgiem jego wzroku. Takie rozdysponowanie władzami interpretatorów wskazuje na potencjalność kierowania zespołem w formie czytelnej, acz nie praktykowanej później sekwencji: dyrygent zasiadający przy klawiszach podtrzymujących głosy, przekazuje rozkazy i wskazówki kamealnemu „concertino”; jego aktywiści instruuja z kolei nieco obszerniejszą obsadę instrumentów zdefiniowaną mianem „concerto grosso”; ta zaś – imponujące i wzniosłe „ripieno”. Powyższy system unikał mechanicznej sztywności, tudzież patosu rejestrowania melodii na wzór militarny, narażając się co najwyżej na marginalną chwiejność, gdyby udzielająca się wola kierownicza nie okazała się nazbyt potężna (co w przypadku patriarchalnego Haendla zaiste nie wchodziło w rachubę), i gdyby wzajemna interakcja pomiędzy głową a członkami tego niebanalnego twórczego korpusu, w jakimś momencie zaszwanowała. „Wiedza jest bowiem prawdziwa, ale mniemanie często wprowadza w błąd” (A. Dürer).

**K**oncerty opusu szóstego, jako sytuujące się w gronie najznamienszych wytworów nowożytnej sztuki obrazowej, konstytuują – jak pragnął mniemać Hermann Kretschmer – majestatyczne „Stimmungsbilder”, o rycie gętkim, powabnym i spontanicznie poetyckim. Chcąc w pełni pojąć ich bezpretensjonalną ma-

ryzycielskość, hold dla emocji oraz z lekka zwichrzoną estetykę, nie wystarczy, co konstataował trafnie Rolland, „dobry słuch, trzeba tu także oczu, by widzieć, i serca, żeby czuć”. Ta partykularna właściwość, sprawiająca iż żadne z innych opracowań kosmopolitycznego artysty z Halle, nie jest aż tak sławne, a jednocześnie mniej rozumiane i pojęte, antycypuje dostatek muzycznych koncepcji i feerycznych inicjatyw w zakresie doboru mniej bądź bardziej tradycyjnego instrumentarium. Intencje odtwórców koncentrują się przy tym zazwyczaj wokół kwestii aplikowania rygorystycznej poprawności kosztem ożywionej ekspresji dyskursu, a także rozłaczania szlachetnie stylizowanej dystynkcji, która patyną bezbrzeżnej elegancji tuszuje rustykalny brutalizm i barokową grandilowencję, zakorzenioną w sercu opisowego traktatu Haendla.

**S**ztuka ma zawsze dwa sprzeczne oblicza – spekulował w dobie późnego romantyzmu, Aloysius Bertrand – jest [ona] jak medal, który z jednej strony wykazywałby podobieństwo do Pawła Rembrandta, zaś rewers do Jakuba Callota. Rembrandt to filozof z siwą brodą, który wchodzi w siebie i wyczerpuje myśl na medytacjach i modlitwie, zamyka oczy, aby się skupić, rozmawia z duchami piękna, nauki, mądrości i miłości i spala się przenikając tajemnicze symbole natury. Callot, wprost przeciwnie, jest zadufanym i sprośnym landsknechtem, puszącym się na placu, hałasującym w szynku, pieszczącym cygańskie córki, przysięgającym tylko na swój papier i strzelbę, i nie mającym innych trosk poza wypomadowaniem wąsów”. Nietrudno przyznać, iż te ponadczasowe dychotomie, złowione zgrabnie przez piewę *Nocnego Kaspra*, kładą się cieniem również i na naszej erze, prowokując niejednoznaczne wizje wykonawców.

**M**ediolańskie „Il Giardino Armonico”, ufundowane w 1985 r. z woli ekwilibrysty fletu, Giovanniego Antonini, postawiło sobie w pierwszym rzędzie za cel obznajomienie bezchmurnej Italii z prężną praktyką historycznym ugruntowanych rejestracji, świętującą niemale triumfy w niejednym kraju zaalpejskim. Oratorsko solenny i naznaczony renesansowym „chiaroscuro” cykl Vivaldiego, stanowił ich oczywistą przepustkę w to wielobarwne i okraszone szczerym afektem uniwersum, w jakim „istnieje wprawdzie wiele fascynujących zespołów, ale nie nazbyt sporo intrygujących idei w zakresie możliwości odtwarzania muzyki baroku”. W



Il Giardino Armonico  
 fot. Decca

opinii lidera północnowłoskiego ansamblu, owo status quo prowadzi ponad wszelką miarę do „nadmiernej unifikacji brzmienia”, tudzież „zatrąty odrębności” poszczególnych przedsięwzięć muzycznych. Celem uniknięcia tak złowróbnego a w zupełności trzeźwego fatum, Antonini oddaje się nad wyraz starannym studiom, których bulwersująca a ukryta treść wiedzie go ku wykrystalizowaniu osobnego, na polu teatralnego idiomu, odbiegającego w niebłahym stopniu od – jak zauważa z pewnym przekąsem – „zasuszonego stylu, preferowanego przez szkoły angielskie i niderlandzkie”. Zwrot ten wyraża się w ponadprzeciętnej spontaniczności oraz nieskrępowanym rozradowaniu, niewolnym wszakże od szczypty samorodnego dramatyizmu oraz wdzięcznego stygmatu brilliant, przebiegającego zwinnym i zadyszczanym tchnieniem ekscytujące a sensorywne tryle. Z kolei liczba aktywistów systematycznie fluktuuje i jest rewidowana stosownie do zadań partytury, oscylując zazwyczaj pomiędzy trzema a trzydziestoma (!).

**A**lfred de Musset odnotował ongiś, że „życie jest jak miasto: można w nim przeżyć pięćdziesiąt albo sześćdziesiąt lat widząc tylko miejsca przechadzek i pałace; ale nie trzeba wówczas wchodzić do spelunek, ani – wracając do domu – przystawać u okien w podejrzanym dzielnicach”. Ów ironiczny wyjątek nad podziw celnie przystaje do święcie przewidywalnych i ugrzecznionych nagrań szóstego opusu, do jakich zdążyliśmy przywyknąć w licznych dekadach powojennej

koniunktury. Tymczasem lotni członkowie „Ogrodu Harmonii”, zamiast zagłębiać się w galanterijną i wolteriańską estetykę wieku rozumu, kulminującą w ekstatycznych symfoniach Haydna, zdecydowanie chętniej kierują swój ogład ku uduchowionym aspektom stulecia siedemnastego, skąd ochoczo czerpią swoją temperamentną i surową manierę, skapaną w blasku światłocieniowej retoryki i niepodległą kontemplacji. Dystansują się tym samym istotnie od emblematycznej dla Brytyjczyków predylekcji do pompatycznej i cokolwiek drętwej celebrzy. „Z mojego punktu widzenia – wyluszcza ową nietuzinkową posturę, Antonini – tym, co najbardziej pociąga w muzyce Haendla, jest jego aspekt »włoski«; ten śpiew instrumentów, który jest bardziej włoski, aniżeli angielski (...) Jest to coś, co towarzyszyło mu przez całe życie, coś, co należałoby ukazać w znacznie świeższej – a zatem włoskiej – perspektywie”.

**W** konsekwencji otrzymujemy żarliwy zaczyn o ponadprzeciętnej dynamice i niemożliwej ofensywności; żywy, jaskrawy i stymulujący ludzkie władze, a oprócz tego nastrojowy, co w żadnej mierze się nie wyklucza, jako że – cytując wiernie pojęcie Hugo – „prawdziwa poezja, pełna poezja polega na harmonii przeciwieństw”. Z pewnością mogłoby grozić jej załamanie; wszak z nieprzeciętnej obwoluty poznajemy, iż awaria taka dotknęła pojazd, którym podróżowali rozochoceni muzycy, a jednak całość trzyma się kształtnie, radując zmysły i pasjonując bez ustanku. Lecz są jątrzące purysty usterki! – wytknie ktoś z

chęcią piszącemu. Cóż, ja nie przeczę, ba, ja przyznaję; i chciwie sięgam po de Musseta. W jego *Spowiedzi* znajduję frazy, które – jak sądzę – ukoją wielu: „Doskonałość nie istnieje – miarkuje herold subtelnej galanterii – zrozumieć ją to triumf ludzkiej inteligencji; pragnąć ją posiadać – najniebezpieczniejsze z szaleństw”... No cóż, czapki z głów. 🙏



**JERZY FRYDERYK HANDEL**  
**Concerti grossi op. 6**  
 Il Giardino Armonico • Giovanni Antonini, dyrygent  
 L'Oiseau Lyre 478 0319 • w. 2009, n. 2008 • 168'29"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Palcem po płycie

# Najnowszy album Stinga



Sting z zespołem  
fot. Tony Molina/DG

## STING

### If On a Winter's Night...

Sting, wokal; Dominic Miller, gitara; Ira Coleman, kontrabas; Kathryn Tickell, skrzypce; Vincent Ségal, wiolonczela; Julin Sutton, melodeon i inni

Deutsche Grammophon 5271 3940 • w. 2009, n. 2009 • 57'17"

**Muzyka21**  
**plyta miesiąca**

Długo oczekiwany album Stinga, który ostatnio zaskakuje projektami dalekimi od brzmień The Police; płyta nie tyle bożonarodzeniowa, co zimowa – dlatego nadaje się nie tylko pod choinkę (choć interesujące wydanie zachęca do obdarowania nią kogoś bliskiego). Oparta na brytyjskich tradycjach muzycznych, *If On a Winter's Night* zawiera nowe interpretacje

dawnych kolysanek i koled, a także dwie własne piosenki Stinga – *Lullaby for an Anxious Child* i *The Hounds of Winter*. Warto sięgnąć po limitowaną edycję albumu z dwoma utworami bonusowymi (*Bethlehem Down* i *Blacke's Cradle Song*) i płytą DVD, która przedstawia inspiracje i okoliczności powstania projektu.

Utrzymaną w jednolitym nastroju, stonowaną *If On a Winter's Night* zrealizowano w lutym 2009 r., w toskańskim domu Stinga, a w nagraniu wzięło udział kilkoro naprawdę niezłych muzyków, m.in. gitarzysta Dominic Miller, kontrabasista Ira Coleman, skrzypaczka Kathryn Tickell i wiolonczelista Vincent Ségal (po resztę nazwisk odsyłam do książeczki). Abstrahując od doskonałej jakości dźwięku, album sprawia wrażenie, jakby powstał przypadkiem – ot, ktoś zarejestrował wspólne muzykowanie

przyjaciół, którzy lubią ze sobą przebywać i spędzać czas na tym, co kochają najbardziej – na graniu i na śpiewaniu.

Słuchając płyty tak, jak poleca Sting, czyli w ciepłym swetrze przed kominkiem, ma się ochotę zanucić kilka linijek *Lirnika* z *Podróży zimowej* Schuberta (na płycie jako *The Hurdy-Gurdy Man* w anglojęzycznym opracowaniu Stinga, z surowym towarzyszeniem melodeonu) lub zawtórować egzotycznym brzmieniom poematu *Christmas at Sea* wykonanego przez Stinga i harfistkę Mary Macmaster (ten ostatni to podobno ulubiony utwór Stinga na tej płycie). Moją uwagę przyciągnęły także pieśni: *Now Winter Comes Slowly* Henry'ego Purcella i dynamiczna *Soul Cake* (czyli „ciastko duszy”; muz. i sl. P. Stookey, T. Batteast i E. Mezzetti), którą artysta umieścił zaraz po koleździe *Gabriel's Message*.

Takie ciastka piecze się w Anglii i Irlandii w Dniu Wszystkich Świętych – zwyczaj mówi, że każde zjedzone ciasteczko oznacza jedną duszę uwolnioną z czyścica, dlatego Anglicy i Irlandczycy objadają się nimi do woli. A my? Nam pozostaje bez umiaru i obaw o dodatkowe kilogramy delektować się nową płytą Stinga. Nie wiadomo, ile przyjdzie nam czekać na następną...

Dorota Staszkievicz



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21 płyta miesiąca • ☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ • bubel



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Wariacje goldbergowskie BWV 988**

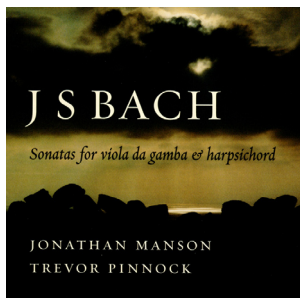
Martin Scheduling, organy  
Cybele Records SACD 030.802 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 74'44"  
☆☆☆☆☆

Wydawnictwo Cybele Records znane jest głównie ze znakomitych nagrań współczesnej muzyki niemieckiej. Prezentowana płyta pokazuje jednak, że również w dziedzinie muzyki dawnej ma coś do powiedzenia. Oto nagranie *Wariacji goldbergowskich* Bacha na organach, rzecz nieczęsto dokonywana. Tym razem posłużono się zabytkowym, pochodzącym z roku 1755 instrumentem Silbermanna znajdującym się w katedrze drezdeńskiej. Instrument zachował swoją oryginalną formę, większość piszczałek została w czasie wojny schowana w bezpiecznym miejscu, dzięki czemu uniknęły bombardowania.

Większość melomanów przyzwyczajona jest do słuchania tego utworu wykonywanego na klawesynie, rzadziej na fortepianie. Wersja organowa otwiera przed nimi nowe horyzonty, daje tej muzyce całkiem nowy wymiar.

Martin Scheiding to wytrawny wirtuoz organów charakteryzujący się dużą wrażliwością. Jego nagranie ma piękną barwę dźwięku, wszystko jest dopracowane w najdrobniejszych szczegółach. Kto posłucha tej płyty choć raz, sięgnie po nią wielokrotnie.

Stanisław Lubliński



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Sonaty na wiolę da gamba i klawesyn**

Jonathan Manson, wiola da gamba; Trevor Pinnock, klawesyn  
Avie AV 2093 • w. 2006, n. 2006 • 59'21"  
☆☆☆☆☆



**Sonaty na wiolę da gamba i klawesyn BWV 1027-1029**

Ralph Rousseau Meulenbroeks, wiola da gamba; Pieter-Jan Belder, klawesyn  
STS 611180 • w. 2007, n. 2007 • 42'15"  
☆☆☆

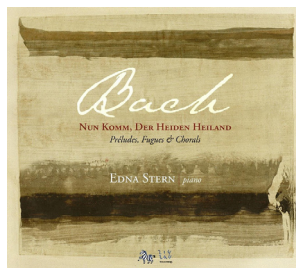
Oto przed nami dwa różne nagrania bachowskich sonat na wiolę da gamba i klawesyn. Cykl tworzą zaledwie trzy kompozycje, w katalogu dzieł Bacha oznaczone numerami BWV 1027-1029. Nie jest on zamknięty. Powstał on prawdopodobnie pod koniec trzeciej dekady XVIII w. w Lipsku, jednak dokładny czas powstania tych sonat trudny jest do określenia. Już na przełomie XIX i XX w., u progu zainteresowania sztuką Lipskiego Kantora, zyskały ogromną popularność. Przede wszystkim dzięki licznym transkrypcjom, zarówno na instrumenty solowe, jak i w układzie tryowym. Faktura kompozycji bowiem, choć rozpisana na dwa instrumenty, posiada cechy charakterystyczne dla układu tryowego, co pozwala przypuszczać, że mamy do czynienia z często praktykowaną wówczas (nie tylko u Bacha) adaptacją. Naturalnie niesłabnącą popularnością cieszą się także wśród wiolonczelistów i wirtuozów wioli da gamba.

Z pozoru mało atrakcyjne sonaty pełne są warsztatowych komplikacji. Nie jest to jednak muzyka ciężka, przytłaczająca; raczej stanowi rodzaj muzycznych humorów zapraszających do popisania się wirtuozerią i muzykalnością. Dowcipna, lekka i śpiewna jest z pewnością propozycja duetu Manson-Pinnock. Nie brakuje w niej finezji i przede wszystkim olbrzymiej muzykalności. Obaj muzycy znakomicie, naturalnie, bezwysiłkowo bawią się dźwiękiem, przy okazji żywo dialogując ze sobą. Zachwycają piękną kolorystyką i czytelnością

frazy oraz nienaganną intonacją. U Meulenbroeksa niemal wszystko jest inaczej. Prezentuje on zupełnie niezrozumiałe frazowanie i konwencję artykulacyjną, coś w rodzaju baroku kreowanego na romantyczną modłę. Być może dzięki temu gambista chciał osiągnąć ciepły, intymny dźwięk, jednak niestety dało to efekt dość karykaturalny. A szkoda, bo ładne brzmienie i sprawność techniczna muzyka mogły być atutem. Zdecydowanie lepiej w duecie tym wypadł klawesynista, Pieter-Jan Bolder, u którego szczególnie interpretacyjne wydają się wynikać z pełniejszego zrozumienia ogólnej struktury.

Bachowskie sonaty na wiolę da gamba i klawesyn to muzyka elegancka, dystygowana, wprowadzająca w nastrój szlachetnej, wyszukanej rozrywki. Interpretację Meulenbroeksa można ze spokojnym sumieniem pominąć, za to Manson i Pinnock w przygodzie poznawania tej muzyki mogą stać się dobrymi przewodnikami.

Emilia Dudkiewicz



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Nun Komm' der Heiden Heiland – preludia, fugi i chorały**  
Edna Stern, fortepian

Zig Zag Territoires ZT 090104 • w. 2009, n. 2008 • 74'45"  
☆☆☆☆☆

Kilka lat temu Edna Stern zdobyła uznanie w świecie muzycznym płytą „Chaconne”, poświęconą różnym wersjom znanego utworu Jana Sebastiana Bacha o tym tytule. 4 lata później, w roku 2009, firma Zig Zag opublikowała jej kolejny album, w którym dzieła lipskiego kantora ponownie znalazły się w centrum zainteresowania izraelskiej pianistki. Po zapoznaniu się z nim należy go uznać za kolejne ważne osiągnięcie w dorobku młodej artystki.

Wyróżnia się on spójnością i logiką pod względem pomysłu, formy i realizacji. Na krążku znalazły się 4 chorały (a właściwie ich transkrypcje Ferrucia Busoniego oraz jedno

preludium chorałowe Johannes Brahmsa) oraz następujące po nich każdorazowo wybrane 3 preludia i fugi ze zbioru *Das wohltemperierte Klavier*. Wizja Edny Stern wyróżnia się niewątpliwie bardzo indywidualnym podejściem do muzyki Bacha i nie ma tu jednak żadnych rażących, niestylowych, romantycznych naleciałości. W jej interpretacji jest za to lekki dźwięk, starannie przemyślany obraz całości, wyważona dynamika, spokojna ekspresja, wyraźnie słyszalna wrażliwość wykonawczyni. Jest to wersja nastrojowa, raczej melancholijna, pozwalająca się skupić na najważniejszych wartościach niedługich kompozycji i docenić jakość tego występu. Wydaje się mi, że słyhać tu wyczerlenie pianistki na barwę i bogactwo dźwięku oraz wokalne korzenie klawiszowej twórczości Bacha, akcentującej piękno melodii, płynność frazy i jej śpiewność.

Sądzę, że to bardzo oryginalna, indywidualna, ciekawa próba zmierzenia się Edny Stern z tym repertuarem, świadcząca o jej niebanalnej artystycznej osobowości, na którą warto zwrócić uwagę.

Paweł Chmielowski



**BÉLA BARTÓK**  
**Cudowny Mandaryn; Sonata na dwa fortepiany i perkusję**

Akos Hernádi, Károly Mocsári, fortepiany; Franz Lang, Jochen Schorer, perkusja  
Hänssler Classic CD 93.194 • w. 2007, n. 2004/6 • 54'28"  
☆☆☆☆☆

Ákos Hernádi i Károly Mocsári mają ze sobą wiele wspólnego. Obaj są Węgrami. U obu w wieku zaledwie kilku lat dostrzeżono wybitny talent muzyczny. Dla obu przygoda do muzyki rozpoczęła się na dobre w momencie przekroczenia progów Akademii Muzycznej w Budapeszcie. Obaj swe pierwsze „muzyczne” kroki w zakresie pianistyki stawiali pod czujnym okiem György'ego

Nádora. Każdy z nich był wielokrotnie nagradzany. Obaj mieli szczęście występować na deskach najbardziej prestiżowych scen koncertowych, współpracować z najwybitniejszymi solistami i dyrygentami, grywać z renomowanymi orkiestrami.

Kilka lat temu pianiści zdecydowali się połączyć swe siły i stworzyli duet fortepianowy Hernádi-Mocsári. Występował on z powodzeniem w wielu miastach i krajach, prezentując utwory takich kompozytorów jak Béla Bartók, Ernő Dohnányi czy Ferenc Liszt. O doborze repertuaru zdecydowało przywiązanie instrumentalistów do muzyki rodzimej i przekonanie o konieczności jej popularyzacji. W wywiadzie udzielonym dla *The Hindu* (jednej z największych anglojęzycznych gazet codziennych w Indiach) z okazji odbywającego się w Delhi festiwalu kultury węgierskiej w 2006 r. Károly Mocsári powiedział: „Węgierska muzyka jest wyjątkowa. Żeby móc ją grać, musisz być Węgrem” i dodał „Jeśli jesteś węgierskim muzykiem, musisz grać Bartóka”. Nic więc dziwnego, że na pierwszej wspólnej płycie artystów znalazły się dwie kompozycje tego twórcy: *Cudowny mandaryn* – w wersji na dwa fortepiany i *Sonata na dwa fortepiany i perkusję*.

*Cudowny mandaryn* – balet-pantomima w jednym akcie op. 19, jest najlepszym scenicznym dziełem Bartóka. Bywa wymieniany obok i porównywany do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Znaczący twórca Bartóka, Tadeusz Zieliński zauważa „[...] i tu, i tam brutalna energia rytmu i drapieżność brzmienia spotęgowane są do granic, jakich nie znała muzyka; i tu, i tam treścią jest apoteoza natury i instynktu”. Sam twórca widział zaś w utworze „symbol zwyciężającej wszystko miłości”. Libretto utworu, autorstwa Menyhérta Lengyela z drobnymi zmianami wprowadzonymi przez kompozytora, opowiada historię trzech włóczęgów, którzy wykorzystując wdzięki dziewczyny wabią spragnionych miłości mężczyzn do opuszczonego atelier. Obok starego mieszczanina i ubogiego studenta urokiem dziewczyny ulega również „mandaryn”. Nie chodzi tu jednak o chińskiego dostojnika, lecz o uosobienie władzy, wiedzy i siły. Umiejscowienie akcji na periferiach wielkiego miasta, w środowisku bandytów i prostytutek, pokazanie na scenie zwierzęcej namiętności i brutalnego mordu wywołało w swoim czasie skandal obyczajowy. Ponieważ trudno jednak było odmówić muzyce Bartóka walorów *Cudowny mandaryn* prezentowany był i bywa publiczności w formie bądź suity orkiestrowej, bądź w przygotowanej przez kompozytora wersji na dwa fortepiany.

Z oczywistych względów fortepianowy wariant *Cudownego mandaryna* w porównaniu do wersji orkiestrowej charakteryzuje się mniejszymi walorami kolorystycznymi i wolumenem brzmienia. Ákos Hernádi i Károly Mocsári dokładają jednak wszelkich starań by zaprezentować możliwie pełną paletę barw brzmienia fortepianu. W ich interpretacji *Cudowny mandaryn* brzmi jednak przede wszystkim surowo i szorstko. Pianiści stronią od sentymentalizmu, groteski i egzotyki. W ich wykonaniu dziewczyna jest mniej pociągająca niż można by się było po niej tego spodziewać, zaloty starego mieszczanina mniej żenujące, a cudowny mandaryn mniej orientalny i wytworny. Słuchając nagrania odniosłem wrażenie, że historia stworzona przez duet Hernádi-Mocsári opowiadana o innych bohaterach niż ci wykreowani przez Lengyela i Bartóka, niemniej są oni równie interesujący, a tok zdarzeń równie spójny i przemyślany.

Obok *Cudownego mandaryna* op. 19 jednym z najdoskonalszych utworów Bartóka jest *Sonata na dwa fortepiany i perkusję*. Wśród jej atutów wymienia się zwykle logikę konstrukcji formalnej, dużą inwencję melodyczną, finezyjne układy rytmiczne, bogactwo kolorystyki dźwiękowej i dynamizm przebiegu.

Na omawianym nagraniu duo Hernádi-Mocsári wsparli się dwaj niemieccy perkusiści: Jochen Schorer i Franz Lang. Wykonanie *Sonaty* przez węgiersko-niemiecki kwartet męski z jednej strony cechuje duża energia przebiegu dźwiękowego, budowanie silnych napięć i kontrastów, z drugiej – oddziaływanie niuansami między innymi brzmieniowymi. Taneczna i pełna humoru część trzecia utworu stała się dla instrumentalistów doskonałą okazją by ujawnić pokłady wesołości, jakie drzemią w utworze i w nich samych.

Nie jestem pewna, czy żeby grać Bartóka trzeba konieczności być Węgrem, ani czy bycie Węgrem „pomaga” grać Bartóka. Wiem, że interpretacja muzyki tego twórcy przez Ákosa Hernádi’ego i Károly Mocsári’ego jest przekonująca i może się podobać.

Romana Zaitz

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Koncerty fortepianowe nr 3 & 6**  
Arthur Schoonderwoerd, fortepian,  
dyrygent • Cristofori  
Alpha 122 • w. 2008, n. 2007 • 69'00"  
☆☆☆☆

Wykonania na fortepianie historycznym stały się całkiem powszechne, polskim słuchaczom przybliżyła je choćby festiwal *Chopin i jego Europa*. Jednak nowe nagranie



dokoneane przez Arthura Schoonderwoerda, gdy idzie o zgodność z historyczną prawdą posuwa się bardzo daleko. Z książeczki dowiedzieć się można, że artysta dąży do odtworzenia warunków, jakie towarzyszyły prawykonaniom obu dzieł. *Koncert nr 3* przedstawiono zatem w jego najwcześniejszej wersji na pięciooktawowy fortepian z 1800 r. („wierzę, że jest to pierwsze wykonanie tej wersji w czasie współczesnych” – pisze pianista), a dokonane przez samego kompozytora opracowanie koncertu skrzypcowego na fortepian przedstawiono na instrumencie o siedem lat późniejszym. Pozwala to usłyszeć jak dynamiczne zmiany zaszły w budowie fortepianu w okresie dzielącym powstanie obu dzieł.

Do pełni historycznych realiów zabrakło tylko jednego – wirtuozów na miarę Beethovena przy klawiaturze. Pianiści miejscami brakuje impetu, blasku i lekkości, co jest szczególnie uciążliwe w tak popisowym *Koncercie nr 3*. Artysta zna jednak doskonale swoje instrumenty i wszystkie niedoskonałości dość udanie próbuje zamaskować korzystając z bogatej wyobraźni muzycznej. Stosując pełen zasób środków artykulacyjnych, odcieni dynamicznych i delikatne rubato solista sprawia, że słucha się go z zaciekawieniem. Co znamienne, z powodu wspomnianych niedostatków gry dużo ciekawiej prezentują się części wolne obu koncertów.

Na słowa uznania zasługuje towarzyszący pianiście zespół. Jego gra również oferuje całą paletę barw od porażającego tutti po momenty prawdziwie liryczne. Uroku dodaje bardzo stylowe i wysmakowane atakowanie dźwięku przez smyczki. Zachwycająco brzmią instrumenty dęte, za co brawa należą się także technikom. Zresztą cała płyta zrealizowana jest bardzo starannie, a dźwięk głęboki i żywy.

Choć wszystkie olśniewające gamy i pasaże partii solowej nie brzmią tu tak imponująco, jak do tego przywykliśmy, nagranie oferuje kilka momentów, które zapadają głęboko w pamięć. Dlatego warto po nie sięgnąć nie tylko dla zaspokojenia historycznej ciekawości.

Krzysztof Stefański

**ANTON BRUCKNER**  
**Symfonia nr 5**  
*Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMC 902011 • w. 2009, n. 2008 • 73'36"  
☆☆☆☆

Bez wątpliwości Philippe Herreweghe wywołuje duże emocje wśród melomanów. Przez wielu jest uważany za jednego z najlepszych interpretatorów Bacha i specjalistę od muzyki baroku. Sam jednak broni się od takiego zaszeregowania i stara się udowodnić, że równie dobrze czuje się w pozostałych epokach. I właśnie te „pozostałe” wersje rodzą kontrowersje.

Bez wątpliwości Anton Bruckner należy do grona kompozytorów konfesyjnych. Cała jego muzyka przeniknięta jest wiarą i duchem katolicyzmu. Piąta symfonia stanowi szczególne miejsce w twórczości Brucknera. Na krótko przed rozpoczęciem pracy nad tym dziełem kompozytor pisał: „Moje życie straciło całą radość, jest daremne i bezcelowe”. Jednak muzyka powstała w tym czasie (czyli latach 1875-76) nie jest pesymistyczna; przeciwnie *V Symfonia* pokazuje raczej przezwyciężenie owego stanu ducha, którego źródła należy się dopatrywać w ogromnej, szczerzej religijności Brucknera. *Symfonia B-dur* z jednej strony, jak cała twórczość symfoniczna wiedeńczyka, stanowi połączenie beethovenowskiej i schubertowskiej tradycji, bachowskiej sztuki kontrapunktycznej, a przede wszystkim wagnerowskiej harmoniki i dramatyzmu, z drugiej zaś, jest to jedno z najbardziej mistycznych dzieł Brucknera. Niejednokrotnie dla oddania ogólnego charakteru zyskiwała tytuł „kato-lickiej”, „choralowej”, czy „średniowiecznej”. Bruckner nazwał tę symfonię swym „mistrzowskim dziełem kontrapunktycznym”. Gęsta polifonia, monumentalizm i wyjątkowa jednorodność tematyczna to cechy szczególnie określające tę muzykę.

Bez wątpliwości nagranie firmowane przez Harmonię Mundi można określić mianem uroczy-atego, choć jednocześnie ciepłego dostojeństwa. Nie sposób odmówić zespołowi pięknego, jasnego, przejrzystego brzmienia. Co praw-



da, zdarzając się drobne „wpadki” intonacyjne sekcji blaszanej, za to dźwięk drewna jest godzien pochwał. Liryczny, obojowy temat Adagia brzmi wręcz fenomenalnie. Jednak owo czarowanie barwą kosztuje – w wypadku Brucknera pewnego rodzaju rozmyciem formalnym, którego największy niedosyt pozostaje w *Finale*, gdzie kończący wielką, podwójną fugę chorał brzmi mało potężnie, pozostawiając spory niedosyt... Herreweghe swoją interpretacją może fascynować, ale może też rozczarowywać, ale o tym warto przekonać się samodzielnie.

Emilia Dudkiewicz

nie można przejść obojętnie. Tak też jest w przypadku jej najnowszej propozycji w barwach niemieckiej wytwórni MDG, zawierającej w całości dzieła Fryderyka Chopina.

Na krążku znalazły się *Scherza*, kilka *Nokturnów* oraz *Fantasie-Improptu* op. 66. Leonskaja jawi się w nich jako artystka dojrzała, mająca już etap poszukiwań i wszelkiego rodzaju eksperymentów za sobą, z dokładnie przemyślaną wizją utworów i ich staranną, wrażliwą kreacją. Jest świadoma wagi wszystkich dźwięków, poszczególnych nut w zapisie całości i niczego z niego nie opuszcza ani nie lekceważy; pokazuje całe strukturalne bogactwo kompozycji. Dość

tościowa, utrzymana na wysokim poziomie artystycznym, która pokazuje osobiste, wrażliwe i wyśmakowane spojrzenie pianistki na chopinowską muzykę.

Paweł Chmielowski

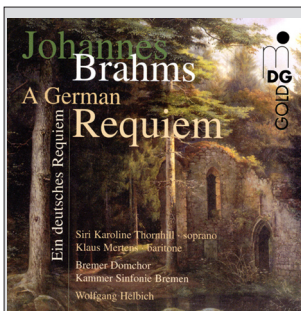
**JÓZEF HAYDN**

**Koncert skrzypcowy A-dur Hob. VIII:3, Koncert fortepianowy D-dur Hob. XVIII:11, Symfonia C-dur Hob. I:60**

*Kristóf Barti, skrzypce; Imre Rohmann, fortepian • Budapest Chamber Symphony*  
BMC CD 156 • w. 2009, n. 2007 • 70'16"  
interpretacja: ★★★★★  
edycja: ★★



powiedzenia w dziedzinie dorobku klasycyzmu i są szczególnie predestynowani do wykonywania utworów Haydna (pamiętacie Państwo chociażby komplety *Symfonii* nagrane przez Antala Doratiego i Adáma Fischera dla Dekki i Brilliant Classics?). Głównym bohaterem



**JAN BRAHMS**  
**Ein deutsches Requiem**  
*Siri Karoline Thornhill, sopran; Klaus Mertens, baryton • Bremer Domchor; Kammer Sinfonie Bremen • Wolfgang Helbich, dyrygent*  
MDG 334 1137-2 • w. 2002, n. 2001 • 63'15"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

„Błogosławieni, którzy się smucą, albowiem oni będą pocieszeni” – tak oto słowa zaczerpnięte z Ewangelii św. Mateusza rozpoczy-

nają jedno z najbardziej monumentalnych brahmsowskich dzieł – *Ein deutsches Requiem*. Tytuł stworzył wrażenie, iż utwór zaplanowany był jako muzyka liturgiczna, z tym, że z niemieckim tekstem. Brahms wybierając podstawę tekstową nie skorzystał ani z popularnego, wielokrotnie opracowywanego przez innych kompozytorów tekstu gregoriańskiej „missa pro defunctis” (zwanej w skrócie *Requiem*), ani też z gotowych tekstów protestanckich nabożeństw żałobnych. Posłużył się natomiast zbiorem kilku luźnych – na pierwszy rzut oka – cytatów z Pisma Św., których wyboru sam dokonał. Z tego też względu *Niemieckie requiem*, stanowi pewnego rodzaju „novum”, sytuujące się poza obrębem nurtu liturgicznego. Wszystkie fragmenty Biblii, zaczerpnięte czy to z *Księgi Psalmów*, czy też z *Listów Apostolskich* bądź *Apokalipsy*, przedstawiają w kontrastowy sposób wartości przemijające i te, które trwają wiecznie. Z jednej strony ukazują płacz, cierpienie,

kruchość ludzkiego życia, które „wiednie i usycha” osiągając swoje apogeum w momencie śmierci, z drugiej zaś mówią o radości, dając nadzieję na życie wieczne z Bogiem. Na podsumowanie Brahms nieprzypadkowo wybrał fragment *Apokalipsy*: Błogosławieni, którzy umierają w Panu[...]. Ten i początkowy cytat – zaczerpnięte z *Ewangelii św. Mateusza* i *Apokalipsy*, których podobieństwo widoczne jest w pierwszych słowach – stały się głównym przesłaniem dzieła. Wspominał o tym sam kompozytor w wiadomości przesłanej dla Karla Rheinhalera: „Odrożyłem moją żalobę i została ona ode mnie zabrana; ukończyłem moją muzykę żalobną, jako błogosławieństwo tych, którzy znoszą smutek. Znalazłem pocieszenie, jak utrwaliłem to dla tych, którzy oplakują”. Dzieło to po prawykonomaniu w Bremie, które miało miejsce w 1868 r. pod batutą Karla Rheinhalera, odniosło wielki sukces.

Wizja wykonawcza Wolfganga Heiblicha, jaką prezentuje w swojej

złotej kolekcji wydawnictwo MDG, jest jednym z najlepszych wykonań *Niemieckiego Requiem*, z jakimi miałem okazję się zapoznać. To jedyne wykonanie, w którym chór i soliści nie śpiewają, orkiestra nie gra, a dyrygent nie dyryguje – słycać jedynie głęboką egzaltację biblijnych tekstów, które dzięki muzyce Brahmusa płyną, zanurzając słuchacza w głębokiej kontemplacji. Precyzyjne wejścia i bardzo dobra emisja bremeńskiego chóru widoczne są szczególnie w fragmentach polifonicznych, które zostały wykonane z niebywałym uczuciem. Również bremeńska orkiestra, pomimo młodego wieku muzyków, gra niezwykle aktywnie, używając barw instrumentalnych jako palety środków wzmagających ekspresję. Całości dopełniają głosy solowe Klaus Mertensa – barytonu, którego barwa dodaje niezwykłego splendoru czwartej części oraz Siri Karoline Thornhill – sopranu.

Rafał Grabiszewski



**FRYDERYK CHOPIN**  
**Dzieła fortepianowe**  
*Elisabeth Leonskaja, fortepian*  
MDG 943 1558-6 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 76'21"  
★★★★★

Elisabeth Leonskaja stosunkowo rzadko wydaje swoje płyty, ale jej każdy album jest świadectwem wyjątkowej artystycznej osobowości i muzykalności, wobec których

powściągliwa ekspresja, swego rodzaju łagodna melancholia i spokój oraz zdecydowanie umiarkowane tempa każą przypuszczać, iż jest to podejście bardziej rozważne, niż romantyczne, choć odpowiedniego, wciągającego nastroju tu nie brakuje. Muszę jednak stwierdzić, że jej interpretacja nie jest moim faworytem. W podobnym repertuarze o wiele bardziej spodobał mi się Eugen Indjic – bardziej drapieżny, zdecydowany, żywy, poryjający i dramatyczny. Na płycie firmy Caliope (Muzyka21 nr 4/2008) lepsza jest także realizacja techniczna, podczas gdy na recenzowanym krążku nie zawsze przypada mi do gustu brzmienie fortepianu, z lekkim pogłosem, czego wg mnie nie sposób przeoczyć i nawet zapisanie krążka w formacie SACD niewiele pomoże.

Jest to jednak propozycja war-

**Siedem słów Chrystusa na krzyżu**  
*Budapest Chamber Symphony • Gabor Takacs-Nagy, dyrygent*  
BMC CD 157 • w. 2009, n. 2008 • 62'12"  
interpretacja: ★★★★★  
edycja: ★★

Cieszy niezmiernie fakt, że rok 2009 jest impulsem do wydawania płyt z dziełami Józefa Haydna nawet dla tych wytwórni, które mają własny, wyspecjalizowany profil niekoniecznie związany z twórczością wielkiego klasyka. Niedawno zachwycam się albumem czeskiego Supraphonu z wybranymi *Pieśniami*, teraz mam okazję przedstawić 2 jubileuszowe krążki firmy BMC, zajmującej się głównie na co dzień promocją muzyki współczesnej i węgierskiej.

Obie produkcje dowodzą, że właśnie Węgrzy w zadziwiający sposób mają naprawdę wiele do

jest tym razem Budapesztańska Symfonia Kameralna, bo tak chyba należałoby przetłumaczyć nazwę tego zespołu oraz towarzyszącą jej główni dyrygenci.

Na pierwszym krążku znalazło się 7 *Ostatnich słów*. Gábor Takacs-Nagy sięgnął po wersję na orkiestrę smyczkową, wykorzystującą opracowanie na kwartet. Trafnie pokazał klasyczne piękno tej partytury i jej emocjonalny wyraz. Muzyka płynie w umiarkowanym



tempie, lekko, choć dostojnie, z wyważoną, acz bogatą ekspresją. Imponuje zgranie zespołu oraz bardzo precyzyjnie wypracowana dynamika i jej zakres. Również druga pozycja wywarła na mnie doskonale wrażenie, ba, zachwycała mnie. Już od dawna czekałem na tak zagranego Haydna: pełnego energii, swobody, żwawego, nienagannego pod względem stylistyki. W wykonaniu wiolinisty Kristófa Barátiego oraz pianisty i dyrygenta Imre Rohmana, *Koncert skrzypcowy A-dur*, *Koncert fortepianowy D-dur* i *60 Symfonia C-dur* skrzą się humorem, lekkością, gracją, radością. Aż żal się robi, gdy człowiek uświadamia sobie, jak rzadko można usłyszeć tak uroczą, pogodną i doskonałą twórczość.

O ile strona artystyczna zasługuje na duże uznanie, o tyle edycja okazała się poważną wpadką wydawcy i dziwię się, że ktoś wypuścił coś takiego na rynek. Dziwaczna, kiczowata okładka, którą w takiej formie zobaczyłem dopiero pierwszy raz, z pstrokatą kolorystyką i pretensjonalną czcionką od razu rzucają się w oczy; później je trzeba porządnie namęczyć podczas czytania książeczki, utrzymanej w jednolitym, niszczącym wzrok formacie tekstu, zlewającym się w jedną, bezkształtną masę. Szkoda, że oba jubileuszowe albumy pod tym względem okazały się zupełną pomyłką.

Paweł Chmielowski



**JÓZEF HAYDN**  
**Recollection: angielskie *Canzonetty* (Hob. XXVIa); Pieśni do słów różnych poetów (wybór, Hob. XXVIa); Szkockie i walijskie pieśni ludowe na głos, skrzypce, wiolonczelę i fortepian (wybór, Hob. XXVIa)**

*Martina Janková, sopran; Gérard Wyss, fortepian; Gauthier Burgunder, skrzypce; Gunta Abele, wiolonczela*

Supraphon SU 4005-2 • w.2009, n.2009 • 70'28" ★★★★★

Miło mi donieść, że w obchody jubileuszu śmierci Józefa Haydna włączyło się nawet czeskie wydawnictwo Supraphon, z reguły

poświęcające się promocji, zresztą świetnej, rodzimego dorobku. Włączyło się efektywnie i z sukcesem, jako że tytuł, który mam przyjemność przedstawić, jest bardzo udany pod każdym względem: artystycznym, edytorskim, technicznym i repertuarowym.

Znalazły się na nim bowiem fragmenty bogatej, choć nieznannej szerzej pieśniarskiej twórczości wielkiego klasyka: *Angielskie Canzonetty*, *Pieśni do słów różnych poetów* oraz *Szkockie i walijskie pieśni ludowe*; te ostatnie napisane na skład poszerzony o skrzypce i wiolonczelę, co bardzo odświeża i uatrakcyjnia dźwiękowy kształt tych wokalnych miniatur. Słucha się ich z wielką przyjemnością: ujmują skonstrastowaniem nastrojów, zgrabną formą, ładnymi melodiami i jak zawsze w przypadku muzyki Papy Haydna, humorem i radością, choć ich ekspresja jest o wiele bogatsza. Znalazły doskonałych interpretatorów w osobach sopranistki Martiny Jankovej i pianisty Gerarda Wyssa. Obdarzona pięknym głosem: jasnym, lekkim, wyraźnym i silnym sopranem śpiewaczka, wspaniale pokazuje urok tych pieśni, każdej z nich nadając indywidualny charakter. Na pochwałę zasługuje także jej dobre przygotowanie językowe, jako że w nagraniu artystka śpiewa po niemiecku i angielsku.

To znakomita propozycja tegorocznego jubileuszu, prezentująca mniej znany, aczkolwiek ważny i wartościowy rozdział przebogatej twórczości Józefa Haydna w naturalnej, żywej i radosnej interpretacji. Myślę, że nie pomylił się zbyt w stwierdzeniu, że ta płyta to niewątpliwym sukces Martiny Jankovej i wytwórni Supraphon na tle licznej fonograficznej konkurencji. Warto ją poznać.

Paweł Chmielowski



**LEOŠ JANÁČEK**  
**Utwory fortepianowe: Na zarośniętej ścieżce; Sonata es-moll 1 X 1905 „Z ulicy” ; W mgłach; Concertino na fortepian dwoje skrzypiec, altówkę, klarnet, róg i fagot; Capriccio na lewą rękę i instrumenty dęte**

*Josef Paleniczka, fortepian • Zespół Kameralny Czeskiej Filharmonii •*

**Zespół Dęty Czeskiej Filharmonii**  
 Supraphon SU 3812-2 • w. 2005, n. 1972 • ADD, 95'15" ★★★★★

Fortepianowe dzieła Leosza Janaczka nie są zbyt często wykonywane i pozostają nieco w cieniu jego oper, utworów kameralnych, symfonicznych czy wokalnych, mimo iż ich znaczenie i wartość są równie wielkie. Co więcej, wykazują bardzo wyraźnie indywidualności stylu autora. Cieszyć się zatem należy, że co jakiś czas pianiści sięgają do tego niezwykle pięknego rozdziału twórczości czeskiego mistrza. Jakis czas temu (*Muzyka21* nr 7-8/2008) na tych łamach pojawiła się recenzja płyty wytwórni Hänssler z interpretacją naszej Ewy Kupiec. Ja tym razem prezentuję jedno ze starszych nagrań Supraphonu – kreację wybitnego znawcy i popularyzatora muzyki Janaczka, Josefa Paleniczka.

W książeczce można przeczytać ciekawe wspomnienia pianisty i dowiedzieć się w ten sposób o fascynacji i miłości, jakimi artysta obdarzył ową oryginalną sztukę, co wyraźnie przełożyło się na jakość jego występu. Na pierwszym krążku mamy kompozycje na fortepian solo. W wykonaniu Paleniczka brzmią po prostu przepięknie. To utwory delikatne, malownicze, nastrojowe, bogate w emocje i kolory. Pianista ma je w sercu, a jego gra jest pełna uczucia i zaangażowania. Aż dziw bierze, że tak śliczne miniatury z cyklu *W mgłach* i *Na zarośniętej ścieżce* oraz smutna, niedokończona *Sonata es-moll* nie są częściej wykonywane. Interesujący repertuarowo jest też dworki drugi, zawierający dzieła z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Szkoda jedynie, że w przypadku *Capriccia na lewą rękę* nie najlepsze wrażenie wywarł na mnie dźwięk instrumentów blaszanych w niezbyt sprzyjających warunkach akustycznych – niekiedy brzmią po prostu brzydko i monotennie.

Pełna zaangażowania i emocji gra Josefa Paleniczka, któremu, jak mówią Czesi, muzyka Janaczka przyrosła do serca, każe zapomnieć o pewnych niedogodnościach natury technicznej i faktem, że nagrania dokonano 37 lat temu. Ja o tym się staram zapomnieć, a moją końcową oceną odnoszę przede wszystkim do jakości interpretacji pianisty, kreacji niebanalnej, uduchowionej, nastrojowej, która może pomóc poznać piękno i urok dzieł morawskiego mistrza.

Paweł Chmielowski



**CHARLES KOECHLIN**  
**Les heures persanes op. 65**  
*Michael Korstick, fortepian*  
 Hänssler Classics CD 93.246 • w. 2009, n. 2008 • 66'53" ★★★★★



**Les Bandar-log op. 176, Offrande musicale sur le nom de BACH op. 187**  
*Bernhard Haas, organy; Michael Korstick, fortepian; Christine Simonin, fale Martenota • Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Heinz Holliger, dyrygent*  
 Hänssler Classics CD 93.221 • w. 2009, n. 2007/8 • 68'04" ★★★★★

Charles Koechlin, uczeń Gabriela Fauré, urodził się w Paryżu 27 listopada 1867 r. a zmarł w Canadel 31 grudnia 1950 r. Początkowo studiował na Politechnice, jednakże z przyczyn zdrowotnych musiał porzucić te studia i wstąpił do Konserwatorium Paryskiego. Jego czterotomowy traktat o orkiestracji, wciąż wznawiany, jest do dzisiaj uznawany we Francji za jedno z najważniejszych dzieł w tej dziedzinie.

Niestety, ten wyjątkowo uzdolniony i płodny twórca nie cieszy się powodzeniem we Francji. Jego muzyka przez całe dziesięciolecie była zapomniana, a obecnie przywracana jest do życia dzięki niemieckiemu wydawnictwu Hänssler, które poświęciło mu już wiele płyt, zarówno z muzyką fortepianową, jak i symfoniczną.

Kolejne dwie, wydane niedawno, mam właśnie przyjemność zaprezentować. Pierwsza z nich to drugi wolumin jego dzieł fortepianowych w całości wypełniony znanym już z nagrań symfonicznych, również w wydawnictwie Hänssler, dziełem *Les heures persanes* op. 65. Napisane w latach 1913-1919

dzieło zostało zorkiestrowanie w roku 1921. Jednakże wersja fortepianowa jest dziełem ukończonym, a nie tylko szkicem wersji symfonicznej. Mistyczna, tajemnicza, niezwykle skomplikowana, muzyka ta wymaga od słuchacza ogromnego skupienia i uwagi. Jedno pobieżne przesłuchanie nagrania nie pozwoli jej ogarnąć, pojąć jej wielkości. Michael Korstick jawi się jako magik, wprowadzający słuchacza w tajemniczy świat muzyki Koechlina.

Drużga z płyt, to dzieła orkiestrowe: poemat symfoniczny *Les Bandar-log* op. 176 i *Offrande musicale sur le nom de BACH* op. 187. *Offrande* powstała w czasie ostatniej wojny i była próbą kompozytora zerwania z otaczającym go barbarzyństwem, próbą wzniesienia się ponad nienawiść, jaka istniała wtedy wobec Niemców. Pomimo wymownego tytułu, nie jest to opracowanie dzieła Bacha, ale hołd jemu złożony, podobny w formie, ale całkiem różny w treści. Warto zaznaczyć, że to nagranie jest rejestracją dopiero drugiego wykonania tego dzieła.

Poemat symfoniczny *Les Bandar-log* jest ostatnim z serii dzieł opartych na *Księdze dżungli* Kiplinga. Pierwsze jego szkice powstały w latach 1899-1901, następnie zostały uzupełnione w latach 1923-1938. Dzieło zostało ostatecznie skomponowane w roku 1939, a rok później zorkiestrowanie.

Dzięki tym nagraniom możemy poznać tajemniczy świat muzyki Koechlina, niesłusznie zapomniany, przesłonięty przez takich mu współczesnych geniuszy jak Debussy i Ravel.

Polecam.

Stanisław Lubliński



**BOHUSLAV MARTINŮ**  
*Sinfonietta La Jolla* na fortepian i orkiestrę kameralną, H 328; *Toccata e due canzoni* na małą orkiestrę, H 311; *Concerto grosso* na orkiestrę kameralną, H 263

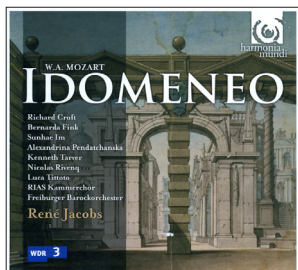
Josef Hála, Petr Jiříkovský, fortepian • Praska Orkiestra Kameralna • Ondřej Kučál, lider  
Supraphon SU3958-2 • w. 2008, n. 1997 • 59'28"  
☆☆☆☆

Z bogatej twórczości Bohuslava Martinů tym razem wybieram dla Państwa płytę z muzyką przeznaczoną na małą orkiestrę, ze znaczącym udziałem jednego, a nawet dwu fortepianów (*Concerto grosso*). To ciekawe połączenie tego instrumentu i niedużego symfonicznego zespołu, a taki mistrz jak czeski kompozytor, wrażliwy na barwę i brzmienie, potrafił zawsze wykorzystać oryginalnie i twórczo.

Ale to nie jedyne walory kompozycji zgrupowanych na kolejnej płycie Supraphonu, którymi czeska wytwórnia przypomina o 50. rocznicy śmierci swojego rodaka. Ujmują urozmaiconym rytmem, jego wyrafinowaniem, żywym pulsem, zgrabną, logiczną formą, ciekawą melodyką, wieloma nastrojami. Zwłaszcza *Sinfonietta La Jolla* i wspomniane już *Concerto grosso* brzmią niezwykle efektywnie, porywają energią, radością, bogactwem brzmienia orkiestry. Ich wyrazowym przeciwieństwem jest *Toccata e due canzoni*, dzieło dość mroczne, niespokojne, poruszające, powstałe w trudnym dla autora okresie, gdy zmagał się ze skutkami poważnego wypadku.

Warto poznać te interesujące utwory w wykonaniu Praskiej Orkiestry Kameralnej, występującej zwykle bez dyrygenta, oraz zaproszonych do nagrania pianistów. Ich występ jest na odpowiednio wysokim poziomie, pozwalającym dostrzec wspomniane wyżej cechy wszystkich trzech kompozycji, zajmujących ważne miejsce w dorobku kompozytora. Realizacja techniczna jest poprawna, choć słychać, że mamy tu do czynienia z kameralnym, niewielkim liczebnie zespołem. Przydałoby się więcej siły dźwięku i jego natężenia, zwłaszcza w porywających rytmicznie fragmentach, utrzymanych w bardzo szybkim tempie i dużej dynamice.

Paweł Chmielowski



**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
*Idomeneo*

Richard Croft, tenor; Bernarda Fink, mezzosopran; Sunhae Im, sopran; Alexandrina Pendatchanska, sopran; Kenneth Tarver, tenor; Nicolas Rivenq, baryton; Luca Tittoto, bas • RIAS Kammerchor;

*Freiburger Barockorchester* • René Jacobs, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902036.38 • w. 2009, n. 2008 • 191'06"  
☆☆☆☆

Dwudziestoczeroletni Mozart otrzymał w 1780 r. zamówienie na nową operę. Złożył je elektor palatyński Karol Teodor, z którym Mozart utrzymywał dość bliskie kontakty. Libretto oparte na tragedii *Idoménée* A. Dancheta napisał salzburski ksiądz Giambattista Varesco. Komponowanie rozpoczął Mozart w październiku 1780 r., a już 1 grudnia odnajdujemy notatkę o pierwszej próbie orkiestrowej. Prapremiera odbyła się 29 stycznia 1781 r. w monachijskim Residenztheater. Nie bardzo wiadomo jak została przyjęta, ale operę zagrano trzy razy i powędrowała na długie lata na półkę. Co prawda w 1786 r. wykonano ją raz jeszcze w pałacu księcia Auersperga, przy tej okazji Mozart poczynił pewne poprawki i dość duże skróty, ale nie spowodowało to jakiegokolwiek zainteresowania tą operą. Na nowo odkryto *Idomeneo ré di Creta* w 1951 r. na Festiwalu w Glyndebourne. Od tego czasu dzieło pojawia się, niestety, dość rzadko na scenie. Warto może przy okazji przypomnieć, że jednym z największych wykonawców partii tytułowego władcy był nasz śpiewak Wiesław Ochman.

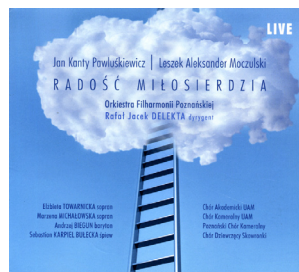
Znacznie więcej szczęścia ma ta opera w nagraniach, znam przynajmniej cztery bardzo udane rejestracje *Idomeneo* firmowane przez znakomitych kapelmistrzów, by wspomnieć Karla Böhma, Elliota Gardinera, Johna Pritcharda, i Colina Davisa, gdzie udane kreacje tytułowego bohatera stworzyli młody Pavarotti, wspomniany Ochman, Gedda i Rolfe-Johnson. Wszystko wskazuje na to, że do grupy tych naprawdę udanych nagrań doszło kolejne podpisane przez René Jacobsa, specjalistę od muzyki barokowej i mozartowskich oper, który jednak kroczy nie utartą ścieżką tradycji, ale wędruje własną drogą, co pozwala mu ukazać muzykę geniusza z Salzburga w nowym świetle, czego dowiódł w swoich wcześniejszych nagraniach *Così fan tutte*, *Don Giovanni* i *Weselu Figara*. Tak jest i tym razem mamy nagranie pełne znakomitej rozplanowanej dynamiki i urzekające wyrazistą artykulacją oraz emanujące energią i emocjami, a wszystko to podporządkowane dramaturgii libretta i dramatowi głównego bohatera. Dyrygent zadbął nie tylko o naturalność frazy, ale również o właściwą ekspresję. Oczywiście godnego partnera znalazł Jacobs w znakomicie brzmiącej Freiburger Barockorchester. Jej

muzycy to zespół zdyscyplinowany o pięknym jednorodnym brzmieniu, co pozwala im prezentować utwory Mozarta w pełnej krasie. Tak też jest w tym nagraniu gdzie każda solówka i fraza jest wyczelowana sprawiając słuchaczowi autentyczną radość. Ujmuje też niezwykle precyzyjną i pełną blasku lekkością i przejrzystością brzmienia. Podobnie jak świetne wyważenie fraz i proporcji brzmienia, co pozwala solistom na spokojne i naturalne prowadzenie głosu. Mocną stroną tego nagrania są sceny zbiorowe z udziałem świetnie brzmiącego chóru.

Wartość nagrania podnoszą świetni soliści tworzący zgrany ansambel, w pełni rozumiejący specyfikę mozartowskiego śpiewu. Najpełniej można to docenić najpierw w tercecie *Paria di partir, oh dio!* z II aktu, czy później w słynnym kwartecie *André ramingo e solo* z III aktu. Stylowy w śpiewie Richard Croft tworzy wiarygodną sylwetkę swojego bohatera ujmując przy tym naturalnym prowadzeniem frazy i pięknie brzmiącym w całej skali tenorem o interesującej barwie. Bernadeta Fink w męskiej roli Idamante, syna Idomeneo, urzeka dramatycznym brzmieniem i subtelnym ujęciem całej kreacji oraz dbałością o oddanie wszelkich niuansów muzycznych i wyrazowych. Piękno głosu i wokalne mistrzostwo Alexandriny Pendatchanskiej poznajemy w brawurowo zaśpiewanej arii *D'Oreste, d'Aiace* z III aktu. Z czystym, pełnym sopranem, dobrą techniką i wirtuozerią spotykamy się w przypadku Sunhae Im w partii Ilii.

W sumie nagranie, którym można i należy się zainteresować!

Adam Czopek



**JAN KANTY PAWLUŚKIEWICZ**  
*Radość miłosierdzia*  
Orkiestra Filharmonii Poznańskiej • Rafał Jacek Delekt, dyrygent  
Polskie Radio PRCD 1044 • w. 2009, n. 2008 • 69'13"  
☆☆☆☆

16 października 2008 r., w trzydziestą rocznicę wyboru Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową, w Poznańskiej Farze odbył się uroczysty koncert upamiętniający to wydarzenie. Niniejsza płyta, Ra-

dość miłosierdzia, stanowi rejestrację owego koncertu. Pomyślowadawcą projektu była Filharmonia Poznańska, która skomponowanie dzieła powierzyła pochodzącemu z Nowego Targu Janowi Kantemu Pawluśkiewiczowi – autorowi znanemu m.in. z *Nieszporów ludźmierskich*, czy muzyki filmowej i teatralnej. Jak dowiadujemy się z komentarza do płyty, wybór kompozytora miał symboliczne znaczenie – na jubileusz „góralskiego” papieża, autorem utworu miał być „góralski” kompozytor. Pawluśkiewicz zaś, po raz kolejny do współpracy zaprosił autora tekstów Leszka Aleksandra Moczulskiego.

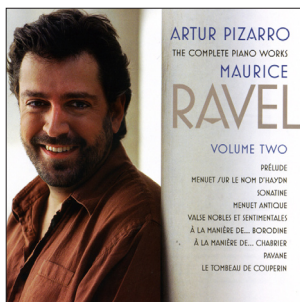
*Radość miłosierdzia* to dzieło angażujące niemały aparat wykonawczy: cztery chóry – Chór Akademicki UAM, Chór Kameralny UAM, Poznański Chór Kameralny, Chór Dziewczęcy CK Zamek „Skowronki”, Orkiestrę Filharmonii Poznańskiej (wzbogaconą m.in. o dzwony, organy, fortepian) oraz solistów – sopranistki Elżbietę Tomarnicką i Marzenę Michałowską, barytona Andrzeja Bieguna i lidera zespołu Zakopower Sebastiana Karpień-Buteckę.

Główny temat, jaki postawili sobie Papież, to postać Jana Pawła II jako Papieża Miłosierdzia – zarówno w wymiarze nauczania, jak i przede wszystkim codziennej jego usługi naznaczonej miłością i miłosierdziem. „Chodziło o znalezienie środków wyrazu, które byłyby zakorzenione współcześnie w naszych myślach, w naszych słowach i muzyce, lecz i w tradycji, aby były, na miarę naszych możliwości, przede wszystkim aktem czci i wdzięczności za ten wielki pontyfikat Jana Pawła II” (ze wstępu do płyty).

W bliskim 70-minutowej kompozycji znajdujemy cechy charakterystyczne dla muzyki Pawluśkiewicza, bowiem nie brakuje ani elementów góralczyzny, ani liryki, ani kontrastowych, mocnych brzmień z dominacją instrumentów dętych blaszanych. Ciekawe rozwiązania harmoniczne, m. in. dysonansowe brzmienia, politonalizm, nierzadko mają znaczenie symboliczne, niekiedy wręcz ilustracyjne. Co jednak najciekawsze, radość miłosierdzia w koncepcji Pawluśkiewicza daleka jest od wesółkowatości. Przeciwnie, dużo w niej zadumy, patosu. Spokój w operowaniu nastrojem, momentami trącający o monotonię, wydaje się być sposobem na ukazanie czegoś na kształt drogi miłosierdzia – niekiedy trudnej, zmudnej w zmaganiu z codziennością, ale jednocześnie pogodzonej z nią i dzięki temu radosnej. Ale radosnej na sposób głębszy, religijny, czyli wypływający z pewności Bożego prowadzenia i miłości.

Wykonanie, generalnie bardzo udane, posiada kilka mankamentów. Przede wszystkim we fragmentach z orkiestrowym tutti wybijają się sekcja dęta, zagluszając chóry i solistów. Nie brakuje też momentów z zupełnie nieczytelnym tekstem. Za to szczególnie godne pochwały są fragmenty liryczne. Płyta niełatwa, ale ciekawa.

Emilia Dudkiewicz



**MAURICE RAVEL**  
**Dzieła fortepianowe wol. 2**  
Artur Pizarro, fortepian  
Lin Records CKD 315 • w. 2008, n. 2008  
• SACD, 75'08"  
★★★★★

Po raz kolejny sięgnąłem do propozycji wytwórni Linn Records z interpretacjami Artura Pizarro i znowu odczuwam pewien dyskomfort. Nie jest on spowodowany bynajmniej złą jakością jego produkcji, wręcz przeciwnie, liczne nagrody oraz entuzjastyczne recenzje dowodzą, że jest to pianista obdarzony niezwykłym potencjałem oraz wyobraźnią, które bardzo pomogły mu w próbie, udanej zresztą, indywidualnego, świeżego ujęcia fortepianowej twórczości Maurice'a Ravela. Z jednej strony łączy on wyrafinowanie, wrażliwość na barwę, bogactwo dynamiki, uczuciowość i liryzm, z drugiej zaś wirtuozerię, pewną dzikość, porywy energii i emocji, również na równych prawach dopuszczane do głosu w wysublimowanej muzyce twórcy *Bolera*. Kreaacja ta wywarłaby z pewnością jeszcze lepsze wrażenie, a nawet zachwyciła, gdyby również strona techniczna nagrania była na równie wysokim poziomie, a tak niestety nie jest. Powtarza się sytuacja z recenzowanych przeze mnie jakiś czas temu *Koncertów fortepianowych Beethovena* w wykonaniu Portugalczyka: przeszkadza mi niedoskonałe brzmienie instrumentu, dość wyraźny, zwłaszcza w basie, pogłos. Niestety, nie mogę przymknąć na to ucha, bo w przypadku utworów tak bardzo związanych z jakością dźwięku, barwą i przejrzystością faktury, jak kompozycje impresjonistów, jest to czynnik absolutnie pierwszorzędny. Nie wiem, gdzie jest problem

– czy po stronie wytwórni, która nie jest w stanie zapewnić czy to dobrego fortepianu, czy stroiciela, czy też porządnych fachowców od techniki nagraniowej – nie wiem. W każdym razie problem występuje znowu i poważnie uniemożliwia mi nagrodzenie tej interpretacji wyższą notą. W sumie cztery gwiazdki wydają się być dość sprawiedliwą oceną, głównie dzięki paru ładnym fragmentom i wzruszeniom wywołanym przez Artura Pizarro w nastrojowych, barwnych dziełach Ravela i ogólnie wysokiemu poziomowi wykonania pod względem pianistycznym i muzycznym. Niedostatki realizatorskie są jednak dla mnie poważnym minusem tego albumu.

Paweł Chmielowski



**MAX Reger**  
**Kwintet klarnetowy op. 146, Sekstet smyczkowy op. 118**  
Ensemble Villa Musica  
MDG 304 1557-2 • w. 2009, n. 2009 • 72'04"  
★★★★★

Ostatnie dzieło Maxa Regera, *Kwintet klarnetowy*, to wraz z podobnymi utworami Mozarta i Brahmsa najbardziej znany utwór tego gatunku. Kiedyś znakomitą jego interpretację zaprezentował, jeszcze na płycie długogrającej, znakomity klarnecista Wolfgang Brunner. Teraz otrzymujemy równie wybitną wersję nagrałą przez niemiecki zespół Ensemble Villa Musica znany z wielu bardzo dobrych płyt wydanych przez MDG.

Pierwsza część, *Moderato ed amabile*, to chyba najpiękniejsza część w całej twórczości Regera. Panuje w niej jesienna atmosfera, a piękny motyw, jaki się tu pojawi, przewijał się będzie przez cały utwór. Druga część, delikatne *Vivace*, to jakby zaczarowany ogród pełen wroźek. Następujące *Largo* jest pełne melancholii i przygotowuje słuchacza do części ostatniej, *Poco allegretto*, która, jak u Mozarta i Brahmsa, jest tematem opartym na motywie znanym z części pierwszej z wariacjami.

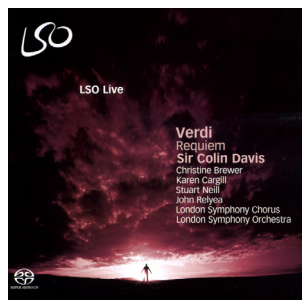
W przeciwieństwie do *Kwintetu klarnetowego*, czteroczęściowy *Sekstet* pochodzący z 1910 r. rzadko pojawia się na płytach. Dlatego

też należy pochwalić muzyków, którzy połączyli te dwa utwory na jednej płycie.

Ensemble Villa Musica, jeden z najlepszych niemieckich zespołów kameralnych, dokonał znakomitej rejestracji dzieł Regera. Interpretacja klarnecisty Ulfa Rodenhäusera należy do najwybitniejszych i równa się, a może i przewyższa, tę dokonaną wiele lat temu przez Wolfganga Brunnera.

Nagranie jest na bardzo wysokim poziomie technicznym, do jakiego przyzwyczaili nas wydawca. Płyta koniecznie powinna trafić do kolekcji każdego melomana.

Stanisław Lubliński



**GIUSEPPE VERDI**  
**Requiem**  
Christine Brewer, sopran; Karen Cargill, mezzosopran; Stuart Neill, tenor; John Relyea, bas • London Symphoiny Chorus & Orchestra • Colin Davis, dyrygent  
LSO Live LSO0683 • 2. 2009, n. 2009 • 2 SACD, 82'04"  
★★★★★

Monumentalna *Messa da Requiem* Giuseppe Verdiego napisana na 4 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, wspaniale łączy w sobie wzniosły styl i skupienie z głębią uczuć, ekspresję muzyki z tekstem łacińskiego tekstu mszy za zmarłych. Rozgrywając się między dwoma biegunami: światłem a ciemnością, niebem a ziemią, w rozległej płaszczyźnie dźwiękowej zawartej między delikatnym pianissimo a potężnym fortissimo oraz między potęgą orkiestrowego tutti a subtelnością solowego głosu jest szczytem romantycznej mszy żałobnej o wyjątkowo intensywnej sile oddziaływania. I tak też została potraktowana przez Colina Davisa, który imponuje precyzją prowadzenia i doskonale wypracowaną koncepcją rozłożenia kulminacji brzmieniowych i napięć emocjonalnych. Te ostatnie są w jego interpretacji malowane z ogromną siłą i sugestią. Najbardziej widać to w potężnym *Dies irae* będącym obrazem Sadu Ostatecznego, refleksyjnym *Agnus Dei* i dramatycznym *Libera me*. Dyrygent zaprezentował to wspa-

niale dzieło z wielką dramatyczną pasją i pełnym bogactwem barw i dynamiki eksponując zarazem jego kunsztowną konstrukcję polifoniczną. Już rozpoczynająca dzieło uroczysta i skupiona sekwencja: *Requiem aeternam dona eis, Domine – Wieczne odpoczywanie racz im dać Panie*, wywiedziona przez chór i orkiestrę (w pięknie brzmiącym piano) jakby z głębokiej otchłani zapowiadają interesujące nagranie. Godne oparcie w tworzeniu tej wzruszającej, utrzymanej w wielkim stylu, interpretacji znalazł dyrygent w świetnie, i z ogromną pasją, grającej orkiestrze oraz chórze, który zachwyca nie tylko czytelnikowi podawanym tekstem łańskim, ale też ogromną dyscypliną wokalną i potęgą brzmienia. Interpretacja już od pierwszych taktów ujmuje klimatem powagi i charakterem mszy żałobnej, co pozwoliło na wyeksponowanie mistycznych emocji i specyficznej ekspresji. I chociaż całość odbiera się jako rzecz niezmiernie interesująca to jednak zabrakło mi w kilku sekwencjach bardziej jeszcze refleksyjnego charakteru.

Kwartet solistów: Christine Brewer, Karen Cargill, Stuard Neill, John Relea, okazuje się zespołem w pełni odpowiadającym stawianym wymaganiom tak poprowadzonej interpretacji. Ich głosy mają właściwą moc i dobrze brzmią nie tylko w solowych ariach, ale również pięknie ze sobą harmonizują w fragmentach zespołowych.

Adam Czopek



**LOUIS VIERNE**  
**Suita nr 1 op. 51 i nr 3 op. 54**  
 Kay Johanssen, organy  
 Carus 83.250 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 64'45"  
 ★★★★★

Przeglądając kolorowe czasopisma łatwo znaleźć w nich ogłoszenia odnoszące się do wróżbiarstwa, astrologii czy numerologii, które mają być lekarstwem na duchowe dolegliwości współczesnego człowieka, na jego melancholię, ból, żal, ciekawość przyszłości. Wystarczy zadzwonić i podać liczbę, czyli datę urodzenia, a wszystko „stanie się jasne”. Czy jest to prawda? Nie wiem – nigdy nie sprawdziłem i nie mam takiego zamiaru. Jednak

wiem, że pytając kogokolwiek, kto w jakikolwiek sposób jest związany ze światem muzycznym, o liczbę 24, otrzymam odpowiedź: *Das wohltemperierte Klavier*, czyli cykl 24 preludium i fug J. S. Bacha lub 24 *Preludia i fugi* D. Szostakowicza. Jednak mało kto wie, że w ten krąg liczby 24 wpisuje się również Louis Vierre ze swoimi 24 organowymi *Pièces de fantaisie* ułożonymi w 4 cykle suitowe. Liczba 24 to nie jedyne nawiązanie vienne'owskich *Pièces de fantaisie* do bachowskiego cyklu. *Prelude*, otwierające *Suite*, swoimi arpeggiowymi figurami utrzymanymi diatonicznie w C-dur, już na samym początku zdradza źródło inspiracji – *Preludium C-dur* z I tomu *Das wohltemperierte Klavier*. Jednak już po kilku taktach tak charakterystyczny dla języka Vierre'a chromatyzm coraz bardziej przenika do czynnika harmonicznego, aby przygotować wejście głównej melodii, która wynurza się niczym Afrodyta z morskiej piany. Jej smukła i piękna postać, przenikająca również do innych części suit, naznaczona jest jednak bólem i głęboką melancholią, którą Vierre odczuł po śmierci swojego brata Eduarda. Dobitnie informuje nas o tym również tytuł 5 części suity – *Requiem aeternam*. Tak oto *I Suite* op. 51 stała się dla Vierre'a lekarstwem na głęboką melancholię.

„Kto zatem przygotowuje przyszłość?” Jak dowiadujemy się z wyjaśniających notatek umieszczonych na końcu *III Suite* op. 54, dedykowanej Pierre'owi Auvray'owi, to samo pytanie zadaje Vierre w 4 części tejże suity, niezmiernie duchowi „Fantomes”. Uzyskuje odpowiedź, która zostaje ujęta w mistrzowski sposób, jako muzyczna charakterystyka tychże postaci.

Kto zatem przygotowuje przyszłość? Tego dowiecie się Państwo słuchając albumu *Louis Vierre – Pièces de fantaisie op. 51 & 54* wydane przez firmę fonograficzną Carus.

Dodatkowym atutem płyty jest interpretacja Kaya Johannsena, znakomitego niemieckiego organisty (m.in. I nagroda w konkursie organowym Deutscher Musikwettbewerb w Bonn w 1988 r, stypendia: German National Academic Foundation oraz Bruno Walter Memorial Foundation z Nowego Jorku), który wydobyl całe bogactwo organowego brzmienia z 70-głosowego dreźnieńskiego instrumentu Frauenkirche. Błyskotliwa gra tego artysty połączona z dużą muzyczną wrażliwością na barwę dźwięku zaowocowała naprawdę dobrym wykonaniem tych jakże trudnych technicznie i emocjonalnie dzieł.

Rafał Grabiszewski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
**Symfonie nr 1 i 15**  
 Mariinsky Orchestra • Valery Gergiev, dyrygent  
 Mariinsky MAR0502 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 75'52"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Z dużą satysfakcją należy odnotować pojawienie się nowego, interesującego wydawnictwa płytowego, będącego już kolejnym płytowym wydawnictwem znanego europejskiego zespołu – słynnego Teatru Maryjskiego w Petersburgu, kierowanego od ponad 20 lat przez Walerego Gergiewa. Choć dorobek jest na razie dość skromny, jako że obejmuje na razie tylko dwa, acz znakomite albumy, włącznie z niniejszym, który z entuzjazmem rekomenduję, ich poziom i ambicje każą spodziewać się następnym fantastycznych pozycji potwierdzających zasłużoną renomę Teatru Maryjskiego, jego świetnej orkiestry i dyrygenta, niemającego sobie równych w rosyjskim repertuarze.

Wybrano ponownie utwory Dymitra Szostakowicza: *I i XV Symfonię*, a więc kompozycje otwierającą i zamykającą jego niezwykle dorobek symfoniczny, odmienne w stylu i treści, jak też różniące się rangą (jestem chyba odosobniony w moim przekonaniu,

że ostatnia jest znacznie lepsza, a jej słuchanie sprawi mi o wiele więcej radości; żwawa, młodzieńcza, beztroška *Pierwsza* nigdy na mnie nie wywarła porywającego wrażenia – uważam, że arcydzieła tego autora rozpoczynają się dopiero od wspaniałej *Czwartej*).

Obie zostały wykonane doprawdy fantastycznie przez Orkiestrę Teatru Maryjskiego, znajdującą się w doskonałej formie – nic dziwnego, że angielski miesięcznik *Grammophone* w 2008 r. umieścił ją na swojej kontrowersyjnej i subiektywnej liście 20 najlepszych zespołów orkiestrowych świata. Błyszcza wszystkie grupy instrumentalne, dając dowód swej maestrii i kultury gry. Godna podziwu jest też koncepcja dyrygenta, do której tym razem nie mogę się w żaden sposób „pryczepić”. Łączy ona gruntownie przemyślaną wizję całości z perfekcyjnie odczytanymi detalami, dzikością i energią z wysublimowaniem i przejmującymi chwilami uspokojenia, radości i dramatu, młodość i dojrzałość, początek i koniec – to tylko niektóre atrybuty genialnej symfoniki Szostakowicza, które nasuwają się przy słuchaniu tej interpretacji. O zdawo, nie ma tu żadnych ekstrawagancji i szaleństw w doborze temp i środków artystycznego wyrazu.

Gdybym miał jednym słowem ocenić ten album, użyłbym określenia perfekcja: perfekcja pod każdym względem: wykonawczym, technicznym (bardzo dobra realizacja dźwięku) oraz edytorskim (znakomicie opracowana książeczka w 4 językach z kolorowymi fotografiami). To sprawia, że kolejnych płyt wydawnictwa Teatru Maryjskiego należy wyczekiwać z największą niecierpliwością.

Paweł Chmielowski

**Różne**



**L'ASTRÉE**  
**musique d'après le roman d'Honoré d'Urfé**  
 Faenza • Marco Horvat, dyrygent  
 Alpha 127 • w. 2008, n. 2007 • 75'48"  
 ★★★★★

Napisana i opublikowana w latach 1607-1627 powieść pa-

storalna *L'Astrée* była jednym z ważniejszych dzieł literackich XVII w., w szczególności we Francji. Jest ona prekursorem powieści-rzeki, o czym mogą świadczyć następujące liczby: 5 części, 40 opowieści, 60 rozdziałów, ponad 5000 stron. Powieść ta była niezwykle popularna w całej niemalże Europie. Nawet dzisiaj jest wydawana, zarówno w całości, jak i w fragmentach.

Pierwsze trzy części napisał Honoré d'Urfé (1607, 1610, 1619), a po jego śmierci w 1625 r. skończył część czwartą jego sekretarz, Balthazar Baro (1627). Jego autorstwa są również kolejne części cyklu.

Akcja powieści tocząca się w Galii w V w. od samego początku wzbudziła zainteresowanie muzyków. Na prezentowanej płycie nagrano utwory utworów pochodzących w większości z pierwszej

polowy XVII w. zainspirowane tym dziełem. Wybór dokonany przez zespół Faenza znakomicie podkreśla, jak ważną rolę odgrywa muzyka w tej powieści. Niektóre teksty pochodzą bezpośrednio z tej opowieści, inne zostały nią zainspirowane.

Muzycy świetnie oddają klimat powieści, ich interpretacja zasługuje na najwyższe słowa pochwały. Dodatkowym atutem nagrania jest jak zwykle u wydawnictwa Alpha, bardzo ładna i dobrze zredagowana książeczka.

Polecam.

Stanisław Lubliński



**S. Rachmaninow – Koncert fortepianowy nr 2 • L. van Beethoven – Koncert fortepianowy nr 5**  
 Benno Moiseiwitsch, fortepian • BBC Symphony Orchestra • Malcolm Sargent, dyrygent  
 BBC BBCL 4074-2 • w. 2001, n. 1956/1963 • ADD, 68'15"

wykonanie: ★★★★★  
 dźwięk: ★★

W znakomitej serii archiwaliów BBC opublikowano kolejną płytę z „żywymi” nagraniami Benno Moiseiwitscha – tym razem *Koncerty Rachmaninowa i Beethovena*, pod Sir Malcolmem Sargentem. Od razu trzeba zastrzec, że są to nagrania historyczne pod względem jakości dźwięku, szczególnie Rachmaninow brzmi nienajlepiej, jak na stosunkowo późną datę rejestracji (1956), orkiestra zdecydowanie góruje ponad stosunkowo mało selektywnym, płaskim i nieco rozmytym dźwiękiem fortepianu, może dlatego, iż zarejestrowany został na jednym z „Promów”, w wielkim rondlu Royal Albert Hall, z jego trudną akustyką. W zapisanym siedem lat później Beethovenie jakość znacząco poprawia się, choć tu w tle mamy dość wyraźny szum i wciąż nagranie monofoniczne. A przecież to właśnie przede wszystkim dla solisty kupimy tę płytę. Urodzony w 1890 r. uczeń Leszetyckiego nie był już w kwiecie wieku, poważnie chorował na serce, miał największe triumfy za sobą – Rachmaninowa gra tu czterdzieści osiem lat po brytyjskim debiucie, Beethovena trochę ponad miesiąc przed śmiercią (to zapewne ostatnie

jego nagranie). A jednak wciąż jawi się jako wielki pianista, a przede wszystkim jako wybitny artysta. Oba dzieła nagrał Moiseiwitsch już wcześniej – Rachmaninowa w 1937 r. (Naxos 8.110676) i Beethovena w 1938 r. (Naxos 8.110776) – niewątpliwie wówczas dysponował bardziej olśniewającą techniką, momentami brał nieco bardziej karkołomne tempa i nie zdarzały mu się raczej nietrafione klawisze. Z drugiej strony w okresie powstania omawianych rejestracji był wciąż znakomitym muzykiem, jednym z ostatnich „relikwów” gwiazd pianistycznych belle époque. Ponadto niezmienną jakością jest szlachetne brzmienie fortepianu, co da się odczuć nawet pomimo wspomnianych mankamentów rejestracji. W *Koncertcie c-moll* Rachmaninowa zachwycają przede wszystkim detale i niuansy, artysta zresztą (nb. blisko zaprzyjaźniony z kompozytorem dzieła) zawsze miał markę wytrawnego interpretatora jego muzyki. Proszę zwrócić uwagę np. na kapitalny efekt ritenuto w końcu introdukcji finału. Do tego rozciągnięte szerokim gestem, wyspiewane „pełną piersią”, rosyjskie frazy – ale bez częstej w wykonaniach tego utworu histerycznej nerwowości. Beethoven – jak się już rzekło – łabędzi śpiew artysty nie jest tak elektryzujący, jak wspomniana

wersja z Szellem z 1938 r. i już w introdukcji pierwszej części widać, iż palce pianisty nie są do końca poslušne. Jednak całość jest niewątpliwie fascynująca – dwóch starych mistrzów – Moiseiwitsch oraz Sargent – konsekwentnie i dostojnie rekonstruują formę dzieła niczym szlachetny, harmonijny i monumentalny palladiański gmach – można powiedzieć, prawdziwie wielkie muzykowanie, w prawdziwie wielkim stylu, pal licho tych trochę nieczytanych lub opuszczonych nutek (których zresztą w istocie nie ma tak wielu).

Marcin Zgliński



**K. Szymanowski – Koncert skrzypcowy nr 1 • C. Saint-Saëns – Havanaise op. 83 • E. Chausson – Poème op. 25 • J. Massenet – Méditation • J. Brahms – Contemplation • J. Taverer – Fragment z *Virgin***



**DANIEL D'ADAMO – SIGISMONDO D'INDIA**

**Madrygał**  
 The Poiésis Ensemble  
 Aeon AECD 0869 • w. 2008, n. 2007 • 62'25"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

„Nikt nie może wątpić, że słodycz zawarta w harmonii muzyki, poezji, wymowy i innych sztuk, choćby nie w równym stopniu odpowiadała smakowi wszystkich, ma jednak swą podstawę w naturze” – syntetyzował u schyłku XVII w., galijski akademik i architekt François Blondel, a rzymski esteta i archeolog, Giovanni Pietro Bellori, kontemplując cnoty iluminacji jako zasady odżywiającej egzystencję sztuków, ewokował: „Najwyższy i wieczysty duch, stwórca natury, tworząc swe cudowne dzieła przez głębokie zapatrzenie się w siebie samego, ukształtował pierwsze

formy zwane Ideami, tak że każdy rodzaj rzeczy wyrażony został przez ową pierwszą Ideę, dzięki czemu powstało przedziwne powiązanie rzeczy stworzonych”. Somnambuliczna konwersacja kompozytorów i poetów, oddzielonych od siebie zasłoną czterech stuleci – egzaltowanego Sigismonda D'Indii wspólnie z sugestywnym Danielem D'Adamo – oscyluje wokół intymnej, acz delikatnej i z gruntu drażliwej fuzji dwóch finezyjnych opusów ludzkiej myśli: poezji oraz muzyki. Ta pierwsza, której nadzrędną właściwością jawi się – jak skonstatował lyoński jezuita i eksplorator heraldyki, Claude François Menestrier – „tworzyć fikcje i fabrykować obrazy”, systematycznie i szczerze dąży do supremacji nad drugą, poruszającą się w nas „świętym tchnieniem” (F. Schlegel) i zrodzoną wyłącznie „z najwyższego poruszenia najintymniejszych mocy duszy i umysłu, które nazywamy entuzjazmem” (F. W. Schelling); a to poprzez żądanie respektu wobec słowa i przysposobienie doń służebnej zasady dźwiękowej.

„Jakżem szczęśny bez miary, że ogień wspaniały / Zdołał jeszcze na życie odwrócić się nowe, / Chociażem się do zmarłych już zaliczał prawie” – ekscytował się dobiegający kresu bytu, Michał

Anioł. Świt italskiego Seicento okazał się świadkiem zadziwiającej eksplozji sztuków i nauk. Afektowana i giętka fraza literacka w rękach herosów pokroju Guariniego, Marina, Rinucciniego, Tassa tudzież Chiabrey, świeciła olśniewające triumfy, przyciągając solenną uwagę ze strony żądnych emancypacji muzyków. Argentyński maestro Daniel D'Adamo, komentując polimorficzne i imaginatywnie nonszalanckie monodie współczesnych Monteverdiemu, znalazł się w istocie rzeczy w położeniu doń analogicznym, kiedy jako dystygnowany pensjonariusz lukratywnej Villa Medici, został był skonfrontowany z mroczną liryką rzymskich suburbiów (Ungaretti, Sanguineti, Pasolini). „Wszystkie sztuki i wszystkie nauki operują wyłącznie obrazami – filozofował Menestrier – boć wszystkie sztuki są jedynie naśladowaniem natury, a wszystkie nauki są figurami i idealnymi wyrazami rzeczy, jakie znamy”. Dla autora madrygału *Il cane*, jednoczącego w proporcjonalnie koncepcyjnej symbiozie moce wokalne i orkiestrowe, subiektywna penetracja wyabstrahowanych formalnie zgłosek, dziwnych odgłosów i semantycznych konotacji nowoczesnego wiersza, stanowi idealną pożywkę dla zatrudnienia pierwszorzędnej inwencji, która

w opinii weneckiego humanisty, Lodovico Dolce, jest „baśnią lub historią, którą [artysta] bądź sam wybiera, bądź mu jest przez innych wskazana jako materia do dzieła, które ma wykonać”. Podąża w tym śladem późnorenansowej koncepcji Mariny, który zdefiniował awangardową ideę „poesia per musica”, przejawiającą się w pełnym podporządkowaniu brzmienia słów wiersza (wraz ze strukturą całych wersów), potencjalnej projekcji muzycznej.

„Dobry twórca jest w swoim wnętrzu pełen obrazów i gdyby było możliwe, żeby żył wiecznie, stale ujawniałby w swym dziele coś nowego, czerpiąc z wewnętrznych idei” – dochodził do przekonania Albrecht Dürer. Bardowie i prozaicy, jakim D'Adamo powierzył własną nutę, nie zaprogramowali wprawdzie strof swego pióra ku zaangażowaniu przez składnię muzyczną, jednakże objawia się w nich wymiar dźwięku na tyle istotny, aby był zdolny zainspirować akompaniament. „Muzyka jest w ogólności słowem, a zatem rytmem, a dopiero potem dźwiękiem; a nie odwrotnie – podnosił na kartach *Nuove Musiche*, Gulio Caccini – Piszę to na wypadek, jeśli by ktoś pragnął przeniknąć za jej pomocą umysły innych i sporządzić zachwycające efekty”.

Nicola Benedetti, skrzypce • *The London Symphony Orchestra* • Daniel Harding, dyrygent  
Deutsche Grammophon 9873888 • w. 2005, n. 2005 • 73'08"  
☆☆☆☆

Renesansowy malarz, rysownik i literat Paolo Pino, relacjonując niezbędne przymioty, jakimi ma w obowiązku dysponować twórca, referował: „[Artysta] winien mieć przenikliwy wzrok, rękę pewną i nie drżącą, umysł swobodny, nie obciążony troskami i kłopotami rodzinnymi, tak by mógł doskonale odróżnić i wybierać to, co najpiękniejsze i co ma najwięcej gracji”, a medycejski pięknochud i rzeźbiarz, Vincenzo Danti podnosił: „Gracją, której blask widzi się także często u ludzi niedoskonałej kompozycji, jest ukryta częścią piękna cielesnego, które ujawnia się poprzez silę intelektu; stąd zdarza się, że jakiś człowiek może posiadać grację wyłącznie dzięki piękności duchowej. (...) Dzieje się tak dlatego, ponieważ piękność duchowa może się przejawiać w licznych i rozmaitych jakościach działań i ruchów pełnych gracji, które nadają wdzięk wyglądowi tego czy innego człowieka”. Jakże starannie współgrają owe incydentalne frazy z przesłłości z zadziwiającym i frenetycznym czynem młodzieńczej Nicolò Bene-

detti, która w maju 2004 r. odniosła przytłaczający triumf w prestiżowym konkursie BBC, mającym na celu wyłonienie najzdolniejszego muzyka roku!

Partycypacja w rozpropagowanym do granic absurdu teleturnieju musi się jawić istną katorgą, i bez wątpienia takową była, jednak kiedy sensorycznie urodziwa Nicola pojawiła się w gorączkowym półfinale, aby zaprezentować *Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego, publika dalibóg zamarta z wrażeń. „Nie miałam zamiaru odegrać kolejnego koncertu, który by epatował tylko walorami technicznymi – wyjawiała swą egzotyczną dla mieszkańców Albionu decyzję – Pragnęłam raczej czegoś znaczącego zarówno dla orkiestry, jak i w kontekście partii solowej, a także czegoś wyzywającego w sensie muzycznym. Pewnego dnia mój nauczyciel, Maciej Rakowski zasugerował, abym przesłuchała kilka nagrań; jednym z nich okazał się właśnie koncert Szymanowskiego, w którym z miejsca się zakochałam”. Uskuteczniony w czas Wielkiej Wojny wielowątkowy idiom autora *Harnasiów*, zadziwia nadszpejdzianą feerią instrumentalnych odcieni i ekstatyczną chromatyką, wskazującą na żywotną admirację wobec rozdygotanej frazy Skriabina, tudzież rafinowanych tonów impresjonistów. Równie

skomplikowane są jego asocjacje literackie, odwołujące się w głównej mierze do średniowiecznej liryki perskiego mistyka Jala-un-Din Rumiego, a tym bardziej do euforyczno-panteistycznych ewokacji pióra Tadeusza Micińskiego: „Niegdyś błądziłem przez te kolumnady, / co Abderrahman tworzył ukochanej, / w ametystową noc Szeherezady, / gdy w niebiosach płoną talizmany – / usłyszałem ryk osła – / ach, jak rozpaczyliwy, / jak flet przedęty, dziki i chrapiący. / Lecz nigdy w ludzkiej krtani / taka dusza nie wyrosła, / taki jęk potępieńca z otchłani. / Ja z nim nie pójde w zawody, / lecz wszystkim radzę! – / Efemerydy, lećcie w tan – / o kwiaty jezior, nereidy – na multankach w dąbrowie gra Pan”.

Erudycyjny twórca *Pieśni kurpiowskich* był istotą uniwersalnie uzdolnioną, degustującą swych giętkich sił w rozlicznych gatunkach prozy i poezji; czcicielem kunsztów i starożytnych konfesji, adoratorem imaginacji i filozofii – począwszy od mitów greckich a skończywszy na modnym ówczesnie nietzscheanizmie; znawcą języków i tradycji, a także wielbicielem wszelakich smaków świata, jakie cierpliwie formowały jego lasą na krasę ornamentu osobowości. W pracy swej nie mógł opierać się na narodowych wzorach, których w istocie nie było; lecz poprzez syntezę ewolucji Muzy

europejskiej poprzedzającego go pięćdziesięciolecia, dane mu było przyswoić zaszcisłości i destylować odrębność formalną. „Niektóre narody nie podziwiają nowości, cenią natomiast to, co jest – jak widzą – dobrze zrobione i dobrze skomponowane artystycznie” – rozważał barokowy iluzjonista Pietro da Cortona, i ta przemyślana siedemnastowieczna maksyma zdaje się śmiałą ilustracją pozornie powikłanej i niespójnej drogi twórczej autora *Stabat Mater*. Walkę o nowy styl w rodzimej muzyce rozpocząć bowiem musiał od zapełnienia imponującej luki po zgasłym Chopinie, z marszu stawiając czoła szeregowym marnych epigonów i zaściankowej mentalności. Nie jest siurpryzem zatem fakt, że napotykał na zjadliwość. „Ponieważ – jak donosił w XVI stuleciu Gian Paolo Lomazzo – w wyniku ułomności zepsętej naszej natury i ustawicznych podstępów pradawnego przeciwnika ludzi, wśród czołowych specjalistów tej samej sztuki rodzi się ogromne współzawodnictwo i zawiść; to im bardziej ktoś wznosi się w górę, tym liczniejsi są ci, którzy starają się go ściągnąć niżej i odebrać mu walory”.

Utalentowana Benedetti bez przesady swinguje i samopas hasa w tym fantasmagorycznie perfumowanym i udrapowanym

W ten sposób wczesnobarokowa i wyrafinowana elukubracja Guariniego znajduje nieoczekiwany rezonans w igelitowo syntetycznych konfesjach Ungarettiego, a co ważniejsze, gwałtownym i absurdalnie skoncentrowanym pannotikum Pasoliniego. Czynnikiem udatnie spajającym te zasadniczo rozbieżne zwierzenia – skontrastowane zarazem w kontekście estetycznym, co funkcjonalnym i społecznym – jest wspólny dla nich język włoski, narzucający skonkretyzowaną rytmiczność, a także ekspozycję o intensywniejszej sile wyrazu. Partykularny bieg mowy, domagający się specyficznej strategii komponowania, pełni – jak nie kryje zdumienia dzisiejszy piewca *Eco, lunare* – „rolę identyczną zarówno w spuściznie D’Indii, jak mojej własnej. W konsekwencji modele ekspresji projektowane przez język, powołują niezwykle spoiństwo myśli pomiędzy muzykami z odrębnych epok. Ów konsensus w niebiałym stopniu wykracza poza powierzchnię zewnętrznych różnic stylistycznych, i jest potężną wypadkową wieloaspektowego wymiaru oraz natury samego madrygału”.

„Języki są jak morze, bez przerw falują” – taką hipotezę postawił profetyczny kazuista i reformator materii słownej, Wiktor Hugo. Poe-

tycko-recytatorskie eksperymenty pobudzają niewiarygodnie bujny potencjał interpretacji i objaśnień. Na domiar, sublimowany sekwens monofonii oferuje dokumentną swobodę instrumentacji, a co za tym idzie zezwala na gęszcz fascynujących interakcji pomiędzy partiami orkiestrowymi a wokalnymi – tak na niwie barokowej, jak i obecnej. Intencją D’Adamo było wywołanie w każdej intymnej frazy wiersza jej wewnętrzny przekaz, uchwycenie możliwych impresji i immanentnych konotacji, a następnie przedłożenie ich w bardziej jaskrawym, zgola drammatyzowanym świetle. W tym wyjątkowo powikłanym procesie, ważkiej podpory dostarczyło mu hojne czerpanie z siedemnastowiecznego instrumentarium o relatywnie wątych a jednocześnie jakże obfitych barwach i temperamentach (harfa, viola da gamba, flet poprzeczny). Ich fantasmagoryczna prezenca dopuściła udrapowanie chropawo neorealistycznych i niepopobliżliwych ekscerpacji nad wyraz gęstym i ekspresywnym kostiumem scenicznym, owym „*nobile palermitano*”, tak pożądanym w czas działalności płomiennego retora D’Indii. Na skutego takiego zabiegu z gruntu odmienne i pozorne zantagonizowane obszary nowożytnej kultury, przenikają się

i przeplatają pospół w bezbłędnej i omal niezauważalnej komitywie, konstytuując wszechprzenikającą i wszechogarniającą zmysły przestrzeń. „Nie wystarczy bowiem nadszadować zwyczajnie natury wszelkiego rodzaju. Trzeba by [twórcą] brał z niej to, co najpiękniejsze, jako arbiter sztuki, aby przez niego dokonany postępn musiał naprawić niedostatki natury i jej błędy, a nie dopuścić, by umknęły mu przelotne i nieuchwytnie piękności” (C. A. Dufresnoy).

Kluczem do tak pojętej homogeniczności zdaje się osobiście awangardowa nonszalancja, z jaką D’India – wraz z rówieśnikami Monteverdim i Gesualdem – traktował dostępne poetyckie tworzywo, stawiając pod znakiem zapytania skryzalizowane prawidła i konwencje. Innowacyjna „prattica seconda”, będąca owocem tych odkrywczych starań, wychodziła zarazem naprzeciw uduchowionym pretensjom ówczesnej arystokracji, i jako taka została spopularyzowana znacznie wcześniej na niwie literackiej. Mowa tu o ekscentrycznym koncepcie, ukutym pośród stylizowanych wersów *Dworzanina* (1528) i opatrzonym neologiczną treścią „sprezzatura”: „Jeszcze mimo to znajdują ja jedną drogę, która mi się widzi (...) – tłumaczył jej arkaną Łukasz Górnicki

– a to ta jest, aby człowiek tak z mową, jak i z sprawami najmniej się nie wydwarzał, jeno niedbale jakoś a rzekomo tego sobie nie mając niszac wszystko czynił. A ta zmyślona niedbalstwo, abo, iż to tak przekrzczę >niszaczemienie<, żeby umiejętność pokrywało i pokazywało tak ludziom, iż ono, co człowiek czyni, samo mu tak płynie, a jako za dar bez wszelkiej pracy i zdobywania przychodzi”. I kapitalnie konkludował: „A przeto ten jest prawy mistrz, kto misterstwo pokryć umie, a o żadną się rzecz bardziej nie ma starać, jak o to, aby je mógł dobrze pokryć, bo gdzie je pokaże, tam mu zaraz kredyt zginie i wnet nie tak wziętym u ludzi będzie!”

Śmiem podejrzewać, iż aktywności ansamblu Poiésis, wiodącego swą niecodzienną nomenklaturę ze starogreckiej definicji aktu kreacji, szparko zapamiętali frapujące instrukcje plastycznego pierwowpisu Castiglione. Dość odnotować, iż ich transcendentny zaczyn, uskutecz-niony jakby od dwornego niechcenia i wielkopańskiej bagateli, raduje psyche i uśmierza zmyr, dyskretnie oczyszczając „wrota postregania” i ukazując „człowiekowi każdą rzecz taką jaką jest, czyli nieskończoną” (William Blake).

Andrzej Osipiński

arabską szatą opusie, prezentując ugruntowaną dojrzałość, o jaką trudno by ją w ogóle podejrzewać. W tym oszalałym akcie zmysłów, zgrabnie i z cicha asystuje jej zwinny jak kot Daniel Harding, którego energetyczny ansambl roztacza efemerycznie wschodni sztafaż: lśniący, powabny i rozbuchany tysiactwem barw egzaltowanego Orientu, a przy tym lekki, dyskretny i powstrzymany od nadmiernego cukrowania. „W każdym razie trzeba iść za fantazją swych inwencji, nadając im układ proporcjonalny i naturalny, odrzucając pomysły i dziwactwa innych, lub naśladować je ze zmianami i tak, by wydawały się własnymi” – nawoływał nieprzejednany akademik, Lomazzo; i bez dwóch zdań brytyjczy ekwilibryści tak właśnie postępują. Egzotyczna i bujna tonalność, barokowo przepyszną wirtuozeria i wagnerowsko bizantyjska wystawność, jakimi chlubią się najwcześniejsze etiudy Szymanowskiego, łagodniejąc stanowczo pod ich odważnymi a młodym tchnieniem, promienią niezłomną, jak gdyby anglikańską schludnością. „Niechaj więc artyści dbają o to, by nowością posługiwać się zachowując zdrowy rozsądek i z dużą rozważą miarkując swe inwencje wedle celu sztuki – nadmieniał Pietro da Cortona – powinni bowiem starać się połączyć przyjemność i pożytek – aby starali się pouczyć, a zarazem zabawić”. W rzeczy samej, wybornie powiedziane, a – co ważniejsze – istotnie odczuwane w recenzowanym przez nas credo.

Jeżeli chodzi o romantycznie stylizowane addenda, to jawią się one cokolwiek niejednorodne, aliści dorycka kariatyda rodem z zamglonej mrocznej Szkocji, radzi sobie z nimi nad podziw kształtnie. Bez wątpienia natrętnych purystów nie zbawi widomy brak rafinowanej ingrediencji pokroju nieskazitelnego frazy Szerynga czy Sterna, ale to wszystko jeszcze przed nią; za to bezbrzeżne moce wydobywające się z tak ponętnej i świeżej dłoni są czymś realnie nie do pogardzenia. „A przeto kto ma co dobrze umieć i z wdzięcznością to czynić, musi nie tylko tego patrzeć, aby to, czego się uczy dobrze czynił, ale też, aby sposobem czynienia był podobien mistrzowi, a mogło-liby to być, aby się weń prawie oblekł” – rozsądzał na kartach wielkopolskiego *Dworzanina*, maestro wdzięku Castiglione. Dziecięca Nicola odkryła swojego guru w dogasającym Menuhinie, który wyłowił niesforną dziecięciolatkę z tłumu oddanych mu wiernych, a następnie raczył jej akompaniować w jednym z koncertów lipskiego Kantora. „Słucham wyłącznie najwybitniejszych – zdradziła potem w wywiadzie dla Deutsche Grammophon – Menuhi-

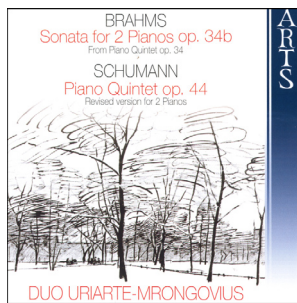
na, Kreislera, Milsteina, Ojstracha i Heifetza. To maniera gry, jaką cenię najbardziej, i do której zamierzam aspirować”. Zaiste, ambicja godna szekspirowskiej lady Makbet, a na dodatek wcielana w czyn z iście makiaweliczną konsekwencją! „Księżyc i chmury – i ja – Twórca wolny! / Jam rozwulkaniał te góry w przedwieku, / Ja widmo groźne żyjące w człowieku, / Ja niebo – gwiazdy dzierzę – i ów zamek dolny!” (T. Miciński)

Z drugiej strony okazalibyśmy jawną niesprawiedliwość, gdybyśmy posadzili czarownicę Nicolę o tak wygórowaną megalomanię; wszak równie fascynujące są jej życiowa rozważa oraz roztropność, nakazujące przystąpienie do twórczych gestów z chwilą – jak sama zauważa – „nabrania stosownej dojrzałości i zrozumienia wobec dzieła”. „Podczas jednego z serii koncertów w londyńskiej Wigmore Hall – kontuuje – grałam trzecią sonatę Johannesa Brahmsa. Po pięciu latach sięgnęłam po taśmę z nagraniem i pomyślałam jak bardzo wówczas byłam niedoświadczona. Jednakże trzeba kiedyś zacząć, nieprawdaż?”. Tą oględnością i zgola niebywałą jak na nastolatkę kompetencją emanują towarzyszące głównemu menu XIX-wieczne salonowe precjoza, zacerpnięte a to z szykownej i hybrydycznej spuścizny Saint Saënsa (urzekająca habanera o nieco karaibskim posmaku, jaką piewca *Tańca śmierci* powziął był ponoć na skutek fascynacji trzeszczącym w ogniu drewnem kominkowym!), a to z fluorescencyjnego skarba inspirujących słodczy Chaussona („Ta muzyka pozostawia na boku wszelką opisowość wraz z anegdotą, urastając do rangi najczystszej emocji” – ewokował Debussy); medytacyjnej i balsamicznej ambrozji spod szyldu Masseneta (któż się nią nie delectował?), tudzież brahmsowskiej kontemplacji wespół z nieco irytującą transpozycją Maryjiną, przygotowaną na okazję debiutanckiego albumu Nicoli przez wajdelotę Johna Tavenera. Te animujące psyche, gustownie sączone okrucy, będące – jak rzekłby Bartolomeus Facius – „przecież niczym innym, lecz poematem bez słów”, prowadzi elektryzująca i niespożyta duchem Benedetti nad wyraz pieczołowicie i pieścizotliwie zarazem, gnąc się i mieniąc w podrygach niczym rozmigotana w trzcinie świtezianka, pływająca powabnie „na modrej morza fali, – Gdzie Centaur dzikiej poucza mądrości, / Gdzie bór indyjskie rozwiesza wonności / I w wodospadach rzeka się kryształ” (T. Miciński).

W tak impresjonistycznie sentymentalny agregat wdziera się wszakże osobliwe *signum temporis*,

które poświadczają, iż apetyczna wizualnie solistka nie jest bynajmniej cieniem historii. Mowa tu o enigmatycznej ścieżce, na której afektowana zaduma Masseneta nad egzystencją upadłej Tais, została wytrawiona doszczętnie z partii skrzypiec oraz poddana kuriozalnemu zabiegowi, jaki przywodzi na myśl „karaoke”. Surowe tło dźwiękowe można do woli zapelnąć intymną projekcją wiolinistyczną albo rozległym spectrum dzwonków, czerpanym hojnie z osobnej bazy internetowej. Przyznam, iż nie korzystałem z takowej dyspozycji, zapewne z uwagi na postępujący kryzys wieku średniego, atoli jestem zmuszony przyznać, iż wynalazczość najmłodszej generacji zda się fizycznie nie znać granic. „A gwiazdom odparł królewski duch: / Wam przelnaczono okrężny ruch, / Mojej wznocności dowodem błąd, / Serce me dźwiga w głębinach łąd. / Poszumy płaczą mogiłnych drzew, / Lecz w barce życia płynie mój śpiew. / Ja budowniczy nadgwiezdnych miast / Szczęść z rozpaczy gasnących gwiazd” (T. Miciński).

Andrzej Osieński



**Jan Brahms – Sonata na 2 fortepiany op. 34b f-moll • Robert Schumann – Kwintet fortepianowy op. 44 Es-dur (wersja na 2 fortepiany)**

Duo Uriarte-Mrongovius  
Arts 47597-2 • w/ 2007, n. 2005 • 70'35"  
☆☆☆☆

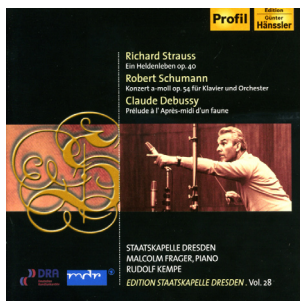
W XIX w. normą było publikowanie utworów przeznaczonych na orkiestrę lub większe składy wykonawcze w redukcjach na fortepian lub duet fortepianowy – chodziło oczywiście o możliwość sprzedania nut większemu kręgowi odbiorców. Fortepiany i pianina były bowiem w prawie każdym zamożniejszym domu, a umiejętność gry była dość powszechna. Brahms osobiście przerobił na duet fortepianowy większość swych symfonicznych i kameralnych dzieł (dla Naxosu kilkanaście płyt nagrało duo Silke-Thora Matthies, Christian Köhn), w tym *Kwintet fortepianowy f-moll* op. 34, znany w tej wersji jako *Sonata* op. 34b. Być może Brahms jest również autorem utrwalonej

na omawianej płycie, anonimowo wydanej w 1866 r., znacznie mniej znanej, dwufortepianowej wersji *Kwintetu* op. 44 Schumann (znana jest jego redukcja na fortepian solo *Scherza*), choć redukcji tej mogła również dokonać Clara Schumann. Jakby nie było, dzieła znakomicie uzupełniają się na krążku, zarówno od strony historycznej, jak i estetycznej. Oba są – jak wiadomo – arcydziełami romantycznej kameralistyki, ujętymi w klasyczne, czteroczęściowe ramy. Oczywiście to mimo wszystko redukcje, więc w stosunku do oryginałów z kwartetem smyczkowym wydają się miejscami nieco bardziej płaskie, jakby trochę monochromatyczne, a nawet momentami fakturalnie przeladowane. Kantyleny smyczków przeniesione na klawiaturę wydają się odrobinę zbyt suche. Jednak jeśli dobrze zna się brzmienie oryginałów, sporą frajdę sprawia śledzenie, z jakim kunsztem i kulturą dokonana została transkrypcja. I – paradoksalnie – bardzo szybko zapomina się o tym, koncentrując się na pięknie muzyki. Hiszpańsko-niemiecki duet Uriarte-Mrongovius (zresztą prywatnie małżeństwo) to doświadczeni muzycy, występujący od lat, mający w dorobku mnóstwo nagrań (m.in. Schuberta, Mendelssohna, Richarda Straussa, Ravela czy Messiaena, Ligietego). Są więc zgrani jak jeden organizm, ich interpretacje są znakomicie dopracowane i przemyślane – od strony rzemieślniczej wręcz wzorcowe. Tym górują zapewne nad duetami wybitnych solistów-wirtuozów występujących w parze ad hoc. Jednak (podobnie jak w przypadku znanych mi ich innych nagrań) brak mi tu odrobinę wzniesienia się ponad poziom bardzo rzetelnego rzemiosła, brak odrobiny ognia, a zarazem pewnej subtelności i swobody frazowania, tego co spod znakomicie tu zarysowanej klasycznej struktury wydobywa romantyczną pasję. Takie elementy, które niechybnie by się pojawiły na przykład w „żywym” wykonaniu Argerich z którymś z jej przyjaciół (Freire, Rabinovich, Goerner).

Marcin Zgliński

**R. Strauss – Życie bohatera op. 40 • C. Debussy – Popołudnie fauna • R. Schumann – Koncert fortepianowy a-moll op. 54**  
*Malcolm Frager, fortepian • Staatskapelle Dresden • Rudolf Kempe, dyrygent*  
Profil PH08053 • w. 2009, n. 1974 • 86'05"  
☆☆☆☆





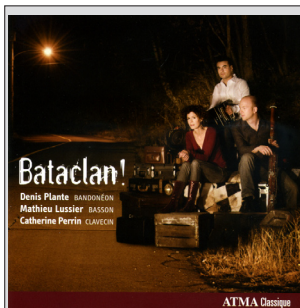
Kolejny album Profilu ze stałe rozrastającej się edycji Stat-skapelle Dresden, przedstawia zapis koncertu z marca 1974 r. Jest to wyjątkowy dokument, prezentujący wspólny występ dwu wyjątkowych artystów związanych z tą renomowaną orkiestrą: amerykańskiego pianisty Malcolma Fragera, którego debiut w Dreźnie znalazł się właśnie na tej płycie, występującego potem z Dreźnie-czykami na licznych koncertach, a przede wszystkim Rudolfa Kempe. Kapelmistrz ten na stałe zapisał się w historii zespołu jako wieloletni gościnny dyrygent oraz przez pewien czas szef artystyczny; ich współpraca odbiła się szerokim echem nie tylko na tamtejszym życiu muzycznym, ale i przemyśle fonograficznym, w postaci chociażby cieszącego się doskonałą opinią kompletu poematów symfonicznych i dzieł orkiestrowych Richarda Straussa (EMI).

Stuchając całej produkcji wyraźnie słycać owo porozumienie między występującymi, co przekłada się na końcowy rezultat wspólnej pracy. *Popołudnie Fauna* Debussy'ego utrzymane jest w dość szybkim tempie, z interesująco skonstruowaną dynamiką i ekspresją: wyczuć tu można duże pokłady zmysłowości i namiętności. Energiczne akordy otwierające pierwszą część *Koncertu fortepianowego a-moll* Schumanna dowodzą, iż jest to wizja mająca w sobie wiele pasji i zaangażowania, istic romantyczna. Pianista i dyrygent rozumieją się bez słów, ich spójna i szczerza interpretacja bardzo mi się spodobała. Udało im się efektywnie przedstawić z jednej strony porwy siły oraz rytmiczną wyrazistość, zaś liryzm i uduchowanie z drugiej – nie dziwią zatem burzliwe owacje po wykonaniu tego arcydzieła. Potężne *Życie bohatera* Straussa brzmi równie przekonująco, jest pełne blasku i kolorów. Kempe nadał mu energiczny, żywy puls, ale ta kreacja, mimo swych niewątpliwych walorów, nie równa się z moją ulubioną. O tym, jak bardzo może porwać i wzruszyć ta muzyka, świadczy nagranie live Orkiestry Symfonicznej Radia Niemieckiego ze Stuttgartu

pod batutą Sergiu Celibidache (z tempem wolniejszym o 7 minut; DG 453 192-2).

Na uwagę zasługuje także niezwykle staranna edycja albumu, doskonale opracowana pod względem merytorycznym dwujęzyczna książeczka, podająca mnóstwo informacji o orkiestrze, pianiście, dyrygencie i ich wspólnej pracy, jak też o wykonanych kompozycjach. Pewną niekonsekwencją odznacza się za to realizacja techniczna nagrania, zmuszająca niekiedy słuchacza do manipulowania głośnością. Ogólnie rzecz biorąc, jest to według mnie udane przedsięwzięcie, zarówno pod względem artystycznym, jak i edytorskim.

Paweł Chmielowski



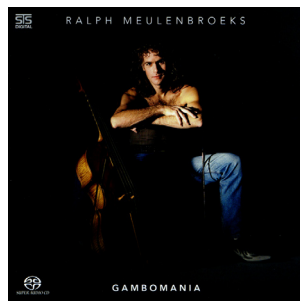
**BATACLAN!**  
utwory: Piazzolli, Lussiera, Villi-Lobosa, etc.

Denis Plante, bandoneon; Matthieu Lussier, fagot; Catherine Perrin, klawesyn

Atma Classique ACD2 2581 • w. 2009, n. 2008 • DDD. 58'43"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

„Tango jest tygłem, w którym wymieszają się pasja, odwaga i wszechogarniająca zmysłowość”. *Bataclan* to album inspirowany przez niesamowite rytmy Ameryki



**GAMBOMANIA**  
dzieła: T. Hume, M. Marais, K. F. Abel, L. de Caix d'Hervelois, J. Schenck

Ralph Rousseau Meulenbroeks, viola da gamba  
STS 611158 • w. 2004, n. 2004 • 53'35"  
☆☆☆☆

Ralph Rousseau Meulenbroeks – holenderski gambista, przez jednego z najlepszych na świecie, dla innych zbyt kontrowersyjny i mało ortodoksyjny. Rousseau, to nazwisko po matce, które prawdopodobnie wskazuje na pokrewieństwo ze słynnym, XVIII-wiecznym teoretykiem i gambistą, Jeanem Rousseau. Ralph jako ośmiolatek grał na fortepianie i gitarze basowej. Później przyszedł czas na kontrabas i... doktorat z fizyki. Jest też licencjonowanym pilotem. Jako kontrabasista grał w Royal Concertgebouw Orchestra w Amsterdamie, współpracując z takimi dyrygentami, jak Sir Georg Solti, czy Nicolaus Harnoncourt. W tym samym czasie koncertował z wieloma orkiestrami, zarówno w Holandii, jak i poza jej granicami, jednocześnie grywając

Poludniowej. Najbardziej charakterystyczny instrument kojarzący się z taniem, to bandoneon, w tradycyjnych opracowaniach występujący zazwyczaj w towarzystwie fortepianu, skrzypiec, kontrabasu. Nagranie kanadyjskich muzyków pod tym względem zupełnie zaskakuje, bowiem obok bandoneonu (Denis Plante) słyszymy fagot (Matthieu Lussier) i... klawesyn (Catherine Perrin).

Kompozytorów prezentowanych na krążku utworów nie trzeba długo przedstawiać, ponieważ są to takie nazwiska, jak Villa-Lobos, Ayala, Falu, czy niekwestionowany król tanga, Astor Piazzolla. Autorem niemal jednej trzeciej z siedemnastu kompozycji, jest Denis Plante – miłośnik tanga i Piazzoli, czego dowodem jest choćby poświęcony mu cykl *Le Tombeau d'Astor* (nr 4 – 7). U tego młodego muzyka głęboka wiedza łączy się z ogromnym wyczuciem tej muzyki, dlatego można śmiało powiedzieć, że dorównuje swemu mistrzowi. Całkiem udane próby prezentuje także Matthieu Lussier.

jazz, pop i muzykę rockową. Przełomem stał się rok 1995, kiedy to zainteresował się muzyką dawną i rozpoczął swoją przygodę z violą da gamba, co ukierunkowało całą jego przyszłą karierę.

*Gambomania* to drugi solowy krążek Rousseau. Jest to blisko godzinny album z muzyką Hume'a, Maraisa, Abła, d'Herveloisa i Schencka, a więc obejmujący czas od końca XVI do połowy wieku XVIII. Okres ten obfituje w bogatą i różnorodną literaturę na violę da gamba. Również propozycje Rousseau są zróżnicowane stylistycznie i starannie przemyślane. Choćby z piątej *Sonaty* Schencka wydobyla niezwykle bogactwo nastrojów, przy jednoczesnym zachowaniu i ukaza-

niu proporcji konstrukcyjnych dzieła. Jako błyskotliwy wirtuoz jawi się słuchaczom w *Arabesce* Maraisa. Ciepły dźwięk i subtelność przekazu charakteryzuje wykonanie *Sonaty d-moll* Abła. Natomiast utwory Hume'a opowiada z dowcipem, a nawet odrobiną przekory, tworząc momentami sielski, bez troski klimat.

Meulenbroeks to entuzjasta i indywidualista. Muzyczny i zachwycający się różnorodnością nastrojów, jakie można wydobyc z violi da gamba – co słycać w jego wykonaniach. Albert Brügggen powiedział o nim, że „wszystko gra przez serce”. Prezentowana płyta jest z pewnością dobrą wizytówką do zweryfikowania tego poglądu.

Emilia Dudkiewicz

Tango to taniec wybitnie zmysłowy. Taniec dzięki namiętności i czulej delikatności, taniec dominacji i uwodzenia. Mówi się, że tango, to pocałunek ognia i lodu. Może być krzykiem rozpaczy, uwodzicielskim wołaniem, opowieścią o niespełnionych marzeniach, tęsknotach, cierpieniu. W muzyce tej przeplatają się melancholia, pasja, intymność. Wszystkich tych emocji możemy doświadczyć słuchając aranżacji kanadyjskich muzyków. Ich gra to połączenie pewności i dramatyczności z niezwykłą subtelnością. Fascynują, zaskakują, frapują. Z pewnością przenoszą słuchacza w inny wymiar; niekiedy pociągając za sobą w szaleńczej pasji, innym razem poruszając lirycznymi tematami. Poprzez słuchanie tej muzyki można dotknąć wszystkich namiętności rządzących tym tańcem.

Poludniowe rytmy, bandoneon, fagot i klawesyn – w połączeniu dają solidną dawkę przeżyć, które warto sobie zafundować.

Emilia Dudkiewicz



**Glenn Gould – Kwartet smyczkowy op. 1 • Ernest MacMillan – Kwartet smyczkowy, 2 Sketches na kwartet smyczkowy Alcan Quartet**

Atma Classique ACD2 2596 • w. 2009, n. 2009 • 65'12"  
☆☆☆☆

Prezentowana płyta zawiera kwartety smyczkowe dwóch nieznanych kompozytorów kanadyjskich. Oczywiście pierwszy z nich, Glenn Gould, jest świetnie znany, ale jako pianista. Drugi natomiast, urodzony w Ontario Ernest MacMillan (1893-1973), raczej sławy poza rodzinną Kanadą nie zdobył, choć tam był ceniony także jako dyrygent.

Gould był wielkim miłośnikiem twórczości Arnolda Schoenberga i jego postromantycznego okresu, co łatwo można zauważyć w *Kwartecie* op. 1 pochodzącym z lat 1953-1955. To jednocześnie dzieło, o sonatowej formie i mahlerowskich proporcjach, trwa ponad pół godziny.

Początek dzieła przywodzi na myśl ostatnie kwartety Beethovena, w szczególności piętnasty op. 132 i *Wielką fugę* op. 133. Ciąg dalszy atmosfera przypomina *Verklärte Nacht* Schoenberga. Gould rozwija swoje skomplikowane kontrapunkcyjne pomysły, których nauczył się niewątpliwie dzięki Bachowi. Zamykająca, gigantyczna coda, powtarza wszystkie wcześniejsze motywy. Szczerość miesza się z naiwnością, młodzieńczy bunt ze znakomitym opanowaniem rzemiosła. Bardzo interesujący utwór.

Eduard Macmillan zwiedzał Paryż w 1914 r. i postanowił odwiedzić Festiwal w Bayreuth. Niestety, wojna, która wtedy wybuchła spowodowała, że kompozytor w całości spędził ją w obozie dla internowanych w Niemczech. W obozie rozpoczął swój jedyny kwartet smyczkowy, który dokończył w 1921 r. po powrocie do Toronto. Tradycyjnie napisany, składa się z czterech części. Słychać w nim re-

miniscencje Ravela, Debussy'ego, ale także Mendelssohna i Elgara. Piękna muzyka warta szerszego rozpropagowania.

2 *Sketches* na kwartet smyczkowy oparte na francusko-kanadyjskich melodiach powstały w 1927 r. Pierwszy z nich oparty jest na hymnie *Notre Seigneur en pauvre*, drugi na pieśni żeglarzy *A Saint-Malo beau port de mer*.

Dzieło to w wersji na orkiestrę stało się jednym z bardziej znanych tego kompozytora.

Bardzo interesująca płyta prezentująca mało znaną muzykę kanadyjską. A swoją drogą, ciekawe, jak potoczyłyby się losy Glenna Goulda gdyby więcej czasu poświęcał kompozycji.

Powstały w 1989 r. w Quebecu kwartet Alcan to jeden z najbardziej znanych zespołów kanadyjskich. Muzykę Goulda wykonują znakomicie, z wielkim zaangażowaniem i wyczuciem. Do dzieł MacMillana podszli z wielkim entuzjazmem. W sumie bardzo dobre nagranie, tym bardziej, że i reżyseria dźwięku stoi na bardzo wysokim, audiofilskim poziomie. Pięknie brzmiące, o jedwabistym dźwięku instrumenty, znakomicie podkreślają wszelkie walory tych kompozycji. Polecam.

Stanisław Lubliński

PAVAROTTI

The Verdi album

**Arie i sceny z oper – CD I: *Macbeth, Luisa Miller, Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata, Les Vepres sicilianne*, CD II: *Un ballo in maschera, La forza del destino, Don Carlo, Aida, Requiem, Otello*.**



Decca 478 1497 • w. 2009, n. 1967-1995 • 156'43" ★★★★★

Po śmierci Pavarottiego zaczęto na potęgę wydawać nagrania obrazujące jego dokonania. Przede mną kolejne płyty z historycznymi nagraniami legendarnego tenora, którego repertuar był zbudowany przede wszystkim z dzieł opery włoskiej. Tym razem dwupłytowy album poświęcono w całości dziełom Giuseppe Verdiego w kreowaniu tenorowych bohaterów, którego Pavarotti był niedoścignym mistrzem. Nagrania pochodzą z lat, kiedy był on – najczęściej – w dobrej formie wokalne i kiedy jego głos miał piękne szlachetne oraz wyrównane w każdym rejestrze brzmienie oraz niepowtarzalną srebrzystą barwę, a wysokie tony nie sprawiały mu żadnego problemu. Później z tą formą różnie bywało, na szczęście nagrań z tego okresu w tym albumie nie ma.

Możemy więc podziwiać fragmenty *Don Carlosa* z La Scali z 1992 r., gdzie Pavarotti śpiewał, bez większego jednak powodzenia, partię tytułowego bohatera po raz pierwszy w swojej karierze, czego

jednak w prezentowanym nagraniu nie słychać bo głos Pavarottiego ujmuje tutaj lekkością, pięknym nasyconym brzmieniem i srebrzystą barwą. Z pełną satysfakcją słucha się fragmentów *Trubadura* z 1979 r. gdzie wysokie *c* w *Di quella pira* jest świetnie wyprowadzone, pięknie wytrzymane i brzmi pełnym blaskiem. Popis wokalne brawury, w dobrym słowa tego znaczeniu, oraz płynność legato spotykamy w najbardziej znanych fragmentach *Rigoletta* z 1971 r., czego trudno się dopatrzeć w *Otello* z 1991 r.. Zresztą dramatyczna partia tytułowego Maura nigdy nie należała do jego wielkich osiągnięć. Te bardziej związane są z partią Riccarda w *Balu maskowym*, którego fragmentów w nagraniu z 1983 r. słucha się z prawdziwą przyjemnością, podobnie jak *Traviaty* z 1991 r. gdzie spotykamy się z świetnym wyeksponowaniem liryki. Dla pełnego obrazu zawartości albumu wypada jeszcze wspomnieć o efektownie zaśpiewanych scenach z *Aidy* z 1986 r. i *Macbetha* z 1971 r.

Album, dla każdego wielbiciela talentu i głosu Pavarottiego

Adam Czopek

THE SCHÖNBRUNN CONCERT  
Concert for Europe

Vienna Philharmonic Orchestra • Plácido Domingo, dyrygent  
Hey-U HU 012 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 55'32" wykonawcy: ★★★★★ wydanie: ★★

Schönbrunn – jak wskazuje nazwa – jest to jeden z najpiękniej-



A. Dworzak – *Sonatina G-dur* op. 100, *Utwór romantyczny* op. 75 nr 4, *Rondo g-moll* op 94 • Strauss – *Sonata F-dur* op. 6, *Romans F-dur* AV 75, *Morgen* op. 27 nr 4  
*Mischa Maisky, wiolonczela; Pavel Gililov, fortepian*

Deutsche Grammophon 477 7465 • w. 2008, n. 2008 • 74'58"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Biorąc pod lupę hermetyczne aspekty przenośni i metafory, ginące w gęstwinie skomplikowanych przypisów i objaśniaczy, niemiecki

pisarz i teoretyk literatury, Martin Walser dochodzi do wniosku, że „im dzieło jest doskonalsze, tym w mniejszym stopniu odsyła czytelnika do twórcy. W niedoskonałej twórczości – jak niedwuznacznie podkreśla – do jej zrozumienia twórca jest niezbędny: dzieło nie uniezależniło się od biografii artysty; życie i dzieło wymagają zestawienia, ponieważ jedno odsyła do drugiego”. Śmiem podejrzewać, iż kapitalną ilustracją takiej doktryny o niezawisłości wytworów rąk ludzkich od ich pomysłodawcy i kreatora, są owe sublimowane precjoza zgromadzone w najświeższej konfesji niedoścignętego Miszy Maiskiego. Tym razem fertyczny i balansujący poniekąd na skraju egzageracji bard, wespół z kompatriotą i powiernikiem Pawłem Gililovem, zaprasza na wędrowkę po neoromantycznych praskich i monachijskich zaułkach, spoza których uroczych fasad mami i nawołuje nas z przeszłości jedyna persona czeskiego wiolonczelisty Hanusa Wihana (1855-1920).

„Znakomity artysta winien kazać sobie drogo płacić za swoją sztukę” – miarkował na szpaltach renesansowego *Traktatu o malarstwie*, Albrecht Dürer. Zaiste, Wihan nie omieszczał wyceniać słono swoich usług, a fakt, iż w wieku zaledwie osiemnastu lat pełnił był szczytną posługę profesora w oławianym salzburskim Mozarteum, a nadto partycypował w popisach berlińskiej Bilske Kapelle, tudzież pałacowego ansambłu w turyńskim Sondershausen (gdzie delektował się nim sam abbé Liszt), mówi sam za siebie. Tutaj wyszedł go młodzieńczy Ryszard Strauss, pogrywający podówczas w niedalekim Meiningen; i przez jakiś czas ów „enfant terrible” pangermańskiego romantyzmu dał się namówić dziarskiemu instrumentalistcie na nienaganną współpracę. Fenomenalny piewca *Don Juana* nie ryzykował nazbyt wiele, jako że ekwilibrystyczny kunszt Wihana zdążyli uprzednio docenić a przy tym adekwatnie pożytkować – prócz rzezczonego Franciszka Liszta – także spragniony sławy

Wagner wraz ze swym stałym antagonistą, Hansem von Bülow. „Dobrze wykonana robota oddaje bowiem cześć Bogu, a ludziom jest pożyteczna, dobra i przyjemna” (A. Dürer).

Wihan, który jak tuszę, wziął sobie do serca humanistyczną maksymę mediolańskiego erudyty i poety, Gian Paola Lomazzo, utrzymującego, iż „żadnej cennej rzeczy nie można zrobić gardząc Muzami, które za niegodne uważają chodzić w zaprzęgu”; był w owych latach niezaprzeczanym wirtuozem i nader chętnie oddawał się rozkoszom muzykowania w kwartecie smyczkowym. Toteż nie dziwi wzniosły koncept Straussa, który zadedykował mu jeden z wczesnowiosennych opusów, z lekka zwichrzonych i emanujących uczciwą admiracją wobec Brahmsa. Tym bardziej, iż ukochana siostra inicjatora *Dyla Sowidrzała*, Johanna, pozostawała w nader serdecznych stosunkach z afektowaną żoną Hanusa, piękną i utalentowaną pianistycznie Dorą Weis. Tajemniczą poliszynela jest,



szych zakątków Austrii. Pomysł, aby właśnie z tego miejsca popłynęły dźwięki wydobyte z instrumentów *Vienna Philharmonic Orchestra* pod batutą Plácido Domingo, w ramach *Koncertu dla Europy* – jest genialny. Jednak realizacja tego pomysłu w roku 2006 okazała się mniej genialna. Jak donosiła austriacka prasa, pierwszy termin koncertu, zaplanowany na dzień 2 czerwca, musiał zostać zmieniony z powodu złych warunków atmosferycznych. Nie było by w tym nic bulwersującego, gdyby nie fakt, że wyrzucono wtedy w przysłowiowe błoto niemal 300 tysięcy euro. Drugi termin, w którym koncert ostatecznie się odbył, też nie był najszczęśliwszy, gdyż nad Schönbrunn przechodziła właśnie burza. Jednak sprawy atmosferyczne, niezależne od organizatorów, i sprawy budżetowe pozostawmy bez komentarza.

Otwierająca koncert *Festive Overture* op. 96 Dymitra Szostakowicza wprowadziła słuchaczy w to niezwykle muzyczne wydarzenie. Koncert ten to istna europejska mozaika – oprócz motywów rosyjskich usłyszeć można było motywy hiszpańskie (Juventino Rossas – *Sobre las Olas*, Manuel de Falla – *taniec z La vida breve*, włoskie

(Gioacchino Rossini – uwertura z *Wilhelma Tella*) nie mogło zabraknąć dzieł kompozytorów wiedeńskich – rodziny Straussów i Wolfganga Amadeusza Mozarta. Wszystkie utwory wykonano z niezwykłą precyzją, a co najistotniejsze – koncepcja wykonawcza Plácido Domingo wspaniale uwypukliła cechy narodowe poszczególnych dzieł. O grze wiedeńskiej orkiestry można powiedzieć „perferro”, którego to określenia na pewno nie omieszkał użyć i sam dyrygent. Bo czegoż innego można spodziewać się po grze jednej z najlepszych europejskich orkiestr?

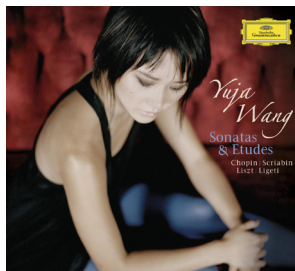
Jednak płyta, którą wydano pozostawia wiele do życzenia. Niestety nagrany dźwięk musiał zostać przepuszczony przez dość gęste sito filtrów, aby wyeliminować wpływ niezbyt korzystnych warunków atmosferycznych. Jednak to, co najbardziej przeszkadza w słuchaniu, to sztuczny pogłos. Można odnieść wrażenie, iż nagrania dokonano nie z mikrofonów stojących na scenie, ale umieszczonych pod głośnikami znajdującymi się gdzieś daleko od wykonawców. Niestety sypka to dość znacznie odczucia estetyczne. Największym minusem płyty jest jednak brak utworów wokalnych wykonywanych przez gwiazdę wieczoru – tenora Juana Diego Flóreza.

Niestety brak jest również jakichkolwiek informacji o kompozytorach, dyrygencie, orkiestrze. Pomimo, że dzieła i wykonawcy należą do wspólnego kręgu „najbardziej znanych”, to zwykła przyzwyczajenie nakazuje zawrzeć chociażby symboliczne noty w tradycyjnej

„książeczce” dołączanej do płyt, zamiast zrezygnować z niej na rzecz Internetu.

Bardzo trudno jest jednoznacznie ocenić tę płytę.

Rafał Grabiszewski



**SONATAS & ETUDES**  
**Chopin, Scriabin, Liszt, Ligeti**  
*Yuja Wang, fortepian*

Deutsche Grammophon 477 8140 • w. 2009, n. 2008 • 74'16"  
★★★★★

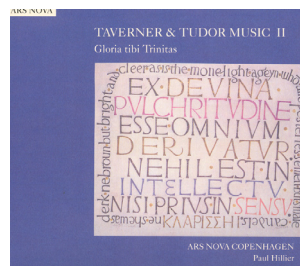
„Inwazja” chińskich artystów młodego pokolenia w Deutsche Grammophon trwa. Po Yundim Li i Lang Langu do grona nagrywających dla renomowanej wytwórni dołączyła 21-letnia Yuja Wang, istota drobna posturą, ale za to wielka talentem, duchem i ambicją. Kazaly jej na debiutancki krążek wybrać dzieła trudne, wybitne, znane z dokonani najsłynniejszych mistrzów klawiatury: *II Sonatę b-moll* Chopina oraz *Sonatę h-moll* Liszta, uzupełnione przez pianistyczne rarytasy: *II Sonatę gis-moll* Skriabina oraz *2 Etiudy* Ligetiego.

Jest to bardzo ciekawy i atrakcyjny program, którym młoda artystka odniosła zasłużony sukces. Poko-

nała nie tylko niebagatelne trudności techniczne, od których aż się roi w wybranych kompozycjach, ale przede wszystkim czysto muzyczne. Bardzo mi się spodobało włączenie na krążek rzadko nagrywanej *II Sonaty* Skriabina oraz niezbyt znanych etiud Ligetiego – chciałoby się mieć ich komplet w interpretacji uroczej Chinki. Z kolei dwa filary romantycznej twórczości fortepianowej, wyznaczające nowe standardy formalne i wyrazowe, ujęły mnie bogactwem wyrazu, faktury i warsztatowych środków, pełnym dźwiękiem, żywą narracją i intensywnością ekspresji.

Ambitny i ciekawy repertuar podany w utrzymanej na wysokim poziomie interpretacji chińskiej pianistki, każą przypuszczać, że w osobie Yuji Wang pojawiło się kolejne pianistyczne zjawisko, które z pewnością nie raz wywoła poruszenie na fonograficznym rynku.

Paweł Chmielowski



**TAVERNER & TUDOR MUSIC II**  
*Ars Nova Copenhagen • Paul Hillier, dyrygent*

Da Capo 8.226056 • w. 2008, n. 2008 • 73'58"  
★★★★★

iz Strauss romansował z nią nad wyraz wytrwale, żywiąc istotne nabożeństwo co do jej osoby, i to aż do późnej starości. Nietłatwo ustalić, czy fascynacja owa przekroczyła mieszczańskie ramy wspólnego koncertowania w zaciszu domowych pieleszy, wszak już cnotliwy Albrecht Dürer ani chybi spostrzegł, iż „zajmując się sztukami, unika się wielu rzeczy złych, które mogą się zdarzyć, gdy się próżnuje”; dość odkryć, iż chorobliwa zazdrość ze strony Wihana, rychło posłużyła za pobudkę do totalnego rozprężenia związku. Niezależnie od tych matrymonialnych i czułościowych perturbacji, w roku 1883 eksycytujący autor *Makbeta* ofiarował czeskiemu soliście osobne studium w postaci *Sonaty na wiolonczelę i fortepian F-dur*, która czarownie inauguruje zachwycający program Miszy Majskiego.

„Ostatecznie niewielu tylko wnikliwie przesiąka problemy sztuki” – trafnie rozszalał cytowany rozwiązanie Lomazzo. Kategorycznie obstają przy tym, by ta szesnasto-

wiecznie wzniosła sekwencja iluminowała wybory zaczn rosyjskich prestidigitatorów, z jakim tu mamy niezbitcie do czynienia. Sublimowana koherentność i wszechpółęta sensualnej imaginacji, sentymentalny powiew salonowych lansad i ekscentrycznie ogniste, chłopiące „élan”, rubasznie żwawy morawski tan i senny bezmiar indiańskich kaskad Minnehaha – oto rafinowane odpryski subtelnie zwietrzałej epoki; ery, za którą jawnie tęskni nasza dusza. W czas ten, znaczący wielobarwnym rostrum Straussa i swojską frazą patriarchalnego Dworzaka; humanizm i indywidualizm, idealizm i estetyzm, poczucie obowiązku i wiara w stopniowy postęp ludzkiego ducha zdawały się cnotami, o jakie warto kruszyć płomienną kopię, a „nadawanie kształtu marzeniom znaczyło życie każdego artysty” (Alfred de Musset). Majski i Gililov z atencją peregrynują po tych zaprzieszłych echem fin de siècle’u, wspierając się ofiarne w obopólnej wspinaczce ku światłu i pobudzając do życia

„wszystkie bóstwa zamieszkujące człowieka piers” (William Blake).

„Sztuka rodzi się tylko z najwyższego poruszenia najintymniejszych mocy duszy i umysłu, które nazywamy entuzjazmem” – pouczał u zarania XIX w. panteista i teozof, Friedrich Wilhelm von Schelling. W rozredganych pasażach pasjonującej zmysły *Sonaty F-dur*, pośród egzaltowanych taktów transponowanego z wersji orkiestrowej romansu, (utrzymanego w tejże tonacji); w mesmerycznie kojącym *Poranku*, sprezentowanym ongiś dożgonnej towarzysze Paulinie de Anha, a przystosowanym tutaj na potrzeby wiolonczeli; szkl się i mieni rozległe spectrum barwne i lśni bez miary wysmakowana maniera Majskiego. W niej to, bez przesyady – jak rzekłby Samuel Coleridge – „ma miejsce pojednanie zewnętrznego z wewnętrznym”, a ukryta poufna poezja, „czy to rozwija swoją własną wzorzystą tkaninę, czy zdiera ciemną zasłonę życia przed sceną rzeczy, tworzy równocześnie dla nas nowy byt wewnątrz

naszego bytu” (Percy Shelley). Taką finezją i krasą brzmienia obdarzony był swego czasu niedziałający Mściśław Rostropowicz, i nie od rzeczy namiętny lotewski liryk przywołuje jego szlachetne imię w dyskretnej dedykacji swojego intymnego albumu.

Zgasły niedawno mistrz rodem z Baku, pełni tym samym rolę znamienego pomostu pomiędzy zakorzenioną w hic et nunc europejską profesją Majskiego, a jej frenetycznym ekwiwalentem z historii – Hanusem Wihanem; owym niesformnym totumfackim Dworzaka i adresem jego perlistich miniatur (m.in. słynnego tria *Dumki*). Te zaś Gililov do spółki z Mayskim relacjonują bez zastrzeżeń, zezwalając osobno na wysmienitą transkrypcję wiolinistycznej *Sonaty G-dur*, i „przemieniając nasze życie w dzieło sztuki”, abyśmy „mogli śmiało twierdzić, że jesteśmy nieśmiertelni już w ziemskiej egzystencji” (Ludwig Tieck).

Andrzej Osipiński

W encyklice o muzyce i śpiewie kościelnym *Inter pastoralis officii sollicitudines* (1903), czcigodny erudyta i ojciec duchowy Kościoła, Pius X roztropnie zauważył: „Muzyka kościelna, jako część składowa uroczystej liturgii, dzieli z nią cel ogólny, jakim jest chwała Boża, uświęcenie i zbudowanie wiernych. Ona to się przyczynia do pomnożenia powagi i wspaniałości ceremonii kościelnych i tak, jak głównym jej zadaniem jest odpowiednią melodią przyciągać takt liturgiczny, przedstawiony zrozumieniu wiernych, tak znowu właściwym jej celem jest dodać większej sily tekstowi samemu, aby za jej pośrednictwem wierni byli łatwiej jeszcze pobudzeni do pobożności i lepiej usposobieni do zebrania w sobie owoców łaski, powstających przy sprawowaniu Przenajświętszych Tajemnic”. Nie sposób zaprzeczyć, iż angikańskie konfesje ery Tudorów, przedłożone w najświeższym credo ekwilibrysty i mentora Paula Hilliera, poprzez to, że subtelnie wiodą wiernych ku nasileniu i eskalacji ufności w Pana, w zupełności poświadczają nieskazitelną i uczciwą papieskiej admnistracji. Także w tym sensie, iż prezentują one cnoty właściwe najszlachetniejszej rzymskiej liturgii, a to – jak raczył zaznaczyć Pius X – „świętość i piękność formy, z których wynika koniecznie powszechność”. W opinii oratora i egzegety na stołcu Piotrowym, muzyczna fraza powinna bowiem być „święta, a więc wykluczać wszelką świeckość, nie tylko w samej sobie, ale też i w sposobie, w jaki zostaje przez wykonawców oddana”.

Kontemplacyjne misterium *Gloria tibi Trinitas* pióra eminentnego cicerone chóru przy oksfordzkim Cardinal College, Johna Tavernera, zajmuje w wyspiarskim kronikarstwie miejsce doprawdy arbitralne, nie tylko z uwagi na jego atrakcyjną jakość formalną, co dzięki instrumentalnemu idiomowi *In nomine*, wyłowionemu z misternej a efektownej struktury *Benedictus*, i przetwarzanemu następnie bez miary przez generację angielskich mistrzów. Sofista i demiurg Hillier zgrabnie przerywa jej ceremonialnie śpiewny nurt, wplatając weń podniosłe okrucy innego autoramentu – przewidziane na co dzień ku okraszaniu teologicznie doniosłej niedzieli Trójcy Świętej – tak aby wyrzucić „na dusze tych, którzy słuchają, ten wpływ, jaki Kościół wyrzucić zamierza, przyjmując do swej liturgii sztukę tonów” (Pius X). Kondukt otwiera olśniewająca i kontrapunktyczna *Magnificat Regale* Roberta Fayrfaxa – gentelmana londyńskiej kaplicy królewskiej – sporządzona u progu XVI wieku i składowana

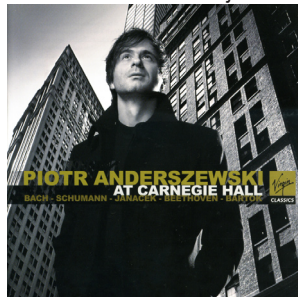
skrupulatnie w monumentalnym mszale z Eton. Jej prezenca jawi się nieprzypadkowa i idealnie koreluje z ledwie uprzędkającą reformacją mszą Tavernera, o którym zajadły protestant John Foxe zdołał napomknąć (jakieś dwadzieścia lat po jego śmierci), iż „przybył [on] doń wyrazić skruczę za szereg pieśni, jakie ułożył do limeryków papieża, w czasie osobistego zaślepienia”. Ta jednostronna konstatacja przyczyniła się do nawarstwienia rozlicznych mistyfikacji i narażenia z gruntu fałszywych przesłanek wobec osoby autora *Corona spinea*, który w istocie bez większych przeszkód zażywał znacznej renomy, i to w sam czas nieobojętnej dlań apostazji króla Henryka VIII.

W liście do braci Pizonów, natchniony duchem Horacy tak oto pouczał swoich sceptycznych adresatów: „Poemat to jak obraz: Jeden cię bardziej ujmie, jeżeli staniesz blisko, drugi z większej odległości, dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się szybrego spojrzenia krytyka; jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu”, a prawodawca romantycznej liryki, Wiktor Hugo podkreślał: „Ta sama natura zapładnia i karmi różnorodne postaci geniuszu”. Te rozstrzelone w czasie sekwencje nadzwyczaj udatnie korespondują z treścią polifonicznej retrospektyw sygnowanej przez zasłużony w promocji muzyki dawnej, kopenhaski ansambl Ars Nova. I tak, jeśli fascynująca arytmetyczną logiką a przy tym niewiarygodnie bezpretensjonalna i omalże ascetyczna męska Tavernera, emanuje pierwiastkiem solennym i cerebralnym, to okazjonalny opus Fayrfaxa zda się przepelnić energią bez granic. Ta zaś otwarcie przywabia Hilliera, który popędza swoich chórzystów bezceremonialnie oraz z lubością, tak że w incydentalnie giętkich pasażach przestaje on za nim nadążać! Z pewnością brytyjski maestro wziął sobie do serca znamienne maksymę Wiktora Hugo, który zjadliwie, acz nie bez racji zaobserwował, że „nagromadzenie wzniosłości prowadzi mimowolnie do kontrastu, człowiek zaś odczuwa potrzebę odpoczynku nawet od piękna”. Te niepokazne chochliki nie uwłaczają bynajmniej kaligraficznej transparenacji i wychuchanej estetyce całokształtu; sprawiają za to, iż promienieje zeń jawnie rozradowana, zgoła ludyczna witalność współ z ekscytującą sensualnością.

Herold italskiej stylizacji i antycznego koturnu w sztuce, Andrea Sacchi syntetyzował: „Obraz pragnie być taki jak tragedia, która

tym bardziej zyskuje uznanie, im większy efekt osiąga przy pomocy niewielkiej liczby aktorów”. W woli przemysłowej eksplikacji partii hymnicznych i rytualnych, zdołałych ambiwalentne obrzędy Tudorów (prócz wspomnianych Fayrfaxa i Tavernera, program kompletują skromne ekscerpcje Tallisa, White’a oraz Byrda), Hillier dystansuje się istotnie co do historycznie udokumentowanej tradycji angikańskiego śpiewu, przewidującej stały udział szesnastu kleryków, tudzież partycypację dwunastu świeckich. Ci z kolei – zgodnie z restrykcyjnymi zaleceniami Piusa X – winni być znani „z pobożności i przykładowego życia”, a nadto „zachowania skromnego i pobożnego w czasie nabożeństwa, godnego świętej czynności, które sprawują”. Protoplasta Theatre of Voices bez trudu obchodzi się bez tych ostatnich, angażując na domiar fertycznie rozpaplane panie (wnoszą one zaprawdę niezgorszy wigor!), i pobłażliwie ignorując wnikliwe dyspozycje świętego męża, który zaledwie w przedelnym wieku pragnął wzmiankować, co następuje: „Śpiewacy w kościele mają prawdziwe oficjum liturgiczne i dlatego niewiasty, jako niezdolne do takiego oficjum, nie mogą być dopuszczone do uczestnictwa w chórze lub kapeli kościelnej. Jeżeli więc zachodzi potrzeba użycia wysokich głosów sopranowych i kontraltowych, to muszą one, według starożytnego zwyczaju Kościoła, być wykonane przez chłopców”. Dalibóg, zadziwiająca.

Andrzej Osiński



**PIOTR ANDERSZEWSKI  
at Carnegie Hall**

Virgin Classics 72912 • w. 2009, n. 2008, • 84'20"

**Muzyka21  
plyta miesiąca**

**PIOTR ANDERSZEWSKI  
Un voyageur intranquille**

Medici Arts 3077938 • w. 2009, • 83'00"  
• DVD  
☆☆☆☆☆

Piotr Anderszewski konsekwentnie pokonuje kolejne stopnie na drodze do grona najbardziej uznanych pianistów w historii.

Po nagraniu dla lokalnego CD Accord podpisał kontrakt z Virgin. Niedługo potem Bruno Monsiignion zrealizował o nim film oparty na sesji nagraniowej *Wariacji na temat Diabelliego* (Francuz wcześniej podobne filmy poświęcił takim mistrzom klawiatury, jak Gould i Richter). Kolejnymi dowodami nietuzinkowości artysty okazywały się jego kolejne płyty i triumfalny pochód przez największe areny świata. Ukoronowaniem dotychczasowej działalności pianisty można uznać ostatnio wydane dwa artefakty: recital na szczycie góry lodowej – w Carnegie Hall (zarejestrowany i wydany przez Virgin) i dokumentalny film Monsiigniona poświęcony artyście.

Podwójna płyta z koncertem Anderszewskiego w Amerykańskiej świątyni muzyki obejmuje utwory o szerokim zakresie stylistycznym. Pianista otworzył swój recital *II Partitą c-moll* J. S. Bacha, po której wykonał *Sceny karnawałowe* z *Wiednia* Schumanna, *We mgłach* Janaczka, *Sonatę nr 31 As-dur* Beethovena, a zamknął go zagranymi na bis *Trzema węgierskimi pieśniami* Bartoka. Zestaw ten daje niemal pełny wgląd w krąg repertuarowy dzieł, jakich podejmuje się pianista (zabrakło tylko przedstawiciela awangardy wiedeńskiej), a tym samym ukazuje proweniencję stylistyczną artysty. Wyjątkowość kreacji Anderszewskiego nieustannie zmusza do porównań z największymi artystami klawiatury, z której to konfrontacji niejednokrotnie wychodzi obronna ręką. *Partitę* Bacha pianista zna niczym własną kieszeń, co udowadnia odsłaniając jej bogactwo formalne, wyrazowe i stylistyczne. A wszystko to poprzez podkreślenie elementów strukturalnych, dostrzeżenie pomiędzy nimi ścisłych relacji. Głębia jego odczytania pozostawia w tyle chłodną propozycję pozostawioną nam przez Glenna Goulda.

Natomiast wykonanie schumannowskich *Scen* nieodparcie przywołuje skojarzenie z kreacją Benedettiego. Podobnie jak włoski wirtuoz, Anderszewski dystansuje się od romantycznej wylewności emocjonalnej, pędząc (*Allegro*) tak jakby chciał uniknąć patosu drzemającego w jej głównym temacie. Gdzie indziej (*Romanze*) snuje intymną wypowiedź by nie popaść w nadmierny sentymentalizm. Jego gra również i na gruncie romantycznej literatury przykuwa uwagę i frapuje. Niemniej jednak wspomniany Włoch w swym wykonaniu prezentował szerszą skalę dynamiki i umiejętności zachowania kryształicznej czystości przebiegu kompozycji, nawet w

stricte wirtuozowskim *Finale* (by porównać to nagranie z rejestracją warszawskiego recitalu Benedettiego).

W impresjonistycznym cyklu Janaczka Anderszewski podkreślił bardziej jego strukturę niż nastrojowość lub kolorystykę. Stąd może pod jego palcami utworów bliżej do analizy rentgenowskiego zdjęcia, niż próby uchwycenia ulotności chwili. Efekt ciekawy, ale dość odległy od stylistyki kompozycji.

Z Beethovenem pianista zdaje się żyć za pan brat. Narracyjna, oparta na pracy tematycznej kompozycja klasyka wiedeńskiego stanowi dla wykonawcy doskonały grunt do ukazania walorów niezwykle rzadkich, wyróżniających go spośród innych pianistów – odkrywczego stosunku wobec dzieła, odwagi interpretacyjnej i czystości formalnej. Nic więc dziwnego, że po wybrzmieniu ostatnich akordów wybucha gromki aplauz nowojorskiej publiczności. Na wytchnienie Anderszewski przypomina o swych węgierskich korzeniach trzema miniaturami Bartoka.

Recital ten ukazuje Anderszewskiego nie tylko jako świetnego pianistę, ale przede wszystkim wyjątkowego artystę. Program zdaje się zdradzać jego proweniencję do repertuaru skupionego wokół form klasycznych. Na gruncie kompozycji Bacha i Beethovena Anderszewski dociera do nieodkrytego dotąd „potencjału” tych kompozycji. Ale nie zamyka się, poszukując wśród utworów o odmiennej wyrazowości, determinantom formalnym i ciężarowi gatunkowemu. Dzięki temu w spektrum słuchaczy pojawiają się utwory rzadziej wykonywane, a na pewno zasługujące na uwagę melomanów. Dlatego koncert w Carnegie Hall to nie tylko zapis występu, ale niemal autoportret artystyczny jednego z ciekawszych pianistów naszych czasów.

Portretem Anderszewskiego jest również ostatni film Monsaingeon'a zatytułowany *Voyageur intranquille*. Obraz ten w nieco surrealistycznej formie przedstawia artystę podróżującego na pokładzie wynajętego wagonu pociągu znanego z dworców PKP. Ta mogłoby się wydawać

nieatrakcyjna sceneria (bo komu podoba się w naszych składach kolejowych) stała się idealnym miejscem refleksji Anderszewskiego. Niczym nieskrępowana szczerość artysty bije z każdego zdania, które płynnie niczym kontrapunkt dla obrazów przedstawiających ważne dla Anderszewskiego osoby, miejsca i wydarzenia. Muzyk na pokład swego wagonu zabiera nierzadko swych przyjaciół, z którymi również dzieli się swoimi muzycznymi lub estetycznymi przemyśleniami. Tak ujęta sylwetka pianisty umożliwia widzom wtargnięcie, nierzadko, w sferę jego bardzo osobistych doświadczeń. I właśnie pełnia tego portretu osobowości artystycznej jest jego niezaprzeczną zaletą, ale jednocześnie budzi zastrzeżenia. Czy aby ten film nie odziera wizerunku artysty z marginesu jego prywatności, intymności, które powinny pozostać dla zainteresowanych osobą Anderszewskiego w sferze domysłów, przypuszczeń. Monsaingeon bez wątplenia tym filmem spełnił swe marzenie, którego nie udało mu się zrealizować z Richterem i Gouldem, bo wyrwała mu ich niespodziewana śmierć. Ale dzięki temu obaj herosi klawiatury żyją w pamięci odbiorców



ich sztuki jako indywidualne wyobrażenie. Postaci Anderszewskiego nie spowije już inspirująca tajemnica, bo świadectwem jego życia i artystycznego credo pozostanie świetny film.

Piotr Wolanin

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

<p>① Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Poczтовая 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: actepre@wp.pl</p>	<p>② CMD Classical Music Distribution ul. Światowida 5-7 45-325 Opole tel./fax: 0 - 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl</p>	<p>④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl</p>	<p>tel. 0 - 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383</p>
		<p>⑤ Music Island ul. Napoleońska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl</p>	<p>⑥ Club CD tel/fax 091 4831155 tel. 0501-061-002 Skype: clubcd www.ccd.pl oraz www.xrod.pl e-mail: club@ccd.pl</p>

ZAPRENUMERUJ

# jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy  
magazyn jazzowy w Polsce



## 40 lat i jeden dzień!

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



### ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

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



## Konkurs płytowy

**Juliusz Łuciuk**

**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 10 płyt z dziełami Juliusza Łuciuka (okładki obok). Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

**W którym roku i u jakiego profesora Juliusz Łuciuk otrzymał dyplom z kompozycji?**

### Rozstrzygnięcie konkursów z czerwca 2009 r.

**UNIVERSAL – CECILIA BARTOLI** – Jan Abramowicz, Lublin; Ewa Czechowicz, Warszawa; Ewa Dąbrowska, Wrocław; Jan Grabowski, Warszawa; Cezary Kulesza, Kraków; Stefan Majewski, Olsztyn; Maria Nikodem, Rzeszów; Andrzej Olczak, Łódź; Janusz Tur, Zabrze; Janusz Żak, Szczecin.

**ACTE PRÉALABLE – ALEKSANDER TANSMAN** – Justyna Brzoza, Inowrocław; Czesław Dybowski, Białystok; Szymon Grad, Warszawa; Mariusz Małecki, Rzeszów; Lesław Nowak, Kraków; Aleksander Pawłowski, Kraków; Jan Rawski, Warszawa; Marek Topolnicki, Zielona Góra; Maria Zaremba, Warszawa; Józef Żelichowski, Gdańsk.

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

# Gadki pismo tradycja folkowe muzyka i okolic z Chatki

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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)  
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)



## Konkurs płytowy

**Sting**

**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.

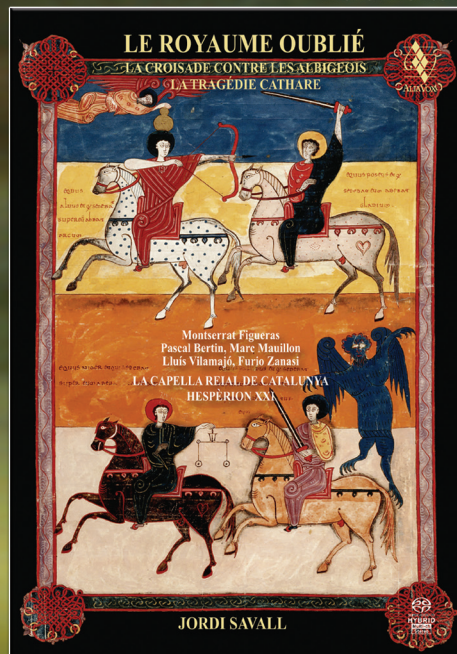
**Proszę podać choć jeden utwór autorstwa Stinga nagrany na jego najnowszym albumie?**

**Sting/Juliusz Łuciuk**  
**Universal Music Polska/Acte Préalable**

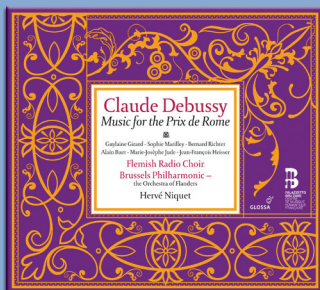
Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami  
na adres redakcji do końca bieżącego miesiąca.



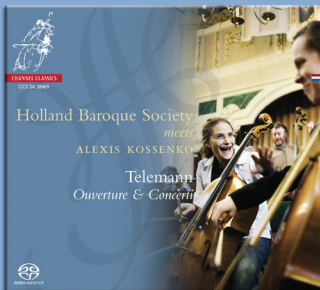
## Jordi Savall Zapomniane królestwo



krucjata przeciw albigensom, tragedia katarów  
wyprawa na południe Francji XII i XIII wieku  
mieszanka kultur Al-Andalus, północnej Francji,  
Flandrii, Włoch i Konstantynopola



Glossa GCD 922206



Channel Classics CCS SA 28409



Ricercar RIC 290



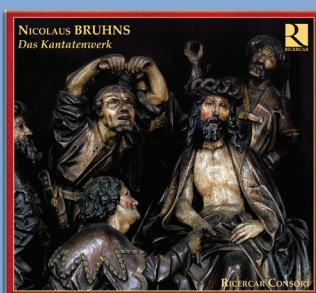
Zig Zag Territoires ZZT 100101



Glossa GCD 922207



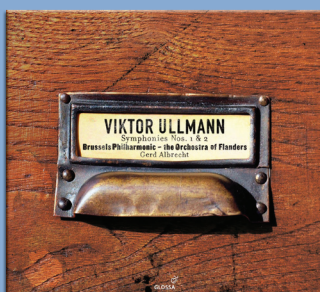
Channel Classics CCS SA 28009



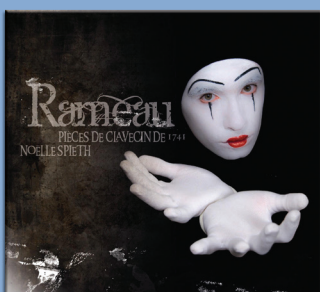
Ricercar RIC 291



Harmonia Mundi HMC 902032



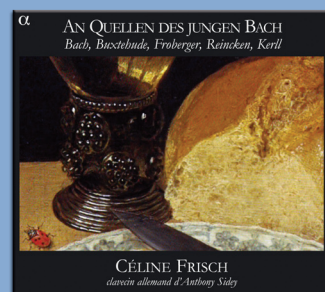
Glossa GCD 922208



Eloquence EL 0920



Arcana A 422



Alpha 149



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

# JULIUSZ ŁUCIUK

## 55-lecie pracy twórczej

### ŚWIATOWE PREMIERY FONOGRAFICZNE



AP0225 • ADD/DDD • 63'45" • © 1964/66/75/2009 • © 2009  
 Marathon – 4 Miniatures – Lirica di timbri – Pacem in terris – Arabesque – 3 fragments from the mystery play *The Penitent from Osjak* – 3 fragments from the choreodrama *Brand* – 3 fragments from *Meditations on the Book of Genesis on the Doorstep of the Sistine Chapel* – Passacaglia  
 Zofia Janukowicz, soprano • Juliusz Łuciuk, Domicela Łuciuk, Regina Smendzianka, Cezary Sanecki, pianos



AP0227 • ADD • 47'28" • © 1984/86 • © 2009  
 Concertino for piano and orchestra – Concerto for double bass and orchestra  
 Regina Smendzianka, piano; Marek Kalinowski, double bass  
 Orkiestra PRITV w Warszawie • Orkiestra PRITV w Krakowie  
 Jan Pruszek, Szymon Kawalla, conductors



AP0229 • ADD • 58'02" • © 1975/80/83 • © 2009  
 Lamentazioni Grażyna Bacewicz in memoriam – Skrzydła i ręce – Legenda warszawska quasi kolysanka  
 Jerzy Artysz, baryton  
 WOSPR • Orkiestra PRITV w Krakowie  
 Jerzy Kallewicz, Renard Czajkowski, Janusz Przybylski, conductors



Juliusz Łuciuk  
 fot. Zbigniewa Labe  
 fotomontaż. Grzegorz Majka

dla tych, którzy kochają muzykę

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

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