

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 2 (115)
luty 2010
ROK XI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



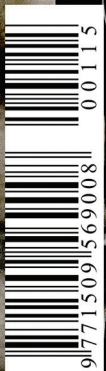
**Romuald
Twardowski**
między życiem a sztuką

Ewa Murawska
wszystko przede mną

**Measha
Brueggergosman**
otarłam się o śmierć

Robert Sadin
zgłębiając Machauta

ALBRECHT MAYER
oboista, który pokochał Bacha



ALBRECHT MAYER

ENGLISH CONCERT • TRINITY BAROQUE

VOICES OF BACH

Premiera - marzec 2010



ALBRECHT MAYER
VOICES OF BACH ENGLISH CONCERT • TRINITY BAROQUE
WORKS FOR OBOE, CHOIR & ORCHESTRA



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

478 1517

www.deccaclassics.com • www.albrechtmayer.com • www.universalmusic.pl

© fot. DG / Mat Hennek
proj. graf.: Studio Jeremi



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 kołysanka*
Jerzy Artyusz, baryton
WOSPR • Orkiestra PRITV w Krakowie
Jerzy Kulewicz, Renard Czajkowski, Janusz Przybylski, conductors



Juliusz Łuciuk
fot. Zbigniewa Labe
fotomontaż: Grzegorz Majka

dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • 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: Łódź • Koszalin • Zabrze • Toronto
 10 MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Tryptyk • Opowieści Hoffmanna • Tosca • Electra • Jaś i Małgosia*

CZŁOWIEK

- 18 Albrecht Mayer – oboista, który pokochał Bacha
Arkadiusz Jędrasik
 20 Wszystko przede mną
z flicystką, Ewą Murawską, rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 23 Rzecz o Romualdzie Twardowskim (1)
Między życiem a sztuką
Alicja Twardowska
 25 Niespełnione nadzieje (4)
Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodzięcym wieku
Marcin Zgliński
 26 Otarlam się o śmierć i dlatego cieszę się życiem
z Meashą Bruegggergosman rozmawia Kazik Jedrzejczak
 30 O Barbarze Strozzi
Katarzyna Otczyk
 32 Zgłębiając Machautą
rozmowa z Robertem Sadinem

DZIEŁO

- 34 **Der Rosenkavalier w MET**
Basia Jakubowska

PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie – Jonas Kaufman – arie z niemieckich oper**
Paweł Chmielowski
 39 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:**
 – Universal Music Polska – Albrecht Mayer
 – Acte Préalable – Pieśni polskie

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

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: acteprealable@op.pl lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93
 Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cenia jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

Muzyka21

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

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

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



foto. na okładce: Albrecht Mayer
 © fot. Mat Hennek/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki
 &

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl

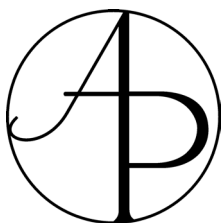
Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesyłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

Niestrudzony promotor kultury polskiej, pan Minister Bogdan Zdrojewski, zorganizował niedawno w Sejmie debatę na temat pakietu ustaw deregulacyjnych. Trudno jednak mówić o debacie skoro do końca expose Ministra dotrwało zaledwie kilkunastu posłów, głównie z PO. Dzięki temu jednak pan Minister mógł niczym nie niepokoiony chwalić się swoimi osiągnięciami, choć wspominał również o porażkach. Ciekawe, co na temat sukcesów sądzi środowisko? W naszym odczuciu najnowszym ogromnym sukcesem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jest dofinansowanie dwóch albumów płytowych, jakie właśnie się ukazały: XVIII-wieczne symfonie czeskie oraz nagranie utworów Beethovena i Schoenberga. Prawdą jest, że część Polaków przez ponad 100 lat żyła w tym samym kraju, co Czesi i wspomniani kompozytorzy, ale czy naprawdę po naszej stronie Karpat zrobiliśmy już wszystko?

Pan Minister twierdzi, że „polscy artyści nie zawodzą, zawodzą anachroniczne instytucje”. W przypadku wspomnianych albumów płytowych, to artyści wpadli na tak „odkrywczy” pomysł, więc każdy niech sobie sam odpowie na pytanie czy rzeczywiście nie zawiedli. Natomiast prawdą jest, że Ministerstwo jest anachroniczne skoro takie działania popiera pieniędzmi podatnika.

Pan Minister zapewniał również garstkę pozostałych na Sali posłów, że „pierwsze projekty z pakietu deregulacyjnego mają trafić do Sejmu w I kwartale tego roku, całość ma być gotowa do połowy roku, tak, aby część przepisów (kontrakty dyrektorskie) mogła wejść w życie od nowego roku po wyborach samorządowych”. Przekładając to na język zrozumiały – chodzi o zapewnienie etapów „swoim”. A w kulturze pozostanie po starym.

Przykład Ministra Kultury przeznaczającego publiczne pieniądze na promocję kultury obcej nie jest odosobniony. To norma. Pani Małgorzata Małaszko-Stasiewicz, nowa szefowa radiowej Dwójki, czempiona w promocji muzyki polskiej, w niedawnym wywiadzie udzielonym Gazecie Wyborczej chwaliła się działalnością misyjną swojej placówki. Dowodem na to, według niej, jest także wydanie przez Polskie Radio płyt z koncertami wiolonczelowymi Michała Haydna oraz z pieśniami Józefa Haydna. Ale czy można się dziwić tak postrzeganej misyjności przez rozgłośnię radiową, która wciąż uważa, że najlepszym momentem do słuchania muzyki polskiej jest pierwsza w nocy? Rozgłośni, która wraz z Ministrem Kultury wyręcza Niemców (których nie stać było) w wydaniu opery Louisa Spohra, a od lat ma w swoim archiwum operę *Maria* Statkowskiego i nie wydaje jej, choć zgłaszali się sponsorzy z propozycją sfinansowania. 📻



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*

i Jan A. Jarnicki

ogłaszają 1 IX 2009 r.

VII Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 28 II 2010 r. dostarczyć do Wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

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

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 31 III 2010 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21*. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Wydawca wyznaczy mu datę przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin nagrania. Więcej informacji na temat konkursu będzie można znaleźć na stronie www.muzyka21.com i www.acteprealable.com

Adres organizatora konkursu:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
skr. pocztowa 71 - 02-800 Warszawa 93
tel./fax: 0 - 22 648 88 38
actepre_konkurs@interia.eu
www.acteprealable.com

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale



J. F. Haendel – *Juliusz Cezar*
scena zbiorowa z I aktu
fot. Ch. Zieliński

Łódź **Juliusz Cezar w Teatrze Wielkim w Łodzi.** Najnowsza premiera tej opery G. F. Haendla była koprodukcją Teatru Wielkiego i Łódzkich szkół artystycznych: Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego, Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów oraz PWSFTViT im. Leona Schillera. Solistami byli studenci, w kanale orkiestrowym również zasiadła orkiestra studencka. Jednym słowem na scenie i w kanale królowała młodość, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Georg Friedrich Haendel należy, obok Bacha, do grona największych kompozytorów barokowych. Skomponował około 40 oper, z których *Agryppina*, *Kserkses* i *Juliusz Cezar* należą do najbardziej znanych. Ta ostatnia opera miała swoją premierę 20 lutego 1724 r., w Londynie. Jej akcja rozgrywa się w Egipcie w 48 roku p.n.e. i opowiada historię burzliwego związku Juliusza Cezara z Kleopatą. Dzisiaj *Juliusz Cezar* należy do grona najczęściej wykonywanych i najbardziej cenionych oper Haendla. Jeszcze za życia kompozytora wystawiono ją w Londynie aż 38 razy. Operę odkryto na nowo w Getyndze w 1922 r. i od tego czasu stanowi ona żelazny repertuar światowych scen. W ostatnich kilkunastu latach chętnie wystawiają to dzieło wszystkie liczące się sceny. Kompozytor powiększył tu orkiestrę, dołączając do normalnie używanego wtedy składu także rogi, trąbki, flety i harfy. Łódzka premiera *Juliusza Cezara* została wystawiona 12 grudnia 2009 r. w ramach światowych obchodów 250. rocznicy śmierci kompozytora.

Popularność na światowych scenach w żaden sposób nie przekłada się na nasze sceny. Polska premiera odbyła się w 1936 r. na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu. Drugi raz wystawiono *Juliusza Cezara* dopiero w 1962 r.

na scenie Opery Warszawskiej w sali Romy, reżyserowała Ludwika René. Trzecia inscenizacja została zrealizowana przez Marka Weissa w Warszawskiej Operze Kameralnej, premiera w październiku 2008 r. Z tego przedstawienia dokonano też nagrania „live”, które zyskało wysokie oceny.

Czwarta, w historii naszej opery, inscenizacja przygotowana przez debiutującego jako reżyser Artura Stefanowicza ujmuje prostotą i zwartością scenicznego kształtu, wyrazistością nakreślenia charakterów bohaterów dramatu oraz klimatem, szkoda tylko, że brakuje mu większej dynamiki w prowadzeniu akcji niektórych epizodów. Wspomagały je interesujące projekcje świetlne i video oraz wędrująca scenografia autorstwa Ewy Bloom Kwiatkowskiej ograniczająca się do sześciu przesuwanych z miejsca na miejsce słupów/kolumn.

Młodzi wykonawcy z pełnym zapałem i najlepiej jak potrafili pokonywali trudności złożonych wokalnie i aktorsko partii. A przyznać należy, że wokalnie nie należą one do łatwych i prostych. Haendel naszpikował je koloraturowymi ozdobnikami ponad wszelką miarę, należy je realizować z zegarmistrzowską precyzją, bez tego nie ma mowy o sukcesie. No i przyznać należy, że podczas premiery mieliśmy w tym względzie niemalą satysfakcję. Co prawda Anna Werecka bez większego przekonania nakreśliła trochę bezbarwny obraz Juliusza Cezara, ale już to przekonanie odnaleźliśmy w aktorskich działaniach Małgorzaty Domagały w partii niezaczesanej Kornelii oraz Kingi Borowskiej w roli Sesta. Duetu obu par w finale pierwszego aktu słuchałem z przyjemnością. Interesujące kreacje wokalnie – aktorskie stworzyli również Bartosz Rajpold – Ptolemeusz i Paweł Erdman – Achilles. Obaj panowie dysponują interesującymi głosami. Nie do końca przeko-

nała mnie do swojej kreacji Partycja Kujawa w partii Kleopatry, chociaż z historycznego punktu widzenia udowodniła, że Kleopatra była piękną kobietą, której trudno się było oprzeć. Dobrze w partii Nirena (tylko dla czego przypominał on Papagena z *Czarodziejskiego fletu*) odnalazł się Damian Ganclarski oraz Bartosz Szulc w roli Curia.

Przy pulpicie dyrygenckim stanął gościnnie Paul Esswood, znany kontratenor, który w ostatnich latach zajmuje się również dyrygenturą. Muzyka Haendla płynęła pod jego batutą może nieco zbyt jednostajnym strumieniem, ale za to można było podziwiać jego precyzję w prowadzeniu akompaniamentu i wielką dbałość o to by zbyt masywne brzmienie orkiestry nie przykrywało śpiewaków. W jego interpretacji czuć było rozmach i fantazję, z jaką Haendel komponował to piękne dzieło. Niestety, w grze studenckiej orkiestry słyszało się też sporo kiksów, braku zgrania i zgodności brzmienia.

Adam Czopek

Koszalin **Zestrady Filharmonii Koszalińskiej.** Każdy słyszany przeze mnie występ Beaty Bilińskiej – czy to na Festiwalach Pianistyki Polskiej, czy na estradzie Filharmonii Koszalińskiej – zapisał się w pamięci jako wydarzenie radosne; właśnie: radosne, gdyż wśród wielu cech pianistycznej sztuki tej artystki – jak znakomita technika, absolutna muzykalność, piękny dźwięk, precyzja, stylizacyjna wierność epoce i autorowi, jasność i naturalność narracji – właśnie owa spontaniczność, radość muzykowania, brały publiczność w posiadanie przede wszystkim. Każde wykonywane dzieło wydawało się skomponowane dla niej i jej specjalnie bliskie. A gra utwory z najtrudniejszego repertuaru.

Wydawałoby się, że młodzieńczy *II Koncert fortepianowy B-dur* Beethovena (de facto jego pierwszy), jaki wykonała w Koszalinie 4 XII, jest dla pianisty kulturowego wielki, najtrudniejszy repertuar, powrotem do klasycznych źródeł, jakimś momentem oddechu – ale nic bardziej błędnego. To muzyka we wszystkich swych elementach, a zwłaszcza w ekspresji, różna od klasycznej narracji, a przy tym bardzo trudna, i dlatego może tak rzadko grana. Beata Bilińska dała jej postać urzekającą w wykonaniu przejrzystym, cechowanym lekkością techniki, pięknym dźwiękiem, brawurą i dyscypliną zarazem, wyraziła ekspresją dojrzałej klasyki. Wykonanie przyjęło długotrwale owocają. Na bis artystka zagrała przejmująco ostatni Chopina *Mazurek F-moll* op. 68; było to piękne zaakcentowanie mijającej właśnie 160. rocznicy jego śmierci. W artystycznym zwycięstwie solistki miała swój dobry udział orkiestra prowadzona przez Czesława Grabowskiego. Doświadczony dyrygent dał jej interpretacji doskonały wtór, orkiestra brzmiała bardzo dobrze.

Wykonana na początku wieczoru uwertura do *Oberona* Webera, rozpoczęła pięknie brzmiącym solowym sygnałem rogu (Grzegorz Serwański), była – jak zazwyczaj na początku koncertu, przy powierzchownej uwadze słuchaczy – wykonana zaledwie poprawnie, w romantycznym dziele zabrakło nieco fantazji i emocjonalnego wyrazu. Na orkiestrowy fajerwerk trzeba było poczekać do drugiej części wieczoru.

Tu dopiero zabłyśły walory dojrzałej sztuki Czesława Grabowskiego – i możliwości orkiestry. A miały w czym zabłyśnąć: *Symfonia C-dur* Bizeta, napisana przez 17-letniego studenta Konserwatorium, odkryta w 1935 r., jest dziełem uroczym, pełnym fantazji, efektownie wyrazistym, ujmującym oryginalną inwencją. Dyrygent prowadził je w doskonałych tempach, pewnie, klarownie, orkiestrze grało się wyraźnie dobrze – i brzmiała bardzo dobrze. W II części, *Andante*, wyróżniło się eksponowane solo oboju pięknie wykonane przez Janusza Vogelsingera, zaś w finale cała grupa skrzypiec popisała się biegiem w efektownych, brawurowych figuracjach. Było to najlepsze z licznych wykonania tej symfonii, jakie dotychczas miały u nas miejsce. I efektowne zakończenie bardzo dobrego koncertu.

Publiczne koncerty symfoniczne datują się od początków XIX w., kiedy to pojawiły się instytucje i stowarzyszenia organizujące życie koncertowe, utrzymujące stałe orkiestry symfoniczne, budujące specjalne gmachy z estradami dla prezentacji muzyki orkiestrowej. Opera natomiast powstała znacznie wcześniej – w 1594 r. we Florencji miało miejsce pierwsze przedstawienie sztuki scenicznej ze śpiewanymi dialogami, pieśniami, tańcami, orkiestrą; ten synergetyczny związek sztuk, nazwany po prostu dziełem (po włosku: *opera*), zafascynował i podbił Włochy, potem całą Europę, cały świat, zaś przedmiotem, istotą tej fascynacji był i pozostaje śpiew, piękny śpiew, *bel canto*. Artystyczny fenomen opery jest żywy do dziś. Oczywiście opera się zmienia, współczesna sztuka operowa nie ma nic z *bel canto*, jest jego zaprzeczeniem, ale pozostaje historyczny dorobek jej wielkich twórców. Zatem magia sztuki śpiewu trwa, niezmiennie górując żywymi strunami głosowymi nad martwą materią instrumentów muzycznych. Właśnie, kiedy są to głosy piękne, pięknie służące treści, a nade wszystko celom artystycznym. Stąd też estrady

filharmoniczne bardzo często goszczą solistów-śpiewaków zarówno w repertuarze kantatowo-oratoryjnym, jak i, właśnie, operowym. A jest w czym wybierać – wśród ok. 30 tysięcy oper dotąd napisanych. Oczywiście najczęściej sięga się do XVIII, XIX-wiecznych arcydzieł.

Owa magia śpiewu operowego czaruje koszalińską publiczność dość często, tym razem (11 XII) objawiła się za sprawą sztuki Elżbiety Kacmarzyk-Janczak, solistki Opery Wrocławskiej. Artystka wystąpiła w Koszalinie po raz pierwszy, i od pierwszych arii z *Trubadura* Verdiego podbiła słuchaczy swą sztuką, swym ciepłym, bogatym w barwach, szlachetnym i niezwykle giętkim mezzosopranem. To rodzaj głosu, jaki służy kompozytorom oper do wyrażania uczuć głębokich, ważkich, dramatycznych. Solistka wspaniale rysowała liryczne postacie bohaterki oper Verdiego, Donizettiego, Saint-Saënsa, Bizeta, Johanna Straussa. Źródłem satysfakcji był także sam głos solistki pięknie brzmiący w całej skali. Znalazła dla swych interpretacji świetnych partnerów w dyrygującym tego wieczora Andrzeju Knapie i muzykach orkiestry – doskonale jej towarzyszących. Pięknie zabrzmiały fragmenty orkiestrowe programu, zaś otwierająca wieczór uwertura do *Nabucca* Verdiego pod ręką Andrzeja Knapa była prawdziwym wykonawczym majstersztykiem. Koncert wzbogacало niepomierne słowo wiążące Andrzeja Zborowskiego – świetnego komentatora muzycznego, zaś w przypadku opery czegoś więcej: jej pasjonata, który zna dogłębnie cały żelazny repertuar operowy i w dodatku świetnie, z wielką kulturą słowa o nim mówi. Koncert operowy z Andrzejem Zborowskim to swoisty substytut przedstawienia operowego.

Kazimierz Rozbicki

Zabrze **Aptekarski przegląd oper (X Noworoczny Koncert Charytatywny Aptekarzy, 9 I 2010 – Dom Muzyki i Tańca, Zabrze).** Żeby zrozumieć operę, w pełni ją docenić i odpowiednio odczuć całym sobą, trzeba ją kochać miłością czysto muzyczną. Trzeba znać opowiadane historie, rozumieć ich tragizm. Wówczas muzyka sama opowiada nam o miłości, nienawiści, śmierci, przenosząc nas w świat, gdzie język nie ma aż tak dużego znaczenia, w sferę, gdzie dominuje czysty dźwięk, niesamowitość skal głosu śpiewaka i jego ekspresja, która może nas do opery przekonać na zawsze lub zniechęcić na długo. Sprawa jest zatem skomplikowana i bardzo delikatna.

Najtrudniej jest słuchaczom, którzy z operą stykają się po raz pierwszy. Lub w sposób najbardziej intensywny, znając wcześniej ze słyszenia tylko najbardziej charakterystyczne motywy, którymi posługuje się cytat muzyczny, wykorzystywany w kulturze masowej. Dla takiej publiczności program musi być dobrany z niezmierną subtilnością. Repertuar X Noworoczny Koncertu Charytatywnego Aptekarzy tak właśnie został skonstruowany. Z myślą o pewnym kanonie opery, który można było zaprezentować szerszej, niewyspecjalizowanej w tym gatunku publiczności. Przy tym, wplatając w cały koncert elementy odpowiadające zdecydowanie bardziej doświadczonym amatorom opery. Można było usłyszeć m.in. arie z najznakomitszych oper: *Turandot* (aria *Nessun dorma*), *Straszny Dwór* (Aria Stefana), *Gianni Schicchi* (*O Mio babbino caro*), *Carmen* (Aria *Torreadora*). Pierwsza część koncertu, ta bardziej poważna prezento-

wała bowiem fragmenty oper Pucciniego, Bizeta, Verdiego, Moniuszki. Cała gala rozpoczęła się jednak od akcentów chopinowskich. Jak wyjaśnił prowadzący, Bogusław Kaczyński, w imię właśnie rozpoczętego roku ku czci Chopina. Orkiestra Filharmonii Zabrzańkiej pod dyrekcją Sławomira Chrzanowskiego zagrała *Poloneza A-dur* op. 40 nr 1 oraz *Koncert fortepianowy f-moll* wespół z wybitnym pianistą Jerzym Sterczyńskim. Zaraz potem rozbrzmiała pierwsza aria z opery Moniuszki *Straszny Dwór* w wykonaniu Tadeusza Szlenkiera. Tenor ma na swoim koncie liczne sukcesy na scenach polskich (m.in. w roli króla Gustawa III w premierowym przedstawieniu opery Verdiego *Bal Maskowy* w Teatrze Wielkim w Poznaniu) i międzynarodowych (śpiewał w koncercie *Trzech Polskich Tenorów* w Chicago). Tuż po nim *Nessun dorma* z *Turandot* Pucciniego wykonał Leszek Świdziński. Publiczność z miejsca została zaczerpnięta jego ciemnym, intensywnym głosem i reagowała entuzjastycznie przy każdym pojawieniu się tenora na scenie. Pochwał soliście nie szczędził także Bogusław Kaczyński okraszając występy poszczególnych artystów odpowiednim wprowadzeniem oraz serią zabawnych anegdot odnośnie oper, śpiewaków, czasem też publiczności. Po *Turandot* odśpiewano jeszcze arię *O mio babbino caro* również Pucciniego (opera *Gianni Schicchi*). Tym razem na scenie zagościła znana polska sopranista Krystyna Tyburowska. Ostatnimi tenorami koncertu byli: Dariusz Stachura (wykonał m.in. utwór *Caruso* J. Dalla) i Rafał Songan (śpiewał *Arię torreadora* z opery *Carmen*). Pierwsza część koncertu zakończyła się duetem K. Tyburowskiej i D. Stachury *Libiamo, libiamo...* i szampanem.

Tuż po przerwie rozpoczęła się kolejna część, tym razem mniej klasyczna. Śpiewacy wykonali takie utwory jak: *Stranger in the night*, *What a wonderful world*, *La Spagnola* (podczas którego odśpiewano także *Sto lat* gospodarzowi gali. Zapewne pod wpływem wykorzystanego przez Chiara tego znanego polskiego motywu ludowego). Jednak największe emocje wywołało fantastyczne wykonanie przez trzech tenorów *O sole Mio* Di Capua. Ich umiejętności wokalne to oczywiście jedno i nie sposób nie stwierdzić, że były świetne. Jednak to poczucie humoru i sposób śpiewania poruszyły całą publiczność. Muzycy kontynuowali ten klimat już do samego końca bawiąc się na scenie prawie tak dobrze jak słuchacze.

Na uwagę zasługuje też *Czardasz* Montiego, który przy współdziałaniu orkiestry zagrał świetny skrzypek, Zbigniew Kawalec. Okazyjnie batutę przejął tu także Jerzy Soberńko. Orkiestra pod jego kierunkiem zdecydowanie rozkwitła czyniąc z *Czardasza* najlepiej odegrany utwór tego wieczora. W finale odśpiewano jeszcze *We are the champions*. Cóż, nie sposób nie zauważyć, że Freddie Mercury śpiewał ten utwór sam i wyszło mu to wprost... niepowtarzalnie, podczas gdy cały zestaw muzyków w sześciuosobowym składzie nadal nie był w stanie wznieść się na ten sam poziom patosu, co *Queen*.

Mimo wszystko, czterogodzinny koncert był fantastycznym widowiskiem złożonym z utworów o nie tylko długiej już tradycji, ale przede wszystkim o niezaprzeczalnej magii. Można mieć tylko nadzieję, że ci z widzów, którzy do opery odnosili się jeszcze z rezerwą zmieniając zdanie i częściej będą sięgać do tego gatunku. Tutti.

Olga Filipowska



Wieczór Strawińskiego na wodzie
Jonathan Darlington, dyrygent
fot. Michael Cooper

Toronto **W**ieczór Strawińskiego na wodzie w Toronto. W obecnym sezonie 2009/10 Canadian Opera Company obchodzi uroczyste swój diamentowy jubileusz. Ten największy i najbardziej prestiżowy zespół operowy Kanady założono w 1950 r. Początkowo funkcjonował na zasadach Festiwalu. Wkrótce Canadian Opera Company przekształciła się w wiodący zespół operowy kraju pachnącego żywicą. Od 2006 r. dysponuje własnym budynkiem operowym The Four Season Centre For the Performing Arts o doskonałej akustyce i widowni mającej 2000 miejsc. Operuje budżetem 36 milionów dolarów. W ciągu sezonu operowego wystawia 7 nowych produkcji, które ogląda ponad 135 000 widzów. Z okazji uroczystości jubileuszowych przygotowano wiele atrakcji, między innymi wagnerowski koncert z wiodącym kanadyjskim tenorem Benem Heppnerem. Z dużą niecierpliwością oczekiwano też na premierę *Wieczoru Strawińskiego* w reżyserii Roberta Lepage'a, niezwykle utalentowanego artysty z Quebecu. Inscenizacja zatytułowana

Słowik i inne baśnie (The Nightingale and Other Short Fables) jest koprodukcją pomiędzy Canadian Opera Company oraz Festiwalem d'Aix-en-Provence i Opera National de Lyon. Głównym elementem wieczoru są dwie krótkie opery: *Lis (Le Renard)* oraz *Słowik (Le Rossignol)*. Dodatkowo spektakl wypełniły inscenizowane pieśni Strawińskiego skomponowane w latach 1911-1914.

Mala forma operowa *Lis (Le Renard)* została napisana w 1916 r. na zamówienie księżnej Edmond de Ploignac, z myślą, aby można ją było wystawiać w salonie. Libretto nawiązuje do ludowej baśni rosyjskiej autorstwa Aleksandra Afanasjewa. Według tej opowieści Lis próbuje złapać Koguta, któremu życie ratują Kot i Baran. Premiera odbyła się w paryskiej operze w 1922 r. w składance wystawianej przez Les Ballet Russes. Opera *Słowik* napisana została do libretta kompozytora i Stepana Mitussowa według baśni Hansa Christiana Andersena. Cesarz chiński zachwycony jest śpiewem Słowika i mianuje go nadwornym śpiewakiem. Postawie cesarza japońskiego przynoszą w da-

rze mechanicznego ptaka i Słowik musi opuścić komnaty cesarskie. Zjawia się powtórnie po latach, kiedy cesarzowi zagraża Śmierć. Ta, urzeczona niebiańskim wręcz głosem ptaka, oddaje cesarzowi zabraną koronę i berło, zaś Słowik obiecuje uratowanemu Cesarzowi śpiewać każdej nocy. Igor Strawiński zaczął pracę nad tą krótką, 45-minutową operą, w 1908 r., ale ukończył ją dopiero 4 lata później. W międzyczasie skomponował balety: *Święto wiosny*, *Ognisty ptak* i *Pietruszka*. Te utwory, przeznaczone dla zespołu Les Ballet Russes, mają niezwykle nowatorski charakter, natomiast opera *Słowik* tkwi nadal w późnoromantycznym stylu, z elementami impresjonizmu muzycznego. Premiera opery odbyła się 26 maja 1914 r. w operze paryskiej w reżyserii Sergiusza Diagilewa. Umieścił on śpiewaków w kanale orkiestrowym, a role na scenie powierzył tancerzom. W wersji koncertowej wykonywana jest często jako poemat symfoniczny *Le chant de Rossignol*.

Reżyserią torontońskiego *Wieczoru Strawińskiego* kierował awangardowy artysta Robert Lepage. Wcześniej zajmował się filmem i aktorstwem. W 1993 r. zadebiutował jako reżyser operowy w Canadian Opera Company przygotowując inscenizację operowej składanki: *Zamek Sinobrodęgo* Beli Bartoka oraz *Erwartung* Arnolda Schoenberga. Ta niecodzienna inscenizacja obiegła wiele scen świata. Obejrzel ją widzowie Hong Kongu, Melbourne, Genewy, Brooklyn Academy of Music, Seattle i San Francisco. Zdobyła też pierwszą nagrodę oraz nagrodę krytyków podczas Międzynarodowego Festiwalu w Edynburgu. W 1994 r. Lepage utworzył teatralne laboratorium nazwane ExMachina. Jest to wielodyscyplinarny zespół, złożony z artystów, akrobatów, plastyków, pisarzy, lalkarzy, filmowców i projektantów komputerowych. Wspólnie z tym zespołem Lepage pracuje nad operowymi projektami, czasami przez kilka lat, aby potem w ciągu niewielu tygodni prób przenieść gotową koncepcję na deski sceny operowej. Według

Olga Peretyatko (Słowik) i Ilya Bannik (Cesarz)
fot. Michael Cooper



**NOSPR**NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA
POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH

filozofii Lepage'a historycznie opera była zawsze złożoną formą artystyczną łączącą wiele dziedzin wizualnych i muzycznych. Dlatego współczesny teatr operowy powinien odzwierciedlać najnowsze zdobycze technologiczne. Przykładem jego współczesnej koncepcji wielomedialnego teatru operowego jest spektakularne przedstawienie *Potępienia Fausta* Hektora Berlioz'a w MET, gdzie Lepage obok śpiewaków zatrudnił tancerzy, akrobatów, a także używa efektów filmowych i komputerowych.

W reżyserii *Słowika i innych baśni* w Toronto Lepage nawiązał do wielowiekowej tradycji teatru cienia, wietnamskiego teatru lalek na wodzie oraz japońskiego bunraku.

W kanale orkiestrowym umieszczono sztuczny basen wypełniony 67 000 litrów wody, tworząc tajemnicze, orientalne jezioro. Dyrygenta i muzyków przeniesiono na scenę. Nad nimi zawieszono ekran przeznaczony dla teatru cieni. Po bokach sceny wybudowano dwie symetrycznie platformy dla solistów i akrobatów. Wieczór rozpoczęły inscenizowane pieśni Strawińskiego napisane w latach 1911-1914. Do ich ilustracji reżyser użył zapomnianego już dawno teatru cieni. Zwinne ręce artystów-akrobatów ustawionych na poboczu w silnym świetle reflektora tworzyły magicznie sylwetki ludzi lub zwierząt, ilustrując wykonywane pieśni. W operze *Lis (Le Renard)* cztery zwierzęce postacie: Lis, Kogut, Baran i Kot pojawiały się jako cienie tworzone przez grupę akrobatów ukrytych za ekranem. Inspiracją był tu teatr burleski. Partie solowe wykonane były przez dwóch tenorów (Adam Luther i Lothar Odinius) oraz dwóch barytonów (Peter Barrett i Robert Pomakov).

W inscenizacji opery *Słowik* Lepage nawiązał do wietnamskiej tradycji teatru lalkowego na wodzie. Niezwykle efektownie oświetloną taflę wodną kanału orkiestrowego przemierzały wodne bawoly i żaby. Pływały po niej łodzie rybackie i baraszki małe smoki. Cała ta menażeria uruchamiana była przez ukrytych w wodzie nurków. Soliści ubrani byli w nieprzemakalne lateksowe kombinezony, na które nakładano kostiumy teatralne wykonane ze specjalnego jedwabiu produkowanego w Singapurze, o małej chłonności wody. Artyści zanurzeni po pas w wodzie śpiewali i jednocześnie poruszali lalkami autorstwa Michaela Curry, amerykańskiego lalkarskiego specjalisty. Niezwykle bogate i wykonane z drobiazgową dokładnością kostiumy dla 75 lalek, solistów i chóru zostały zaprojektowane przez Marę Guttler. Autorem scenografii był Carl Fillion, stały współpracownik Lepage'a. Chór umieszczono na proscenium przed orkiestrą i każdy chórzysta poruszał własną lalką. Sceneria przypominała magię rodem z Disneylandu, zwłaszcza, gdy z platformy na wodzie wynurzyła się ogromna Śmierć z długimi kościstymi rękami poruszonymi przez kilku pletwonurków. Niezwykle delikatną partię sopranową *Słowika* z brawurą precyzją wykonała rosyjska sopranistka Olga Peretyatko, zaś rolę Cesarza po mistrzowsku zaśpiewał bas Ilya Bannik. Nad stroną muzyczną czuwał brytyjski dyrygent Jonathan Darlington. Ze swojej funkcji wywiązał się doskonale, biorąc pod uwagę niecodzienną sytuację, w której dyrygował bez bezpośredniego kontaktu z solistami. Obserwował ich na dyskretnym ekranie telewizyjnym.

Ta niezwykle poetycko-baśniowa inscenizacja została entuzjastycznie przyjęta przez krytykę i publiczność, zwłaszcza przez młodsze pokolenie widzów, do których apelowała magia teatru. Opera cieszyła się taką popularnością, że zorganizowano dodatkowe przedstawienia. Podczas spotkania z reżyserem i śpiewakami artyści twierdzili, że z łatwością przychodziło im jednoczesne operowanie lalkami i śpiewanie. Ta dodatkowa funkcja ułatwiała im koncentrację. Podczas spotkania z widzami Lepage podał wiele szczegółów technicznych przedstawienia. Dowcipnie stwierdził, że zwykle w teatrach operowych śpiewacy narzekają na suchą klimatyzację. Podczas tej inscenizacji nie powinni mieć problemów, będąc zanurzeni po pas w wodzie. Uczestnicy spotkania zostali także poinformowani, że obecnie Lepage wraz z zespołem ExMachina pracuje nad nową inscenizacją *Ringu* dla MET. Premiera przewidziana jest na 2011 r. i z pewnością będzie to wielomedialna ekstrawagancja.

Kazik Jedrzejczak

KONCERT • 12 lutego 2010 • godz. 19.30*Koncert z okazji 200. rocznicy urodzin Roberta Schumanna*dyrygent **TÖNU KALJUSTE**solista **Piotr Pławner**Chór Polskiego Radia w Krakowie
Zespół Śpiewaków Miasta Katowice
*Camerata Silesia***Schumann**Uwertura do op. *Genewefa*
Koncert skrzypcowy d-moll
Pärt*La Sindrome*
Kanceli*Dixi* na chór i orkiestrę**PORANEK • 21 lutego 2010 • godz. 12.00***Poranek z okazji 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina*dyrygent **JERZY MAKSYMIAK**soliści **Krzysztof Jabłoński****Janusz Olejniczak****Ewa Pobłocka****Wojciech Światała****Chopin**
2010**Chopin**Andante spianato i Wielki polonez Es-dur
Fantazja na tematy polskie
Rondo à la Krakowiak
Wariacje na temat *La ci darem la mano*Sala im. G. Fitelberga, plac Sejmu Śląskiego 2, Katowice, tel. 032 2518 903, e-mail: nospr@nospr.org.pl
Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkty Ticketportal
www.ticketportal.pl, www.ebilet.pl

www.nospr.org.pl

Sponsor NOSPR

Ilya Bannik (Cesarz) i Maria Radner (Śmierć)
fot. Michael Cooper



G. Puccini – *Płaszcz*
Patricia Racette i Aleksandrs Antonenko
fot. Ken Howard/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

TRYPTYK

Tryptyk Pucciniego. Premiera *Tryptyku* (20 XI) była pierwszym z 7. jego przedstawień zaplanowanych na ten sezon. Widziałam jeden (25 XI) i słyszałam transmisję radiową 12 XII.

Jest to wznowiona przez MET produkcja Jacka O'Briena z 2007 r., o której walorach już Państwu pisałam. Patricia Racette jest pierwszym sopranem od czasów Teresy Stratas, która 20 lat temu zaśpiewała w MET wszystkie trzy sopranowe partie *Tryptyku*: Giorgetty, Andżeliki i Lauretty. Powróciła też w trzech rolach mezzosopranowych Stephanie Blythe jako Frugola, Principessa i Zita.

Słyszeliśmy też debiut Maestro Stefano Ranzaniego, włoskiego dyrygenta urodzonego w Mediolanie, który zaczynał karierę muzyczną jako skrzypek w orkiestrze La Scali. Poza La Scalą znany jest już w Wiedniu, Berlinie, Palermo, Monachium, Zurychu, Paryżu, Florencji, Parmie, Barcelonie, Madrycie i Waszyngtonie. Jego repertuar to jak dotąd głównie dzieła kompozytorów włoskich. Najbardziej spodobało mi się jego ujęcie interpretacyjne *Płaszczu* i *Siostry Andżeliki*. W *Płaszczu* udało mu się wykreować ładną, liryczną, melodyjną nastrojowość. Tempa były dość wolne, ale uwypuklały przez to paletę barw orkiestry. W *Siostrze Andżelice* natomiast delikatna płynność i piękne wybrzmienia harmonii sprawiały niemal „pozaziemsko” świetliste wrażenie. Najsłabiej wypadł *Gianni Schicchi*. Zabrakło mi energii i witalności, trochę zbyt mało humoru, a ze zdradliwą zmianą temp w tej operze bywało różnie.

Patricia Racette to liryczny sopran o barwie,

która jest kwestią gustu. Doceniam ją jako śpiewaczkę, ale nie przepadam za brzmieniem jej głosu. W *Płaszczu* trochę musiała „nadrabiać” dramatycznie to, czego jej nie dała natura i wyszkolenie techniczne. Wypadło to w sumie dość dobrze, choć głos bywał lekko wibrujący czy nieco za ostry w górze. W Puccinim jednak wiele może ująć dobrym śpiewakom „na sucho”. Najkorzystniej zaprezentowała się oczywiście w roli Andżeliki. Była wzruszająca, pełna dramatycznej ekspresji w rozpacz. *Senza mamma* nie zabrzmiała może rewelacyjnie „po włosku” w prowadzeniu linii wokalne, ale zaimponowała mi wyczuciem stylu i nuansem w scenie śmierci. I tu jej głos mógł doprawdy zachwycić delikatnością i pięknem barwy. Jedynie na samym końcu głos się jej załamał i można tylko snuć przypuszczenia czy był to zamierzony efekt dramatyczny (w transmisji zabrzmiała już znakomicie). Jako Lauretta w zasadzie nie zaproponowała niczego rewelacyjnego. Poprawnie zaśpiewane „popisowe” *O mio babbino caro*, ale akurat ta rola nie zapadnie chyba nikomu w pamięć. Wydała mi się też nieco zmęczona wokalnie po zaśpiewaniu Andżeliki.

Odniosłam wrażenie, że 25 XI Stephanie Blythe nie miała od początku spektaklu „swojego wieczoru”. Trochę trwało, by zabrzmiała w „pełni glorii”. W *Płaszczu* – trochę zbyt dużo ostrych momentów lekko napiętego, tak bardzo niecharakterystycznego dla niej głosu. Ale to najtrudniejsza w tym spektaklu rola z bardzo wysoko ułożoną tessiturą. Dopiero w *Siostrze Andżelice* usłyszeliśmy tę Blythe, którą tak podziwiamy i uwielbiamy. Była znakomita. Bawiła

nas też niezwykle aktorsko i wokalnie jako Zita w *Giannim Schicchim*.

Znakomicie zabrzmiały wszystkie damskie głosy zakonnice jednak szczególnie chciałabym wyróżnić Wendy White i Jennifer Check (choć chyba lepiej zabrzmiała jako Nella w *Giannim Schicchim*). Heidi Grant Murphy jako Genovieffa miała trochę problemów z czystością i stabilnością głosu, ale w sumie wywarła korzystne wrażenie.

Panowie wypadli różnie. Zelijko Lucic jako Michelle w *Płaszczu* był nieco zbyt monochromatycznym. Spodziewałam się czegoś więcej po tym znakomitym barytonie. Aleksandrs Antonenko nie zabrzmiał zbyt korzystnie jako Luigi.

Nieszczerólna barwa, lekko przytłumiony w dźwięczności głos bez tzw. „włoskiego prowadzenia frazy”. Salvatore Licitra, którego słyszałam podczas transmisji wypadł znacznie lepiej, choć nie było w jego głosie niuansów. Jest to jednak silny głos o znakomitej barwie i świetnie wypada w rolach Pucciniego. Spodobał mi się natomiast Matthew Plenk w niewielkiej roli Sprzedawcy piosenek.

Debiutujący w MET Samir Pirgu (albański tenor) jako Rinuccio postawił na popisową moc swego jasno brzmiącego głosu. Znakomity był oczywiście Alessandro Corbelli, który nie tylko dostarczył nam artystycznych wrażeń wokalnych, ale bawił nas również znakomitym aktorstwem w tytułowej partii ostatniej części *Tryptyku*.

W sumie udane muzycznie i wokalnie spektakle. 🎭

Opowieści Hoffmanna Offenbacha. Nową produkcję tej „psychologicznej fantazji” MET powierzyła wypróbowanej już poprzednio w innych spektaklach grupie: Bartlett Sher (produkcja – debiut w MET: *Cyrułik sewilski* w 2006 r.), Michael Yeargan (dekoracje – debiut w MET: *Ariadne auf Naxos* w 1993 r. oraz *Otello*, *Don Giovanni*, *The Great Gatsby*, *Così fan tutte* i *Susannah*), Catherine Zuber (kostiumy – debiut w MET: *Cyrułik sewilski* w 2006 r. oraz *Doctor Atomic*), James F. Ingalls (światło – debiut w MET: *Wozzeck* oraz *Orfeusz i Eurydyka*, *An American Tragedy*, *Benvenuto Cellini*, *Trojanie*, *Wojna i pokój*, *Gracj*) i Dou Dou Huang (choreografia – debiut w MET: *Pierwszy Cesarz* w 2006 r.).

Motywy przewodnim wedle Shera miała być sceniczna prezentacja „magicznej podróży, w której Offenbach ukazuje różne manifestacje swej psyche”. Zaplanowano 9 spektakli w tym sezonie.

Jednym „stałym elementem” tej produkcji było biurko Hoffmanna z maszyną do pisania, lampką i stosem papierów. Umieszczono je po prawej stronie sceny, dość blisko jej krawędzi z krzesłem ustawionym tyłem do widowni. Najpierw pojawiło się w prologu podczas romantycznego tête-à-tête ze Stellą i pozostało podczas sceny w tawernie. Znikło co prawda w scenach z Olympią i Antonią, ale powróciło w akcie z Giuliettą i w zakończeniu opery. Akcję opery Bartlett Sher przeniósł w lata 20. XX w., a całości nadał kafkowski posmak. Ilustrowały to znakomicie kostiumy, które świetnie pasowałyby bohaterom np. *Procesu*. Wcześniej zapowiadane w wywiadach prasowych „żydowskie” elementy alienacji społecznej Hoffmanna/Offenbacha, które wedle Shera wyraźnie obecne są w tej operze, nie miały na szczęście nachalnego charakteru i były raczej sceniczną sugestią. Najwyraźniej widoczne to było w pieśni Hoffmanna o karle Kleinzachu. Choreograficzną jej ilustracją byli tańczący w głębokim przysiadzie kelnerzy tawerny okryci białymi fartuchami sugerującymi modlitewne żydowskie szale. Ów szal/fartuch miał też na sobie Hoffmann. Niekoniecznie „gustownie”, ale niezbyt obraźliwie.

Opowieść z udziałem Olympii pokazano w dwóch ujęciach scenicznych. Najpierw pracownia ekscentrycznego wynalazcy Spalanzanego, a później sala/widownia cyrkowa, którą można by zobaczyć np. w namiocie „jarmarku cudów”. Widownia prezentacji „cudownej lalki” składała się z mieszanki praktycznie wszystkich uczestników opowieści Hoffmanna. A więc niezwykle skąpo ubrane tylko w przepaski na biodrach, buty na wysokich obcasach, biżuterię i naszywane błyszczącymi cekinami niewielkie, przyklejone na nagich piersiach krawki rezydentki domu uciech Giuletty, postacie karnawału w Wenecji: damy w krynolinach i perukach, postacie z comedia dell’arte, ludzie „dziwy natury”, którzy wystawiani byli na widok publiczny za opłatą i „regularni” widzowie przedstawień cyrkowych i jarmarków cudów. Ponieważ głównym elementem konfliktu tego aktu były oczy Olympii, Sher zaoferował nam dość „malarski” artystycznie element sceniczny. Widzowie spektaklu „zachłannie” podziwiają prezentowane cudo mechaniczne rozkładając parasolki z namalowanym wielkim okiem zwracając ich powierzchnie w stronę widowni.

Interesująco wypadła też scena, w której Hoffmann deklaruje swe uczucia Olympii. Wedle Shera mechaniczna lalka nie była unikalnym ewenementem. Potroił więc jej obecność w tej scenie, a główną parę dublowały dwie grupy tancerzy baletu rozmieszczone strategicznie na obszarze sceny. Zresztą owych „Olympii” było później nieco więcej – w sumie naliczyłam aż 5. Wszystkie ubrane w cukierkowy róż kostiumu baletnicy z białymi falbankami i złota koroną na głowie.

Uczestnicy „freudowskiej” podróży Hoffmanna nie są też wyrażenie od siebie oddzieleni w poszczególnych scenach/aktach, ale ciągle przewijają się po „nie swoich” miejscach w opowieści reprezentując „trzy aspekty Stelli”. Owo „pomieszanie” można więc odczytywać jako wynik stanu upojenia alkoholowego Hoffmanna lub/i jego ogólnego stanu umysłu. Nic nie jest wyraziście ani do końca realne. Wszystko

które od wieków leżało na skrzyżowaniu dróg świata Wschodu i Zachodu. Trochę przepychu wschodniego haremu, weneckich lampionów, które znakomicie odnalazłyby swe miejsce w pałacu bogatego paszy, wielkie wschodnie poduchy malowniczo rozłożone na podłodze, pół nagie „towarzyski” uciech Giuletty, wyjęte żywcem z weneckiego karnawału postacie dam w krynolinach i wysokich XVIII-wiecznych perukach, oraz wszelkie inne możliwe personifikacje Arlekinów, Pierrotów czy Domin. Była też wspinała gondola poruszająca się majestatycznie w tle sceny – niby to po kanale weneckim, a faktycznie na tle tylniej ściany tawerny.

Sher bardzo sprawnie rozwiązał też zmiany scen. Opuszczane z góry lub wyjeżdżające z boków sceny „paneje” zmniejszały, powiększały lub zasłaniały te obszary, które wymagały interwencji obsługi technicznej. Wszystko bardzo płynnie i wiarygodnie.

J. Offenbach – *Opowieści Hoffmanna*
Joseph Calleja i Anna Netrebko
fot. Ken Howard/MET



nachodzi i nakłada się na siebie. Można i tak. Akurat w tej operze wiele jest możliwości dla artystycznej interpretacji.

Akt z Antonią miał dość „surową” oprawę sceniczną. Najbardziej gustownie i stylowo: opuszczane z góry sceny pół przezroczyste panele z namalowanym zimowym krajobrazem drzew; podczas solo na skrzypcach za jednym z nich „magicznie” pojawiają się skrzypce, a dr Miracle przybywa do domu Antonii w powozie ukazany na tle sceny jako wycięta z papieru czarna poruszająca się mechanicznie sylwetka.

Najbardziej „luksusowy” był akt z Giuliettą. Znakomite ujęcie charakteru Wenecji, miasta,

Warto też wspomnieć o znakomicie zaprojektowanym świetle. Ogólnie było „kafkowsko” mroczno i przygnębiająco. I to właśnie światło, jego intensywność i barwy wnetrz, w których umieszczone są sceny jego opowieści, wyrażenie kontrastują i oddzielają ciemny świat rzeczywistości i mieniące się kolorami fantazje.

Nie wszystkim oczywiście nowa produkcja musiała przypaść do gustu we wszystkich jej aspektach, ale moim zdaniem była spójna logicznie i harmonizowała z muzyką. No i przy głębszym zastanowieniu się nad treścią libretta, żadna z przedstawianych na scenie kobiet tak naprawdę nie interesuje się Hoffmannem. Dla Antonii istnieje przede wszystkim jej sztuka,

Olympia to mechaniczny robot, a Giulietta jest luksusową prostytutką. Wszystkie te postacie są fantasmagoriami zakochanego w idei miłości poety. Nieroc w stylu Kafki, a nieco w stylu Felliniego – meandryczna podróż po zakątkach psyche w poszukiwaniu samoakceptacji i swego właściwego miejsca w świecie. Upokorzenia Hoffmanna, wedle Shera, są w sporej mierze odzwierciedleniem upokorzeń kompozytora, którego nazywano we Francji Małym Żydem z Kolonii, gdzie urodził się w 1819 r. W paryskim konserwatorium, w którym wykładał po przyjeździe do Francji w 1833 r., wyśmiewano jego wychudzoną i zniszczoną reumatyzmem sylwetkę, dość niechlujny ubiór i silny „obcy” francuski akcent, który zachował do końca swego życia. Offenbach uważał Francję za swą ojczyznę. Ożenił się z Francuzką, przeszedł na katolicyzm i zmienił imię z Jacob na Jacques. Został naturalizowanym obywatelem Francji w 1860 r. i nawet nadano mu pierwszy stopień orderu Kawalera Legii Honorowej w 1861 r. Pomimo wielu późniejszych aktów upokorzeń i oskarżeń o nieojalność wobec Francji nie zmienił swych przekonań do śmierci (1880), a ostatnich namaszczeń udzielał mu ksiądz katolicki.

Podczas wieczoru premiery zespół twórców nowej produkcji zebrał od widowni absolutnie jednoznaczne brawa. Krytycy różnie ją oceniali. Było trochę zastrzeżeń do „natłoku” postaci w niektórych scenach, kręcono nosem na rozneglizowane „panienki” w stylu show z Las Vegas, czy „orgiastyczna” w stylu i charakterze Felliniego choreografię baletu w akcie z Giulietta. Krytykowano też zbyt wielką, zdaniem niektórych, analizę psychologicznych podtekstów libretta.

Największe brawa otrzymał od widowni oczywiście James Levine, który po rekonwalescencji powrócił za pulpity dyrygencki 3 XII, czyli podczas premiery sezonu *Opowieści Hoffmanna*.

Różnie można oceniać jedyne „poważne”, dość eklektyczne od strony muzycznej dzieło Offenbacha. Słuchając Levine’a wszyscy jednak odnieśliśmy wrażenie, że słuchamy „arcydzieła”: energia, liryczna płynność i śpiewność, zaduma, refleksja, dramat, fragmenty komiczne – a wszystko płynęło niezwykle spójnie, z „logicznymi” przejściami pomiędzy kontrastującymi w atmosferze scenami. no i ta wspaniała dynamika! Muzyka Offenbacha pod batutą Levine’a była też prawdziwym uczestnikiem dramatu Hoffmanna, partnerem, ilustratorem, opowiadała i dopowiadała jego historię; prawdziwa ucztą muzyczna.

Słyszałam Maestro Levine’a w spektaklach Hoffmanna 3 razy (3, 7, 16 XII) oraz w transmisji radiowej (19 XII). 23 XII miałam okazję posłuchać Johna Keenana. Urodzony w Nowym Jorku Maestro debiutował w MET w *Don Giovannim* w 1990 r. Powrócił tu w spektaklach *Wesela Figara*, *Czarodziejskiego fletu*, *Śpiewaków norymberskich* i *Złota Renu*. To zapewne nie fair by porównywać obu dyrygentów, ale nie było już magicznie. Po pierwsze, za szybki wstęp i sam początek opery, który poganiał w tempach Muze w pierwszej jej arii. Potem było nieco wolniej, mniej nerwowo, bez zbytniego skracania fraz, ale nadal zabrakło właściwego partnerstwa w brzmieniu orkiestry. Raczej w tle, jako akompaniament dla głosów. A sama orkiestra miała dość „splyczone brzmienie”. No i trochę za wiele było pospiesznego chaosu

zamiast logicznego uporządkowania i konsekwencji w następujących po sobie fragmentach opery. Pewnie nie powinniśmy wybrzydzać, ale miałam przecież jeszcze w „uszach” znakomite wykonanie Levine’a.

Po premierowym spektaklu rozgorzała wśród krytyków dyskusja o muzycznej „wersji” opery, na którą zdecydował się Levine. Jak wiadomo, Offenbach zmarł na 4 miesiące przed jej premierą nie dokończywszy jej. Losy partytury były dość złożone i istnieje w historii jej wykonania kilka wersji, zarówno uzupełnianych przez innych kompozytorów, jak i opracowanych przez dyrygentów. Do najbardziej zauważalnych w teatrach operowych „wariantów” należy oczywiście kolejność prezentacji trzech kobiet. Która z nich jest pierwsza? Część wybierała kolejność zawartą w słowach libretta, a część inną. Dodawano też i usuwano wiele muzycznych fragmentów, ansambli oraz arii – szczególnie tych dla Nicklaussa/Muzy. Podstawą libretta była sztuka teatralna Julesa Barbiera i Michaela Carré napisana w 1851 r., w której przedstawiono postać romantycznego poety z opowieści E. T. A. Hoffmanna jako protagonistę opowieści. Opera Offenbacha powstawała z myślą o *Théâtre de la Gaîté*. Pierwotna jej wersja zawierała recitatywy, a Hoffmann miał być barytonem. Ponieważ teatr niestety został zamknięty, Offenbach przerobił partyturę dla Opéra Comique. Były więc w niej mówione dialogi, a Hoffmann został tenorem, ponieważ to właśnie tenor był wtedy gwiazdą tego teatru. Offenbach ukończył wersję fortepianową partytury, dokonał orkiestracji *Prologu* i aktu I i pozostawił wiele szkiców do reszty dzieła. Operę dokończył Ernest Guiraud, dodał skomponowane przez siebie recitatywy i *Opowieści Hoffmanna* wystawiono w 1881 r. w 4 miesiące po śmierci twórcy. Co ważne – w owej pierwotnej wersji wycięto zupełnie akt z Giulietta. Na początku lat 1900., ukazała się drukiem edycja partytury Offenbacha opublikowana przez Choudensa, a w 1976 r. nieco inna wersja (Fritz Oeser) została opublikowana w Wiedniu.

W ciągu ostatnich 20 lat odnaleziono jednak setki stron manuskryptów spisanych ręką Offenbacha. Specjalizujący się w tym temacie amerykański muzykolog, repetytor sceniczny i tłumacz Michael Kaye odtworzył z nich oryginalną, jego zdaniem, koncepcję Offenbacha. Zmiany dotyczyły m.in. kolejności prezentacji postaci kobiecych. W wersji Kaye’a Giulietta pojawia się przed Antonią.

Owa najnowsza edycja partytury została nagrana przez Kenta Nagano z Operą Lyońską, a Roberto Alagna wystąpił w roli głównego bohatera (Erato, 1996). W tym samym roku wersję tę wystawiła New York City Opera. Nowa wersja Kaye’a opracowana wraz z Jean-Christophem Keckiem, do której włączono najnowsze źródła, ma być wkrótce opublikowana. Zmiany dotyczą arii, dialogów, orkiestracji i niektórych detali w historii libretta.

Jak wynika z powyższego nigdy nie poznamy ostatecznej wersji *Opowieści Hoffmanna*. Stąd też dyskusje muzykologów i dyrygentów podejmujących się grania i wystawiania tej opery. Wersja, którą przedstawił w MET James Levine jest głównie oparta o edycję Choudensa z dodatkami późniejszych odkryć. Wiadomo, że Michael Kaye był w kontakcie z Maestro Levinem, odbyło się kilka spotkań, podczas których dyskutowano zasadność włączania bądź pomijania wie-

lu z tych nowo odkrytych fragmentów. Decyzje o ostatecznym kształcie muzycznym opery podjął oczywiście Levine i wedle doniesień prasowych, choć nie zdecydował się na włączenie wielu odnalezionych i opracowanych przez Kaye’a fragmentów, obaj panowie mają dla siebie ogromny szacunek i podziw.

W wersji Levine’a usłyszeliśmy jednak chyba najwięcej muzyki wokalne dla Nicklaussa. Zachował też większość ansambli skomponowanych przez Offenbacha i zamieszczonych w partyturze. Również wedle Maestro Levine’a postać Antonii powinna znajdować się w centrum opowieści. Jest to bowiem jedyna prawdziwie budząca sympatię i tragiczna postać.

J. Offenbach – *Opowieści Hoffmanna*
Mark Schowalter, Kathleen Kim i Alan Oke
fot. Ken Howard/MET



Postanowił więc umieścić ją w operze centralnie pomiędzy lalką z prologu i kurtyzaną z epilogu. Zdaniem Levine’a wynika to również z długości owych scen i dramaturgii całej opowieści. Levine uwypuklił również najistotniejszą jego zdaniem relację opery – Hoffmann i Nicklauss/Muza. „Współpracująca” z demonicznymi Nemesis Hoffmanna Muza wytrwale nakłania go przez cały czas trwania opery do powrotu do świata jego Sztuki.

Obsada wokalna *Opowieści Hoffmanna* przeszła od momentu oficjalnej zapowiedzi nowej produkcji wiosną 2009 r. transformacji. Po pierwsze planowana w we wszystkich rolach kobiecych Anna Netrebko zaśpiewała

ostatecznie tylko rolę Antonii. Pojawiła się też na scenie w prologu i zakończeniu opery w epizodycznych fragmentach jako Stella. Co wpłynęło na jej decyzję – dokładnie nie wiadomo? Może Maestro Levine „zasugerował”, że jej liryczny sopran jest właściwy tylko do tej roli? Może sama zdecydowała, że to zbyt wielkie obciążenie dla jej głosu, a wynik może okazać się wielce problematyczny? Spekulacje można by snuć bez końca. Nie tak znów wiele sopranów w przeszłości decydowało się na podjęcie tego wyzwania. Ale mamy wspaniałe nagranie Joan Sutherland (z Plácido Domingo w roli Hoffmanna), śpiewały też wszystkie te partie m.in.: Anja Silja, Beverly Sills i Carol Vaness.



Zapowiedziany jako Hoffmann 37-letni hiszpański tenor Rolando Villazón wycofał swój udział już w kwietniu 2009 r. (co podano w prasie 29 IV). Koniczna była operacja cysty, która uformowała się na strunach głosowych. Przewidywano, że przerwa w występach potrwa co najmniej do końca 2009 r. W listopadzie, na jego stronie internetowej pojawiła się wiadomość, że odzyskał głos i przygotowuje się do pierwszego występu po operacji, który ma mieć miejsce w operze wiedeńskiej. Planowana rola to Nemorino w *Napoju miłosnym* (jeden tylko występ 22 III). Później wybiera się do opery berlińskiej w roli Leńskiego (26, 31 III i 2 IV).

Szukano więc zastępcy i znaleziono go w

osobie młodego tenora z Malty Josepha Calleja, co MET podała do wiadomości publicznej 16 IV. Miał to być jego debiut w tej roli. Jak wiadomo przygotowywał ją z Maestro Levinem. I tak znakomity, o wielkim talencie i pięknej, aksamitnej barwie głos Calleja odnalazł chyba nareszcie swą artystyczną indywidualność. Hoffmann to bardzo wymagająca rola: i dramatyczna, i liryczna, pełna ekspresji i trudna wokalnie. Levine pomógł wydobyc na powierzchnię wszystko, co Calleja miał najlepszego do zaoferowania widowni i chyba właśnie ta rola stała się prawdziwym „przełomem” w jego karierze. Słyszałam przecież jego debiut w roli Diuka w *Rigoletcie* oraz jako Nemorino i Macduffa, i pisałam o nim z wielkim uznaniem będąc pod wielkim wrażeniem barwy jego głosu, mocy, wyszkolenia technicznego i faktu, że śpiewa a nie krzyczy. Brakowało mi jednak owego indywidualnego, artystycznego wyrazu, który musi być przecież udziałem każdego wielkiego artysty śpiewaka. No i stało się! Mam nadzieję, że po „szkole Levine’a” Calleja odniesie wiele wspaniałych sukcesów na całym świecie.

Był znakomity! Po raz kolejny podziwiałam piękno barwy, płynne liryczne fragmenty, znakomitą dramatyczną moc, bezbłędne górne tony; bez krzyku i bez wyraźnie słyszalnego wysiłku czy napięcia w głosie nawet w tych najtrudniejszych fragmentach roli. Znakomity aktorsko, zdesperowany, dramatycznie tragiczny Hoffmann poeta. Wspaniale oddawał głosem niuansy zmian w charakterze roli w opowieściach o trzech miłościach swego życia, a rolę wypełnił ogromną ilością nieprzerysowanej ekspresji. Znakomicie uchwycił też tragiczne w skutkach romantyczne obsesje postaci i ogromną paletę barw/aspectów charakteru głównego bohatera. Owacja od widowni – zresztą najburzliwsza – poza oczywiście Maestro Levinem. Było jednak nieco obaw. Calleja bardzo się przeziębził pod koniec prób, a w próbie generalnej był w stanie zaśpiewać tylko w akcie I. Tak więc za drobne niedoskonałości w jego głosie podczas premierowego spektaklu winę ponosiły resztki przeziębienia.

Antonia jest chyba jedyną rolą w *Opowieściach Hoffmanna* znakomicie „dopasowaną” do głosu Netrebko. I rzeczywiście jej głos sprawdził się tu wspaniale. O ile podczas wieczoru premiery słyszałam za dużo Netrebko, a za mało Antonii, już podczas kolejnych spektakli wychodziłam z MET prawdziwie zachwycona i pod wielkim wrażeniem jej występu. I to właśnie w tej roli wszelkie „ochy” i „achy” dotyczący barwy, dźwięczności i mocy głosu znalazły swe uzasadnienie w rzeczywistości.

W koloraturowej partii Olympii usłyszeliśmy znakomity koreański sopran Kathleen Kim (debiut w MET: Barbarina w *Weselu Figara*, 2007 r., później Oskar w *Balu maskowym*). Nie wielkiego wzrostu, niemal jak prawdziwa lalka, zachwycała nas techniczną precyzją, czystością i dźwięcznością tonu oraz znakomitą, pełną uroku prezentacją aktorską roli.

W roli Giulietty obsadzono rosyjski mezzosopran Ekaterinę Gubanową i tu poczułam się rozczarowana. Można chyba było znaleźć bardziej odpowiedni głos do tej roli. Za ciemno wibrujący, momentami zbyt ostro krzykliwy, a momentami zbyt „matronowaty”. A tu potrzebna jest „przydymiona”, pełna seksapilu miękkość i uwodzicielskość tonu. Sam głos nie jest może zły, ale akurat nie do tej roli. Okazał się jednak wystarczająco silny by w ansamblach wzbijać się bez trudu ponad orkiestrę.

Partie czterech demonicznych postaci miał wedle wcześniejszych zapowiedzi wykreować René Pape. Wycofał jednak swój udział, a MET podała oficjalnie do wiadomości, że René Pape „zdecydował się nie dodawać do swego repertuaru roli czterech demonicznych postaci”. Przekazano je więc Alanowi Heldowi (amerykański baryton, ponad 150 spektakli w MET w 20 rolach; debiut w 1989 r jako Mr. Redburn w *Billy Budd*). Podczas premiery nie wypadł najlepiej. Nieco zbyt nerwowo szczebliwie i ze zbytnim dramatycznym przerysowaniem kosztem płynności. *Scintille diamant* nie zachwycało więc „demonicznym” uwodzicielstwem. W kolejnych jednak przedstawieniach wyraźnie „upłynął” i „uśpienił” wykonanie, choć nie jest to ulubiony przeze mnie głos akurat do tych partii. Wysłałam jednak usatysfakcjonowana. Wystarczająca ilość diabolicznego charakteru, dramatycznej groźby i wyrazistości w prezentacji charakterów.


Na wielkie oklaski zasłużyła też Kate Lindsey w rozbudowanej i trudnej roli Nicklaussa/Muzy. Przejęła ją od oryginalnie zaplanowanej w tej partii Eliny Garancy. Po wycofaniu się Angeli Gheorghiu praktycznie ze wszystkich spektakli Carmen, rolę ognistej Cyganki powierzono właśnie Garancy. Młodo brzmiący, dźwięczny mezzosopran Lindsey znakomicie sprawdził się w roli towarzysząca podróży Hoffmanna. Była narratorem, doradcą, kochającą kobietą postacią, czyli wszystkim, o czym może zamarzyć poeta. Wokalnie świetna, nawet w lekko komicznej parodii Olympii w akcie z Antonią. Wielkie brawa. Znakomity występ młodej, utalentowanej śpiewaczki.

Role czterech sług zagrał i zaśpiewał na scenie brytyjski tenor Alan Oke (debiut w MET: *Gandhi*, 2008 r.). Jak wszyscy doskonale pamiętamy w akcie z Antonią ma swój najdłuższy popisowy występ. Dobry w barwie tenor i udana komiczna, jedyna zresztą „operetkowa” w charakterze „wstawka” w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha.

23 XII gdy przysłuchiwałam się interpretacji muzycznej Maestro Keenana miałam też okazję usłyszeć inne głosy w kilku rolach. Grypa w Nowym Jorku nie oszczędzała i „kosila” tak widownie, jak i wykonawców. Chora Giuliettę zastąpiła Laura Vlasak Nolen (debiut w MET jako Walraute w *Walkirii*, 2008 r., później Inez w *Trubadurze*, 2009 r.) i była to niezwykle korzystna zamiana. Świetny głos, piękna barwa, wystarzająca moc, uwodzicielskie brzmienie, bez wibrata i krzykliwej ostrości. MET zaangażowała ją jako ewentualne zastępstwo dla Giulietty i, jak zdecydował los, mogła ją zaśpiewać.

Zastępstwo objęło też partię Olympii. Tym razem usłyszeliśmy Rachelę Gilmore, koloraturowy sopran, który zadebiutował w tym spektaklu w MET. Głos, choć atrakcyjny i precyzyjny, był nieco „cieńszy” i mniej przestrzennie dźwięczny niż Kathleen Kim.

Ostatnie, trzecie zastępstwo dotyczyło ról czterech sług. Tego wieczoru usłyszeliśmy Jolę Sorensena. Debiutował w MET w niewielkiej roli Filiistyna w *Samsonie i Dalili* w 2000 r. i od tego czasu wykonał tu 9 ról. Dobry aktorsko i wokalnie występ.

Spektakle *Opowieści Hoffmanna* z tego sezonu zapamiętam jednak przede wszystkim ze względu na fascynującą interpretację partytury Maestro Levine’a oraz dlatego, że moim zdaniem objawił się nam „nowy”, znakomity odtwórca tej roli – Joseph Calleja. 

ELEKTRA

Elektra Ryszarda Straussa. MET wznowiła produkcję Otto Schenka tej opery w tym sezonie w 6 spektaklach. Pochodzi ona z 1992 r., dyrygował wtedy Maestro James Levine, a wokalną obsadę trudno do dziś „przebić”: Elektra – Hildergard Behrens, Chrysothemis – Deborah Voigt, Klytemnestra – Leonie Rysanek, Orestes – Brent Weikl, Aegisth – James King.

W bieżącym sezonie za pulpitem dyrygenckim staną włoski Maestro Fabio Luisi (debiut

w MET: 2005 r. w *Don Carlo*, później: *Simon Boccanegra*, *Egipska Helena*, *Turandot*, *We-sele Figara*, *Jaś i Małgosia*). Maestro Luisi jest obecnie głównym dyrygentem Wiedeńskiej Orkiestry Symfonicznej, generalnym muzycznym dyrektorem w Operze w Dreźnie i głównym dyrygentem i muzycznym dyrektorem MDR Symfonicznej Orkiestry w Lipsku.

W roli tytułowej bohaterki debiutował w MET brytyjski sopran Susan Bullock, powróciła jako Chrysothemis Deborah Voigt, a partię Klytem-

nesty powierzono znakomitej Felicity Palmer, brytyjskiemu mezzosopranowi, który śpiewa w MET od 2000 r.

Widziałam spektakl 22 XII i słyszałam transmisję radiową 26 XII.

Bullock śpiewała już Elektrę w wielu teatrach operowych na świecie, m.in. podczas debiutu w La Scali, w Washington National Opera, w Dreźnie, Stuttgartarcie, Hong Kongu, Florencji i Covent Garden – w sumie ponad 50 razy. Interpretacyjnie rola dopracowana jest znakomicie. Głos – chyba niekoniecznie sprawdził się w wielkiej sali MET. To niezwykle taksująca partia dla sopranu. Pozostaje bowiem na scenie przez cały czas trwania opery a wymagania wokalne należą do tych najtrudniejszych. Dobrze rozpoczęła wielki monolog *Alein*, ale wołanie do zamordowanego ojca Agamemnona było pozbawione mocy – nostalgiczno-refleksyjnie i smutne. A tu, jak wynika z zapisu partytury, potrzebna jest dramatyczna siła. Modułacje były dobre, ale sam głos był w fazie „rozgrzewania”, niekiedy ostro wibrujący, lekko krzykliwie szklisty i niezbyt przyjemny w barwie. Uległo to oczywiście zmianie w miarę upływu czasu i mniej więcej od połowy opery można już było ją podziwiać. Nie jest to jednak silny głos i gdyby nie Maestro Luisi zniknąłby w ogólnym brzmieniu orkiestry. Chyba lepiej sprawdza się w salach teatrów operowych Europy, które są przeważnie o połowę mniejsze niż MET. Najbardziej zapadła mi w pamięć scena rozpoznania Orestesa, w której Bullock wypadła doskonale, wzruszając miękko lirycznie i świetnie aktorsko. Podziwiałam też dramatyczną ekspresję jej tańca z końca opery, kiedy to prawdziwie porwała serca widowni. Ogólnie jednak należało się jej ogromne uznanie i wiele braw. W transmisji było znacznie lepiej, ale zawdzięczaliśmy to, co oczywiście, dobremu rozmieszczeniu mikrofonów, które znakomicie „wychwytywały” i wzmacniały jej głos.

Najbardziej podczas tych spektakli zachwycała jednak wszystkich Deborah Voigt. Nareszcie usłyszałam głos, który pamiętam sprzed jej operacji. Wspaniały w mocy, pięknie srebrzyście dźwięczny, precyzyjny w najwyższych tonach, znakomity w długich liniach melodycznych Straussa. Fantastyczna Chrysothemis. To zdecydowanie jej rola i Deborah Voigt powinna, choć może z żalem, porzucić marzenia o śpiewaniu w operach Pucciniego czy Verdiego. Wagner i Strauss to zdecydowanie „jej” kompozytorzy.

Kolejną wielką bohaterką wokalną owych przedstawień była Felicity Palmer. Jedną z najlepszych kreacji Klytemnesty, jakie kiedykolwiek słyszałam na żywo czy w nagraniach. Scena z jej udziałem przyćmiła całkowicie obecność Elektry na scenie, totalnie koncentrując uwagę widowni tylko na jej osobie. Znakomita gra aktorska i ekspresja wokalna, którą zwieńczył demoniczny, przyprawiający o dreszcze śmiech. Ona też zebrała od publiczności huraganowe brawa, najdłuższe i najburzliwsze po Voigt.



R. Strauss – *Elektra*
Susan Bullock
fot. Marty Sohl/MET

TOSCA

Tosca – ciąg dalszy o nowej produkcji. Po gorących debatach, silnie „podgrzanych” emocjach i ostrej krytyce nowej produkcji Luca Bondy’ego w MET, 22 XII prasa podała do wiadomości publicznej, że Peter Gelb rozważa możliwość przywrócenia starej produkcji Zeffirellego, której na szczęście nie zniszczono tylko odesłano do magazynów.


Wedle owych informacji, obie produkcje

miałyby być pokazywane wymiennie. Ostateczna decyzja nie została jeszcze podjęta i zostanie ogłoszona pod koniec lutego wraz z zapowiedzią programu sezonu 2010/11.

Co może przyczynić się do zmiany decyzji na niekorzyść jej przywrócenia to techniczne możliwości składowania tak wielkiej ilości dekoracji na zapleczu technicznym MET. Peter Gelb mówił bowiem o konieczności wykorzystania części owej przestrzeni dla powstającej nowej,

ogromnej produkcji *Ringu* Roberta Lapage’a.

Poinformowano też, że wielu bogatych patronów MET dzwoniło już do Zeffirellego informując go o planach przywrócenia jego *Toski*. Zeffirelli skomentował to następująco: „Uświadomili więc sobie nareszcie, że popełnili coś okropnego”.

Miejmy nadzieję, że znów będzie nam dane cieszyć się wysmakowaną stylistycznie i artystycznie, wierną muzyce i treści libretta produkcją *Toski* Zeffirellego. Trzymam kciuki! 

Partię Orestesa śpiewał rosyjski bas-baryton Evgeny Nikitin (debiut w MET: 2002 r. w *Wojnie i pokoju*, później 6 innych ról). Dobry głos, satysfakcjonująca interpretacja dramatyczno-wokalna. Udany występ. Świetnie zabrzmiały też wszystkie głosy służących, które otwierają operę. Piękna harmonia, bez skrzekliwo-ostrych barw.

Fabio Luisi ujął mnie barwami wydobyty mi z orkiestry MET. Muzyka Straussa mieniła się i „błyszczała” w pięknie ekspresjonistycznych harmoniach. Jednak podziwiając wrażliwość muzyczną tej strony jego interpretacji, zabrakło mi prawdziwie intensywnej, wstrząsającej, żywiołowej dramatycznie ekspresji i większych różnicowań w dynamice. To prawda, że świetnie współpracował ze śpiewakami i gdyby nie on, Bullock przepadłaby z kretesem w forte, ale partytura Straussa, która niemal za każdym razem przyprawia mnie o dreszcze emocji tym razem płynęła zbyt śpiewnie miękko. Było to jednak dobre muzycznie wykonanie; spójne i logiczne w prowadzeniu zwiększonej w obszarze orkiestry MET.

Spektakle tego sezonu pozostaną mi w pamięci jako te triumfalnego powrotu doskonałego głosu Deborah Voigt i fantastycznej kreacji Klytemnestry w wykonaniu Felicity Palmer. 🎭



R. Strauss – *Elektra*
Susan Bullock i Deborah Voigt
fot. Marty Sohl/MET

Jas i **Małgosia** Humperdincka. W sezonie świątecznym 2009/10 MET zaoferowała najmłodszym 5 wieczornych spektakli i 4 matinée *Jasia i Małgosi*.

Podobnie jak w roku ubiegłym poprosiłam o bilet prasowy dla najmłodszego oficjalnego krytyka Muzyka21, Kaleba Wonga. Kaleb jest już znacznie dojrzalszy, ma już bowiem ponad 4 lata i dłuższy spektakl operowy (21 XII) – od 11:00 do 13:15, z jedną tylko przerwą nie okazał się być dla niego męczący.

Przedstawiłam najpierw Kaleba bileterce MET, która z uznaniem spojrzała na dwa bilety prasowe. Po oficjalnej prezentacji najpoważniej w świecie zwróciła się do niego: „Dzień dobry Sir. Mam nadzieję, że spodoba się Panu spektakl, i że wyrazi Pan o nim przychylną opinię”. Po owym powitaniu poszliśmy do biura prasowego by podziękować za bilety. Ty razem dyżur miała Jennifer Cooper. Z wielkim szacunkiem przywitała najmłodszego krytyka Muzyka21 i zaoferowała mu rozdawaną krytykom prasowym *Książkę Sezonu MET* zawierającą pełny program ze zdjęciami ze spektakli, streszczenia librett oper i wiele artykułów na temat nowych produkcji i wykonawców. Kaleb był nieco onieśmielony na początku, ale „lody przelamały się”, gdy zaproponowałam mu, żeby zrobił Jennifer zdjęcie. Pokazał jej je z dumą (bo wyszło bardzo korzystnie) i pozwolił na zrobienie wspólnego zdjęcia. Bileterzy dyżurujący przy wejściu na salę MET na poziomie orkiestry, gdzie siedzą krytycy prasowi, z ogromną powagą zaprowadzili nas na miejsca, życząc wielu wrażeń.

Chyba każde dziecko na świecie zna historię *Jasia i Małgosi*. Nie było więc większych kłopotów ze zrozumieniem treści opery. Pomimo ukazujących się na indywidualnych ekranikach tekstów śpiewanych po angielsku na scenie kwestii trudno było Kalebowi za tym podążać. Polegał więc na swojej znajomości treści i na muzyce.

Z ogromnym zachwytem i wręcz zazdrością śledziłam jego reakcje. Nie wydaje mi się, aby

Kaleb Wong i Jennifer Cooper



Kaleb był odosobniony jako dziecko w tak niezwykle intensywnym odbiorze muzyki. Chłonał ją całym sobą. Bywały momenty, kiedy się bał – bo taki właśnie nastrój kreowała muzyka, ale

głównie znakomicie się bawił z resztą widowni owego matinée. Sala była wypełniona w 75% dziećmi (pozostałe 25% stanowili towarzyszący im dorośli). Dzieci, czasem nawet jeszcze młod-



E. Humperdinck – *Jaś i Małgosia*
Akt II, scena 3
fot. Marty Sohl/MET

sze od Kaleba, zachowywały się wspaniale. Szalenie „karna” widownia. Jedyne oklaski, jakie przerwały na chwilę spektakl nastąpiły w momencie, kiedy Jasiowi i Małgosi udało się zamknąć w piecu złą Babę Jagę.

Podczas przerwy Kaleb był pod zbyt wielkim wrażeniem dopiero co widzianych scen by podjąć rozmowę. Ograniczyliśmy się więc

tylko do niewielkiej przekąski i powróciliśmy na miejsca.

Po zakończeniu opery zapytałam go czy chciałby wrócić do MET. Jak najpoważniej w świecie zapytał mnie bez chwili wahania: „A jaki jest spektakl jutro?”. Był to chyba największy komplement, jaki mogła dostać MET, muzycy orkiestry i wszyscy wykonawcy opery!

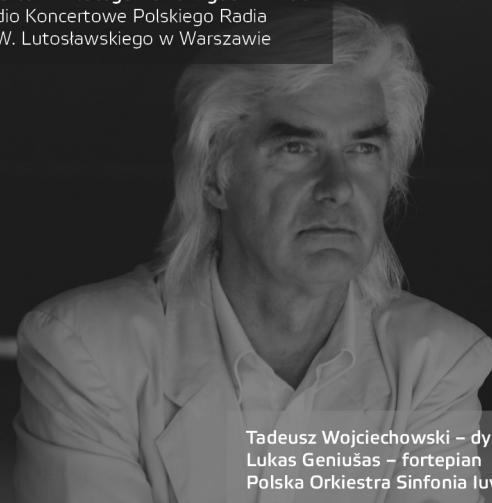
Kaleb upewnił się też, że na pewno powróci do MET. Fontanna, która umiejscowiona jest centralnie na Placu Lincoln Centre, zebrała już od momentu zakończenia przebudowy i renowacji placu sporą ilość symbolicznych pieniędzy. Kaleb poprosił o centa i wrzucił go do wody, co ma, zdaniem wszystkich dobrze poinformowanych w tej materii, zapewnić mu powrót do tego miejsca.

E. Humperdinck – *Jaś i Małgosia*
Persson i Langridge
fot. Marty Sohl/MET



Uroczysty koncert

czwartek 11 lutego 2010 r. godz. 19:00
Studio Koncertowe Polskiego Radia
im. W. Lutosławskiego w Warszawie



Tadeusz Wojciechowski – dyrygent
Lukas Geniušas – fortepian
Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus

G. Rossini
Uwertura do opery
Sroka Złodziejka
C. Saint-Saëns
II Koncert fortepianowy
g-moll op. 22
R. Schumann
II Symfonia C-dur op. 61



Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus
pod dyrykcją nowego dyrektora artystycznego
Maestro Tadeusza Wojciechowskiego

Bilety dostępne na www.eBilet.pl do 10.02.2010 oraz godzinę
przed koncertem w kasie Studia Koncertowego Polskiego Radia
im. W. Lutosławskiego (wejście od ul. Modzelewskiego 59)

Honorowy Patronat

Patroni Medialni

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

STROER
INFOSCREEN

twoja muza
CZASO PISMA

polmirc.pl
Nadaje Centrum Informatyki Regionalnej

dwojka
Polskie Radio

TVP
KULTURA

kulturalnie
waw.pl

WP.PL

Popołudnie zakończyliśmy w niewielkiej kawiarence znajdującej się w pobliżu MET zjadając ze smakiem ciastka i popijając je sokiem. Kaleb był jeszcze zbyt na świeżo po wrażeniach by podyktować mi swą pełną relację. Musiał też sobie pewne rzeczy wyjaśnić do końca. Dzieci, w przeciwieństwie do dorosłych, muszą mieć większość rzeczy i zjawisk zdecydowanie „uporządkowanych” i posegregowanych. Jasne więc musi być to, który bohater jest dobry, a który zły oraz dlaczego. Obszary „szarości” przeważnie jeszcze nie istnieją. Padły więc pytania o Dziadka Piaskowego, jego rolę i dlaczego można go uważać za „dobrą postać”. Kolejną budzącą wątpliwość postacią była Wróżka Rosy. Moje odpowiedzi, może nie do końca, ale pewnie trochę „uporządkowały” mu ich charaktery i rolę w operze.

Mówił też dużo o muzyce, o momentach, w których się bał (początek drugiego aktu, kiedy to zagubione w ciemnym lesie dzieci zostają same). Trochę przerażały go też postacie późniejszych kelnerów, ale najpierw „ludzie drzewa” obecni w mroku sceny.

Zazdrościłam mu! Nie potrafię już tak niezwykle wrażliwie chłonać muzyki, bez zahamowań, tak szczerze i wyraziście, absorbując ją całą (w przypadku Kaleba), niewielkiej postaci osobą.

Dalsze rozmowy o operze przeprowadziliśmy nieco później „posiłkując się” dla przypomnienia DVD tej produkcji nagranej wcześniej w MET. Obsada wokalna była trochę inna, podobnie jak i dyrygent, ale nie stanowiło to zbyt dużej różnicy. Chodziło bowiem o „wrażenia ogólne”, a Kaleb miał być przecież moim „cicerone” po operze.

Podczas uwertury Kaleb poinformował mnie najpoważniej w świecie: „Na początek – trochę muzyki, która lekko mnie usypia”. I słusznie, pomyślałam sobie, bo przecież zawiera motyw modlitwy/kołysanki, którą śpiewają dzieci przed zaśnięciem. Potem zaś z zapowiedzi Kaleba wynikało, że „talerz czarownicy zostanie potłuczony” – a ową „transformację talerzy” wyraźnie odzwierciedlały rysunki na kurtynach oddzielających akty.

Podczas pierwszego aktu padły natomiast niezwykle logiczne pytania: „Dlaczego oni się kłocą? Dlaczego Mama jest taka zdenerwowana? Dlaczego nie ma jedzenia?”. Ale przy końcu tego aktu podskakiwał już wesoło w rytm muzyki o niezwykle „chwytliwej” i łatwej do zapamiętania melodii.

Na początku aktu II Kaleb rozpoznał scenografię i wprowadził mnie w akcję: „To jest dom Dziadka Piaskowego”. Znow trochę się bał, kiedy dzieci zgubily się w lesie, ale tym razem uspokoił i mnie, i siebie: „To jest OK, bo Dziadek Piaskowy jest dobry”. Bardzo polubił majordomusa o głowie karpia, a szefów w wielkich czepcach z ogromnymi głowami z utwardzonego papieru, nazwał „kucharze świnki”.

Najbardziej jednak podobał mu się akt III, mimo iż Baba Jaga była oczywiście jego najmniej ulubioną postacią. Jak pisałam już Państwu wcześniej, w pierwszej mej relacji o nowej produkcji *Jasia i Małgosia*, całość jej zamysłu koncentruje się wokół jedzenia – jego braku i jego nadmiaru. Widać ekipie produkcyjnej udało się to bardzo wyraziście i przekonująco pokazać na scenie, ponieważ podczas II i III aktu Kaleb prosił mnie, chyba zainspirowany obrazami na ekranie, o różne „przekąski”.

Nie do końca chyba pojął „okrutny” finał, kiedy to Baba Jaga ginie w piecu. Próbowałam wyjaśnić to w możliwie przystępny sposób, mówiąc raczej o „karze” niż o „egzekucji”. Bardzo się jednak ucieszył, kiedy zamienione w imbirowe ciastka dzieci powróciły do normalnej postaci i życia, i chwalił Jasia i Małgosię za „odwagę”. Rozumiał dokładnie, że byli bardzo dzielni i uratowali nie tylko samych siebie, ale i inne dzieci by w końcu połączyć się z rodzicami. Kaleb bardzo lubi szczęśliwe zakończenia wszelkich historii.


Z postaci opery największe wrażenie wywarły na nim: Czarownica, Dziadek Piaskowy i dwoje tytułowych bohaterów. No i zaskoczył mnie wręcz swą niezwykle reakcją na muzykę tak podczas trwania opery jak i później. Gdy usiadłam do komputera by spisać jego relacje, stał za moimi plecami i nucił sobie (bezbłędnie zresztą!) muzyczne fragmenty z aktu I

Pytanie, które padło nieco później dotyczyło charakteru opery jako gatunku, a nie tylko tego spektaklu. Brzmiało ono: „Dlaczego zamiast mówić oni śpiewają?”. I to była już nieco dłuższa i bardziej „ogólna” rozmowa. A spektakl w MET w tym sezonie był w istocie wyśmienity. Znakomicie poprowadzona orkiestra pod batutą Maestro Fabio Luisiego. Świetna obsada wokalna: Małgosia – Miah Person (szwedzki sopran, debiut w MET w tym sezonie jako Sophie w *Der Rosenkavalier*), Jaś – Angelika Kirchschlager (austriacki mezzosopran, debiut w MET jako Annio w *Łaskawości Tytusa* w 1997 r., później Cherubin w *Weselu Figara*), luksusowa obsada roli ojca dzieci, Petera – Dwayne Croft, Matka – Rosalind Plowright (brytyjski mezzosopran, debiut w MET jako Kościelnicha w *Jenufie* w 2003 r.), oraz znakomity Philip Langridge – Baba Jaga (brytyjski tenor, który podczas występów w *Jasiu i Małgosiu* obchodził swoje 70. urodziny – debiut w MET jako Ferrando w *Cosi fan tutte* w 1985 r.) oraz Jennifer Johnson w roli Dziadka Piaskowego i Erin Morley jako Wróżka Rosy.

W tym spektaklu nie było słabego wokalnego ognia podobnie jak i w transmisji radiowej, którą słyszałam 2 I 2010. Znakomite głosy, wspaniała gra aktorska, świetny ruch sceniczny, który przede wszystkim należało podziwiać w wykonaniu Kirchschlager i Person. Gdyby nie wzrost, pewnie dałoby się obie panie pomylić z prawdziwymi dziećmi na scenie. Philip Langridge to wspaniała Baba Jaga, która

w tej produkcji musi być bardzo sprawna fizycznie. Wdrapuje się bowiem na stół w kuchni, sypie wokół siebie produktami żywnościowymi (np. mąka i kakao – prawdziwe zresztą), intensywnie „udziela się” w „bójkach”, w których „bronią” są ciasta i kremy, no i na koniec wdrapuje się do wielkiego pieca industrialnej kuchni i smaży się na rożnie ku uciechu wszystkich obecnych na scenie i widowni.

Znakomicie wypadł też chór dziecięcy przygotowany do tego występu przez Anthony’ego Piccolo.

Dzieci wychodziły z MET z roześmianymi buziami i błyszczącymi z emocji oczami, żywo rozprawiając o tym, co właśnie widziały i czego doświadczyły. Było też sporo zorganizowanych wycieczek szkolnych. Budzi to moje wielkie nadzieje w sercu. Może właśnie spośród tych uczestników porannego spektaklu opery Humperdincka w MET wyrośnie nowa, kochająca operę grupa? Edukacja od najmłodszych lat! – będę powtarzać do znudzenia. Tylko edukacja i zaoferowanie dzieciom doświadczenia w świecie opery może tego dokonać. Zresztą sama jestem tego przykładem. 

JOHANN SEBASTIAN BACH

Albrecht Mayer – oboista, który pokochał Bacha

Arkadiusz Jędrasik

Znakomity niemiecki oboista pochodzący z muzycznej rodziny. Nagrywał swoje solowe płyty z wieloma znakomitymi orkiestrami, m.in. z Sinfonią Varsovią. Należy do muzycznej elity. Jest pierwszym oboistą Berliner Philharmoniker, a może i najlepszym na świecie. Teraz postanowił nagrać album bachowski, który zatytułował *Głosy Jana Sebastiana Bacha*.

Z roku na rok, albumy niemieckiego oboisty Albrechta Mayera oczarowują publiczność niezwykle oryginalnymi programami, zawsze doskonale przemyślanymi. Mayer, dwukrotny laureat nagrody Echo, ma trzy wielkie pasje muzyczne: swój obój, muzykę Jana Sebastiana Bacha i głos ludzki podczas śpiewu, do którego brzmienie oboju jest najbardziej zbliżone ze wszystkich instrumentów. Mayer nie będąc usatysfakcjonowanym wzorowymi interpretacjami wielkich dzieł z repertuaru na obój, bezustannie poszukuje nieznanych terenów muzycznych, gdzie może w niecodzienny sposób pokazać swój instrument.

Albrecht Mayer, po sukcesie albumu z koncertami *In Venedig* odnalazł swą „muzyczną ojczyznę”: Bacha. Tak jak to zrobili przy swoim pierwszym nagraniu poświęconemu Bachowi, Mayer wraz ze swoim aranżerem Andreasem Tarkmannem, dostosowali na obój (i jego

kuzynów: obój miłosny i róg angielski) dzieła Bacha, które pierwotnie nie były przewidziane na ten instrument, w tym przypadku chodzi tu o kantaty.

Wielką nowością *Voices of Bach* (*Głosy Bacha*) jest to, że Albrecht Mayer gra tutaj po raz pierwszy z zespołem chóralnym specjalizującym się w muzyce dawnej: angielska grupa Trinity Baroque. „Nigdy nie chodziło nam o to, aby poprawiać oryginalną formę fantastycznych kantat Bacha”, podkreśla Albrecht Mayer. „Czerpaliśmy raczej przyjemność z poszukiwania dzieł, w których obój mógłby zastąpić główny głos, czy odegrać rolę solową w akompaniamentcie (na przykład w chorałach, gdzie głos główny jest śpiewany przez chór), czy też jeszcze, aby ozdobić głos główny”.

Jednak album *Voices of Bach* proponuje dużo więcej niż przepiękny, nowy repertuar na obój: jest to muzyczna podróż rozpoczynająca się od chorału *Was Gott tut, das ist*

wohlgetan i powracająca do niego na końcu. Ten tematyczny nawias zawiera trzy nowe, zaaranżowane koncerty począwszy od kantat: koncert na obój utworzony jest z fragmentów zapożyczonych z wielu kantat, tymczasem koncerty na obój miłosny i na róg angielski bazują każdy z nich tylko na jednej kantacie. W tych aranżacjach obój Albrechta Mayera stanowi za każdym razem część solową, bez względu na to, czy w oryginale była to partia wokalna, czy instrumentalna.

Album zawiera, między innymi kilka chorałów połączonych w cykl. „Nie chcieliśmy, aby fragmenty te były po prostu ze sobą powiązane bez jakiegś wewnętrznej logiki”, wyjaśnia Albrecht Mayer, „chcieliśmy stworzyć nowe związki między utworami. W harmonicznym toku, chorały stanowią cykl, który nie istnieje, czy też jest to nowa forma, która nie jest ani koncertem, ani kantatą, ani pasją. Można by ponadto powiedzieć, że nasz cykl chorałów

ma jakby charakter motetu. Niektóre chorały wykonywane są prawie a cappella, Albrecht Mayer rezygnuje z akompaniamentu English Concert i gra sam z chórem. Brzmieniowy wszechświat bardzo oczyszczony.

„Zawsze pragnąłem grać z chórem barokowym – opowiada Mayer – ale obawiałem się, aby obój i głosy nie stanowiły dla siebie konkurencji. Zupełnie nie: to działa, bardzo, bardzo dobrze. W chorałach, w których ornamentuje głosy colla parte, wielu przypomniał sobie prawdopodobnie znane albumy takie jak *Officium*, na którym saksofonista jazzowy Jan Garbarek zrobił coś podobnego z Hilliard Ensemble”. Jednak jest wielka różnica: tam, gdzie Garbarek swobodnie improwizował, Mayer przestrzega dokładnie oryginalnego zapisu barokowego: „Improwizuję jedynie w tym sensie, kiedy ornamentuję według tradycji barokowej”. Taka stanowcza postawa podyktowana jest szacunkiem wobec intencji Bacha, ponieważ „chodzi o album Bacha, a Bach, jeśli nawet sam improwizował na organach, nigdy nie pozwalał na to swoim wykonawcom, zawsze opracowywał każdy szczegół swoich partytur. W tym sensie, Bach różnił się od jemu współczesnych Haendla i Telemanna, którzy zostawiali wykonawcom więcej swobody, nie różnił się natomiast od Vivaldiego, który ustalał na papierze wszystkie aspekty swej muzyki. To zapewne dlatego Bach lubił tak bardzo Vivaldiego”.

Nazwisko Vivaldiego prowadzi nas do *Koncertu na obój miłosny*, zaaranżowany na podstawie jednej z dwóch kantat Bacha do tekstu w języku włoskim. Muzyka kantaty BWV 209, *Non sa che sia dolore (On nie wie, czym jest ból)*, zasługuje także na określenie „włoska”: „Ta kantata ma nie tylko włoski tytuł”, mówi Albrecht Mayer, „już od pierwszej nuty atmosfera i zapis są muzyką włoską. Kiedy słucha się tej kantaty, nie myśli się natychmiast o Bachu. Można by powiedzieć, że jest to hold złożony Vivaldiemu”.

Co zrobili Albrecht Mayer i Andreas Tarkmann, żeby z kantaty stworzyć koncert na obój miłosny? Mayer dał się najpierw poprowadzić swemu sercu: „Co mnie interesuje, co do mnie przemawia, co chciałbym zagrać? Potem: co pasowałoby do oboju? Razem z Andreasm Tarkmannem staramy się minimalnie modyfikować oryginalne dzieła, tak, aby słuchacz odnosił wrażenie, że to nigdy nie było inaczej”.

Metoda zastosowana przez Mayera i Tarkmanna znajduje swoje uzasadnienie w historii muzyki: „Najsłynniejsze rekonstrukcje dzieła Bacha z XX w. są to w przeważającej części adaptacje. Aranżując te trzy nowe koncerty nie robimy niczego innego, niż to, co zostało zrobione ponad pięćdziesiąt lat temu, aby przedstawić niektóre z najpopularniejszych koncertów Bacha”.

Albrecht Mayer
fot. DG



Mówi Albrecht Mayer

Dlaczego nagrałem ten album? Muzyka Johanna Sebastiana Bacha zawsze będzie mą ojczyzną. Wzrastałem razem z Bachem, uwielbiam jego muzykę już od dzieciństwa, kiedy to byłem małym chórzystą w katedrze w Bamberg i gdy zacząłem grać na fortepianie. I dzisiaj jest podobnie, gdy zasiadam do fortepianu, gdy słucham nagrań z kantatami... Bach jest najbogatszym geniuszem muzycznym, jakiego znam. Cała muzyka zachodnia, która została skomponowana po Bachu, czerpie z tego źródła – na przykład

muzyka filmowa Johna Williama, jej budowa harmoniczna w znacznej części pochodzi od Bacha.

Muzyka Bacha przemawia prawie do każdego człowieka, bez względu na jego pochodzenie. Jako osobę wierzącą, religijny aspekt tej muzyki porusza mnie jeszcze bardziej. Leitmotivem (czy programem) kantat Bacha jest zawsze „Soli Deo Gloria”, „tylko Bogu chwala”. Dlatego też moja nowa płyta zaczyna się i kończy chorałem *Was Gott tut, das ist wohlgetan (To, co robi Bóg, jest zrobione dobrze)*.

Według mnie, tytuł ten zawiera jednocześnie przesłanie i nadrzędne pytanie, które będzie zawsze nurtowało ludzkość: czy to, co robi Bóg jest zawsze dobrze zrobione? Jeśli wierzymy, że kosmos jest dziełem najwyższego twórcy, czy musimy akceptować nasz los bez względu na niepowodzenia, jakie nam zadaje? Czyini to z nas osoby wierzące, czy też fatalistów? W sztuce zachodniej, te fascynujące pytania nie zostały nigdy postawione w sposób bardziej wstrząsający niż w muzyce Johanna Sebastiana Bacha.

Ewa Murawska
fot. Janusz Gliszczyński

Wszystko przede mną

z flecistką, Ewą Murawską, m.in. o Międzynarodowym Festiwalu Fletowym
w Poznaniu rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Jest pani pomysłodawcą i organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Fletowego, który odbywać się będzie w Poznaniu w dniach 18-20 lutego 2010. Czym jest dla pani ten festiwal?

Międzynarodowy Festiwal Fletowy stanowi ukoronowanie mojej dotychczasowej współpracy artystycznej z krajami skandynawskimi, w szczególności z Islandią i Norwegią. Współpraca ta trwa już siedem lat, od mojego pierwszego pobytu w Islandii w roku 2003. Byłam wtedy nauczycielem fletu w jednej z islandzkich szkół muzycznych, w Stykkishólmur. W roku 2006 pomagałam przy realizacji Festiwalu Kultury Polskiej w Islandii, obroniłam także doktorat na temat islandzkiej muzyki fletowej w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Ufam zatem, iż moja znajomość tamtejszego życia kulturalnego i tradycji artystycznej wykracza daleko poza przeciętny poziom. Dlatego uważam, że mogę się podjąć realizacji wydarzenia na taką skalę. Ogromnie się cieszę, że Międzynarodowy Festiwal Fletowy staje się rzeczywistością! Tym bardziej, że odbywa się on w szczególnym roku dla Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu – roku obchodów 90-lecia jej powstania.

Jaki jest program Międzynarodowego Festiwalu Fletowego?

Międzynarodowy Festiwal Fletowy w Poznaniu trwać będzie trzy dni: od czwartku 18 lutego do soboty 20 lutego włącznie. W czwartek i piątek w godz. 9-18 w kilku salach Uczelni odbywać się będą wykłady, kursy mistrzowskie i prezentacje. W czwartek, piątek i sobotę o godz. 19 w Auli Nova poznańskiej Akademii Muzycznej odbywać się będą koncerty muzyki fletowej w wykonaniu uczestników i wykładowców.

Kim są zaproszeni przez panią wykładowcy?

Wśród wykładowców Międzynarodowego Festiwalu Fletowego jest trzech flecistów z Islandii: – prof. Áshildur Haraldsdóttir, prof. Guðrun Birgisdóttir i prof. Martial Nardeau, profesor fletu z Norwegii – Gro Sandik, oraz dwóch pedagogów z Poznania – prof. Andrzej Łęgowski oraz ja.

Proszę mi wybaczyć tak postawione pytanie, ale czy nie obawia się pani, że nazwiska zagranicznych flecistów, których pani zaprosiła na festiwal są w polskim środowisku nieznanne i z tego powodu być może nie będą „magnesem” dla uczestników?

Wynika z tego, że na flecie możemy uczyć się jedynie od prof. Patricka Gallois, Emmanuela Pahuda i Pierre-Yvesa Artauda? Nie, zupełnie się z tym nie zgadzam. Mimo, iż wymienionych przeze mnie flecistów traktuję z wielkim szacunkiem. Tak się akurat składa, że po skończeniu Akademii Muzycznej w Poznaniu w roku 2003 w latach 2003-2005 byłam studentką prof. Patricka Gallois w Paryżu. Studia te ukończyłam z najwyższą notą Premier Prix. Dobrze znam zatem tzw. francuską szkołę gry na flecie. Mimo, iż w roku 2005 rozpoczęłam pracę w szwajcarskiej filii Akademii Muzycznej w Poznaniu na stanowisku wykładowcy klasy fletu, praktycznie co roku starałam się nadal kontynuować swoją edukację. Byłam np. studentką i jednocześnie asyntenką-stażystką prof. Henrika Svitzera w Konserwatorium Muzycznym w Kopenhadze w Danii. Moje podróże artystyczne utwierdziły

mnie w przekonaniu, że od każdego można nauczyć się czegoś cennego. Każda spotkana osoba może okazać się dla nas źródłem inspiracji i motywacji. Głęboko wierzę, iż zaproszeni pedagogowie takimi właśnie okazały się dla studentów i uczestników festiwalu.

Sądzę, że zna pani dobrze wszystkich wykładowców. Czy podejmie się pani teraz oceny ich umiejętności, co być może będzie pomocne dla uczestników festiwalu?

Nie podejmę się takiej oceny. Nie wydaje mi się to ani konieczne ani poprawnie etycznie, a jeśli już, to jak zawsze jest to zadanie dla studentów. Mogę natomiast spróbować przybliżyć niektóre charakterystyczne elementy dla poszczególnych profesorów, ale podkreślam, że wynikają one wyłącznie z moich obserwacji. Zaczne od flecistów z Islandii: prof. Áshildur

grą w orkiestrze. Gro poprowadzi, na przykład, warsztaty tematyczne dla flecistów pt. *Jak efektywnie przygotować się do przesłuchań orkiestrowych w osiem tygodni?*. Prof. Andrzej Łęgowski jeden ze swoich wykładów poświęci fletom renesansowym. Moim zadaniem będzie to próba oceny dydaktyki w XXI w. W ramach współpracy z festiwalem mgr Ewa Biały poprowadzi warsztaty psychologiczne.

Skoro wspomniała pani o warsztatach tematycznych – ile ich w sumie będzie podczas Festiwalu?

Kompleksowy program Festiwalu jest dostępny na stronie www.amuz.edu.pl/festiwal-fletowy, tam znajdują się naprawdę wszystkie niezbędne informacje. Warsztatów tematycznych będzie osiem i będą się one odbywać każdy o innej porze, tak, by uczestnicy mogli

Ashildur Haraldsdóttir



Haraldsdóttir jest nauczycielem w The Reykjavik College of Music i flicistką The Icelandic Symphony Orchestra. Była m.in. studentką Aurele'a Nicoleta w Paryżu, ukończyła The Manhattan School of Music w Nowym Jorku. W swoich interpretacjach stawia na przekaz emocjonalny, różnorodność pomysłów a także plastyczność barwy dźwięku. Prof. Martial Nardeau, także flicista The ISO, specjalizuje się w grze na fletach dawnych oraz piccolo. Dużo czasu w swojej pracy poświęca procesowi oddychania. Prof. Guðrun Birgisdóttir, prywatnie żona Martiala, koncentruje się na działalności pedagogicznej, zwraca uwagę na aspekty pozamuzyczne towarzyszące grze, jest m.in. licencjonowanym instruktorem jogi. Następnie prof. Gro Sandvik z Norwegii, niegdyś studentka Marcela Moysa, podzielił się z uczestnikami swoją wiedzą i doświadczeniem związanym z

maksymalnie skorzystać z wiedzy profesorów. Polecam gorąco wszystkie warsztaty, m.in. *The little Flute-SPA, Piccolo, the little monster, Play flute with Bach* i inne. Interesująco, zwłaszcza dla najmłodszych uczestników, zapowiada się spotkanie *First steeps on the stage*. Spotkanie to da możliwość bezpośredniego kontaktu z takiego typu imprezami dla młodych adeptów gry na flecie.

Zaproponowała pani humorystyczne nazwy. Sądzi pani, że to jest właśnie język zrozumiały dla studentów?

To niestety nie jest mój pomysł (śmiech). Inspiracją do wymyślenia, jak to pan nazwał, humorystycznych nazw, była Międzynarodowa Konwencja Fletowa, która miała miejsce w sierpniu 2009 r. w Nowym Jorku. Była to ogromna, imponująca impreza organizowana

przez flecistów i dla flecistów. Brało w niej udział kilkuset flecistów, profesorów, pedagogów, studentów. Zatem odpowiedź na pana pytanie brzmi: nie, nie chodziło o język „rozumiały” dla studentów. Raczej o wytworzenie pozytywnego nastroju. Chyba zgadzamy się, iż tytuł wykładu *Piccolo, mały potwór*, brzmi ciekawiej, niż *Nauka gry na piccolo*? Sądzę, że w jakimś sensie każdy z nas, bez względu na wiek, ma w sobie odrobinę z dziecka. Oczywiście nazwa nie wpływa na wysoką wartość merytoryczną, o którą wszystkim nam przecież najbardziej chodzi.

dowców specjalnie na zamówienie festiwalu. Dodatkową atrakcją dla uczestników będzie płyta CD pt. *Flute Friends*.

Co znajdzie się na tej płycie i skąd wzięły się pomysły?

Moim zdaniem płyta jest materialnym produktem festiwalu i spowoduje oddziaływanie efektów jeszcze długo po jego zakończeniu. Na płycie znajdują się cztery kompozycje na dwa flety i orkiestrę kompozytorów: Cimarosa, Stamitz, Vivaldiego i Dopplera. Wykonawcami będą wy-

skorzystają studenci, skorzysta także uczelnia. To chyba zrozumiałe dla wszystkich. Każdy swoją pracę postrzega i wykonuje inaczej. Dużo ważniejsza jest postawa: uczciwa i szczerza.

Czy trudno było zorganizować tak duże wydarzenie?

Rozmawiamy jeden miesiąc przed rozpoczęciem festiwalu, zatem praca nad zorganizowaniem festiwalu właśnie wchodzi w fazę decydującą. To jest już któraś z kolei impreza międzynarodowa, którą organizuję, więc na pewno pomaga mi moje doświadczenie. Organizacja Międzynarodowego Festiwalu Fletowego trwa już ponad rok. Pierwszym etapem było stworzenie wniosku, zebranie listów intencyjnych od partnerów, zbudowanie budżetu oraz przystąpienie do konkursu o granty. Po otrzymaniu pozytywnej decyzji od Operatora, czyli Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji i Funduszu Stypendialno-Szkoleniowego, przyszedł czas na rozpoczęcie właściwej realizacji, rezerwację terminów, miejsc noclegowych, zakup biletów, przygotowanie projektów, druk i dystrybucja afiszy – słowem całej logistyki projektu.

Z ilu osób składa się biuro organizacyjne festiwalu?

Właśnie rozmawia pan z tym biurem (śmiech). Z pewnością organizacja Festiwalu nie byłaby możliwa bez wsparcia i życzliwości Władz Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, szczególnie JM Rektora, prof. Bogumiła Nowickiego, Prorektora ds. artystycznych Uczelni, prof. Haliny Lorkowskiej, a także prof. Romana Grynia, Kierownika Katedry Instrumentów Dętych i Akordeonu, który zechciał zostać Dyrektorem Artystycznym Festiwalu.

Jakie są pani dalsze międzynarodowe plany?

Po organizacji Festiwalu Fletowego wracam na Islandię, gdzie jako stypendystka Funduszu Stypendialnego i Szkoleniowego realizuję projekt badawczy w Reykjavik College of Music, pod okiem prof. Áshildur Haraldsdóttir. Jego zwieńczeniem będzie wydanie książki pt. *Flet w Islandii* w dwóch wersjach językowych, polskiej i angielskiej. W tym miejscu pragnę podziękować mojemu recenzentowi, panu prof. Markowi Podhajskiemu za konsultacje oraz otwartość. I jak zwykle konstruktywną krytykę.


Czy wykonawca-muzyk powinien umieć pisać prace naukowe?

To raczej nie jest kwestia wyboru, tylko konieczności. Przedłożenie rozprawy pisemnej jest m.in. wymogiem przeprowadzenia przewodu habilitacyjnego.

Czy książka *Flet w Islandii* pisana była właśnie pod tym kątem?

Nie, akurat ta książka nie. Książka, która mogłaby stanowić część mojej habilitacji wymaga jeszcze dużo dopracowania, ale... wszystko przede mną!

Czy Międzynarodowy Festiwal Fletowy w Poznaniu będzie imprezą cykliczną?

Trudno na razie o tym mówić. Na pewno warto organizować takie wydarzenia, bo sprzyjają one rozwojowi edukacji oraz pozytywnie wpływają na integrację. 



Martial Nardeau
 fot. Gunnar Jónasson

Czego młody flecista może się spodziewać po festiwalu?

Mam nadzieję, że nie tylko młody, ale flecista w każdym wieku. Z pewnością będzie to okazja do poszerzenia swojej wiedzy na temat gry na flecie, poznania technik relaksacyjnych, poznania nowych metod pracy, nowych pedagogów, nieznannej literatury, nawiązania kontaktów zarówno z wykładowcami, jak i pomiędzy uczestnikami. Wstęp na wszystkie wydarzenia Festiwalu jest wolny, nie ma nawet opłaty wpisowego, co także jest ewenementem w skali polskiej i międzynarodowej. Ponadto uczestnicy będą mogli zapoznać się z broszurą festiwalową, w której, obok programu, znajdzie się sześć artykułów napisanych przez wykla-

dagogów oraz poznańska orkiestra *Collegium f* pod dyrekcją prof. Marcina Sompolińskiego. Takiej płyty, nagranej przez sześciu flecistów reprezentujących różne kultury, jeszcze w Polsce nie było.

Rozpoczęła pani pracę w Akademii Muzycznej w Poznaniu w czerwcu 2009 r. na stanowisku adiunkta. Nie minął jeszcze rok, a już podjęła się pani realizacji międzynarodowego festiwalu...

Pyta pan o to, jak moje działania są oceniane w środowisku akademickim? Nie wiem, o to trzeba by zapytać innych. Mam jednak nadzieję, że pozytywnie, bo wszystkie wydarzenia organizuję po to, by skorzystali na nich studenci. Jeżeli

Rzecz o Romualdzie Twardowskim (1)

Między życiem a sztuką

Alicja Twardowska

Jak to się zaczęło? W 2010 r. przypada 80. rocznica urodzin Romualda Twardowskiego, kompozytora bezsprzecznie wybitnego. Czy osiągnął sukces na miarę swojego talentu? Według mnie – nie. O tym i o sprawach związanych z naszym wspólnym życiem chciałabym napisać z okazji jubileuszu mojego męża. Mój głos – szczególnie ze względu na układ rodzinny – może wniesie w opowieść o tym kompozytorze coś, czego nikt inny nie mógłby dostrzec, a co może wzbogaci sylwetkę artysty o nieznane, niekiedy ważne fakty.

O początkach życia Romualda Twardowskiego wiem tyle, ile sam napisał w wydanych przeze mnie z okazji 70. rocznicy urodzin wspomnieniach *Było, nie minęło*, do których odsyłam zainteresowanych czytelników. Przedstawił w nich nie tylko swoje dzieje, ale też w barwny i pełen humoru sposób opisał historię przedwojennego „miełego miasta”, jak określił Wilno Tadeusz Konwicki. I właściwie, patrząc z perspektywy czasu, ta część pamiętników jest najbardziej mi bliska. Gdy w 1957 r. Twardowski opuścił Wilno i przyjechał wraz z matką do Warszawy, jakoś i tempo jego życia zmienia się z roku na rok tak bardzo, że kompozytor nie tylko nie miał już czasu na refleksję w życiu, ale też i na pogłębienie treści swoich wspomnień. I tak, jak o pamiętnikach Rubinsteina mówiono swego czasu, że jest to spis obiadów i kolacji, tak o drugiej części pamiętników Romualda Twardowskiego można powiedzieć, że jest to spis koncertów, przedstawień operowych, nagrań i podróży muzycznych. Świadczy to o wielkiej intensywności artystycznego życia kompozytora, co miało ogromny wpływ też na nasze życie osobiste – nie tyle w początkach małżeństwa, lecz po dziewięciu latach, gdy urodził się nasz syn Adam.

Mojego męża poznałam na drugim roku studiów w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny). Byłam jego studentką – uczył mnie instrumentacji. Na trzecim roku, na kompozycję trafiłam do profesora Tadeusza Paciorkiewicza i moje kontakty z Twardowskim ograniczały się do wymiany ukłonów na korytarzu uczelni lub na koncertach, na które studenci masowo uczęszczali. Po trzecim roku studiów znów trafiłam do Romualda – na przedmiot zwany propedeutyką kompozycji. Gdy przyszedłam pierwszy raz na zajęcia, przywitał mnie pytaniem: „Co ty tu robisz?”. Odtąd to pytanie towarzyszyło i towarzyszy naszymu życiu w najróżniejszych sytuacjach, głównie komicznych, np. „Co ty tu robisz?” pyta mnie na koncercie, na który sam mnie zaprosił...

To wieczne zdziwienie, zadziwienie jest charakterystyczne dla wrażliwości Twardowskiego, wszystko widzi w nieco dziwny i silnie indywidualny sposób. Przejawia się to m.in. w

tym, że bez skrupułów prosi studentkę (Marysję Meyer), aby weszła na stół i poprawiła w klasie kotarę przy oknie; że zaśmiewa się w okolicznościach wcale ku temu niesprzających, np. gdy pewnego razu zimą, kupowaliśmy coś w kiosku, ja nagle poślizgnęłam się i wylądowałam u jego stóp (mógłby chociaż zapytać, czy nic mi się nie stało); a także, gdy w towarzystwie wszyscy się śmieją z dowcipów, a on pyta: z czego oni się śmieją?

Jest inny. Zachował w sobie coś z naiwności i prostoduszności małego dziecka. Ktoś powiedział: gdy człowiek zaczyna spekulować i przestaje się dziwić – kończy się jako artysta. Wrażliwość Twardowskiego sprawia, że ma szerokie zainteresowania, od polityki przez historię, podróże, literaturę biograficzną, sztukę, a w szczególności muzykę. Jest interesującym rozmówcą i gawędziarzem. Każdy, kto choć raz w życiu miał okazję rozmawiać z kompozytorem, był nim oczarowany. W latach, gdy ja studiowałam, moi koledzy nie tylko bardzo go lubili, ale opowiadali o nim mnóstwo anegdot. Warto dodać, że ówczesna studencka brać przedstawiała sobą grupę ludzi bardzo inteligentnych; interesowali się sztuką, literaturą, poezją i jak Staszek Krupowicz – matematyką. Wielu moich kolegów (nie wszyscy byli uczniami mojego męża) osiągnęło wspaniałe sukcesy: Tadeusz Wojciechowski, Tomek Bajerski, Andrzej Knap, Zbyszek Graca, Edek Sielicki, Zbyszek Skowron, Marysia Meyer-Borysewicz, Marysia Pokrzywińska, Bożena Sawicka i inni. Twardowski nie tylko wpajał nam wiedzę muzyczną, ale mogliśmy z nim porozmawiać na każdy temat. Zresztą, w tamtych czasach to byli profesorowie! Na egzaminie z technik kompozytorskich – Tadeusz Baird pytał o malarstwo Boscha, a Bohdan Wodiczko studentów-dyrygentów, stojących nad partyturą Mozarta, pytał o architekturę klasyczną. Nie mówiąc o wykładach dr Bożeny Fabiani (w której żyłach płynie włoska krew) z historii kultury, kiedy Audytorium im. Karola Szymanowskiego pękało w szwach. Fascynujące opowieści o sztuce, ilustrowane przepięknymi reprodukcjami, które Bożena Fabiani przywoziła z Włoch – doprowadzały nas do wypieków na twarzy, bo nikt z nas nie miał możliwości wyjazdów do Włoch (najwyżej do Bułgarii lub NRD), aby nacieszyć oczy włoskimi cudami. O tych wykładach Bożeny Fabiani zawsze myślałam, gdy kilka lat później stałam przed obrazami w muzeach we Florencji, Rzymie, Weronie, gdy patrzyłam na najstarsze mozaiki w Rawennie lub gdy oglądałam Monę Lisę Leonarda da Vinci w Luwrze. Nota bene dr Bożena Fabiani od lat przepięknie opowiada o znanych i mniej znanych albo całkiem zapomnianych malarzach w radiowej audycji w każdą niedzielę.

Studenti, wiedząc, że „Twardziel” – bo tak

go wtedy nazywali – nie przywiązuje zbytnej wagi do szczegółów i unosi się ponad rzeczywistością, czasami wykorzystywali to, np. wmawiając mu, że czegoś nie zadał lub: „mówił Panu Profesorowi, że mnie nie będzie”, albo: „Pan mi to już zaliczył”. Poza tym, nigdy nie przeszedł obojętnie obok studenta. Zawsze przystanął, zagadnął, zapytał, co słychać. I tak jest chyba do dziś.

Romuald Twardowski zafascynował mnie tym, że dzięki rozmowom z nim i jego pocztówkom z całej Europy nauczyłam się odróżniać styl barokowy od innych stylów, że poznałam niezliczoną liczbę utworów, w tym też – jak nikt – poznałam jego muzykę. Po każdej takiej sesji oprawionej barwnym komentarzem wychodziłam coraz bardziej szczęśliwa. Dlaczego to tak mnie porwało, dlaczego tak bardzo mi zaimponował?

Otóż pochodzę z małego miasta, ale o bogatych tradycjach kulturalnych: Karol Lipiński, Zenon Przesmycki-Miriam, Włodzimierz Nahorny, Tadeusz Prejzner. Byłam najbardziej ulubioną uczennicą Zofii Rossowskiej, absolwentki lwowskiego konserwatorium i wielkiej damy, a najbliższym mi wtedy życiem artystycznym były popisy uczniów oraz towarzyszące im arcyciekawie gawędy o Lwowie, Wiedniu i Leszetyckim, prowadzone z wyjątkową swadą przez p. Zofię i jej męża – skrzypka. Małe miałam pojęcie o tym wszystkim, ale wtedy rozbudzona została moja ciekawość, moja pasja do ludzi niezwykłych, interesujących. I nie wiem, czy całe życie miałam szczęście do takich właśnie osób, czy do takich ludzi podświadomie Ignęłam. Dziś, jako dojrzała kobieta uważam, że dzięki kontaktom ze wspaniałymi, interesującymi, mądrymi ludźmi, moje życie było i jest niebanalne.

Romuald imponował mi wieloma rzeczami. Oprócz cech zewnętrznych, bo był przystojnym mężczyzną o inteligentnych rysach twarzy, mówił ładną polszczyzną, barwnym językiem. A ja do dziś, nie wiem dlaczego, doznaję fizycznego bólu, jak słucham mężczyzny mówiącego źle po polsku. U kobiet mnie to specjalnie nie razi. Nauczyłam się od mojego męża pracowitości, wykorzystywania każdej wolnej chwili na robienie czegoś sensownego, nauczyłam się cenić czas jako wyjątkowy (choć ograniczony) dar od losu, dar, którym trzeba bardzo mądrze gospodarować. Jeśli człowiek chce coś w życiu osiągnąć, to musi eliminować rzeczy zbędne. Myślę, że dzięki pasji do książek, do poznawania, do podróży, do pracy twórczej w ogóle, bo ja też sporo w tym zakresie działałam, wypracowaliśmy sobie styl nie wchodzenia sobie w drogę, porozumienia i pomagania sobie w miarę możliwości. Było to niezwykle trudne, ponieważ życie pokazało, jak wiele nas dzieli, znacznie więcej niż myślałam jako młoda kobieta.

W marcu 1981 r. uzyskałam dyplom ukończenia Akademii Muzycznej. Po egzaminie Romuald powiedział: teraz, kiedy przestałaś być studentką, możesz – jeśli zechcesz – zostać moją narzeczoną. I obdarował mnie pierścieniem z ametystem – kamieniem, który jest wpisany w mój znak Zodiaku.

Pierwszym wielkim dziełem, jakie powstawało w czasie naszego narzeczeństwa była opera *Maria Stuart*. Wcześniejszych dzieł operowych Twardowskiego nigdy na scenie nie widziałam, ale znałam je z nagrań. Przewzuwałam, że to będzie najwybitniejsza jego opera i tak twierdzię dziś. Przede wszystkim kompozytor znakomicie poradził sobie z librettem, co świadczy o jego niezwykłym talencie literackim, bo w tej operze widoczne jest znakomite wyczucie dramaturgii: ani jednego zbędnego



R. Twardowski – *Maria Stuart*
Teresa May-Czyżowska

słowa, ani jednej zbędnej nuty. Muszę tu wspomnieć, że o jego talencie literackim pięknie pisał Jarosław Iwaszkiewicz. Dotyczyło to pracy Romualda nad operą radiową *Upadek Ojca Suryna* (1969 r.) na podstawie książki J. Iwaszkiewicza *Matka Joanna od aniołów*. Początkowo pisarz miał być autorem libretta, jednak koncepcja Iwaszkiewicza nie spodobała się Romualdowi. W rezultacie kompozytor sam napisał libretto, a Iwaszkiewicz, w liście do Romualda, pisał: „Znakomicie zrobiłeś dialogi, sam bym lepszych nie napisał. Epizod trzeci jest, moim zdaniem, bardzo dobry, lapidarny, treściwy i bardzo dramatyczny”.

Wiosną 1981 r. Teatr Wielki w Łodzi przygotowywał się do premiery *Marii Stuart*, ale Romuald nie był zachwycony. W kraju, po sierpniowych wydarzeniach w Gdańsku (1980), powstaniu Solidarności wrzało, wciąż mówiło się o stanie wojennym. Dziś, po latach z całą pewnością można powiedzieć, że wprowadzenie stanu wojennego wiosną 1981 r. było bardzo realne. Może kiedyś dowiemy się, dlaczego to się stało nieco później – 13 grudnia...

W każdym razie, w atmosferze stałego zagrożenia zawieszenia wszystkiego, każdego dnia w teatrze odbywały się próby *Marii Stuart*. Jak w takiej sytuacji Romuald mógł wykrzesać z siebie radość, że oto

kolejne jego dzieło operowe ujrzy światło dzienne, skoro z dnia na dzień napływały wiejące grozą wiadomości. Nawet, kiedy jechał samochodem do Łodzi na próby, po drodze miały go czołgi nadjeżdżające do Warszawy. Byłam pełna niepokojów.

Do Łodzi przyjechałam trzy dni przed premierą, zaś Romuald był tam już od tygodnia. Zastąpiłam go przygnębioną sytuacją, ale zadowolonego z prób i inscenizacji. Zawsze kochałam teatr, więc cały czas siedziałam na widowni podczas końcowych prób, tym bardziej, że byłam ciekawa, jak wypadnie opera, która powstawała na moich oczach. Na scenę wjeżdżały coraz to piękniejsze dekoracje, Maria Stuart zniwalała przepychem stroju w II akcie, ustawiano światła, ćwiczone ostatnie sceny, w których niestrudzona Maria Fołtyn (reżyseria) udzielała śpiewakom wskazówek. Premiera *Marii Stuart* odbyła się 11 kwietnia. Sukces był ogromny! Dekoracje i kostiumy zaprojektowane przez Mariana Kołodzieja wspaniale dopełniały mistrzostwa artystów śpiewaków, a Teresa May-Czyżowska jako tytułowa Maria Stuart była genialna. Jej aria z III aktu, w której Maria już skazana na szafot, dokonuje rozrachunku z życiem, była zaśpiewana z wielką głębią dramatyzmu dumnej, lecz przegranej królowej. Zaś w częściach lirycznych tej *Arii* śpiewaczka wzniosła się na wyżyny subtelności i wysokiej klasy artyzmu. Teresa May-Czyżowska miała piękną barwę głosu i znakomitą technikę. Kilka razy słyszałam potem tę arię w różnych wykonaniach, ale tej pierwszej interpretacji nie zapomnę nigdy. Łódzka publiczność nie zawiodła, po premierze zgotowała kompozytorowi wspaniałą owację. Głosy krytyki (czy u nas coś takiego istnieje?) były pochlebne i pełne zachwytów, potem *Maria Stuart* otrzymała nagrodę łódzkiej publiczności jako najlepszy spektakl roku. I właściwie to wszystko. Po raz pierwszy wtedy zrozumiałam, że z naszym życiem muzycznym, środowiskiem artystycznym jest coś nie tak. A może nawet jest to szersze zjawisko społeczne. Opera *Maria Stuart* jest wielkim dziełem operowym, skomponowanym przez kompozytora, który wcześniej odnosił sukcesy operowe, który dwukrotnie otrzymał prestiżową nagrodę Grand Prix w Monaco za dzieła sceniczne: balet *Rzeźby Mistra Piotra* i operę *Lord Jim* (oba dzieła do libretta kompozytora). A mimo to żaden teatr w Polsce nie pokusił się o wystawienie potem *Marii Stuart*, która zresztą po dwóch latach powodzenia w Łodzi została zdjęta w typowy u nas sposób: nowy dyrektor – nowe pomysły. Sławomir Pietras, który przez telefon wygłaszał peany pod adresem opery Romualda, zaraz potem „uśmiercił” (powtórnie) Marię Stuart.

Kilka lat później, w 1986 r. w Teatrze Wielkim, czyli w Operze Narodowej ówczesny dyrektor Robert Satanowski wystawił na Małej Scenie zgrabne, pełne umoralniającego humoru dzieło Twardowskiego: *Historia o św. Katarzynie*. Nie wiem, dlaczego je wystawił, skoro go nawet nie raczył obejrzeć!!! *Katarzynę* reżyserował znakomity Zbigniew Bogdański. Obsada, m.in. z Krystyną Wysocką-Kochan (Katarzyna), Anną Malewicz-Madey (matka Katarzyny) i z Edmundem Kosowskim w roli cesarza Maksencjusza wzbudzała żywiołowy zachwyt publiczności. Na każdym przedstawieniu była pełna sala. Mimo to, po dwóch latach dyrektor Satanowski postanowił zdjąć *Św. Katarzynę* z repertuaru Teatru Wielkiego. Szczerze mówiąc, po tym fakcie odetchnęłam z ulgą. Albowiem kierownictwo muzyczne tej realizacji zostało powierzone Agnieszce Kreiner, która od początku prób, od premiery po ostatnie przedstawienie nie usłyszała fałszujących trabek. Pamiętam, że pewnego razu dyrektor Satanowski zaprosił na przedstawienie *Katarzyny* dwóch ważnych gości z Francji lub Niemiec i prosił, aby mąż też przyszedł. Wybraliśmy się razem. Reakcja owych gości na fałszujące trabki była taka, że nie mogli opanować się ze śmiechu, tym bardziej, że ten fałszywy, niestety, fanfarowy motyw wielokrotnie przewijał się przez całą operę. Myśmy też pękali ze śmiechu, ale potem wcale nam do śmiechu nie było. Uważam, że to kompromitacja dla ówczesnej dyrekcji i dla dyrygentki. Nota bene o Satanowskim jako dyrygencie i dyrektorze krążyły różne anegdotyczne „legendy” podawane przez muzyków.

Po tych doświadczeniach, mimo iż kilkakrotnie namawiano Romualda do napisania kolejnego dzieła operowego, powiedział, że już więcej nie napisze żadnej opery.

Wiosną 1981 r. była kapryśna i deszczowa. Ale w dniu, kiedy braliśmy ślub – 16 czerwca – świeciło słońce i nawet samochód, który się wiecznie psuł, tym razem nie sprawił nam zawodu. ☺

Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodzieńczym wieku

Marcin Zgliński

24 lata: **Julius Reubke (1834-1858)** – geniusz organów... Chyba każdy organista zetknął się z *Wielką Sonatą c-moll „Psalm 94”* Reubkego, wielu wirtuozów zarejestrowało ją na płytach. Nic dziwnego – jest to skończone arcydzieło, jeden z najwspanialszych utworów organowych doby romantyzmu. Syn organisty i budowniczego fortepianów z Gór Harzu w wieku siedemnastu lat rozpoczął naukę w konserwatorium w Berlinie u Kullaka, Marxa i Sterna. Zaprzyjaźnił się tam z Hansem von Büllowem i w ten sposób znalazł się w orbicie akolitów Liszta. Od 1856 r. mieszkał w domu mistrza w Weimarze, wówczas powstały jego dwa najwybitniejsze dzieła – sonaty na fortepian i organy. *Sonatę „Psalm 94”*, dedykowaną profesorowi Carlowi Riedelowi po raz pierwszy Reubke wykonał na organach katedry w Mersburgu 17 czerwca 1857 r. – rok później nie było go już wśród żywych – pokonała go gruźlica. Po śmierci młodego artysty Liszt napisał do jego ojca: „Doprawdy, nikt nie jest w stanie bardziej odczuć straty, jaką poniosła Sztuka z odejściem Pańskiego Juliusza, niż ten, kto śledził z pełną podziwu sympatią jego szlachetne, stałe i sukcesywnie wysiłki w owych ostatnich latach i kto na zawsze zachowa jego przyjaźń we wdzięcznej pamięci”. Sonata Reubkego to dzieło w idiomatyczny sposób napisane na organy, trudne, wymagające „pianistycznej” techniki, operujące masywnymi akordami. Jednocześnie, oparte na monumentalnym przewodnim temacie, zwieńczone znakomitą fugą (może najlepszą w romantycznej literaturze organowej), jako wzorzec wykorzystuje fortepianową *Sonatę h-moll* Liszta i jego organową *Fantazję i fugę „Ad nos ad salutarem undam”*, jednak w żadnej mierze nie można go uznać za przejaw zwykłego epigonizmu. Stanowi niezwykłą, programową ilustrację jednego z najbardziej dramatycznych psalmów, będącego supliką o sprawiedliwy gniew boży. Jest też *Sonata* jakby przeczućmi grozy zbliżającej się śmierci, emanuje z niej atmosfera bólu, zmagania, niekiedy wręcz grozy, ale także głębokiego, sakralnego skupienia. Mistrzowsko wykonana dziś także wywiera ogromne wrażenie na publiczności, choć przecież Reubke napisał ją w wieku zaledwie 23 lat!

24 lata: **Rikard Nordraak (1842-1866)** – przyjaciel Griega... Choć nie stworzył wiele, Norwegowie pamiętają o nim, gdyż jest twórcą ich hymnu narodowego – *Ja, vi elsker dette landet*. Urodzony w Christianii (obecne Oslo), tam rozpoczął edukację muzyczną, by kontynuować ją w Kopenhadze, a wreszcie w Berlinie u Kiela i Kullaka. Był oddanym propagatorem norweskiej muzyki narodowej, twórcą szeregu pieśni patriotycznych, opartych lub wzorowanych na rodzimym folklorze. To on właśnie spowodował, że jego przyjaciel Grieg zwrócił się ku źródłom narodo-

wej muzyki norweskiej. Gdyby dane mu było żyć dłużej, nazwiska jego i Griega melomani wypowiedaliby zapewne jednym tchem. Oprócz pieśni zdążył skomponować kilka utworów fortepianowych i kameralnych, a także muzykę do dwóch dramatów swego kuzyna Bjørnstjerne Bjørnsona. Umarł na gruźlicę w Berlinie miesiąc przed dwudziestymi czwartymi urodzinami.

24 lata: **Guillaume Lekeu (1870-1894)** – niedoszły następca Francka... Żył dwadzieścia cztery lata i jeden dzień. Urodzony w belgijskim Verviers wcześniej rozpoczął profesjonalną edukację muzyczną. Gdy miał 18 lat rodzina osiadła w Paryżu, gdzie został przyjęty do konserwatorium – został uczniem swego rodaka Césara Francka, a po jego śmierci Vincenta d'Indy. Tak jak jego wybitni mentorzy zafascynowany był muzyką Wagnera, który obok Beethovena pozostawał jego największym idolem. W 1889 r. odbył „pielgrzymkę” do Bayreuth, gdzie usłyszał m.in. *Tristana* oraz *Parsifala*. W 1891 r. uzyskał w Brukseli drugą Prix de Rome za kantatę *Andromède*. Eugène Ysaÿe zamówił u niego znakomitą *Sonatę skrzypcową*, którą wykonywał z powodzeniem na całym świecie, włączył ją potem do repertuaru i nagrał Yehudi Menuhin. W trakcie komponowania swego najbardziej dojrzałego dzieła, *Kwintetu fortepianowego*, Lekeu zachorował na dur brzuszny – umarł pozostawiając jedynie dwie części utworu, ostatecznie zredagowane przez d'Indyego. Już pierwsze dramatyczne takt *Kwintetu* nie pozostawiają wątpliwości, co do tego, iż jest to arcydzieło. Gorzki smak tej muzyki i przecucie śmierci przypominają zresztą *Kwintet* Juliusza Zarębskiego, innego wybitnego twórcy zmarłego przedwcześnie. Skala talentu Lekeu wydaje się imponująca. Już wczesne *Etiudy symfoniczne* (1889), zatytułowane *Hamlet* i *Ofelia* zdradzają nieprzeciętny zmysł melodyczny i harmoniczny, a także znakomite opanowanie orkiestry – choć wykazują wpływy wagnerowskie, wyrastają ponad młodzieńczy epigonizm. Jednak prawdziwym żywiołem Lekeu była trudna materia muzyki kameralnej, w której najlepsze wzorce intymnego, subtelnego stylu Francka czy Faurego łączył z rozmachem i swoistym dramatyzmem: obok wspomnianych wyżej są to *Kwartet smyczkowy*, *Trio fortepianowe*, *Sonata wiolonczelowa* i *Sonata fortepianowa*.

24 lata: **Taki Rentaro (1879-1903)** – japoński Schubert... Mógł zostać pierwszym w rozumieniu wielkim kompozytorem japońskim w rozumieniu standardów europejskich, mógł dokonać niezwykłej syntezy obu muzycznych tradycji. Urodzony w Tokio, w wieku 22 lat ukończył tamtejszą Szkołę Muzyczną, gdzie oprócz kompozycji uczył się gry na fortepianie. Skomponował szereg popularnych

pieśni, z których *Kojo no tsuki* (*Księżyc nad ruiną zamku*, w oryginale napisana na koto) jest w Japonii bardzo popularna, a jej jazzowa aranżacja została w 1967 r. opracowana przez Theloniusa Monka jako *Japanese Folk Song* i nagrana w albumie *Straight, No Chaser*. To właśnie spuścizna pieśniarska Rentaro spowodowała, że bywa on w ojczyźnie nazywany „japońskim Schubertem”. W 1901 r. udał się na studia do Konserwatorium Lipskiego, jednak gruźlica zmusiła go do powrotu do Japonii. Nim zmarł w wieku niespełna 24 lat zdążył jeszcze skomponować utwór fortepianowy *Urami*.

25 lat: **Lili Boulanger (1893-1918)** – genialna młodsza siostra... Nadia Boulanger to legenda pedagogiki muzycznej XX w. – lista samych tylko wybitnych kompozytorów, którzy pobierali u niej nauki zajęłaby szpalte. Choć w młodości komponowała, zarzucała to praktycznie po śmierci swej młodszej o sześć lat, ukochanej siostry Lili. Uzdolnione dziewczęta były córkami profesora Konserwatorium Paryskiego i rosyjskiej księżnej Raissy Miszeckiej. Lili już w wieku dwóch lat przejawiała niezwykle uzdolnienia, jako pięcioletka akompaniowała starszej siostrze podczas lekcji w konserwatorium, wkrótce zaczęła uczyć się na wykłady z teorii muzyki. Grę na organach studiowała u Louisa Vierme'a, poza tym profesjonalnie grała na fortepianie, skrzypcach, wiolonczeli i harfie, z powodzeniem uczyła się śpiewu. Nadia, która kilkakrotnie bezskutecznie stawała do konkursu o Prix de Rome skoncentrowała się na edukacji młodszej siostry, która w 1913 r. uzyskała ten prestiżowy laur jako pierwsza kobieta (za kantatę *Faust et Hélène*). Wówczas już była uczennicą innych pedagogów, m.in. Gabriela Fauré, który cenil ją niezwykle wysoko. Niestety dziewczyna nękana była różnymi chorobami, a ostatecznie zdiagnozowano u niej chorobę Crohna (odcinkowe zapalenie jelit), wówczas jeszcze nieuleczalną. Uniemożliwiło jej to dłuższe podróże do ukochanych Włoch; potem wybuchła wojna – w roku jej zakończenia młoda kompozytorka zmarła, nie dożywszy 25 urodzin. W dziełach orkiestrowych *D'un matin de printemps* i *D'un soir triste* późnoromantyczny styl swego mentora Faurego i impresjonistyczny Debussyego przetworzyła w indywidualny sposób, tworząc język muzyczny zapowiadający już Honeggera. Połączenie wyrafinowanej harmonii, liryzmu oraz swoistej emocjonalności, zapewne wynikającej z cierpienia, reprezentuje cykl trzynaestu pieśni *Clairières dans le ciel* oraz religijne utwory oratoryjne – redakcje trzech *Psalmów*. Przejmująca jest pieśń *Pie Jesu*, napisana tuż przed śmiercią. Największą popularność zyskał jednak *Nokturn F-dur* na skrzypce i fortepian, już w 1924 r. nagrany przez Heifetza i funkcjonujący w licznych transkrypcjach. 12

Otarłam się o śmierć i dlatego cieszę się życiem

niezwykły wywiad
z Meashą Brueggergosman

Niebywale utalentowana młoda, kanadyjska śpiewaczka, Measha Brueggergosman, w krótkim czasie zdobyła przebojem świat muzyki klasycznej. Urodziła się w murzyńskiej rodzinie w Fredericton, stolicy niewielkiej prowincji kanadyjskiej Nowy Brunswik. Obdarzona jest silnym, dźwięcznym i zmysłowym sopranowym głosem o kalejdoskopowej barwie. Z łatwością wykonuje subtelne pianissima, aby zmienić je w przeszywający krzyk. Posiada doskonałą muzykalność i wyjątkową osobowość sceniczną. Krytyka

określa ją jako śpiewającą aktorkę o niezwykle rozległej skali emocjonalnej. Jej interpretacje są starannie przemyślane w każdym detalu, zarówno w zakresie słownym, jak i muzycznym. Artystka posiada szeroki repertuar koncertowy. Śpiewa *Les nuit d'été* Berlioz, *Vier Letzte Lieder* Ryszarda Straussa, partie sopranowe w symfoniach Mahlera, *Mszy głogolickiej* Janaczka, *Te Deum* Dworzaka i *Credo* Pendereckiego. Rzadziej pojawia się na scenie operowej. Wystąpiła w partii Elektry w *Idomeneo* Mozarta, Madame Lidoine w *Dialogach karmelitanek*, jako Liu w *Turandot* i w roli Siostry Rose we współczesnej operze amerykańskiego kompozytora Jake'a Heggiego *Idzie skazany na śmierć* (*Dead Man Walking*).

Measha Brueggergosman
Opera Atelier
fot. Kazik Jedrzejczak

Współpracowała z wieloma słynnymi orkiestrami, jak Boston Symphony Orchestra, The New York Philharmonic, the Cleveland Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, the London Symphony Orchestra. Śpiewała pod batutą znanych dyrygentów, takich jak: Daniel Barenboim, Franz Welser-Most, Andrew Davis i Gustavo Dudamel. Zdobyła liczne nagrody na międzynarodowych konkursach, między innymi główną nagrodę Fundacji im. George'a Londona w Nowym Jorku, pierwszą nagrodę na konkursie Jeunesses Musicales w Montrealu oraz nagrodę Królowej Sonji na konkursie w Oslo. W ubiegłym roku otrzymała tytuł doktora honoris causa uniwersytetu St. Thomas w Fredericton. Brała udział w specjalnych koncer-

tach jubileuszowych w obecności Królowej Anglii, Księcia Karola i Nelsona Mandeli. Posiada wyłączność na nagrywanie ze znaną firmą płytową Deutsche Grammophon. W ramach tej współpracy ukazała się jej pierwsza płyta *Surprise* (*Niespodzianka*), nagrodzona w 2008 r. Juno Award, oraz kolejna zatytułowana *Night and Dreams* (*Noc i marzenia*). Measha – tak jest powszechnie nazywana – posiada wrodzoną charyzmę i niezwykle ujmującą osobowość. Łatwo ją można rozpoznać nawet w ogromnym tłumie. Przyciąga uwagę fryzurą typu afro, określaną pieśczoćliwie przez fanów jako Afrobella. Nosi niezwykle kolorowe suknie ze starannie dobraną, ekstrawagancką nuklearną biżuterią. Ujmuje słuchacza bezpośrednio, żywą mimiką i

nadzwyczajnym poczuciem humoru. Mówi śpiewającym głosem, często przerywanym perlismym śmiechem. W bezpośredniej rozmowie szybko przełamuje lody. Posiada rozległe zainteresowania, mówi świetnie w kilku językach. Po paru minutach rozmowy sprawia wrażenie, że jest naszą długoletnią, oddaną przyjaciółką. Artystka na stałe mieszka w Toronto, razem z mężem Markusem oraz dwoma kotami: Moses i Choba. Jednak większość czasu spędza na wyjazdach. Niniejszy wywiad jest wynikiem naszych kilku spotkań w ciągu ostatnich 2 lat w przerwach pomiędzy występami. Ostatnią rozmowę przeprowadziliśmy w listopadzie 2009 r. po spotkaniu z Meashą z torontońską publicznością w The Toronto Reference Library.

C hciałbym rozpocząć naszą rozmowę od genezy pani egzotycznego nazwiska – Brueggergosman?

Urodziłam się jako Measha Gosman. W szkole średniej poznałam Szwajcara Markusa Brueggera, przebywającego w Nowym Brunswiku na studenckiej praktyce. Była to miłość od pierwszego wejrzenia. Po ślubie, w 1999 r. postanowiliśmy połączyć nasze nazwiska Bruegger and Gosman – w takiej kolejności – w jedną całość. Moją białą ślubną suknię założyłam ponownie w 2004 r. podczas mojego debiutu w Carnegie Hall. Było to wypełnienie ślubowania zrobionego 5 lat wcześniej. Obecnie Markus jest moim europejskim impresario i czuwa nad moją karierą.

Jak zaczęło się pani zainteresowanie muzyką poważną?

Miałam szczęście urodzić się w rodzinie muzycznej. Mój ojciec Sterling Gosman pracował w sekcji muzycznej kanadyjskiego radia CBC (Canadian Broadcasting Corporation). Często chodziłam na koncerty i słuchałam utworów muzyki klasycznej podczas transmisji radiowych. Śpiewałam też w miejscowym chórze w kościele Baptystów. Rodzice obdarzyli nas niezwykłą miłością, ale w domu panowała surowa dyscyplina. Nie wolno nam było słuchać muzyki rockowej i czas telewizyjny był bardzo ograniczony. Czasami ukradkiem wypożyczałam kasetę z nagraniem *Born in USA* Bruce'a Springsteena z miejscowej biblioteki, ale przed wejściem do domu szybko chowałam ją starannie pod werandę. Moi rodzice wychowani byli w murzyńskim getcie w dysfunkcyjnej rodzinie i swoim dzieciom pragnęli dać nowy start. Wcześniej zauważyli moje zdolności muzyczne. Od 6 roku życia zaczęłam naukę na fortepianie, ale wołałam śpiew. Moją pierwszą nauczycielką śpiewu była Mabel Doak. Podczas wakacji jeździłam na letnie kursy śpiewu do Bostonu. Mając 16 lat dostałam stypendium na uniwersytecie w Toronto. Moją profesorką została znana, obecnie emerytowana sopranistka Mary Morrison. Jej zawdzięczam solidną technikę wokalną. Morrison umiała zręcznie pokierować rozwojem mojego głosu, przy czym była zawsze otwarta zarówno w pochwałach jak i krytyce. Do dzisiejszego dnia cenię jej rady. Po ukończeniu szkoły muzycznej w Toronto, wyjechałam na 5 lat na studia magisterskie do Robert Schumann Hochschule w miejscowości Düsseldorf. Studio-wałam tam ze znaną śpiewaczką, Edith Wiens, specjalistką w niemieckich Liedach.

Jak zauważono pani talent?

Mając zaledwie 20 lat, po kilku przesłuchaniach, zostałam obsadzona w tytułowej roli w premierowym przedstawieniu opery *Beatrice Chancy* skomponowanej przez kanadyjskiego muzyka Jamesa Rolfe'a do libretta napisanego przez George'a Elliota Clarke'a. W 1998 r. opera została wystawiona z dużym sukcesem w Toronto przez the Queen of Puddings Music Theatre i sfilmowana na potrzeby telewizyjne dla CBC. Główna bohaterka, Beatrice, jest córką Francis Chancy, okrutnego, białego właściciela niewolników. Gdy ojciec zmusza ją do kazirodczych czynów, Beatrice popełnia morderstwo. W tym czynie pomaga jej matka Mafa. Bohaterka opery zostaje uwięziona i ponosi karę przez powieszenie. Dzięki telewizyjnej transmisji tej opery zostałam zauważoną przez kręgi muzyczne w Kanadzie. Nadal brakowało mi jednak profesjonalnego

startu. Miałam szczęście, że podczas letnich kursów dla młodych śpiewaków na festiwalu w Rawinie w pobliżu Chicago zostałam zauważoną przez mojego obecnego impresario, Billa Palanta, zastępcę prezidenta prestiżowej firmy agencyjnej IMG Artists w Nowym Jorku. Byłam młodą śpiewaczką i moim marzeniem było posiadanie agenta z dużej, renomowanej

perfekcję. Podczas tournée koncertowego, co 3 dni szybko zmieniam miejsce pobytu. Sama wybieram salę koncertową, projektuję suknię, biżuterię i makijaż. Wyszukuję odpowiedni program koncertu, angażuję dobrego pianistę. Jestem osobiście odpowiedzialna za sukces lub klęskę. Podczas przedstawienia operowego muszę spędzić w jednym miejscu co najmniej 6



Measha Brueggergosman
fot. Joy von Tiedemann

firmy. Mogłabym wtedy zaistnieć wśród dużej konkurencji śpiewaków.

Przeglądając pani rozkład występów, jak można panią zaklasyfikować – śpiewaczka operowa, czy koncertowa?

Jak pan zauważył, posiadam ogromną osobowość i temperament. Poza tym uwielbiam

tygodni. Zaś sukces zależy od wielu czynników i osób – moich kolegów, reżysera, scenografa, dyrygenta, projektanta kostiumów. Gdy jedno z tych ogniw łańcucha nie działa – oznacza to często klęskę. Moje studia z Edith Wiens przekonały mnie, że można mieć karierę jako śpiewaczka koncertowa. Mam też złe doświadczenie z niektórymi reżyserami, reprezentujący-

mi trend, który określam jako Eurotrash. Wciąż wspominam nieprzyjemną historię w Staatsoper w Stuttgarcie, jaka wydarzyła się podczas prób mało znanej opery *Eneasz w Kartaginie* (*Aeneas in Karthago*). Dzieło to zostało napisane przez żyjącego w XVIII w. kompozytora Josepha Martina Krausa, zwanego szwedzkim Mozartem. Śpiewałam w tej produkcji partię Juno. Według reżysera miałam operować marionetkami, symulując akt miłosny. Odmówiłam, bowiem zostałam wychowana w głęboko religijnej rodzinie i na tego typu przedstawienie nie mogłabym zaprosić rodziców. Zmieniono reżysera. Dlatego wykazuję niezwykłą ostrożność, wręcz podejrzliwość, gdy proponują mi udział w eksperymentalnych inscenizacjach operowych. Proszę zauważyć, że w ciągu 10 lat mojej kariery, śpiewałam tylko 5 partii operowych.

Niemniej pani debiut w Opera Atelier był sensacją w Toronto.

Od lat podziwiam prace Marshalla Pynkoskiego i Jeannette Zingg – założycieli barokowego zespołu operowego Opera Atelier w Toronto. Ich stylizowane przedstawienia cechuje świeżość, dramat, seksualność i koloryt. Zaproponowali mi partię Elektry w mozartowskim *Idomeneo, Re di Creta*. Na początku potraktowałam tę propozycję bardzo sceptycznie. Muzyka Mozarta jest niezwykle subtelna, zaś mój głos jest silny i emocjonalny. Zmieniłam zdanie po obejrzeniu przedstawienia *Idomeneo* w Metropolitan Opera i podpisałam kontrakt. Produkcja była niebywałym sukcesem artystycznym i muzycznym. Mozartowska Elektra to niezwykle żywa postać, pełna żaru i emocji. W mojej interpretacji ziele ogniem i dyszy furii. Nadal czuję dreszcze, na wspomnienie śpiewanej przeze mnie arii zemsty *D'Oreste, d'AJace* (*Orestesa i Ajasa czuję w piersi męki*).

Pani występ na scenie operowej w Toronto poruszył ogromną maszynę reklamową. Media jak dotąd nie poświęcały tyle uwagi śpiewaczce operowej. Gdzie tkwi tajemnica sukcesu?

Zawsze ubolewałam nad faktem, że muzyka klasyczna nie ma tyle reklamowej siły przebicia, ile mają artyści pop music. Wykonawcy muzyki popularnej mają ogromne poparcie agencji reklamowych. Zaś nagrania muzyki klasycznej powoli stanowią marginalną działalność firm fonograficznych. Dlatego uważam, że my, śpiewacy powinniśmy włożyć większy wysiłek w zakresie promocji. W tej chwili szkoły muzyczne produkują doskonały, młody narybek artystyczny. Aby zostać zauważonym na konkurencyjnym rynku pracy trzeba włożyć więcej pracy. W celu promocji mojej kariery zatrudniłam najlepszą firmę reklamową Suzan Blond, Inc. w Nowym Jorku. Ma ona ustaloną renomę. Dyrektorka firmy była kiedyś protegowaną Andy'ego Warhola. Na swojej liście artystów ma takie nazwiska, jak Britney Spears, Spice Girls, David Bowie, Sarah Brighman, James Watson i moją skromną osobę. Wierzę w mój talent i uważam, że zasłużyłam na jak najlepsze opakowanie.

Muszę przyznać, że pani nowy wygląd jest niezwykle atrakcyjny. Mogłaby pani zostać zawodową modelką. Czy mogę zadać nieco krępujące pytanie, jak doszło do tej transformacji?

Proszę się nie martwić o niedyskrecje. Moja

dieta-cud stała się już publiczną tajemnicą i na jej temat wylano morze atramentu. Zaczęło się od mojej filozofii artystycznej i poszukiwań. Zastanawiałam się, jakie są wymagania dla śpiewaka operowego na miarę XXI w.? Dla moich słynnych poprzedniczek, jak Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Jessye Norman, wystarczyło posiadanie cudownego głosu. Mniej zwracano uwagi na wygląd, dużą nadwagę, czy brak zdolności aktorskich. Obecnie żyjemy w okresie rozwoju nowych technologii jak High Definition TV, które stawiają dodatkowo

żywniowe. Aby utrzymać się w dobrej formie fizycznej uprawiam jogę typu Birham. Polega ona na wykonywaniu szeregu ćwiczeń, 26 pozycji, w gorącym pokoju o temperaturze 40 stopni i wilgotności 40%. Podczas takiej sesji czuję się jak w saunie i wylewam litry potu. Na wyjazdach, w każdym większym mieście mogę znaleźć studio do jogi Birham. I to jest cała tajemnica mojej transformacji. Całe szczęście, że głos nie ucierpiał na tej zmianie. Dzięki nowemu wyglądowi jako pierwsza śpiewaczka operowa znalazłam się na okładce *Chatelaine*,



Measha Brueggergosman
 fot. Richard Lehun/DG

zadania dla śpiewaków operowych. Nie wystarczy już posiadanie nadzwyczajnego głosu. Liczą się warunki wizualne i zdolności aktorskie na miarę artystów filmowych. Wcielana przez nas postać musi być wiarygodna zarówno wokalnie, jak i wizualnie. Dlatego podjęłam decyzję przeprowadzenia małej operacji gastrycznej w Stanach. W ten sposób w krótkim czasie straciłam ponad 78 kg wagi. Przy pomocy Jamiego Kennedy'ego, znanego torontońskiego specjalisty kulinarnego, opracowałam normy

profesjonalnego czasopisma poświęconego modzie. Nie ukrywam też, że dodatkową motywacją dla tej kuracji było moje zdrowie. Genetycznie moja rodzina ma skłonności do cukrzycy i choroby wieńcowej.

Mimo tych ostrożności miała pani ostatnio poważne problemy ze zdrowiem.

W czerwcu 2009 r. przygotowywałam koncert z orkiestrą symfoniczną w Toronto. Miałam śpiewać *Cztery ostatnie pieśni Ry-*

szarda Straussa. Podczas obiadu w restauracji japońskiej poczułam się słabo. W domu miałam silne bóle w klatce piersiowej. Mąż zabrał mnie na pogotowie. W szpitalu odkryto u mnie niebotyczne ciśnienie krwi, coś jak 260/160. Dano mi lekarstwa stabilizujące i odesłano do domu. Następnego dnia mój lekarz rodzinny naciskał jednak na pójście do innego szpitala. Podczas badań odkryto u mnie pęknięcie głównej aorty. W ciągu 4 godzin znalazłam się na sali operacyjnej, aby poddać się skomplikowanej i ryzykownej operacji na otwartym sercu. Statystyki

siadam duży wymiar butów, co powoduje, że często potykam się. Uwielbiam suknie z długimi trenami, które łatwo płaczą się pod nogami. Dlatego postanowiłam śpiewać boso. Poza tym, moi rodzice, obawiając się, że gwiazdorstwo przewróci mi w głowie, zawsze dawali mi radę, aby trzymać się blisko ziemi. Bosymi stopami czuję pod sobą grunt i ta bliskość pomaga mi opanować niesamowitą treść. Śpiewam boso nawet podczas nagrań studyjnych. Muszę przyznać, że trema sceniczna może być wręcz paraliżującą. Zdradzę panu tajemnicę, jak przed

Oprócz koncertów, wiele czasu pani poświęca na działalność charytatywną. Jakie są szczególności tej pracy?

Spośród wielu organizacji, które prosiły mnie o sponsorstwo, wybrałam fundację zwaną the African Medical and Research Foundation. Ta organizacja ma na celu pomoc ludności w Afryce poprzez edukację i budowanie nowych umiejętności i zawodów. Tego typu filozofia przemawia do mnie bardziej niż tylko dawanie pieniędzy. Na cele tej Fundacji przeznaczam 5% moich rocznych dochodów oraz organizuję liczne koncerty charytatywne. W ubiegłym roku byłam w Ugandzie i Kenii. Pracuję tam z kobietami, które poprzednio trudniły się prostytutką. Uczą się nowych zawodów, jak fryzjerstwo lub krawiectwo. Mogę panu powiedzieć w tajemnicy, że obecnie projektują i szyją dla mnie nową suknię koncertową. Praca ta zbliża mnie do moich rodzinnych korzeni. Dzięki audycji telewizyjnej *Who Do You Think You Are?* (*Kim jesteś?*) poświęconej genealogii odkryłam swoje pochodzenie. Na podstawie analizy mojego DNA i mojego brata Neville'a stwierdzono, że nasza rodzina pochodzi z Kamerunu, z etnicznego szczepu Bassa. Tradycyjnie członkowie tego szczepu są uzdolnieni muzycznie. W XVIII w. moi przodkowie zostali sprzedani jako niewolnicy do Ameryki. Podczas rewolucji amerykańskiej uciekli do Nowej Szkocji, prowincji w Kanadzie. Szukam śladów mojej rodziny w zapisach sądowych i księgach. Jest to fascynujące zajęcie.

Jakie są pani najbliższe plany operowo-koncertowe?

W przyszłym sezonie śpiewać będę partię prostytutki Jenny w operze Kurta Weilla *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* w Królewskiej Operze w Madrycie. Zamierzam też odbyć tournée koncertowe promujące moją nową płytę *Night and Dreams* wydaną przez Deutsche Grammophon. Trasa wiedzie poprzez liczne miasta europejskie począwszy od koncertu w prestiżowej Wigmore Hall w Londynie. Tournée kończę w Toronto, w czerwcu 2010 r., prawie w pierwszą rocznicę mojej operacji. Podczas tego koncertu zaśpiewam *Szerezadę* Maurice Ravela z towarzyszeniem Toronto Symphony Orchestra.

Na zakończenie naszej rozmowy chciałbym pani przekazać serdeczne pozdrowienia od wielu wielbicieli w Polsce. Chciałbym też ofiarować pani egzemplarz miesięcznika *Muzyka21* z artykułem napisanym przez redaktora Arkadiusza Jędrasika na temat pania nagrania *Surprise*.

Dziękuję bardzo. Czy może pan przeczytać mi z tego artykułu to ostatnie zdanie po polsku? Intryguje mnie język.

Czytam:

A tak! To jest niespodzianka, ponieważ nikt nie śpi, gdy śpiewa Measha Brueggergosman.

Jakież to cudowny język! Tyle w nim szelestu. Chciałabym kiedyś śpiewać po polsku.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiał: **Kazik Jędrzejczak**

Measha Brueggergosman posiada stronę internetową: www.measha.com oraz www.myspace.com/meashabrueggergosman



podają przeżywalność takiej procedury jako 38-50%. Cud, że żyję. Obecnie mój życiorys dzielę na okres przed operacją i po operacji. Otarłam się o śmierć i dlatego cieszę się życiem. Wróciłam też na scenę koncertową.

Media nazywają panią „bosonoga śpiewaczka”. Czy to prawda?

Ogromna przestrzeń sceniczna wręcz mnie obezwładnia. Wydaje mi się, że muszę przejść kilometr, aby dotrzeć na środek estrady. Po-

koncetem buduję wiarę w siebie. Przychodzę wcześniej i zamykam się w garderobie. Sama nakładam makijaż. Potem wkładam moją suknię koncertową i dodaję biżuterię. Wszystko tak składałam razem, że wyglądałam wręcz bombowo. I wtedy przeglądałam się w lustrze i myślę, że jeśli wyglądam lepiej niż ktokolwiek inny, to muszę śpiewać lepiej niż ktokolwiek inny. W ten sposób podbudowuję swoją słabość psychiczną. Ta filozofia pomaga mi opanować treść.

O Barbarze Strozzi

Wenecka Syrena. *Virtuosissima Cantatrice*. Barbara Strozzi. Postać fascynująca, a wciąż jeszcze nie odkryta przez większość polskich muzyków i melomanów. Kobieta nieprzeciętna, której historia i muzyka są absolutnie fascynujące i wyjątkowe, przekraczające granice barokowych norm. Co czyni jej sztukę unikatową? Czy warto pamiętać o jej twórczości w XXI w.?

Barbara Strozzi urodziła się w 1619 r. w Wenecji, niepodległej Republice, pełnej w tym okresie intelektualnego fermentu i artystycznej wolności. Na początku XVII w. *Serenissima Repubblica* przeżywała rozkwit, była miastem dostatku, pokoju, akademickich poszukiwań i muzycznych innowacji. Barbara miała więc szczęście dorastać w bardzo pozytywnym dla jej rozwoju otoczeniu. Można ją wręcz uważać za wcielenie artystycznej kreatywności oraz wolności myśli, które rozprzestrzeniły się w Wenecji u progu nowej ery. Ze świadectwa chrztu wynika, że Barbarę adoptował sławny poeta, librecista, dramaturg, meloman, wolnomysliciel, założyciel wielu akademii, teoretyk, prominentny obywatel Wenecji i sędzia: Giulio Strozzi. Najprawdopodobniej jednak była ona jego naturalnym potomkiem. Domyślamy się tego, ponieważ matka Barbary, Isabella Garzoni, oficjalnie gospodyni w domu Strozzych, szczyła się mianem jedynej spadkobierczynie majątku Giulia aż do momentu, kiedy ich córka nie osiągnęła odpowiedniego wieku. Jakakolwiek nie byłaby prawda o jej pochodzeniu, Barbarę uważano za adoptowaną i kochaną prawdziwie ojcowską miłością córki poety, który chciał jej zapewnić nieskazitelną edukację w klimacie artystycznej i intelektualnej wolności – dar niezwykły w epoce baroku, kiedy nie przysługiwali kobietom.

Niestety posiadamy bardzo niewiele informacji na temat dzieciństwa oraz edukacji muzycznej Strozzi. Wiemy, że pobierała nauki u ojca i Marcantonio Cestiego. Studiowała też z pewnością u słynnego Piera Francesci Cavalliego, kompozytora i organisty odpowiedzialnego za muzykę w Bazylice św. Marka, najslawniejszego poza Monteverdim weneckiego twórcy oper. To właśnie jemu Strozzi poświęciła pierwszy opus swoich utworów. W tejże dedykacji wspomina Cavalliego jako oddanego nauczyciela, który od dzieciństwa zachęcał ją do komponowania i wydawania dzieł. Jest też możliwe, że Strozzi pobierała nauki w jednym z weneckich ospedali. Były to instytucje charytatywne utworzone przez władze miejskie w celu otoczenia opieką i zagwarantowania edukacji nieślubnym i ubogim dzieciom, które zamieszkiwały Wenecję. Muzyka zaś była w nich ważnym komponentem programu edukacji, zwłaszcza w *Ospedale della Pietà* (Szpital Miłosierdzia), gdzie osierocone dziewczynki

od trzech lat wzwym były wybierane do Coro, czyli wokalnych i instrumentalnych zespołów muzycznych. Oprócz pozostawionych tam dziewcząt oraz „figlie di Coro” („córek chóru”, przeznaczonych do edukacji muzycznej) przebywały w weneckich szpitalach również „figlie di spese”, dziewczęta z rodzin kupieckich i arystokratycznych, akceptowanych jako płacące pensjonariuszki. Konserwatorium dla nich zostało utworzone przy Szpitalu Miłosierdzia w połowie XVI w., tak więc Strozzi właśnie w charakterze „figlia di spese” mogła otrzymać wczesną edukację muzyczną.

Najistotniejszym jednak ogniwem w procesie nauczania Barbary były liczne artystyczne inicjatywy jej ojca. Tenże na początku lat dwudziestych XVII w. został wpływowym członkiem grupy literackiej zwanej *Accademia degli Incogniti* (Szkoła Ukrytych). W skład tego artystycznego „milieu” wchodziłi filozofowie, poeci, muzycy, historycy i duchowieństwo. Wiele publikowali i byli największą polityczną i kulturalną siłą w Wenecji, znaną z powodu swojej liberalnej filozofii. Możliwe, że członkiem grupy był sam Claudio Monteverdi, który od 1613 r. sprawował bardzo prestiżowe stanowisko *maestro di cappella della Repubblica di Venezia*. Właśnie w tych intelektualnych kręgach młoda Barbara zadebiutowała jako śpiewaczka i kompozytorka, stając się od razu ozdobą spotkań grupy. Dzięki kontaktom z weneckimi litterati w sposób naturalny przyswajała też wiedzę na temat sztuki prozodii i śpiewu. Już od 1634 r. imię kilkunastoletniej Strozzi było łączone ze spotkaniami *Incogniti*, podczas których nieformalnie śpiewała. W dedykacji do zbioru pieśni nazwanych *Bizzarie poetiche* kompozytor Nicolo Fontei stwierdza, że pragnie tymi utworami uraczyć „przede wszystkim najmlszą i najbardziej uzdolnioną damę, Barbarę Strozzi” (*principalmente la gentilissima, e virtuosissima Donzella la Signora Barbara*); kompozytor wychwala też „wartość jej śpiewu” oraz „śmiały i pełen gracji styl, z jakim ta skromna syrena stara się oddać te harmonie”. W drugim zbiorze *Bizzarie poetiche*, datowanym na 1636 r., nazywa on Barbarę ponownie „najbardziej wirtuozowską śpiewaczką”¹.

W roku 1637 Giulio Strozzi założył grupę zwaną *Accademia degli Unisoni*, która według muzykologa Susan J. Mardinly była swoistą *camerata*, muzycznym odłamem *Accademia degli Incogniti*. Poeta uczynił to, by przynajmniej w niewielkim stopniu promować występy swojej córki, wyróżnić w ten sposób jej urodę, inteligencję i zdolności artystyczne. Możliwości Strozzi odnośnie zatrudnienia czy występów były bowiem bardzo ograniczone. Mimo powszechnie znanego wokalnego talentu nie została ona nigdy zaproszona do uczestniczenia w życiu muzycznym dworów europejskich, nie

ma też żadnych danych na temat jej występów na rozwijającej się scenie operowej. Nowa *Accademia* miała więc być koterią stworzoną przez Giulio „dla godnych uwagi talentów oraz cnoty pieśni... jego adoptowanej córki”². Strozzi rozpoczęła spotkania, sugerowała zagadnienia, dzięki którym uczestnicy doskonalili swoje umiejętności retoryczne, wprowadzała zgromadzonych w temat debaty wykonując własne madrygaly z zespołem muzyków bądź akompaniując sobie na lutni. Stała się więc gospodynią, mistrzynią ceremonii, koordynatorką spotkań grupy i ich centralnym punktem. Dzięki dokumentacji z nich pochodzącej wiemy, że komponowała ona i wykonywała własne utwory przed dziewiętnastym rokiem życia, stosowała w swoich wystąpieniach klasyczne techniki retoryczne oraz traktowała źródła mitologiczne jako moralną alegorię, w zgodzie z najnowszymi pomysłami ówczesnego weneckiego intelektualizmu.

Niestety *Accademia degli Unisoni* cieszyła się złą sławą. Występy Barbary i jej udział w akademickich wydarzeniach były powodem sporego zainteresowania, a być może nawet skandalu obyczajowego. Kobiety bowiem bardzo rzadko uczestniczyły w tego typu spotkaniach, a jeśli w ogóle to tylko w charakterze gości, Barbarę znano zaś jako „*raison d'être*” Akademii. Być może dlatego napisano i opublikowano okrutnie krytyczne i wyrażnie obraźliwe satyry na jej temat. Anonimowa seria tekstów *Satire, e altre raccolte per l'Accademia degli Unisoni in casa di Giulio Strozzi* (późny rok 1637 lub wczesny 1638) zawiera często cytowane fragmenty skierowane przeciwko jej cnotcie i mające na celu zrujnowanie jej reputacji: „Piękną jest rzeczą ofiarowywać kwiaty, kiedy się wcześniej rozdało owoce” (*Bella cosa donare i fiori dopo aver dispensati i frutti*)³, a później odnośnie jej rzekomej niewierności: „...Praktykować i być to dwie różne rzeczy; mimo wszystko jednak ja również uważam ją za wyjątkowo cnotliwą, ponieważ będąc kobietą wychowaną w wolności mogłaby spędzać czas z jakimś kochankiem, ona natomiast koncentruje całe swe uczucie na jakimś kastracie” (*...Il professare e l'essere sono termini differenti, tuttavia io anco la vedo castissima, mentre potendo è come femina, è come educata in libertà passarvi il tempo con qualche amore ella nondimeno impiega tutte le sue affettioni in un castrato*)⁴. To może być jeden z powodów, dla których Barbara nigdy później nie występowała publicznie, chcąc zachować reputację muzyka i zdając sobie sprawę z tego, że byłaby wystawiona na nieustające ataki. Przytoczone fragmenty najprawdopodobniej zostały spreparowane przez jedną z rywalizujących ze sobą akademii i nie były niczym nowym w weneckiej panoramie. Dzięki nim rozumiemy jednak, jak rozumiano właściwe miejsce kobiety w

Katarzyna Otczyk

życiu społecznym. Jeśli brała ona udział w działaniach teatralnych czy muzycznych była często uważana za osobę o kwestionowanej cności. Wspomniane publikacje oraz obraz uważany za portret Strozzii spowodowały nawet przepuszczenia niektórych muzykologów, że mogła ona być kurtyzaną albo co najmniej zapewniać wysokiej klasy rozrywkę, podobnie do japońskich gejsz. Oczywiście jest, że uprzywilejowany status, który zapewnił jej ojciec, doprowadził w ostateczności do kultywowania przez nią zagorzałej niezależności, stąd być może wiele osób podtrzymuje podobną hipotezę. Badania naukowe (Glixon 1997 i 1999) podważają jednak wspomniane teorie, biorąc pod uwagę rozliczne finansowe kompozycji oraz czworo jej dzieci. Ojcem przynajmniej trojga z nich urodzonych do 1651 r. był przyjaciel Giulia Strozziego, książę Giovanni Paolo Vidman. Związek Barbary Strozzii z Vidmanem był długotrwały, mimo że nigdy się nie pobrali: żyli w czasach kiedy arystokratyczne dziedzictwo było ważniejsze od zalegalizowania związku. Wspomniana wcześniej Susan Mandorly we wstępie do nowego wydania *I Księgi Madrygałów Strozzii* podaje, że miała ona wystarczający przychód, aby wykupić tytuł ojca dla swoich dzieci, oraz że z jego woli miały one zapewnić posag. Żaden z tych faktów nie wskazuje na to, że Barbara mogłaby być jedną z licznych weneckich prostytutek. Zdecydowanie bardziej prawdopodobna hipoteza to ta twierdząca, że była ona zbyt zajęta pisaniem, komponowaniem i troszczeniem się o rodzinę, aby móc zajmować się tą profesją. Należy też zwrócić uwagę na fakt, że fach ten był w ówczesnej Wenecji odbierany zupełnie inaczej niż dziś. Kurtyzantom wolno było kształcić się muzycznie i retorycznie, ponieważ ich bogaci patronowie byli istotnym źródłem przychodu dla weneckiego rządu. W przeciwieństwie do kurtyzan to właśnie zamężne kobiety pozbawiano możliwości kształcenia się. Być może Barbara Strozzii wolała nie cieszyć się pochlebą opinią, ale w zamian za to móc komponować? Oczywiście wzorem dla zamężnych kobiet była Maryja Dziewica, patronka Wenecji, ale to tzw. uczciwą kurtyzaną uważano za partnera w męskich intelektualnych dyskusjach.

Wiadomości biograficzne na temat Barbary Strozzii stają się coraz rzadsze po roku 1664, kiedy to pojawiła się jej ostatnia publikacja. Wiemy jedynie, że w tym czasie czterdziestoletnia Strozzii mieszkała sama, bez rodziców, partnera i dzieci. Przyzwyczajona do pewnego rodzaju izolacji, życia w cieniu sławy ojca, po czterech latach od jego śmierci zdecydowała się zupełnie wycofać z życia kulturalnego Wenecji. Ostatnie trzynaście lat życia

rów wokalnych. Jej twórczości przyjrzymy się w kolejnej części artykułu, który, mam nadzieję, przybliży chociaż trochę tę wyjątkową w historii muzyki postać. Słowa innej weneckiej autorki, Moderaty Fonte (1555-1592), pochodzące z dzieła *Il merito delle Donne*, mogłyby z pewnością znaleźć się na grobowcu Barbary Strozzii: „Wolne serce przebywa w mojej piersi, Nie służę nikomu i nie należę do nikogo poza sobą samą”¹⁵.



Barbara Strozzii

przeżyła w zupełnym odosobnieniu. Zmarła w zapomnieniu otrzymując sakrament namaszczenia chorych 11 listopada 1677 r. w Padwie.

Możemy tylko życzyć sobie, aby istniało więcej źródeł na temat Barbary Strozzii. Nawet jednak posiadając tak skąpe informacje jesteśmy w stanie wyobrazić sobie wyjątkowo utalentowaną kobietę, bogatą w piękno i intelekt, która opublikowała za życia, jako pierwsza kompozytorka w historii, ponad 125 utwo-

1. Za: Denis Morrier, w: *Barbara Strozzi, Ensemble Poiesis*, aeon 2006, str. 8.

2. Claudio Cavina, Barbara Strozzi: *Primo Libro de' Madrigali*, La Venexiana, CANTUS 1997, str. 27.

3. Anonim, *Satire, e altre raccolte per l'Accademia degli Unisoni in casa di Giulio Strozzii*.

4. Ibidem.

5. Andreas Wernli w: *Barbara Strozzi: Cantates*, Musica Fiorita, Schola Cantorum Basiliensis 2000, str. 10.

Zgłębiając Machauta



Robert Sadin
fot. Richard Lehun/DG

rozmowa z Robertem Sadinem

Jak doszło do opublikowania pańskiego najnowszego albumu *Art of Love* opartego na muzyce Guillaume'a de Machaut?

Zakończyłem właśnie dwa ważne projekty – *Gershwin's World* z Herbie Hancockiem i *Alegria* z Waynem Sorterem – i dyskutowałem z Chrisem Robertem. W trakcie tej dyskusji zaczęliśmy rozmawiać o Davidzie Munrow, którego przedwczesna śmierć jest wielką stratą dla świata. Munrow kipiał żywotnością, opanował grę na zadziwiającej liczbie instrumentów, i przysiągł sobie, że sprawi, by współczesna publiczność odkryła muzyczne skarby Średniowiecza i Renesansu. Jego nagrania charakteryzują się niebywałym zapalem i brawurą, żaden słuchacz nie może ich zapomnieć.

Chris rzucił pomysł, aby sięgnąć po wspniany album Munrowa, sztukę miłości dworskiej, która łączy dzieła Machauta, Dufay'ego i innych. Idea ta poruszyła we mnie czulą strunę. Przypadek chciał, że w tym samym czasie Charles Curtis, kolega, którego znałem od wielu lat, spędzał lato w Nowym Jorku. Charles jest wspnianym muzykiem, intensywność jego prezentacji wynika z jego wielkiej koncentracji. Zaczęliśmy zastanawiać się nad tą muzyką, a szczególnie nad muzyką Machauta, i nie trzeba było długo czekać, zanim rzuciliśmy się w tę badawczą podróż.

Proszę nam opowiedzieć trochę o Guillaume de Machaut.

Wiemy, że Machaut zmarł w 1377 r. i prawdopodobnie urodził się około roku 1300. Żył więc w okresie dżumy i Wojny Stuletniej. Był na służbie u różnych osobistości pochodzących ze szlachty, w tym także u króla Francji, jako sekretarz bądź pomocnik, ale nigdy w charakterze muzyka. Bardzo znany jako poeta i kompozytor, sam pisał teksty do swoich piosenek. Jego poezja wywarła ogromny wpływ na następne pokolenia.

Co wiemy o sposobie, w jaki była wykonywana jego muzyka?

Niewiele. Muzycy, którzy chcą odnaleźć oryginalne brzmienie jego muzyki mają do dyspozycji zaledwie mgliste wskazówki, na przykład obraz ukazujący śpiewaka, którego mięśnie szyjne mogą sugerować pewien typ realizacji dźwięku. Ostatnie badania zdają się dowodzić, że styl interpretacyjny nie był być może tak czysty i tak „klasyczny” jak sądzono przedtem.

W każdym bądź razie, nasze działanie wpisuje się w szerszą perspektywę, ze swobodniejszym podejściem do muzyki.

Album *Art of Love* zaskakuje nas swoją nowoczesnością – jaką część zajmuje więc Machaut w końcowym rezultacie?

Zachowaliśmy każdą linię melodyczną napisaną przez Machauta. Trochę ozdobników tu i tam, ale naprawdę niewiele.

Na czym więc polega różnica w porównaniu z oryginalnym manuskrypcem?

Pieśni na jeden głos Machauta składają się z melodii i z tekstu, nie ma sprezywanego akompaniamentu. Nie ma żadnej informacji o możliwości dodania partii instrumentalnych. Wzięliśmy te pieśni tak, jakby właśnie zostały napisane. To znaczy, że stworzyliśmy akompaniament harmoniczny, drugie głosy i solowe partie instrumentalne.

Ponadto zresztą, manuskrypty Machauta nie dostarczają żadnej wskazówki, jeśli chodzi o instrumenty rytmiczne. Proponowana przez nas baza rytmiczna jest więc nowym elementem. W pieśniach na trzy głosy, otoczenie brzmieniowe – ekspansywna perkusja Cyro, obbligato gitarowe Lionela, wokalne wykrzykniki Hassana – jest wyjątkowe w tym albumie.

Mówił pan, że pieśni na jeden głos nie są zharmonizowane. W jaki więc sposób doszliśmy do stworzenia harmonii?

Kontury harmoniczne były opracowane wcześniej, ale nuty pasaży i wszystkie inne de-

tale związane z „voicing” były zaimprovizowane przez Brada Mehldau i Romera Lubambo.

Do jednej z tych pieśni nie napisałem wcale harmonii. *Force of Love* to trio dla Charlesa, Brada i Cyra. Brad dysponuje tak świetną gamą ekspresji harmonicznej, że poprzestałem na tym, aby mu dać melodię i pozwolić, aby słuch go prowadził.

Od jakiej pieśni zaczęliście?

Tu, meu sonho vivo. Ta pieśń ma bulwersującą melodię. Charles i ja byliśmy w moim studiu. Zaczęliśmy od tworzenia warstwy fal sinusoidalnych – i to jest naprawdę coś, co potrafi Charles – Charles nagrał potem swoją partię wiolonczelową. Jak tylko usłyszeliśmy tę zmiksowaną melodię, stało się jasne, że jesteśmy na dobrej drodze.

Jak doszło do zaproszenia Milтона Nascimento do udziału w tym projekcie?

Milton to niezwykle wokalista i odważny duch. Gdy zacząłem produkcję tego albumu, od razu usłyszałem jego głos i poczułem jego obecność.

Nagrywaliśmy z nim w Rio. Nie potrafię opisać panu intensywności tych sesji w studiu: Milton domagał się nieustannie „nagrywajmy jeszcze” i „jeszcze”, z jego głosu wydobywało się piękno o takiej głębi i o takiej emocji, że chciałem zrealizować album na podstawie każdej z jego interpretacji. Tekst w języku portugalskim, który został napisany przez Milтона zawiera istotę Machauta pozostając przy tym czystym Nascimento.

Jakie było pana podejście do tekstów?

Wszystkie teksty Machauta wpisują się w ramy średniowiecznej idei „miłości dworskiej”. Według tej tradycji, rycerz rozwijał swą wyidealizowaną miłość do zamężnej kobiety, pochodzącej ze szlachty. Jego miłość stawała się obsesją a fakt, że kobieta była niedostępna, żywiła kult

rycerza. Akcent był więc położony na wyidealizowaną miłość, nie miłość fizyczną, jednak wydaje się, że zakochany rycerz był czasami wynagradzany za swoje oddanie, rzuca to inne spojrzenie na tę ideę. Pieśni Machauta opowiadają o beznadziejnej miłości, o miłości nieodwzajemnionej, w której ukochana jest tak doskonała, że przekracza to wszelkie wyobrażenia.

Język, w którym pisał Machaut jest dzisiaj zrozumiały jedynie dla specjalistów zajmujących się Sredniowieczem. Yves Beauvais, znakomity producent i bliski przyjaciel, przetłumaczył te teksty na współczesny język francuski. *Python* to jedyna pieśń, w której odeszliśmy od oryginalnego tekstu, porzuciliśmy mitologię, aby udać się w bardziej ryzykowny kierunek. Interpretacja tej pieśni, utrzymana cała w półbarwach Lionela Loueque'a czyni cuda w tej nowej wersji tekstu.

Czy jest to pana pierwsza współpraca z Natalie Merchant?

Tak. Zawsze bardzo ceniłem jej pieśni i jej głos. Ćwiczyliśmy w jej domu, położonym w lesie. Nie zapomnę jej szczerości, ciepłej osobowości i poczucia humoru. Podczas próby, zostawiła słowa piosenki i po prostu nuciła melodię. Romero i ja spojrzeliśmy na siebie. Od tego dnia porzuciliśmy tekst i skoncentrowaliśmy się jedynie na głosie Natalie.

Słuchać Madeleine Peyroux w roli mówionej, to wielka niespodzianka.

Znam Madeleine od wielu lat, od czasu jej pierwszej wizyty w Nowym Jorku. Kiedy zaproponowałem jej przeczytanie tekstu *Miłość każe mi na siebie czekać*, chociaż była już przygotowana do wyjazdu na długie tournée po Europie, jednak zrobiła to. Ona taka jest. Recytuje wiersz z tyloma niuansami rytmicznymi i z taką koloraturą, jakby śpiewała.

Jasmine Thomas to nazwisko, którego nie znałem.

Jasmine jest młodą wokalistką amerykańską. Zachowała bezpośrednią i prostą ekspresję, naprawdę cenna. Słowa nabierają życia, gdy je śpiewa. Myślę, że Jasmine ma wspaniałą przyszłość przed sobą.

Na tym albumie słyszymy dużo afrykańskich dźwięków. W jaki sposób zostały one włączone w koncept?

Wszyscy doskonale wiedzą, w jakim stopniu muzyka afrykańska wywarła wpływ na muzykę amerykańską, zapominamy jednak często, że muzyka afrykańska wpłynęła także bardzo na muzykę europejską. Czy jest to przypadek, że wirtuozowska ornamentacja wokalna i koloratury muzyki europejskiej narodziły się we Włoszech, tuż obok Północnej Afryki? Nie sądzę.

Przez pewien czas historycy uważali, że w muzyce średniowiecznej istniał silny wpływ arabski. Dzisiaj dyskutuje się o tym, ale idea jest kusząca. Jestem daleki od tego, by uważać się za specjalistę w tej materii, ale podoba mi się myśl, że obecność arabska na Półwyspie Iberyjskim odbiła się we francuskojęzycznych regionach Europy.

Jaki jest, według pana, wspólny punkt między tymi muzykami o tak różnych tradycjach?

Oczywiście jest to ich doskonałość, ale także inne kryterium w kierowaniu się wyborem muzyków. Chociaż większość z nich odnosi ogromne sukcesy, wszyscy oparli się pochlebstwu sławy. Podążają swoją osobistą wizją z determinacją, prawie zawzięcie.

Schoenberg zachęcał swoich uczniów, aby wybierali drogę największego sprzeciwu. Nie sądzę, aby ta максима odnosiła się do wszystkich artystów uczestniczących w tym projekcie.

Cyro bardzo łatwo mógł zostać perkusistą jeżdżącym na tournée. Charles mógł zadowolić się pozycją solowego wiolonczelisty w orkiestrze. Mark Feldman mógł zadowolić się sesjami nagraniowymi w Nashville, lub graniem w jazz bandach w Nowym Jorku. Jednak wszyscy muzycy i śpiewacy, biorący udział w projekcie tego albumu mają profil pozornie sprzeczny. Nie zgadzają się, aby ich zasznuflować i odrzucają konwencjonalne kategorie.

Po zagłębieniu się w realizację tego albumu, jakie uczucia budzi w panu muzyka Machauta?

Najbardziej niewiarygodny jest sposób, w jaki melodie te zapisują się w pamięci i w psyche. Jak jest to możliwe, że po ponad 700 latach, te sekwencje nut zachowują taki wstrząs? To pozostaje dla mnie tajemnicą.

Nawet, jeśli słowa tych pieśni wydają się często dość przeładowane, muzyka ma niewiarygodną świeżość. Struktury melodyczne i harmoniczne są dalekie od konwencji muzyki klasycznej, takiej jak ją pojmujemy dzisiaj, jednak przemawiają do nas jeszcze głębiej i bardziej bezpośrednio.

©DG2009 – tłum. z j. franc.: **Małgorzata Kaczmarek**



Milton Nascimento
fot. Leo Siqueira/DG



Natalie Merchant
fot. zbiory prywatne/DG

Der Rosenkavalier w MET

Basia Jakubowska

R. Strauss – *Der Rosenkavalier*
Otto Edelmann (Ochs)
fot. archiwum MET



Prapremiera *Kawalera Srebrnej Róży* odbyła się 26 I 1911 r. w Dreźnie i była to pierwsza opera pełnej współpracy pomiędzy Richardem Straussem i Hugo von Homannsthal. Partię Marschallin wykreowała tam Margarethe Siems.

Po skandalu *Salome*, *Der Rosenkavalier* uznany został w MET za wystarczająco „bezpieczną moralnie” operę i ówczesny dyrektor, Giulio Gatti-Casazza wystawił ją po raz pierwszy 9 XII 1913 r. Co prawda scena otwierająca operę, na łożu Marschallin w sypialni, została przeniesiona na kanapę, ale była to jedyna interwencja w „obyczajowy” kontekst oryginalnej produkcji.

Pierwszą Marschallin w MET była Frieda Hempel, a i reszta obsady w zasadzie pochodziła z Niemiec: Otto Goritz (Baron Ochs), Margarete Ober (Octavian) i Amerykanka Anna Case (Sophie). Dyrygentem był Alfred Hertz, a całość produkcji przyjechała z Wiednia (dekoracje – Hans Kautsky, kostiumy – Alfred Roller, który

wykreował też kostiumy dla prapremiery w Dreźnie). W pierwszym sezonie *Der Rosenkavalier* wystawiono 11 razy. Do momentu włączenia się Ameryki do Pierwszej Wojny Światowej w 1917 r. pokazano go 27 razy po czym wystawiania opery zakazano.

Ober i Goritz śpiewali we wszystkich spektaklach *Der Rosenkavalier* od 1913 do 1917 r. Rola Sophie przypadła natomiast w udziale różnym sopranom. W 1914 r. przejęła ją Elisabeth Schumann (1888-1952), która po jednym tylko sezonie powróciła do Hamburga i partię Sophie powierzono Amerykance Edith Mason.

Der Rosenkavalier powrócił na scenę MET w 1922 r. i pozostał przez kolejnych 7 sezonów ze spektakularną obsadą: Maria Jeritza (Octavian), Florence Easton (Marschallin) i Paul Bender (Ochs).

W latach 1927-1935 wielkim Ochsem w MET był Richard Mayr (1877-1935).

MET nie słyszała *Der Rosenkavalier* od 1930 do 4 I 1935 r., kiedy to zatriumfowała po

raz pierwszy w partii Marschallin Lotte Lehmann (1888-1976). W swej międzynarodowej karierze Lehmann zaśpiewała zresztą wszystkie trzy „damskie role” w tej operze. (Marschallin po raz pierwszy w Covent Garden w 1924 r.). Podczas nagrania w studio, z powodu konfliktu terminów, Lehmann nie mogła być obecna podczas nagrywania finałowych słów Marschallin „Ja, ja”, które wykonała za nią Elisabeth Schumann, znana z talentu precyzyjnego naśladowania głosów. Lehmann towarzyszył jako Baron Ochs Emanuel List oraz Maria Olszewska jako Octavian.

Lehmann pozostała w MET do 25 II 1945 r., kiedy to po raz ostatni wykonała tę partię w pełnym spektaklu. Towarzyszyli jej: Stevens, List i Nadine Conner.

Urodzona w nowojorskim Bronxie w 1913 r. Rise Stevens została kolejną wielką odtwórczynią roli Octaviana w MET. Po raz pierwszy zaśpiewała tę rolę podczas tournée MET w Filadelfii 22 XI 1938 r.

Królujący w MET w partii Barona Ochs List podczas dwóch spektakli (1940) przekazał tę rolę rosyjskiemu basowi, Aleksandrowi Kipnisowi (1891-1978), który dołączył do zespołu MET w tym sezonie i pozostał przez kolejnych 7, śpiewając głównie w operach Wagnera.

Wymienne z Lehmann rolę Marschallin w MET śpiewała Irene Jessner, która niestety nie pozostawiła po sobie nagrań z tej opery, podobnie zresztą jak Jarmila Novotna, czeski sopran, która kreowała partię Octaviana w latach 1941-1953.

21 XI 1949 r. *Der Rosenkavalier* otworzył nowy sezon w MET i był transmitowany przez amerykańską telewizję. Poza Stevens i List usłyszeliśmy wtedy po raz pierwszy w roli Marschallin amerykański sopran Eleanor Steber. Śpiewała już w MET 38 razy jako Sophie od swego debiutu w 1940 roku. Tym razem jako Sophie zadebiutowała w MET Erna Berger (1900-1990) gwiazda teatrów operowych Berlina i Dreznia.

Za panowania Rudolfa Binga w MET, dwie wielkie odtwórczynie roli Brunhildy zaśpiewały partię Marschallin: Helen Traubel i Astrid Varnay. Produkcja, po około 4. dekadach funkcjonowania na scenie MET wymagała odnowy i tak 6 II 1956 r. Bing wystawił jej odnowioną przez Rolfa Gerarda wersję. Wystąpili w niej: Rise Stevens (Octavian), Lisa Della Casa (Marschallin), Hilde Gueden (Sophie) i Otto Edelmann jako Ochs. Dyrygował Rudolf Kempe.

Otto Edelmann debiutował w MET jako Sachs w 1954 r., ale Ochs był jego najczęściej wykonywaną tu rolą, którą zaśpiewał aż 59 razy.

Hilde Gueden (1917-1988) śpiewała w MET w latach 50. Często też jej Octavianem była wtedy Soderström, która śpiewała w MET również Sophie w latach 1959-1960 oraz 1962-63, a później Marschallin.

W 1959 r. wspinałym Octavianem w MET była Christa Ludwig (debiut w MET jako Cherubino również w 1959 r.).

W 1962 r. Lehmann powróciła do MET by pomóc w przygotowaniu kolejnego wystawienia opery z Edelmannem. 19 XI 1962 r. usłyszano w MET dwie debiutantki: w roli Marschallin: Regine Crespin i Herta Topper jako Octavian.

Sezon 1964/65 to Marschallin Elisabeth Schwarzkopf. Na ten czas Lisa Della Casa, poprzednia Marschallin MET, podjęła się śpiewania Octavianiana.

Po spektaklach z 1964 i 1965 r. przez 3 sezony *Der Rosenkavalier* był nieobecny w MET. Powrócił 23 I 1969 r. w nowej produkcji autorstwa Roberta O'Hearn i wystawieniu Nathanel Merrill pod batutą Karl Bohm. W tym spektaklu zaśpiewali: Christa Ludwig (Octavian), Leonie Rysanek (Marschallin), Reri Grist (Sophie), Walter Berry (Ochs) – kolejny wiedeński śpiewak w tej roli (bas-baryton; debiut w MET w 1966 r. w *Kobiecie bez cienia* R. Straussa, a potem głównie role w operach Mozarta i Wagnera).

Później podczas tego sezonu Ludwig podjęła się roli Marschallin, w której pojawiła się ponownie w 1974 r.

W styczniu 1970 r. powrócił do MET czeski sopran, Lucia Popp (debiut w MET w *Czarodziejskim flocie* Mozarta w produkcji Chagalla jako Królowa Nocy w jego premierze w 1967 r.). Zaśpiewała niestety tylko dwa spektakle w roli Sophie. Powróciła do MET jako Pamina (1972/73 i 1977/78).

Jednym z wielkich Octavianów była też Yvonne Minton, australijski mezzosopran. W MET śpiewała niestety tylko tę partię.

Po Ludwig kolejną Marschallin (16 II 1974), która zaczynała jako Sophie była Evelyn Lear (debiut w MET 1967 r. – Lavinia w *Levy's Mourning Becomes Electra*). Rolę Barona Ochs śpiewał w tym sezonie austriacki bas Manfred Jungwirth. W ostatnim spektaklu *Der Rosenkavalier* tego sezonu po raz pierwszy rolę Marschallin zaśpiewała Gwyneth Jones, dramatyczny walijski sopran.

W latach 1970. i 1980. wznawiano *Der Rosenkavalier* w MET co dwa lub trzy sezony z nowymi głosami. W sezonie 1979/80 jako Marschallin pojawiła się w MET Anna Tomowa-Sintow i Agnes Baltsa jako Octavian.

Kolejne wznawienie tej opery Straussa w MET nastąpiło 20 IX 1982 r., kiedy to *Der Rosenkavalier* otworzył nowy sezon, a jeden z późniejszych jego spektakli był transmitowany w amerykańskiej telewizji. Główne partie zaśpiewali wtedy: Judith Blengen (Sophie – jedna z najczęstszych wykonawczyń tej roli w MET), Tatiana Troyanos (Octavian), Kiri Te Kanawa (Marschallin), Kurt Moll (Ochs). Dyrygował James Levine.

Podczas tournée MET w sezonie 1982, powrócił do MET szwedzki sopran Elisabeth Soderström w roli Marschallin, a nowym Octavianem była Frederica von Stade.

30 X 1986 r. usłyszeliśmy kolejne wykonawczynie tej opery w MET: Barbara Hendricks (Sophie), Tomowo-Snitow, która powróciła jako Marschallin, oraz Brigitte Fassbaender w roli Octavianiana.

Rok 1990 zapadł w pamięć wielu wielbicielom opery. Na podium dyrygenckim w MET pojawił się bowiem Carlos Kleiber. Jego szalenie rzadkie występy należały do wielkich i bardzo oczekiwanych wydarzeń. Poprowadził wtedy orkiestrę MET w siedmiu spektaklach *Der*

Rosenkavalier z debiutami: Felicity Lott (Marschallin) i Ann Sophie von Otter (Octavian).

Ostatni raz słyszeliśmy *Der Rosenkavalier* w MET 11 III 2005 r. z obsadą: Marschallin: Angela Denoke (debiut w MET); Octavian: Susan Graham; Sophie: Laura Atkin; Baron Ochs: Peter Rose; dyr. Donald Runnicles.

Podam Państwu teraz trochę „statystyki”, czyli moją subiektywnie przygotowaną, a więc niepełną, listę wykonawców ról w *Der Rosenkavalier* w MET. Liczba w nawiasach oznacza ilość wykonań tej roli w MET, daty w nawiasach – pierwszy i ostatni występ. Oznaczenie MET

salind Elias (22)(1963-1974), Susan Graham (17)(1995-2005), Maria Jeritza (16) (1922-1930), Christa Ludwig (14)(1959-1970), Yvonne Minton (14)(1973-1977), Suzanne Mentzer (11)(1993-2000), Ann Sofie von Otter (11)(1990-1995), Agnes Baltsa (8)(1979-1980) – Octavian był rolą jej debiutu w MET, gdzie zaśpiewała też Carmen, Lisa Della Casa (8) (1964), Frederica von Stade (8)(1983), Maria Olszewska (4)(1935)(1892-1969) – niemiecki mezzosopran, który śpiewał w MET tylko przez 2 sezony – Amneris i partie wagnerowskie.



R. Strauss – *Der Rosenkavalier*
Frieda Hempel (Marschallin)
fot. archiwum MET

odnosi się do kompilacji nagrań na CD w serii *Great Operas at the MET: Der Rosenkavalier*, a PN oznacza pełne nagranie opery z mojej kolekcji.

W sumie pokazano tę operę Richarda Straussa w MET 369 razy. Do wielkich wykonawców ról należą:

Octavian:

Rise Stevens (76)(1938-1960) amerykański mezzosopran, studiowała w Wiedniu z Marie Guthheil-Schoder, słynną odtwórczynią i interpretatorką tej partii, Jarmila Novotna (31)(1942-1953), Tatiana Troyanos (30)(1976-1986), Margarete Ober (27)(1913-1917), Ro-

Marschallin:

Irene Jessper (39)(1941-1948), Lotte Lehmann (33)(1935-1945), Frieda Hempel (24)(1913-1917) – sopran koloraturowy z Lipska, stale współpracująca z berlińska operą; w MET śpiewała przez 7 sezonów; jej nagranie fragmentu monologu z aktu I zostało dokonane na dwa miesiące przed prapremierą w MET, Eleanor Steber (24) (1949-1960), Florence Easton (21)(1922-1929), Gwyneth Jones (20)(1977-1986) – walijski sopran dramatyczny; śpiewała również Octavianiana, Regine Crespin (18)(1962-1970), Anna Tomowa-Sintow (18)(1979-1993), Lisa della Casa (17)(1956-1964), Leonie Rysanek (17)(1960-1973),

Evelyn Lear (11)(1974-1985), Astrid Varnay (11)(1953), Renée Fleming (10)(2000-2001), Elisabeth Soderstrom (10)(1983-1987), Kiri Te Kanawa (10)(1982-1983), Elisabeth Schwarzkopf (8)(1964), Cheryl Studer (8)(2000), Felicity Lott (7)(1990), Teresa Żylis-Gara (6)(1976), Christa Ludwig (5)(1969-1974), Helen Traubel (4)(1951).

Sophie:

Judith Blegen (37)(1973-1983), Eleanor Steber (36)(1940-1948), Nadine Conner (25)(1943-1956), Reri Grist (20)(1969-1978), Judith Raskin (19)(1964-1970), Kathleen Battle (18)(1983-86), Hilde Gueden (17)(1953-1960), Annelise Rothenberger (13)(1962-1964), Anna Case (11)(1913-1914) – amerykański sopran, pierwsza Sophie w MET, Barbara Hendricks (11)(1986-1987), Erna Berger (10)(1949-1951), Barbara Bonney (7)(1990), Roberta Peters (7)(1953-1958), Elisabeth Soderstrom (5)(1959-1962), Elisabeth Rethberg (4) (1922-1923).

Baron Ochs:

Emmanuel List (75)(1935-1950), Otto Edelmann (59)(1956-1976), Aage Haugland (41)(1979-1991), Otto Goritz (27)(1913-1917), Walter Berry (25)(1969-1976), Richard Mayr (8)(1927-1929) – austriacki bas, uznawany za absolutnie niedościgny model tej roli nie tylko pod względem muzycznym, ale również w doskonałości niemieckiego dialektu z Wiednia, Kurt Moll (8)(1982) – jeden z największych basów owej generacji; jego Och to raczej elegancja śpiewu i gry aktorskiej niż dialekt wiedeński, Alexander Kipnis (2)(1940).

Włoski śpiewak:

Luciano Pavarotti (15)(1976-1991), Nicolai Gedda (13)(1958-1970), Neil Shicoff (8)(1977-1978), Giuseppe di Stefano (3)(1949), Ramón Vargas (2)(2001 – podczas tounée MET w Japonii), Carl Jörn (6)(1913-1914).

Dyrygenci:

James Levine (49)(1976-2000), Arthur Badanzky (48)(1915-1939), Erich Leinsdorf (37)(1939-1980), Karl Böhm (34)(1957-1974), Max Rodolf (28)(1946-1974), Fritz Reiner (23)(1949-1953), George Szell (16)(1943-1946), Carlos Kleiber (7) (1990).

Wybór pełnych nagrań audio z głosami z MET:

– Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Richard Mayr, Elisabeth Schumann, dyr. Rober Heger (cięcia w partyturze), nagr. 1933, CD EMI Classics;
 – Lotte Lehmann, Rise Stevens, Emanuel List, Marita Farell, dyr. Artur Bodanzky, nagranie transmisji radiowej z MET 7 I 1939, CD Naxos;
 – Rose Bampton, Elsa Cavelti, Emanuel List, Olga Chelavine, dyr. Erich Kleiber, nagr. Buenos Aires 8 X 1947, CD Eklipse;
 – Maria Reining, Jarmila Novotna, Jaro Prohaska, Hilde Guden, Georg Hann (Faninal), Helge Rosvaenge (włoski śpiewak), dyr. George Szell Salzburg Festival 29 VIII 1949, oraz nagranie z 1933 akt I, II i III z Lehmann, Olszewską Mayr, Schumann CD Andante;
 – Eleanor Steber, Rise Stevens, Emanuel List, Erna Berger, Giuseppe Di Stefano, dyr. Fritz Reiner, MET (nagranie transmisji radiowej 21 XI 1949, CD Naxos;
 – Maria Reining, Sena Jurinac, Ludwig Weber,

Hilde Guden, dyr. Erich Kleiber, nagr. VI 1954, CD Decca;
 – Maria Reining, Sena Jurinac, Kurt Bohme, Hilde Guden, dyr. Hans Knapperstbusch, nagrane na żywo Wiedeń 16 XI 1955;
 – Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Otto Edelmann, Teresa Stich-Randall, Eberhard Wachter (Faninal), Ljuba Welitsch (Marianne), Nicolai Gedda (włoski śpiewak), dyr. Herbert von Karajan, nagr. 1956, CD EMI Classics;
 – Regine Crespin, Yvonne Minton, Manfred Jungwirth, Helen Donath, dyr. Georg Solti, nagr. 1968-1969, CD Decca/London;
 – Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender, Karl Ridderbusch, Ileana Cotrubas, dyr. George Pretre, nagrane na żywo Neapol, 16 X, 1971, CD ODO;
 – Kiri Te Kanawa, Anne Sophie von Otter, Kurt Rydl, Barbara Hendricks, dyr. Bernard Haitink, nagr. 1990, CD EMI Classics;

Na video:

– Elisabeth Schwarzkopf, Sena Jurinac, Otto Edelmann, Annelise Rothenberger, dyr. Herbert von Karajan, nagr. Salzburg Festival 1960, Video Kultur;
 – Gwyneth Jones, Brigitte Fassbaender, Manfred Jungwirth, Lucia Popp, dyr. Carlos Kleiber, Bayerische Staatsoper, nagr. V 1979 Video DG;
 – Kiri Te Kanawa, Kurt Moll, Tatiana Troyanos, Judith Blengen, dyr. James Levine 1982 (przegranie z telewizyjnej transmisji MET);
 – Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Kurt Moll, Janet Perry, dyr. Herbert von Karajan, Salzburg Festival 1984, DVD;
 – Kiri Te Kanawa, Anne Howells, Aage Haugland, Barbara Bonney, dyr. Georg Solti, Covent Garden 1985, Video Kultur DVD;
 – Felicity Lott, Anne Sophie von Otter, Kurt Moll, Barbara Bonney, dyr. Carlos Kleiber, Winner Staatsoper nagr. III 1994 Video DG;
 – Nina Stemme, Vassilina Kasarova, Alfred Muff, Malin Hartelius, dyr. Franz Welsler-Most, 2004 DVD EMI;

Kompilacja z MET:

– Karl Jörn: *Di rigori armato*, akt I (1911);
 – Frieda Hempel: monolog akt I (1913);
 – Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Richard Mayr: *Hat Sie schon einmal mit einem Kavalier* (24 IX 1933);
 – Erna Berger, Rise Stevens, akt II *Mir ist die Ehre widerfahren...Ich kenn' ihn schon recht wohl!* (5 IV 1951);
 – Aleksander Kipnis: *Herr Kavalier* – scena czytania listu z Else Ruzicka – Annina, akt II, (13 IV 1931);
 – Maria Olszewska, Richard Mayr; *Nein, nein, I trink kein Wein*, akt III (22 IX 1933);
 – Emanuel List (Ochs), Meta Seinemeyer (Marschallin), Grete Merrem-Nikisch (Sophie), *Bin von sie vie! Finesse charmiert* (wyjście Ochsa), akt III (21 IX 1928);
 – Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Maria Olszewska: *Marie Teres'! Hab mir's gelobt...Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein* (final) (21 I 24 IX 1933);
 – Regine Crespin, Yvonne Minton, Manfred Jungwirth: *Marie Teres'! Octavian! Bichette!... Das ist ja gar nicht sie Stimm' vom Feldmarschall*, akt I (XI 1968 i VI 1969);
 – Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelmann, Erich Majkut (Major-Domo), Gerhard Unger, Eberhard Wachter, Harald Proglhof (lokaje):

Selbstverständlich empfängt mich Ihre Gnaden, akt I (XII 1956);
 – Nicolai Gedda: *Di rigori armato*, akt I (XII 1956);
 – Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig: *Mein schöner Schatz will Sie sich traurig machen*, akt I (XII 1956);
 – Regine Crespin, Hilde Guden, Elisabeth Soderstrom (Octavian), Hienz Holeczek (Faninal); *Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein* (duet finalowy), akt III (IX 1964);
 – Elisabeth Soderstrom: monolog, akt I (X 1981);
 – Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa: *...Dei Zeit, die ist ein sonderbar Ding*, akt I (jesień 1982);
 – Evelyn Lear, Frederica von Stade: *Ich werd jetzt in die Kirchen geh'n...Ich hab ihn nicht einmal gekusst!*, akt I (VI/VII 1976);
 – Ruth Welting, Frederica von Stade: *Wird sie das Mannsbild da heiraten?...Mit Ihren Augen voll Tränen*, akt II (VI/VII 1976);
 – Kurt Moll, Helga Muller-Molinari (Anina): *Da lieg' ich...Herr Kavalier* (scena czytania listu), akt II (jesień 1982);
 – Christa Ludwig, Lucia Popp: *War anders abgemacht, Marie Theres'... Wahr' Er sein Dinge*, akt III (29 III i 10 IV 1971);
 – Kiri Te Kanawa, Barbara Hendricks, Anne Sophie von Otter: *Marie Theres'! Hab mir's gelobt...Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein* (final), akt III (VIII 1990).

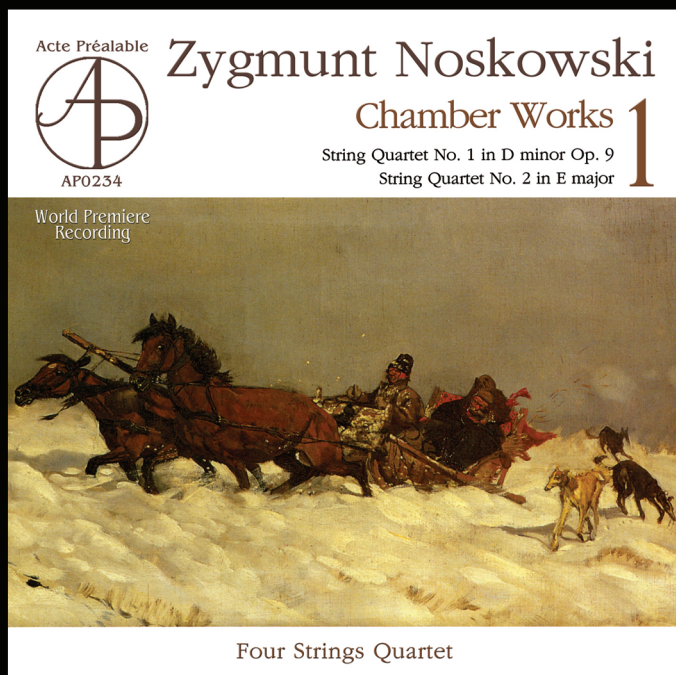
Nagrania, na których można usłyszeć głosy śpiewające w tej operze w MET:

– Margarethe Siems, pierwsza Marschallin, która wykreowała tę partię podczas prapremiery. CD Symposium: Margarethe Siems, Königliche Sachstische Hofopernsangerin. Na tym nagraniu można usłyszeć w 8 fragmentach, poza Siems, oryginalną obsadę z prapremiery *Der Rosenkavalier*: Malin Nast i Evę von der Osten. Nagranie pochodzi z Berlina z 1911 r.
 – Lotte Lehmann: *Oh, sei er gut, Quinquin... Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding*, nagr. z orkiestrą opery berlińskiej 13 XII 1927 r., CD *The MET Centenarians: Lotte Lehmann*; monolog Marschallin z aktu I nagr. w 1933 r., CD Pearl: *Lotte Lehmann: Opera and Lieder*; na DVD VAI: *Lotte Lehmann: Master Classes* vol. II: monolog Marschallin po angielsku, nagr. 1961 r.
 – nagrania fragmentów na CD *Wiener Staats Oper*, Koch Schwann, Live vol. 17: Ella Flesch, Berthold Sternek, Bella Paalen, Hermann Gallos, Elisabeth Schumann, Ella Flesch, Anny Konetzni, narg. 14 IX 1936;
 – nagrania fragmentów na CD *Richard Strauss Prima Donnas*, Wiener Staatsoper Live, RCA Red Seal: Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Elisabeth Schumann; nagr. studio 20-24 IX 1933;
 – *Emanuel List: Da lieg' ich* z Else Schuroff, nagr. 1951, CD Preiser;
 – Elisabeth Schwarzkopf: nagr. XII 1947, CD EMI *Karajan Edition: Mozart, J. Strauss II, R. Strauss, Smetana*
 – Elisabeth Schwarzkopf: nagr. Londyn 1956 CD EMI: *Elisabeth Schwarzkopf – Opera Arias*;
 – Astrid Varnay: nagr. 1951 CD MYTO: *Recital No 2: Astrid Varnay*;
 – CD Encore: The Most Famous Opera Duets: Christa Ludwig i Teresa Stich-Randall, nagr. 1957. 🎧



Lider polskiej fonografii • Mecenase 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

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

Palcem po płycie

Jonas Kaufman - arie z niemieckich oper



JONAS KAUFMANN
arie z oper Mozarta, Wagnera, Beethovena, Schuberta
 Mahler Chamber Orchestra • Claudio Abbado, dyrygent
 Decca 478 1463 • w. 2009, n. 2009 • 69'07"

Muzyka21
plyta miesiaca

Dyskografia Jonasa Kaufmanna, rozchwytywanego niemieckie-

go tenora odnoszącego triumfy na całym świecie, obejmuje już w wytwórni Decca 3 albumy, których mianownikiem pozostaje żelazny romantyczny repertuar operowy oraz pieśniarski. Najnowszą propozycją śpiewaka jest krążek z *Piękną młynarką* Schuberta, lecz ja tym razem przedstawiam Państwu drugą z kolei płytę, wydaną w sierpniu ubiegłego roku, zawierającą wybrane arie z oper autorstwa wielkich twórców – Wolfganga Amadueusza Mozarta (*Czarodziejski flet*), Ludwiga van Beethovena (*Fidelio*), Franciszka Schuberta (*Spiskowcy, Alfons i Estrella*) oraz Ryszarda Wagnera (*Lohengrin, Walkiria, Parsifal*). Wysłuchanie ich we wspanialej interpretacji Jonasa Kaufmanna oraz Orkiestry Kameralnej im. Gustava Mahlera pod batutą Claudia Abbado jest wielkim estetycznym przeżyciem, pełnym emocji i wzruszeń i nikogo nie powinno pozostawić obojętnym, nawet tych słuchaczy, dla których

opera nie jest domeną muzycznych zainteresowań.

Płyta potwierdza, że zachwyty nad sztuką wokalną bohatera nieniejszego albumu są jak najbardziej uzasadnione, nie co dzień się bowiem spotyka śpiewaków obdarzonych pięknym głosem tenorowym, lecz o barytonowym zabarwieniu, głębokim i ciepłym, a przy tym bardzo ekspresywnym. Posługuje się nim po mistrzowsku: doskonale opanowanie techniki, swoboda w prowadzeniu frazy, wielka muzykalność i artystyczna wrażliwość pozwalają mu przemienić w złoto wszystko, co zaśpiewa. Płyta ta jest ciekawa z jeszcze jednego względu, można by rzec filologicznego: podziwiać należy bajeczną niemiecką, której precyzja i jakość dana jest w zasadzie jedynie rodzimym użytkownikom języka. Tu słyszymy także staranną artykulację słów, zrozumienie sensu tekstu i oddanie go przekonującymi środkami wyrazu. Dla

mnie czystą rozkoszą jest słuchanie Kaufmanna w tym właśnie niemieckim repertuarze, przede wszystkim w utworach Ryszarda Wagnera. Tak pięknie wykonanej opowieści Lohengrina *In fernem Land* nie zdarzyło mi się jeszcze usłyszeć nigdy. Również pozostałe pozycje tego autora zaśpiewane na krążku zachwycają. Pozostaje tylko czekać na kolejne wagnerowskie interpretacje śpiewaka, który równie dobrze i porywająco odnalazł się w Mozarcie, wielkiej arii Florestana z II aktu *Fidelio* czy ujmujących liryzmem i prostotą dwu kompozycjach Schuberta.

Proszę Państwa, w osobie Jonasa Kaufmanna mamy do czynienia z wyjątkowym artystą, którego każdy występ na scenie czy produkcja płytowa z pewnością powinny budzić zachwyt miłośników pięknych głosów.

Paweł Chmielowski



Jonas Kaufmann
 fot. Decca

Kolekcja melomana – oceny

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



JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty wol. 4: BWV 1041, 1061, 1044, 1047

Café Zimmermann

Alpha 137 • w. 2008, n. 2004/8 • 61'07"

Muzyka21
płyta miesiąca



Koncerty Brandenburskie
 Orchestra Mozart • Claudio Abbado, dyrygent

Euroarts 2056738 • w. 2008, n. 2008 • DVD-V: NTSC, PCM Stereo/DD 5.1/DTS 5.1 • 100'00"

☆☆☆☆☆

Popularność koncertów Jana Sebastiana Bacha nie słabnie. Świadczą o tym pojawiające się niczym grzyby po deszczu nowe płyty z tym repertuarem. Ale czy nowe znaczą także odmienne od poprzednich? Czy rejestracja kolejnego wieczoru z koncertami lipskiego kantora okaże się zapisem odkrywczego wydarzenia? A może studyjny zapis wypracowywany w atmosferze skupienia przyniesie nieoczekiwane rezultaty? Z takimi oczekiwaniami sięgnąłem po wydane ostatnimi czasy płyty z koncertami mistrza baroku.

Muzycy Café Zimmermann już po raz czwarty sięgnęli po koncerty Bacha. Podobnie jak przy okazji poprzednich płyt zarejestrowali cztery cykle, z których każdy przeznaczony został dla innego składu instrumentów koncertujących. Na omawianą płytę trafiły koncerty: skrzypcowy (BWV 1041), na dwa klawesyny (BWV 1061), na flet,

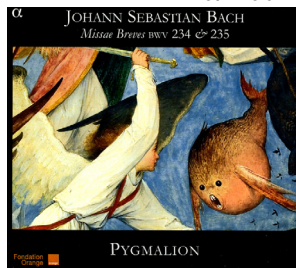
skrzypce i klawesyn (BWV 1044), oraz II *Koncert Brandenburski* na trąbkę clarino i skrzypce (BWV 1047). Zwiastunem świeżości propozycji francuskiego zespołu okazała się otwierająca płytę część I *Koncertu a-moll*, będąca doskonałym połączeniem surowego (i zarazem stylowego) brzmienia z żywą i śpiewną melodią. Muzycy z kawiarni Zimmermann zdają się być całkowicie pochłonięci tym repertuarem logicznie i nowatorsko odczytując jego poszczególne strony. Owocuje to zawsze ciekawą propozycją, w której każda z bachowskich fraz zmierza w przemyślanym kierunku tworząc koronkową całość. Nawet ultra-skomplikowany koncert na dwa klawesyny w ujęciu zespołu wydaje się być igraszką, jakby pretekstem do żartu na temat dwóch pająków-wąsadłów. Pasja towarzysząca muzykom umożliwia odnalezienie jednego, naturalnego pulsu każdego z fragmentów. I chyba w tym tkwi wielkość tego zespołu. Bo choć muzykom nie brakuje wirtuozowskiej błyskotliwości, to właśnie zdolność porozumienia się na wyższym poziomie stanowi największą wartość Café Zimmermann.

W zupełnie innej sytuacji była Orchestra Mozart kiedy w 2007 r. odbywała trasę koncertową z kompletem *Koncertów Brandenburskich*. Wówczas to, założony trzy lata wcześniej przez Claudio Abbado, zespół dołączył sześć bachowskich koncertów do swego klasycznego repertuaru. Idea koncertu barokowego trafiła więc do grupy nie podejmującej się wcześniej tego repertuarem. Gdyby nie fakt, iż nad całością czuwał jeden z najbardziej utytułowanych muzyków naszych czasów, można by to przedsięwzięcie uznać za blamaż. Jednak rejestracja jednego z wielu koncertów, jakie dali podopieczni Abbado każe z szacunkiem przysłuchać się ich propozycjom. Orchestra Mozart to zespół złożony z utytułowanych instrumentalistów (m.in. Carminio-la, Dantone, Zoon, Friedrich), jak i obiecujących młodych muzyków, którym nie straszne wirtuozowskie partie kantora z Lipska. Jednakże zgranie zespołu niejednokrotnie pozostawia już nieco do życzenia. Zauważalne jest to w szczególności w koncertach z instrumentami dętymi. Dialogi i imitacje pomiędzy poszczególnymi instrumentami koncertującymi nie zawsze zdradzają wspólną ideę

muzyków, co nierzadko staje się udziałem również tych doświadczonych. Różnicy kształtowania rysunku melodycznego pomiędzy instrumentalistami nie niwelowała również obecność Abbado występującego w roli określonej mianem „concertatore”. Stąd pewnie najlepiej wypadły koncerty III z mocną sekcją smyczków i VI z ujmującymi dialogami altowioli-stek (ten drugi koncert wykonany bez udziału Abbado).

Wydaną na DVD rejestrację tych koncertów z pięknego, kameralnego Teatro Municipale Valli należy więc traktować jako udany poligon doświadczalny wielkiego dyrygenta z jego nową orkiestrą. Eksperyment przynosił niemało przyjemności ze słuchania, ale pokazuje także, jak istotne jest zgranie przy wykonywaniu tego repertuaru. Mam nadzieję, że Orchestra Mozart osiągnie kiedyś taki stan wspólnego odczuwania, jaki stał się już udziałem Café Zimmermann.

Piotr Wolanin



JAN SEBASTIAN BACH
Missae brevis BWV 234 & 235

Eugénie Warmier, sopran; Magid El-Bushra, alt; Emiliano Gonzalez-Toro, tenor; Sydney Fierro, bas • *Pygmalion*

Alpha 130 • w. 2008, n. 2007 • 61'39"

☆☆☆☆☆

Msza Jana Sebastiana Bacha? Oczywiście wielka h-moll. Jednak nie tylko. Po słynnym BWV 232, w katalogu Schmiedera następują cztery missae breves, czyli zestawienie dwóch części mszalnych: *Kyrie* i *Gloria*. Notabene, również ich słynna katalogowa poprzedniczka miała pierwotnie taką dwuczęściową budowę, gdyż takie pary znajdowały zastosowanie w liturgii protestanckiej. Te cztery opracowania są stosunkowo mało popularne, mimo ich artystycznego kunsztu, a wynika to z tej samej przyczyny: materiał utworów w większości został zaczerpnięty z kantat lipskiego kantora.

Dwie spośród tych muzyk prezentuje na płycie zespół Pygma-

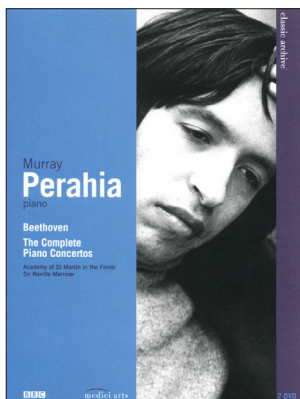
lion prowadzony przez młodego kontratenora, Raphaëla Pichona. Jest to jego fonograficzny debiut w roli dyrygenta, jak również jego, założonego przed czterema laty z innymi młodymi muzykami, zespołu. Artyści uzyskali dofinansowanie z Fondation Orange i dzięki temu możemy się cieszyć tym nagraniem dokonanym dla wytwórni Alpha.

Kłuje trochę zazdrość, że podobna inicjatywa nie miała miejsca w Polsce, bo rezultat jest godny uwagi. Orkiestra gra z prawdziwie młodzieńczym wigorem. Obiera śmiało tempa, znakomicie rozwija crescendo, ostro akcentuje i wyraziście artykułuje dźwięki. W tym żywym i świeżym wykonaniu zwłaszcza korzystnie prezentuje się burzliwe BWV 235. Znakomita, charakterystyczna dla wytwórni, jakość dźwięku prezentuje szlachetną barwę instrumentów i głosów ludzkich. Dobrze prezentują się również soliści. Wszyscy posiadają mocne, głębokie głosy o intrygującej barwie, śpiewają niejednolodnie i z dużym wyczuciem treści dzieła. Tylko u sopranistki Eugénie Warmier lekko irytuje maniera operowa.

Podejrzanе jednak byłoby, gdyby początkujący wykonawcy ustrzegli się błędów. Chór obciąża bardzo niestaranne artykułowanie tekstu otwierającego album motetu *Der Gerechte kommt um*. Utwór w większej części brzmi w ich wykonaniu jak wokaliza. Soliści nieraz zupełnie niewłaściwie akcentują tekst łaciński. Instrumentaliści (zwłaszcza smyczki), czasami fałszywie intonują wyższe dźwięki. To wszystko jednak drobne mankamenty, które z czasem powinny zaniknąć, podobnie jak pewna niecierpliwość, którą się w tej interpretacji wyczuwa. Czasami brakuje tu większego wstrzymania, chwili oddechu, zawieszenia. Dzięki temu kontrasty mogłyby być jeszcze bardziej żywe np. w *Gloria* z BWV 234.

Debiut młodego zespołu zdecydowanie należy uznać za udany. Choć wykonanie nie sięgnęło ideału, jest jednak żywe i interesujące. Warto sięgnąć po to nagranie, aby zapoznać się z zespołem, który, być może, już wkrótce zawojuje sale koncertowe.

Krzysztof Stefański



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Koncert fortepianowe
 Murray Perahia, fortepian • *Academy of St Martin in the fields* • Neville Marriner, dyrygent
 Medici Arts 00075 • w. 2008, n. 1998 • 2 x DVD-V, 186'
 ☆☆☆

W 1988 r. Sony Classical wydało komplet koncertów fortepianowych w wykonaniu Murray'a Perahia i Concertgebouw Orchestra pod batutą Bernarda Haitinka. Być może ten fakt zadecydował o tym, iż zarejestrowane w tym samym roku, te same kompozycje, w interpretacji tego samego pianisty i Akademii of St Martin in the Fields prowadzonej przez Sir Neville Marrinera musiały czekać na wydanie dwadzieścia lat. Być może...

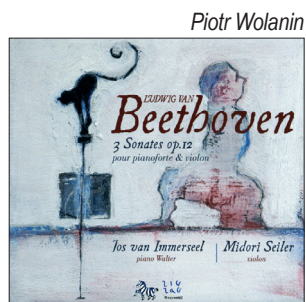
Przysłuchanie pierwszego koncertu klasyka wiedeńskiego zmusza jednak do weryfikacji tych przypuszczeń. Perahia gra bowiem tak, jakby ów koncert widział pierwszy. Brak w jego wykonaniu ciągłości wypowiedzi. Poszczególne frazy wydobywają się spod jego palców niczym pociski z karabinu maszynowego – beznamiętnie i bezmyślnie. Dodatkowo słuchanie uprzykrza jednostajność dynamiczną gry pianisty. Równie rozczarowuje postać dyrygenta, którego interpretacja zdaje się ograniczać do obudzenia uśpionej publiczności gwałtownymi sforzami wieńczącymi skrajne części. W drugim koncercie artyści również nie uwolnili się od obezwładniającego ich akademizmu.

Dopiero noszący znamiona stylu indywidualnego Beethovena *Koncert c-moll* zdaje się bardziej inspirować muzyków. Perahia ujawnia swój sztuka budowania kulminacji na długich odcinkach, a kadencję wykonuje z rozmachem godnym bachowskiej toccaty. Dziwi nieco tylko maniera rozchwybotanych tryli, które pianista wykonuje jakby musiał w instrument wtopić powietrze. Dobrego wrażenia nie pozostawiają także szybkie przebiegi w piano brzmiące mało wyraziście, w czym również nie pomaga artyście niska jakość nagrania. Wartość tej rejestracji podnosi

jednak intymność wypowiedzi w *Adagio*.

Nadzieje na wzrost poziomu przy okazji *Koncertu G-dur* okazują się jednak niezasadne. Co prawda solista i towarzysząca orkiestra gra z większym poletem, ale finezji i indywidualizmu tutaj brakuje. Przebojowe fragmenty ułatwiają odbiór, ale to należy wpisać na konto kompozytora. Dramatyczna część środkowa ujawniła długo oczekiwane współdziałanie orkiestry z pianistą, ale i tu nie należy liczyć na silniejszą chemię, która niejednokrotnie stawała się udziałem mniej renomowanych nazwisk. Najlepiej wypadł *V Koncert Es-dur*, w którym mimo przyćmiewającego brzmienia orkiestry udaje się pianicie nawiązać z nią dialog. Sam Perahia również wydaje się być mniej stremowany. Tryle spod jego palców wylaniają się z naturalną płynnością. Gra pianisty splata się w oczekiwaną narrację (*Allegro*), słyszalne są próby tworzenia głębszej nastrojowości (*Adagio*) i dochodzi do głosu niczym nie skrępowana wirtuozeria okraszona radosną żywiołowością (*Rondo*).

Jeśli warto posłuchać któregoś z zarejestrowanych w Londynie koncertów to tylko trzech ostatnich, choć na pewno lepiej sięgnąć po płytę z udziałem Haitinka. Nagranie to musiało więc czekać na wydanie dwie dekady, bo jest zapisem nieudanych występów. Po cóż więc ukazały się teraz? Jestem pewien, że nie z powodu obniżających się standardów wykonawczych.



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty op. 12 na skrzypce i fortepian
 Jos van Immerseel, fortepian; Midori Seiler, skrzypce
 Zig Zag Territoires ZTT 070802 • w. 2007, n. 2007 • 55'28"
 ☆☆☆☆☆

Nie jest tajemnicą, że Ludwig van Beethoven posiadał zmienną i nieobliczalną naturę. W jednej chwili potrafił być wesołym kompanem i serdecznym przyjacielem, by zaraz potem przeobrazić się w nieokrzesanego gburę. Podobną nieprzewidywalność i niestałość odnaleźć można w jego utworach. Liczne odcienie emocjonalne, momenty wyciszenia, nieoczekiwane zwroty

– te wszystkie charakterystyczne elementy twórczości kompozytora znakomicie zostały wyeksponowane w nowym nagraniu sonat op. 12 w interpretacji Josa van Immerseela i Midori Seiler.

Wykonanie aż skrzy się od energii i humoru – i słusznie, bo kompozytor pisząc te utwory liczył sobie dopiero 28 lat. Dźwięk jest świeży i niezwykle aktywny, ale gdy trzeba potrafi przybrać tony słodkie i liryczne. Albo zupełnie na odwrót – zabrzmieć groźnie i agresywnie. Tak różne charaktery dźwięku dają się przedstawić dzięki zastosowaniu urozmaiconej artykulacji i licznych odcieni dynamicznych. Artyści dość swobodnie podchodzą do tempa – to zwolnią by podkreślić zawieszanie harmoniczne, raz przyspieszą wzmacniając wrażenie egzaltacji. Dzięki tym zabiegom albumu słucha się z zapartym tchem. Szczególnie efektownie wypadła finał *Sonaty nr 2*, w którym kompozytor kilkakrotnie dowcipnie ucina narrację.

Opus 12 został po raz pierwszy wydany jako sonaty na fortepian i skrzypce i chyba taka kolejność jest słuszna. To fortepian zdaje się prowadzić, a w *Sonacie nr 3* wręcz dominuje. Jos van Immerseel wywiązuje się z tego zadania znakomicie. Współpraca między obojgiem artystów jest wzorcowa i gra dwóch instrumentów stapia się tutaj w organiczną, wielopłaszczyznową całość. Poukrywane na dalszych planach „smaczki” jeszcze bardziej wzbogacają brzmienie.

Godzina spędzona z tym nagraniem zapewni dużą dawkę humoru i energii. Podczas tej godziny słuchacz zostanie niejednokrotnie zaskoczony, ale zawsze pozytywnie. W ciągu tej godziny zazna całej palety barw i emocji. I dlatego wato godzinę na to nagranie poświęcić.

Krzysztof Stefański



PIOTR CZAJKOWSKI
Rok 1812, Moskwa, Marsz słowiański, Marsz koronacyjny, Uwertura na temat duńskiego hymnu
 Soliści, Chór i Orkiestra Teatru Marijskiego • Walerij Giergijew, dyrygent
 Mariinsky MAR0503 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 64'17"
 ☆☆☆☆☆

Współpraca Walerija Giergijewa z LSO ma niewątpliwie ogromny wpływ na niego. W tym roku zapoczątkował on wraz z dyrygowaną przez siebie orkiestrą z Petersburga nowe wydawnictwo płytowe prezentujące dokonania zespołu. Zaczęli bardzo ambitnie nagrywać mało znaną operę Szostakowicza *Nos*, następnie sięgnęli po *Symfonie nr 1 i 15* tego samego kompozytora, a teraz mamy płytę z mało znanymi utworami okolicznościowymi Piotra Czajkowskiego.

Podobnie, jak płyty LSO, również i te nagrywane są w systemie wielokanałowym SACD. Jeśli tylko nic nie zaburzy tego znakomitego debiutu, świetlana przyszłość czeka to wydawnictwo. Szkoda tylko, że tak znakomite pomysły nie rodzą się w głowach dyrektorów naszych placówek kulturalnych i innych decydentów, którzy wydają publiczny grosz w celu zaspokojenia doraźnych potrzeb nie myśląc o budowaniu struktur mogących przetrwać dziesięciolecia. Ale czy ktokolwiek w Polsce myśli dalej niż sięga jego kadencja?

Na prezentowanej płycie tylko dwa utwory są znane szerszej publiczności: uwertura *Rok 1812 i Marsz słowiański*. Wszystkie dzieła pisał kompozytor na zamówienie, co wcale nie umniejsza ich wartości. Co ciekawe, Czajkowski był chyba pierwszym kompozytorem rosyjskim, który otrzymywał zamówienia.

Rok 1812 został napisany z okazji inauguracji katedry Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, a także 70. rocznicy wojny z Napoleonem w 1812 r. Łączy w sobie cytaty z muzyki rosyjskiej i *Marsylianek*.

Marsz słowiański został wykonany podczas koncertu zbierającego fundusze dla ochotników rosyjskich mających wspierać Serbów w ich wojnie z Turcją mającej wyzwolić Bałkany.

Uwertura na temat hymnu duńskiego powstała by uczcić zaręczony dziedzica tronu, przyszłego cara Aleksandra III z duńską księżniczką Dagmarą.

Marsz koronacyjny powstał, by uczcić koronację wspomnianego cara. Takie samo przeznaczenie miała kantata *Moskwa*.

Choć utwory te nie są aż tak wysokich lotów, jak najlepsze dzieła Czajkowskiego, warto się z nimi zapoznać, w szczególności w tym wykonaniu. Rosyjscy artyści znakomicie czują muzykę swojego kompozytora, pod dyrykcją Walerija Giergijewa grają jak natchnieni, a przestrzenne nagranie dźwięku powoduje, że słuchacz czuje się naprawdę jak na sali koncertowej.

Polecam.

Stanisław Lubliński



PIOTR CZAJKOWSKI
Kwartety smyczkowe nr 1 & 2
Utrecht String Quartet
 MDG 903 1575-6 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 63'43"
 ★★★★★

Kameralistyka Piotra Czajkowskiego nie cieszy się tak wielką popularnością, jak jego powszechnie znane przeboje z twórczości operowej, baletowej czy symfonicznej, mimo iż jest również niezwykle znaczącym rozdziałem jego dorobku. Poświęcał się jej przez cały czas, od początku swojej działalności jako kompozytor, co owocowało powstawaniem kompozycji wysokiej rangi: kwartetów smyczkowych, *Tria fortepianowego a-moll* op. 50 czy *Sekstetu smyczkowego d-moll* op. 70. Autor w dziełach tych odnalazł dogodne pole do rozwijania i wzbogacenia warsztatu, eksperymentowania i wykorzystywania swych licznych pomysłów w dziedzinie formy, ekspresji, harmonii, faktury czy instrumentacji.

O owych próbach kompozytora zmierzania się z ambitnym gatunkiem i domagająca się upustu bogatą twórczą wyobraźnią, świadczą kwartety, powstałe stosunkowo wcześniej, w latach 1871-1876, okresie ciągłego zdobywania doświadczeń, powoli rosnącej sławy i nabywania mistrzostwa w pisaniu na różnorodne składy instrumentalne. Na nowej płycie wytwórni MDG mamy *I Kwartet D-dur* op. 11, bardzo liryczny, jasny, natychmiast trafiający do serca odbiorcy, zwłaszcza w pięknej wolnej części, oraz *II Kwartet F-dur* op. 22, muzycznie bardziej wyrafinowany, obfitujący w rozmaite pomysły natury dźwiękowej i wyrazowej, dzieło większych też rozmiarów niż jego poprzednik.

Wykonanie kwartetu z Utrechtu jest bardzo wartościowe i interesujące. Muzycy wykonują utwory z dużym zaangażowaniem, pokazując niezwykle ważny pierwiastek emocjonalny zarówno zapisany w partyturze, jak dopuszczony przez nich do głosu we własnej kreacji. Trafnie kontrastują kwartety względem siebie, jak poszczególne ich części w obrębie jednego dzieła. W interpretacji Holendrów wyraźnie słychać piękno melodii, ich słowo-

wski charakter, artyści podkreślają urozmaiconą harmonikę czy wyrzistą rytmikę. Posługują się przetrzonym i jasnym dźwiękiem, bogatym w brzmieniu i ładnym w barwie. Rosyjska muzyka wydaje szczególnie interesować kameralistów z Utrechtu, jako że wcześniej dla MDG zarejestrowali utwory Glazunowa i Greczaninowa, a ich wizja wschodniej kameralistyki zasługuje na dużą uwagę.

Płyta otwiera kolejną fonograficzną serię w barwach niemieckiej wytwórni, mającą obejmować wszystkie dzieła Piotra Czajkowskiego na kwartet smyczkowy. Zważywszy na wysoki poziom wykonania, zgranie i muzykalność tej formacji, wypada mieć nadzieję na udaną kontynuację projektu.

Paweł Chmielowski



JERZY FRYDERYK HAENDEL
Ode for the birthday of Queen Anne HWV 74, Dixit Dominus HWV 232

Hélène Guilmette, Sophie Klußmann, soprany; Andreas Scholl, kontratenor; Malcolm E. Bennett, tenor; Andreas Wolf, bas • Vocalensemble Berlin; Akademie für Alte Musik Berlin • Marcus Creed, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 902041 • w. 2009, n. 2008 • 56'24"
 ★★★★★

Pragnę polecić Państwu znakomitą płytę z muzyką Haendla, w nagraniu której uczestniczył Andreas Scholl.

Oda na urodziny Królowej Anny napisana została chwilę po tym, jak Haendel ostatecznie zdecydował osiąść w Anglii. Pomimo jej okolicznościowego charakteru jest to dzieło niezwykle liryczne, bardzo osobiste.

Dixit Dominus to dzieło, które napisał kompozytor podczas swojego pobytu we Włoszech w 1707 r. Nawiązuje w nim do zdobywczy włoskiej muzyki operowej tworząc jednak dzieło całkowicie oryginalne.

W prezentowanej interpretacji mamy łagodny dźwięk, starannie dopracowaną wizję całości, zrównoważoną dynamikę. W tej nastrojowej, melancholijnej interpretacji wyróżnia się Andreas Scholl ze swoimi znakomitym

głosem akcentującym piękno muzyki Haendla. Szkoda tylko, że pozostali śpiewacy nieco odbiegają od poziomu tego kontratenora. Gdyby nie to – mogłaby to być płyta miesiąca.

Polecam.

Stanisław Lubliński



JERZY FRYDERYK HAENDEL
Samson – oratorium

Thomas Cooley, tenor; Sophie Daneman, sopran; Franziska Gottwald, alt; William Berger, bas; Wolf Matthias Friedrich, bas; Michael Slattery, tenor • NDR Chor; FestspielOrchester Göttingen • Nicholas McGegan, dyrygent
 Carus 83.425 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 167'12"
 ★★★★★

Motywy biblijne w każdym okresie epoki nowożytnej stanowiły częstą podstawę inspiracji artystycznych. Jednym z najbardziej znanych i spopularyzowanych motywów starotestamentowych jest niewątpliwie opowieść o Samsonie i Dalili. Wątek ten niejednokrotnie był tematem twórczości szesnasto- i siedemnastowiecznego malarstwa, w czasach nam współczesnych odnajdując swoje miejsce w produkcjach filmowych, czy telewizyjnych. Historia ta stała się również treścią najslawniejszej opery C. Saint-Saënsa – *Samson i Dalila*. Jednak już przeszło sto lat przed Saint-Saësem temat ten podjął jeden z najwybitniejszych przedstawicieli muzyki barokowej – Georg Friedrich Haendel. Oratorium *Samson* swoją premierę miało 18 lutego 1743 r. w Londynie, chociaż ukończone było praktycznie półtora roku wcześniej. Pomimo, iż *Samson* należy do bardzo znanych i cenionych kompozycji Haendla, nie pojawia się zbyt często w katalogach firm fonograficznych. Z tym większym zadowoleniem przyjąłem fakt, iż ostatnio ukazał się na rynku trzy płytowy album, będący kontynuacją serii poświęconej twórczości scenicznej G. F. Haendla, opublikowany przez niemieckie wydawnictwo Carus we współpracy z organizatorami Festiwalu haendelskiego w Getyndze i dreźnieńskim Frauenkirche. Nagranie to stanowi zapis koncertowego wykonania oratorium *Samson*,

jakie odbyło się 5 i 6 czerwca 2008 r. we wspomnianym kościele.

Zamieszczenie całego materiału na trzech płytach świadczy o stosunkowo niewielkiej ilości cięć, jakim często poddaje się dzieła barokowe. Tym samym wydaje się, że jest to jedno z najpełniejszych nagrań *Samsona* na rynku. Całością przedsięwzięcia kieruje dyrektor artystyczny Festiwalu w Getyndze – Nicholas McGegan. Z wielką przyjemnością słucha się bardzo dobrej gry prowadzonej przez niego getyndzkiej FestspielOrchestra. Już od pierwszych taktów słychać doskonale przygotowanie muzyków. Szczególne wrażenie wywiera gra instrumentów dętych, znakomicie realizujących swoje partie. Prawdziwą gwiazdą nagrania jest bez wątpienia zespół Chóru Norddeutscher Rundfunk (NDR). Jego pełne dynamiki brzmienie można podziwiać zarówno we fragmentach o charakterze monumentalnym, jak i bardziej kameralnym.

Niezależnie od doskonałych zespołów, o jakości wykonania oratorium, w którym przeważają przeciętne arie i fragmenty recytatywne, w znacznym stopniu decydują soliści. Niestety, w omawianym nagraniu stanowią oni, moim zdaniem, najsłabszy element. Partia *Samsona*, w przeciwieństwie do włoskiej tradycji pisania ról bohaterów dla kastratów, została przez Haendla przeznaczona dla głosu tenorowego. Thomas Cooley jako tytułowy bohater jest w miarę przekonujący, choć daleko mu do ideału. W jego głosie da się zauważyć ładne legato i frazowanie (np. w arii *Total eclipse*), lecz wiele do życzenia pozostawia ekspresja. Zbyt często nadużywa on śpiewania w dynamice piano – pianissimo, czasami wręcz na granicy słyszalności. Jeszcze mniej wyraziście wypada Sophie Daneman, której wykonanie aż trzech partii – Dalili, Filistynki oraz Izraelitki. We wszystkich tych trzech rolach Daneman jest w zasadzie jednakowa. Czytając jej biogram zamieszczony we wkładce do albumu spodziewałem się znacznie ciekawszej produkcji. Tymczasem jej głos jest dość ubogi w alikwoty. W połączeniu z nieco płytką emisją skutkuje to słabą niską średnicą (np. w arii Dalili *With plaintive notes*) oraz małą szerokością dźwięku w górach. Nieco lepiej wypada w arii *To fleeting pleasures*, gdzie śpiewa odważniej, chociaż wchodzący w końcowym fragmencie chór stanowi wyraźny kontrast. Jeden z najbardziej znanych fragmentów *Samsona* – aria *Let the bright Seraphim* w jej wykonaniu nie ma tej dynamiki i energii, które zapowiada wstęp

orkiestrowy, zaś biegniki dalekie są od precyzji, lekkości i świetlistości, które to cechy stanowią przeciwieństwo od kolorystyki muzyki Haendla. Nie lepiej wypada Michael Slattery (Filistyn i Izraelita) dysponujący głosem mało ciekawym, bardziej krzyżący niż śpiewający wysokie tony. Na tym tle ciekawiej prezentuje się głos Franziska Gottwald w partii Micah (duża kultura frazowania i łatwość śpiewania biegników) i Williama Bergera w partii Manoaha – szczególnie ładnie brzmiący w wysokiej części skali, jak przystało na głos barytonowy (sic!). Wart polecenia jest natomiast Wolf Matthias Friedrich w partii Haraphy. Swoje możliwości pokazuje m.in. w brawurowo zaśpiewanej arii *Honour and arms*. Wyrównanie głosu w całej skali, bardzo dobre wyszkolenie techniczne i temperament wykonawcy sprawiają, że tego głosu słucha się z przyjemnością.

W sumie prezentowane nagranie jest dosyć porządne, choć nie porywające. Słyszałem wprawdzie głosy oceniające ten album wysoko, lecz wydaje mi się, że ciekawsze są niektóre inne istniejące na rynku rejestracje, m.in. pod H. Christophersem, czy R. Leppardem. Jednak i powyższe może być warte uwagi, chociażby dla poznania pełniejszej wersji dzieła, bardzo dobrego chóru, czy pięknie oddanej przestrzeni dźwięku.

Ziemowit Wojtczak



JERZY FRYDERYK HAENDEL

Arie z oper

Sandrine Piau, sopran; Sara Mingardo, alt • *Concerto Italiano* • *Rinaldo Alessandrini*, dyrygent
Naive OP 30483 • w. 2008, n. 2008 • 72'00"

☆☆☆

W obchody roku haendlowskiego postanowiła wypisać się również francuska wytwórnia Naive wydając płytę z fragmentami dziesięciu oper mistrza z Halle w wykonaniu Concerto Italiano pod dyrykcją Rinaldo Alessandrini'ego, z udziałem Sandrine Piau (sopran) i Sary Mingardo (alt). Starannie skompiłowany program płyty zawiera instrumentalne uwertury (*Poro i Alessandro*) oraz arie i duety poprzedzone wprowadzającymi doń recytatywami. Niewątpliwym atu-

tem płyty wydają się umieszczone na niej fragmenty z mniej znanych oper Haendla (*Ottone, Alessandro, Ezio, Amadigi, czy Flavio*), które jak się okazuje nie ustępują poziomem ograny hitom z *Orlanda, Rinaldo*, czy *Tamerlana*. Dodać do tego rzetelność edytorską z niecodzienną jak na tego rodzaju projekt okładką by otrzymać wydawnictwo kuszące zewnętrzną estetyką, repertuarem, i jednocześnie rozpalające oczekiwanie wobec występujących na nim artystów.

Uroczystego otwarcia płyty włosi dokonali uwerturą francuską do *Poro*, która nie tyle poraża rozmachem, co ukazuje subtelniejsze przedylekacje brzmieniowe zespołu. Duet protagonistów będący miłosnym pojednaniem (*Caro! Dolce! Amico a plesso*) odsłania powab głosów obu solistek. Idealnie stopione linie altu i sopranu emanują słodką chwilą, której nie mać wcześniejsze przykrości. Recytatyw *secco* z *Orlanda* odsłania akademizm Alessandrini'ego na tym polu, przy fachowym potraktowaniu narracyjnych fragmentów przez obie śpiewaczki. One również tworzą tu jedną z ciekawszych scen operowych Haendla (Duet: *Finche prendi ancora il sangue*), w której skonstruowane zostało szaleństwo Orlanda i poświęcenie Angeliki. Niestety kolejne numery, poza dwoma wyjątkami, odsłaniają coraz wyraźniejszy chłód i brak zaangażowania wykonawców. Rola dyrygenta ogranicza się bowiem do kontrastowania dynamicznego ritomele – głośno z akompaniamentem – cicho. Śpiewaczki natomiast popadają w rutynę – Piau niemal każdą dłuższą nutę wyśpiewuje *mesa di voce*, a Mingardo sprawia wrażenie obojętnej na afekt, w którym utrzymany jest numer. Stąd duety brzmią jak niezobowiązujące piosenki, a arie Emilii (z *Flavia*) Piau czyni landrynką (mimo iż numer przedstawia rozpacz bohaterki), podczas gdy Mingardo z *Più di una tigre altero* (*Tamerlano*) przy zawodnym udziale orkiestry śpiewa afirmacyjnie (kiedy pod gniewem postaci powinna zadrzeć ziemią!).

Wspomniane dwa wyjątki to *Ah! Non son io che parlo* (*Ezio*) w wykonaniu Piau i *Pena tiranna* (*Amadigi*) zaśpiewane przez Mingardo. W obu ariach zaistniał teatr z postaciami, które wyrażają swoje emocje. Ukazana została mistrzowska dramaturgia Haendla. Można tylko żałować, że artystom nie starczyło zaangażowania przy większości pozostałych numerów, bo mogła to być płyta z piękną i poruszającą serca muzyką.

Piotr Wolanin



JERZY FRYDERYK HAENDEL

Serse

Moureen Forrester (*Serse*); Moureen Lehane (*Arsamene*); Mildred Miller (*Amastre*); Thomas Hemsley (*Ariodante*); Lucia Popp (*Romilda*); Marilyn Tyler (*Atalanta*); Owen Brannigan (*Elviro*) • *Vienna Academy Chorus*; *Vienna Radio Orchestra* Brian Priestman, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 8339 • w. 2009, n. 1965 • ADD, 168'20"

☆☆☆☆

Doprawdy, zaskakujący jest upór Deutsche Grammophon, jaki przejawia ta wytwórnia w przywracaniu do obiegu nagrań utworów barokowych wykonywanych na modłę romantyczną. Tym razem niemiecki koncert postanowił uczcić rocznicę śmierci Haendla wznawiając na płytach kompaktowych rejestrację *Kserksesa* z roku 1965 zrealizowaną pod batutą Briana Priestmana. Świadom zmian i odkryć, jakie dokonały się od tamtego czasu w zakresie wykonawstwa dawnego repertuaru z mieszanym uczuciem umieściłem pierwszą z trzech płyt w odtwarzacz...

...uwertura najpierw zaskoczyła lekkością i jasnym brzmieniem orkiestry, by po chwili zaskoczyć wyekspozowaną przez realizatorów dźwięku partią klawesynu (Martin Isepp). Słabo słyszalny nawet w nagraniach orkiestr barokowych (że o koncertach nie wspomnę) pryzdek fortepianu w tej rejestracji wyekspozowany na pierwszym planie zyskał doniosłą rolę medium integrującego całość oraz charakteryzującego kolejne sceny. Niczym szwedobylski chochlik podąża za każdym bohaterem by towarzyszyć mu w niedoli, emocjonalnym wzburzeniu albo zadrwić z jego naiwności lub groteskowości. Ponadto nieustannie przypomina o barokowym rodowidzie dzieła.

Priestman prowadzi całość lekko, wiernie realizując zapis kompozytora, nie szczędząc przy tym sił by uchwylić również jego specyficzne poczucie humoru. Dyrygent nie poszukuje teatralności, jak i nie wzmacnia ironicznego dyskursu, który wynika z kontekstu sytuacyjnego, przez co np. słynna *Ombra mai fu* brzmi niczym wzniosły hymn, a przecież tytułowy bohater

śpiewa go na cześć... drzewa. W pierwszym akcie pewien niedosyt dramaturgiczny pozostawiają jedynie zbyt uśrednione tempa, ale w dalszym przebiegu dzieła ulega to pożądanemu zróżnicowaniu. Ogólnie brzmienie całości miło zaskakuje, oprócz pełniących zupełnie dekoracyjną rolę przyciękanych chórów, którym brakuje selektywności.

Kreacje głównych bohaterów zasługują na najwyższe uznanie. Forrester z wycuciem ukazuje szeroką paletę nastrojów króla (tylko koloratorem w ostatniej arii *Crude furie degli orridi abissi* brakuje technicznej pewności i precyzji), Lehane ujmując liryzmem nieszczęśliwego kochanka, a Popp swym niezrównanym wdziękiem uwiarygodnia konflikt pomiędzy arystokratycznymi braćmi. Również Miller w drugoplanowej roli daje świadectwo wysokiej jakości wokalistyki epoki, w której wibrato stanowiło substytut jakże dziś nadużywanego *mesa di voce*. Nawet Tyler ze swego nie najładniejszego głosu z przesadną wibracją robi świetny użytek tworząc wizerunek przewrotnej Atalanty. Brannigan jako błażeński Elviro czuje się jak ryba w wodzie, a Hemsleyowi matowy głos nie przeszkadza stworzyć wiarygodnego portretu ojca-generała.

Równie zaskoczony, co usatysfakcjonowany wyciągnąłem trzecią płytę z odtwarzacza. Lektura tego nagrania po raz kolejny pokazuje, że specjaliści od tzw. muzyki dawnej nie mają monopolu na ten repertuar, bo już wiele lat przed nimi nie brakowało ciekawych i atrakcyjnych brzmieniowo prezentacji dzieł z epoki przedklasycyzy. Poza tym osobiście przypomniałem sobie, że alternatywą dla orkiestry barokowej nie musi być przytaczający moloch symfoniczny. Natomiast przekonujące kreacje wokalne nie są wynikiem stosowania odpowiedniej ozdobności ile kultury wokalne i warunków głosowych. Pouczony propozycją niemieckiej wytwórni zostaje mi zaprosić do słuchania omawianej płyty lub do odwiedzin teatru operowego nie dysponującego barokową orkiestrą pewnego wieczora poświęconego operze Haendla.

Piotr Wolanin

JÓZEF HAYDN

Stworzenie Świata

Sally Matthews, sopran; Ian Bostridge, tenor; Dietrich Henschel, baryton • *London Symphony Chorus & Orchestra* • Colin Davis, dyrygent
LSO Live LSO0628 • w. 2009, n. 2007 • SACD, 102'49"

☆☆☆☆

W roku 2009 świat kultury



obchodził dwusetną rocznicę śmierci jednego z największych przedstawicieli muzycznego klasycyzmu – Josepha Haydna. Chociaż kojarzymy go nieodłącznie z klasykami wiedeńskimi, to działalność Haydna rozciągała się przecież od baroku aż po początki stylu romantycznego. Niezaprzeczalne jest też znaczenie jego twórczości dla rozwoju wielu gatunków muzycznych, począwszy od symfonii, poprzez kompozycje kameralne (m.in. liczne kwartety smyczkowe) aż do pieśni, które zapowiadają romantyczną lirykę wokalną. Trudno zatem się dziwić, że każda rocznica (a tym bardziej okrągła) sprzyja przypomnieniu bardziej lub mniej znanych dzieł z jego dorobku. Także wytwórnie płytowe chętniej proponują melomanom przy takiej okazji płyty zawierające szerokie spektrum kompozycji Josepha Haydna. Jednym z takich wydawnictw jest album wydany nakładem zespołu London Symphony Orchestra w serii własnych rejestracji koncertowych, przedstawiający dokonane dwa lata wcześniej nagranie jednego z najdojrzalszych dzieł Haydna – oratorium *Stworzenie świata*.

Chociaż prezentowane wykonanie jest śpiewane w wersji niemieckiej, to warto przypomnieć, że *Stworzenie świata* posiada dwie uznane wersje językowe. Pierwotny libretto stanowił bowiem tekst, przeznaczony początkowo dla G. F. Haendla, napisany przez Thomasa Linleya w języku angielskim. Był on oparty na trzech źródłach: Księdze Rodzaju, psalmach biblijnych i poemacie Johna Milтона *Raj Utracony*. Jednak ze względu na nienajlepszą znajomość angielskiego, Haydn poprosił o przetłumaczenie tekstu na niemiecki barona Gottfrieda van Swieten'a, samemu również dokonując pewnych uzupełnień. W takiej wersji odbyła się publiczna premiera oratorium w roku 1799, poprzedzona kilkoma występami, jak dzisiaj byśmy powiedzieli – przedpremierowymi. Jednak już w rok po tym wydarzeniu sam Haydn dyrygował w Londynie *Stworzeniem świata* wystawionym do tekstu, który specjalnie przetłumaczono z powrotem na angielski. Trzyczęściowa budowa

oratorium wiąże się z tokiem dramaturgicznym libretta: części I i II odpowiadają sześciu dniom tworzenia wszechświata, część III stanowi zaś hymn pochwalny na cześć Boga – Stworzyciela, głoszony w dzień siódmy.

Dyrygujący całością Sir Colin Davis ma w swoim dorobku tak pokaźną liczbę nagrań dzieł Josepha Haydna, że zaskoczeniem dla wielu osób jest fakt, iż jest to jego pierwsze nagranie *Stworzenia świata*. I trzeba to od razu powiedzieć – nagranie bardzo ciekawe. Aparat wykonawczy wydaje się być dobrany na miarę rozmachu i zamysłu Haydna (orkiestra na premierze w roku 1799 liczyła 120 muzyków, chór 60 śpiewaków!). Już od pierwszych taktów czuje się pełne, w zasadzie romantyczne brzmienie orkiestry. Znakomitą precyzją wykazuje się m.in. grupa instrumentów dętych drewnianych, na tle doskonale kwintety. I może tylko użycie klawesynu we fragmentach recytatywnych (choćaj sam Haydn sugerował w tym miejscu fortepian!) przypomina nam o klasycystycznym rodowdzie dzieła. Szeroką dynamiką i precyzją wykonania odznacza się również zespół London Symphony Chorus, choć wydaje się, że w niektórych fragmentach śpiewają oni zbyt płytką emisją, nieco blado brzmiącą przy pełnym nasyceniu orkiestry.

Generalnie nie zawodzą także soliści, choć nie wychodzą oni zbyt daleko poza tzw. „dobrą poprawność”. Wszyscy oni śpiewają niemal idealną estetyką, opartą w znacznej mierze na nadinterpretacji brzmienia słowa i silnym, żeby nie powiedzieć siłowym osadzeniu dźwięku. Ian Bostridge, którego głos ma wielu zwolenników, ale również wielu przeciwników, zarzucających mu mało atrakcyjną barwę i nieco powściągliwą ekspresję, tym razem zaskoczył mnie emocjonalnością, chociaż czasami – trzeba przyznać – wydołył na granicy możliwości głosu. Niektóre frazy zaśpiewane są zbyt płytko, niekiedy też problematyczne są wysokie dźwięki. Obok bardzo ciekawie zaśpiewanych fragmentów (*In vollem Glanze steigt jetzt*), pojawiają się wyjątki wyraźnie mniej ekspresywne (aria *Mit Würd' und Hoheit*). Zdecydowanie lepiej sprostał swojemu zadaniu Dietrich Henschel zarówno w partii Rafała, jak i Adama. Jego głos – ciemny o dużych możliwościach, choć ze zbyt rozjaśnioną miejscami wysoką średnicą – brzmi bardzo pięknie niemal w każdej frazie. Jedyne zastrzeżenia mógłbym mieć do nadmiernego rozprowadzania dźwięków – szczególnie dłuższych. Brzmiące są również niskie tony,

choć jednak słyszy się, zwłaszcza w arii *Nun scheint in vollem Glanze der Himmel*, że to nie jest bas, a na taki głos przeznaczono przecież te partie. Najswoobodniej i najciekawiej Henschel zaprezentował się w ostatnim duecie. Chyba największe brawa należą się, należącej do młodszego pokolenia śpiewaczek – Sally Matthews, często współpracującej z zespołem LSO. Jej śpiew jest bardzo ciekawy, chociaż nieco wątpliwości można mieć do niezbyt płynnej kantyleny co przekłada się na nie zawsze swobodne frazowanie – szczególnie w biegnikach. Za to trzeba zauważyć, że bardzo precyzyjnie atakuje wysokie tony, ogólnie pozostawiając wyjątkowo pozytywne wrażenie. Całość albumu dopełnia starannie opracowana książeczka, gdzie obok podstawowych informacji o kompozycji i wykonawcach odnajdziemy także pełną treść libretta, zarówno w języku niemieckim, jak i w angielskim tłumaczeniu.

Konkludując powyższe rozważania, można powiedzieć, że *Stworzenie świata* Haydna, pomimo swojej ponad dwuwiekowej historii, w prezentowanej interpretacji nie traci nic ze swojej pierwotnej podniosłości. Jednocześnie zaś chyba każdy meloman może odnaleźć w tej realizacji coś dla siebie.

Ziemowit Wojtczak



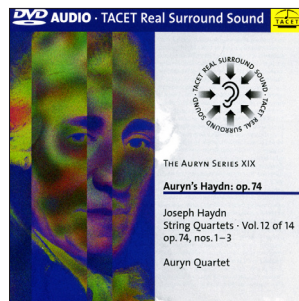
JÓZEF HAYDN
Kwartety smyczkowe op. 1
Auryn Quartet

Tacet DVD D167 • w. 2009, n. 2008 • DVD-A, 98'04"
★★★★★



Kwartety smyczkowe op. 33
Auryn Quartet

Tacet DVD D168 • w. 2009, n. 2008 • DVD-A, 122'32"
★★★★★



Kwartety smyczkowe op. 74
Auryn Quartet

Tacet DVD D169 • w. 2009, n. 2008 • DVD-A, 78'00"
★★★★★

Niemieckie wydawnictwo Tactus postanowiło uczcić 200. rocznicę śmierci Józefa Haydna wydając jego wszystkie kwartety smyczkowe w interpretacji renowanego, założonego w 1981 r. kwartetu Auryn. Kilka płyt z tego cyklu zaplanowanego na 14 woluminów już się ukazało, teraz wydawca zaczyna je publikować w wersji DVD-Audio, z dźwiękiem przestrzennym. O ile płyty z takim dźwiękiem w systemie SACD pojawiają się dosyć często, o tyle format DVD-Audio praktycznie się nie przyjął. Tacet jest jednym z rzadkich jego zwolenników. O samym standardzie dyskutować nie będę, warto jednak zdawać sobie sprawę, że płyta SACD ze względu na budowę dwuwarstwową funkcjonuje w każdym odtwarzaczu CD lub DVD jako nagranie dwukanałowe, natomiast płyta DVD-Audio może być odtwarzana tylko w odtwarzaczu DVD, a wszystkie jej zalety można odkryć tylko dzięki sprzętowi akceptującemu standard DVD-Audio. A więc ilość melomanów mogących się zainteresować takim nagraniem jest bardzo ograniczona.

Niemiecki zespół to wytrawni muzycy, a ich gra jest znakomita. Słuchając ich Haydna przekonani jesteśmy, że dają z siebie wszystko, że muzyka ta jest im bliska. Ich piękny, przejrzysty, jasny, o znakomitej barwie dźwięk zachwyci każdego, najbardziej wybrednego melomana. Wizja dzieł Haydna, jaką nam prezentują zachwyca. Mam nadzieję, że kolejne woluminy będą równie odkrywcze.

Przewagą standardu DVD-Audio jest możliwość zapisania na jednym krążku znacznie więcej muzyki, o czym niech świadczą ich czasy trwania.

Dosyć niecodzienną koncepcję przyjęto przy nagrywaniu przestrzennym tych płyt. Otóż mikrofony ustawione są w środku kwartetu, co powoduje, że altówkę i wiolonczelę słyszymy z tyłu. Koncepcja raczej niecodzienna, która początkowo przeszkadza

w słuchaniu. Po pewnym czasie można się do tego przyzwyczaić, ale czy trzeba? W sumie jednak bardzo ciekawa przedsięwzięcie, czekam z niecierpliwością na kolejne albumy z tej serii. Polecam.

Stanisław Lubliński



FELIX MENDELSSOHN
Pieśni
Gudrun Sidonie Otto, sopran;
Wolfgang Brunner, fortepian
Profil PH09045 • w. 2009, n. 2009 • 60'05"
☆☆☆☆

Felix Mendelssohn-Bartholdy

dujemy zarówno pieśni do słów wybitnych niemieckich poetów: Goethego, Heinego, Grillpalzera, Eichendorffa, a także do tekstów jego wieloletniego przyjaciela Karla Klingemanna (hanowerski dyplomata, autor wierszy i niewielkich dramatów) oraz niekiedy parafrazy niemieckich pieśni ludowych.

Pieśni solowe Mendelssohna charakteryzuje „nurt intymnej wypowiedzi”, właściwy wszystkim jego pieśniom, bez względu na niewątpliwą i podkreślaną przez wykonawców, ewolucję jego stylu kompozytorskiego. Gatunkowo pieśni te bliskie są szczególnie pieśniom Chopina i zdecydowanie rozwijają romantyczną wersję pieśni Karla Friedricha Zelttera, nauczyciela Mendelssohna. Jako samodzielne utwory pieśni Mendelssohna cechuje „prymat melodii”, mogą zachwycić polotem, bogactwem kolorystycznym i brawurą techniczną, choć arcydziełami miniatury muzycznej nie są. Jeden z biografów kompozytora napisał kiedyś: „interpretacja Mendelssohna nie powinna w niczym

Norymberdze, we Francji i Luksemburgu. W repertuarze scenicznym ma m.in. partie Blondy, Zerliny (Mozart), Adeli (J. Strauss), Olimpii (Offenbach). Jest także aktywną wykonawczynią muzyki dawnej na wielu europejskich festiwalach. Partneruje jej znakomity pianista, akompaniator i pedagog, Wolfgang Brunner, który na swym koncercie ma nagrania niekonwencjonalnych utworów fortepianowych, m.in. Brucknera, Hoffmanna czy pieśni Orffa.

Jacek Chodorowski

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Arie
Danielle de Niese, sopran • Apollo Voices; Orchestra of the Age of Enlightenment • Charles Mackerras, dyrygent
Decca 478 1511 • w. 2009, n. 2009 • 65'51"
☆☆☆☆

Choć arie i pieśni Mozarta nie należą z pewnością do łatwych wokalnie i interpretacyjnie, śpiewa-



poprawności stylistycznej, unikanie emfazy głosowej, zachowanie niezbędnej artykulacji i intonacji. Postaci mozartowskie mają na ogół bogate wnętrza, każda z nich jest inna, każda wyraża inne cechy ludzkiej natury, namiętności, uczucia. I Mozarta trzeba śpiewać z kulturą i elegancją. Nawet jego wymagające wirtuozerii utwory muszą mieścić się w konkretnych ramach czasowych, nie można dowolnie zmieniać tempa oraz rozciągać frazy. Jedna z polskich wykonawczyń Mozarta powiedziała dosłownie: „jego muzyka wymaga głosów o czystej, klarownej barwie, a wykonawcy muszą unikać wszelkich dowolności



BOHUSLAV MARTINŮ
3 fragmenty z opery Juliette
Magdalena Kožená, Steve Davislím, Frédéric Gonçalves, Nicolas Testé, Michèle Lagrange
Czeska Filharmonia • Charles Mackerras, dyrygent
Supraphon SU 3994-2 • w. 2009, n. 2008 • 52'42"

Muzyka21
płyta miesiąca

W tym roku przypada 50. rocznica śmierci Bohuslava Martinu, a jednym z najważniejszych jej

owoców jest nowa płyta wytwórni Supraphon zawierająca światową premierę *Trzech fragmentów* oraz *Suitę* z opery *Juliette*. Starannie wydany album, prezentujący nieznaną muzykę w doborowym wykonaniu, z pewnością ma szansę wzbudzić zainteresowanie melomanów i krytyków na całym świecie, a co więcej, zważywszy na swoją wysoką wartość, może się stać prawdziwą sensacją.

Przebieśmy się do Pragi, do grudnia ubiegłego roku, kiedy to *Trzy fragmenty* zabrzmiały po raz pierwszy na koncercie inauguracyjnym projekt *Martinu revisited*, będącym programem światowych obchodów podwójnej rocznicy – 50-lecia śmierci i przypadającej w 2010 r. 120-lecia urodzin kompozytora, koordynowanym przez Fundację jego imienia, która organizuje koncerty i imprezy z udziałem czeskich i zagranicznych orkiestr, solistów, teatrów operowych, festiwalu i organizatorów życia muzycznego.

Muzyka brzmi wspaniale, jest

pełna blasku, kolorów, bogata melodycznie, z niezwykle barwną instrumentacją, efektywnie przenosi słuchacza w oniryczno-fantazyjny świat przeżyć bohaterów. Udaje się to za pomocą doskonale przygotowanych i dysponowanych wykonawców, przede wszystkim odtwórców głównych ról - czeskiej mezzosopranistki Magdaleny Kożeny (Juliette) i wybornie jej partnerującego australijskiego tenora Steve'a Davislíma; kto wie, czy jego wokalna gwiazda, opierająca się na przepięknym, lirycznym głosie, nie świeci nawet bardziej. Pozostali śpiewacy również utrzymują wysoki poziom produkcji. Przyczynia się doń także gra Czeskiej Filharmonii, zespołu od kilku lat przeżywającego kryzys, targanego konfliktami, intrygami i niepokojami natury prawnej i personalnej. Orkiestra brzmi efektywnie, bardzo czysto, imponuje skalą dynamiki, barwa i ogromne natężenie ekspresji. Oprócz wokalistów i filharmoników, swój wielki udział w sukcesie koncertu oraz

nagrania ma oczywiście kierujący całością sir Charles Mackerras, od dziesięcioleci propagujący czeską twórczość wzdłuż i wszerz ziemskiego globu. Mimo sędziwego wieku jest w znakomitej formie, a jego nazwisko nadal pozostaje synonimem najwyższej jakości.

Niniejsze nagranie stanowi historyczny moment światowej premiery zupełnie nieznanego opracowania materiału z opery *Juliette*, dzieła niezwykle ważnego dla kompozytora. Była wystawiana niezmiernie rzadko, lecz jej kompletne nagranie można bodajże znaleźć w katalogu Supraphonu. Piękna, bogata muzyka w doborowym wykonaniu świadczy, że nie można było wybrać lepszego rozpoczęcia jubileuszu Bohuslava Martinu. Warto poznać jego muzykę i koniecznie należy posłuchać tego albumu - z pewnością sprawi dużą satysfakcję.

Paweł Chmielowski

postrzegany jest przede wszystkim jako wybitny kompozytor dzieł orkiestralnych, kameralnych i oratoryjno-kantatowych. Przecież jednak mistrzostwo jego techniki kompozytorskiej i wszechstronność muzycznych zainteresowań, pozwoliły mu sięgnąć i po lirykę wokalną. Pieśni tworzył właściwie przez cały okres aktywności kompozytorskiej. Napisał ich ponad 100, ujętych w zbiory (na ogół po sześć lub dwanaście), ale nie będące cyklami. Wśród nich znaj-

różnić się od klasycznej interpretacji mozartowskiej". I myślę, że takie właśnie jest wykonawstwo tych pieśni na omawianej płycie.

Niemiecka sopranistka młodego pokolenia, Gudrun Sidonie Otto, kształciła się wokalnie w Weimarze oraz doskonaliła swój warsztat w wielu niemieckich mistrzów pedagogiki wokalne. W roku 2004 była już stypendystką Komische Oper w Berlinie, a potem związała się ze scenami Saksonii gościnnie występując m.in. w Monachium,

cy chętnie po nie sięgają. Zarówno do oper, jak i pieśni solowych. Dlaczego? Śpiewanie Mozarta wymaga precyzji, jego utwory wokalnie są efektywne, ale zmuszają do koncentracji i utrzymywania dyscypliny wokalne. Nie wolno ich upiększać różnymi indywidualnymi szczegółami. Z własnych umiejętności, środków wokalnych czy własnej wrażliwości należy tylko korzystać, co oczywiście nie oznacza śpiewu pozbawionego emocji. Chodzi wyłącznie o pozostawanie w

podporządkowując się całkowicie partyturze".

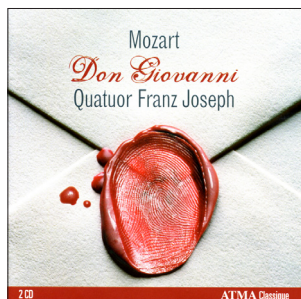
Te rozważania nasuwają się przy słuchaniu nowego albumu Decca z recitalem mozartowskim Danielle de Niese, amerykańskiej sopranistki australijskiego pochodzenia (rocznik 1980). Jej interpretacje (arie operowe, koncertowe, sakralne) są niezwykle dojrzałe i przekonujące. Bardzo trafnie różnicuje prezentowane bohaterki oper Mozarta: jej Zuzanna jest „rozumna, sympatyczna, prawdziwie kobiecą

istotą" (śpiewa jej arię alternatywną z IV aktu *Wesela Figara*), Despina to osoba frywolna, lecz rozsądna i tolerancyjna, Ilija (z *Idomena*) – targana miłością, rozterka, Donna Elwira wciąż zakochana, choć upokarzana przez Don Giovanniego, Aminta – partia „spodenkowa” z *Il Re Pastore* – przepięknie wykonana z koncertującymi skrzypcami. Na omawianej płycie utrwalone są jeszcze wykonania dwóch utworów sakralnych (*Exsultate, Jubilate* oraz *Laudate Dominum*), interpretowane z dozowanym modlitewnym uczuciem oraz dwie arie koncertowe.

Wykonawczynie omawianego recitalu, Danielle de Niese znana jest już dobrze publiczności amerykańskiej i angielskiej. W Metropolitan Opera debiutowała niewielką partią Barbariny (*Wesela Figara*) mając 19 lat, by potem śpiewać na tej scenie Kleopatrze, Eurydycę i Zuzannę. Od roku 2005 systematycznie występuje też na Festiwalu w Glyndebourne. Warto jeszcze dodać, iż artystka ta specjalne podziękowanie kieruje dla znakomitej Kiri Te Kanawa, która jest dla niej wzorem i z której rad i pomocy nieraz korzystała.

W omawianym nagraniu śpiewaczce towarzyszy Orchestra of the Age of Enlightenment, którą dyryguje sir Charles Mackerras.

Jacek Chodorowski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Don Giovanni – wersja na kwartet smyczkowy

Quatuor Franz Joseph
Atma Classique ACD2 2559 • w. 2009, n. 2006/7 • 129'09"
☆☆☆☆☆

W XVIII i XIX w. bardzo często dokonywano transkrypcji utworów operowych na różne składy instrumentalne. Prezentowane nagranie to słynna opera Mozarta w wersji na kwartet smyczkowy. Transkrypcja została wydana przez wydawnictwo Simrocka w Bonn około 1798 r., mniej więcej w dziesięć lat od premiery dzieła, i jest jedną z jedenastu znanych na ten skład. Należy wspomnieć, że wszystkich transkrypcji *Don Giovanniego* na różne zestawy instrumentów doliczono się ponad 60!

W tamtych czasach był to jedyny sposób dla większości melomanów

by się móc zapoznać z dziełem operowym. Obecnie, kiedy w każdym zakątku naszej planety możemy się delektować dowolnym dziełem operowym w wersji oryginalnej, jest to raczej ciekawostka dla miłośników Mozarta i muzyki na kwartet smyczkowy.

Zespół Quatuor Franz Joseph powstał w 2002 r. i ma już w swoim dorobku kilka ciekawych nagrań. Prezentowane również jest nagraniem udanym. Muzycy starannie odczytują partyturę, ich gra jest pełna ekspresji, a żywy, soczysty dźwięk sprawia, że słuchamy „ich” *Don Giovanniego* z prawdziwą przyjemnością. Dodatkowo dużym atutem nagrania jest świetny dźwięk, w czym zasługa niewątpliwie reżysera dźwięku, ale też naturalnego wnętrza kościoła św. Augustyna w Mirabel w Quebecu.

Czasami tylko słuchając tego dzieła zastanawiałem się, dlaczego nie pojawia się w nim głos ludzki.

Dla wszystkich poszukiwaczy ciekawostek.

Stanisław Lubliński



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonaty skrzypcowe wol. 6: KV 376, 296, 27, 377

Rachel Podger, skrzypce; Gary Cooper, fortepiano
Channel Classics CCS S.A. 26208 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 66'28"

Muzyka21
plyta miesiaca

Mozart z charakterem. Zmęczeniu olbrzymią ilością słodko-miłych wykonań muzyki Mozarta, otrzymujemy w tym albumie propozycję wyrazistą i konkretną. Duo w składzie Rachel Podger i Gary

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem

Marie Amet, sopran; Anna Stéphany, mezzosopran; Andrew Kennedy, tenor; Darren Jeffery, bas • London Symphony Orchestra and Chorus • Colin Davis, dyrygent
London Symphony Orhstra LSO0627 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 50'35"
☆☆☆☆☆

„Oto muzyka unosząc duszę ku kontemplacji, pomaga nam uchwycić nawet najgłębsze odcienie

ludzkiego geniuszu, w którym odzwierciedla się coś z niezrównanego piękna Stwórcy wszechświata” (Benedykt XVI).

Requiem d-moll – to ostatnie tchnienie mozartowskiego geniuszu, jakże różne od *Così fan tutte* czy też *Czarodziejskiego fletu*. To już nie ten sam Mozart, który bawił publiczność swoimi muzycznymi sztuczkami. To Mozart schorowany, stojący przed obliczem tej, o której w 1787 r. napisał, że jest „kluczem otwierającym bramę do prawdziwego życia”.

Mszę żałobną pisał prawdopodobnie na zamówienie hrabiego Walsegg, jednak stała się ona jego własnym „requiem aeternam”. Nie zdolał jej nawet ukończyć. Po jego śmierci, na prośbę Konstancji, dzieło uzupełnił, wyretuszował a niektóre z części odtworzył ze szkiców jego uczeń – Franz Süssmayr. Dlatego też wielu krytyków uznało *Requiem* za dzieło nie do końca zgodne ze stylistyką Mozarta i zawierające błędy, których Mozart na pewno by nie popełnił. Jest to prawda, jednak nie powinniśmy

Cooper gra namiętnie i z pasją, a miejscami nawet drapieżnie.

Oczywiście dzieła klasyki nie tracą nic ze swej naturalnej lekkości i proporcjonalności brzmienia. Jednak artyści zadbali o to, by „lekką” i „prostą” nigdy nie znać, czy „banalną”. Żadna nuta nie brzmi tu przypadkowo i wydaje się być głęboko przemyślana. Dzięki starannemu dopracowaniu szczegółów artykulacyjnych i dynamicznych płyty słucha się w napięciu, które nie opuszcza ani na moment. Nawet *Sonata KV 27*, skomponowana w wieku ośmiu lat, została tu potraktowana zupełnie poważnie i w efekcie brzmi bardzo poruszająco i dojrzałe.

Strona techniczna utworów nie stanowi dla muzyków żadnego wyzwania. Z zadziwiająco łatwością pokonują wszelkie przebiegi, co jest głównym źródłem wspomnianej lekkości brzmienia. Dzieje się tak niezależnie od wybranych temp, które miejscami bywają naprawdę żywe. Bardzo czysto i pewnie brzmią u Rachel Podger górne dźwięki i akordy.

zapominając w jak trudnych okolicznościach dzieło to zostało napisane, a raczej podyktowane, i jak głębokie piękno niesie ze sobą. Pomimo kilku błędów kontrapunktycznych czy też harmonicznym, które stanowią tutaj naprawdę wąski margines, dzieło to cieszy się niezwykłą popularnością od ponad dwóch stuleci.

Jednym z najnowszych nagrań, jakie ukazało się na rynku fonograficznym, jest hybrydowe nagranie w technice SACD na żywo, w wykonaniu Londyńskiego Chóru i

Orkiestry Symfonicznej pod batutą Colina Daviesa. Orkiestra zadziwia klarownością i szlachetnością brzmienia, szerokim wachlarzem dynamicznym, a także precyzją objawiającą się zarówno we fragmentach tutti, jak również podczas wejść poszczególnych instrumentów lub grup instrumentalnych. W większości części *Requiem* podobnie swoją partię wykonuje chór, choć tutaj można mieć pewne zastrzeżenia do strony emisyjnej, która od *Lacrimosy*, szczególnie w dynamice piano, pozostawia wiele do życzenia. Również przesadna dykcja czasami przeszkadza, tworząc niepotrzebne akcenty. Jednak tych fragmentów nie jest dużo. Wśród głosów solowych na szczególną uwagę zasługuje pięknie brzmiący tenor Andrew Kennedy’ego, który porywa swoją subtelnością.

Słabą stroną tego wykonania jest przesadny monumentalizm, objawiający się nie tylko w wielkości aparatu wykonawczego, ale również w wykonaniu partii solowych, w których często, choć nie zawsze, ma się wrażenie, że soliści śpiewają

Charakterystyczna, lekko szorstka barwa jej skrzypiec dodatkowo wzbogaca to wykonanie.

Prawdziwie godnym zwieńczeniem tej płyty jest *Sonata KV 377*. Artyści prezentują tu pełną skalę emocji. *Allegro* brzmi burliwie i dynamicznie, a wariacje przejmująco i intensywnie. Końcowy menuet, pełen tonów pogodnych i łagodnych, wycisza emocje poprzednich części. Trzy zupełnie różne charaktery, a każdy z nich wypada równie przekonująco.

Nie ma wątpliwości, że jest to interpretacja wybitna, która zadowoli nawet najbardziej wymagających słuchaczy. Poziom zaprezentowany na płycie nie pozwala doczekać się kolejnych krążków z mozartowskiej serii (dwa ostatnie zaplanowane są jeszcze na ten rok). Równie ciekawie zapowiadają się dalsze plany fonograficzne artystów obejmujące nagrania dzieł Beethovena, Corelliego i Bibera.

Krzysztof Stefański

XIX-wieczną operę (np.: Pucciniego), a nie *Requiem* Mozarta.

Krytyka jest ostra, ale uważam, że od tak znakomitych muzyków można naprawdę więcej wymagać. Pomimo tych niedoskonałości, wykonanie to jest wartościowe, bo potrafi unieść duszę ku kontemplacji i pokazać najgłębsze odcienie geniuszu Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Rafał Grabiszewski



JON ØIVIND NESS
Koncert skrzypcowy Mad Cap Tootling; Koncert wiolonczelowy Wet Blubber Soup; Gust na altówkę i kontrabas; Low Jive na orkiestrę

Peter Herresstahl, skrzypce; Øystein Birkeland, wiolonczela; Catheryne Bullock, altówka; Dan Styffe, kontrabas • Oslo Philharmonic Orchestra • Rolf Gupta, Peter Szilvay, dyrygenci

Simax PSC1278 • n. 2007-2008, w. 2009 • SACD, 57'25"

☆☆☆

Na ile sztuka powinna angażować się w politykę, na ile artysta – zwłaszcza kompozytor muzyki instrumentalnej – winien obciążać dzieło polityczną aktualizacją? Czy – o ile nie tworzy się akurat *Guerniki* albo *Symfonii Leningradzkiej* – chwilowe emocje związane z bieżącymi wydarzeniami, antypatiami i sympatiami po kilku latach nie zwietrzeją i czy nie zostanie wówczas forma nieco wyblakła i banalna? Norweski kompozytor Jon Øivind Ness, w momencie nagrywania płyty czterdziestolatek – najwyraźniej uważa za stosowne odwoływać się do tego co bieżące, co medialnie gorące. Lubi też dziwaczne tytuły oraz czerpanie z kultury masowej. *Koncert skrzypcowy „Mad Cap Tootling”* powstał w 2003 r. jako komentarz wobec polityki G. W. Buscha i amerykańskich mediów w związku z inwazją na saddamski Irak. Z kolei *Koncert wiolonczelowy „Wet Blubber Soup”* z 2002 r. nawiązuje do piosenki *Wet Rubber Soup* brytyjskich wykonawców muzyki pop Godley and Creme, będącej remiksem ich wcześniejszych utworów – przez to jest swego rodzaju nawiązaniem do aktualnych trendów w muzyce „pozaklasycznej”. Podobnie orkiestrowy utwór „*Low Jive*” odwołuje się do utworu *Slowdive* grupy Siouxsie and the Banshees. A co z samą muzyką? Dziś, gdy od niemal roku w Białym Domu zasiada Obama nieco inaczej odbieramy „kontestujący” *Koncert skrzypcowy*. Muzyka w zasadzie broni się, choć też specjalnie nie zaskakuje. Dzieło zaczyna się bowiem pastorałno-egzotycznie i lirycznie, niemal jak *Pierwszy*

Szymanowskiego lub jak *Koncert „Pamięci anioła”* Berga (czyżby, tu tym aniołem miał być Saddam?), jednak zaraz okazuje się, że Ness lubi dramatyczne zmiany tempa i rytmu, ostre, klastrowe i ostinato- we akordy, quasi improwizacyjne, jeśli nie wręcz chaotyczne organizowanie materiału. W jakimś sensie, podobnie co w *Koncertie wiolonczelowym* Lutosławskiego, zasadniczo liryczne, niekiedy zawodzące, solowe skrzypce walczą z bardzo agresywną, opresywną i nieco chaotyczną (jak szum medialny) orkiestrą, byłby więc to obraz buntu jednostki wobec politycznego establishmentu, tyle tylko, że jest to pomysł „z drugiego parzenia”, nie mówiąc o tym, że ulepiony z zupełnie innego kruszca. Jak wtajemnicza nas tekst w książeczce – za ojczyznę duchowa Ness uznaje Strawińskiego oraz muzykę rockową – i w znacznej mierze słycać to w jego utworach, zwłaszcza w „zermiksowanym” *Koncertie wiolonczelowym*, gdzie kilkanaście minut bardzo agresywnej, w istocie jakby posklejanej muzyki, gdzie nad niemal nieustannym tutti orkiestry, z natrętnie powtarzonymi figuracjami, pasażami, czy glissandami, z „nadaktywną” blachą i rozbudowaną perkusją, wirtuozowska partia solowa często ewidentnie ma przypominać solówkę gitary elektrycznej. Niekiedy efekty dźwiękowe są fascynujące, jednak całość, z jej rwaną narracją jest – przynajmniej dla mnie – dość nużąca. Po prostu profuzja pomysłów, efektów i chaotycznych myśli, w której ilość nie do końca przechodzi w jakość. Z kolei *Gust* na altówkę i kontrabas, powstały w 2005 r. – mimo, iż przeznaczony na znacznie bardziej ascetyczne środki wykonawcze jawi się jako utwór znacznie bardziej frapujący i dojrzalszy. Już na początku długa, niska, opadająca kantylena kontrabasu na tle której „koncertuje” altówka, wprowadza magiczną aurę i choć potem, jak w poprzednich dziełach, twórca zagęszcza i komplikuje rytmy, faktury oraz efekty artykulacyjne, to jednak całość tworzy spójną i logiczną narrację. Podobnie „*Low Jive*” z 2007 r. potwierdza, iż warsztat Nessa z czasem staje się bardziej dojrzalszy, a język spójny. W owym nieco dzikim tańcu, utrzymanym głównie w niskich rejestrach orkiestra brzmi w sumie bardzo klasycznie, w sensie strawińsko-bartokowskim, a zarazem została zachowana drapieżność występująca w omówionych powyżej koncertach. Jest to muzyka dosyć trudna, nie tylko w percepcji, ale też wykonawczo – trzeba przyznać, że (głównie norwescy) instrumentalni, zespoły i dyrygenci reprezentują tu

znakomity poziom wykonawczy, a do tego dochodzi doskonała rejestracja dźwięku.

Marcin Zgliński



SERGIUSZ PROKOFIEW
Koncerty fortepianowe nr 2 i 3
 Evgeny Kissin, fortepian • Philharmonia Orchestra • Vladimir Ashkenazy, dyrygent

EMI Classics 2 64536 2 • w. 2009, n. 2008 • 61'48"

☆☆☆☆

Po wygaśnięciu kontraktu Jewgienija Kissina z RCA i zawarciu nowego z wytwórnią EMI, rosyjski wirtuoz sięga po kolejne żelazne pozycje wielkiego repertuaru: po utworach Beethovena, Mozarta i Schumanna, przyszedł wreszcie czas na dzieła rodaków – akurat te, które mając szczęście do wybitnych fonograficznych rejestracji, chyba nie pojawiają się ostatnio zbyt często na nowych płytach. Są to *II i III Koncert fortepianowy* Sergiusza Prokofiewa.

Kissin wydaje się idealnie oddawać i kontrastować charakter obu kompozycji; *Drugi* porywa siłą ekspresji, dramatyzmem wyrazu, oryginalnymi efektami harmonicznymi i dźwiękowymi, żywiołowością rytmu, *Trzeci* zaś jest w jego ujęciu bardziej klasyczny, dowcipny, pogodny i przystępny. Wspólna zaś jest arcytrudna partia fortepianu, najeżona różnymi problemami, które jednak Kissin pokonuje z łatwością, bogata w warstwie kolorystycznej i fakturalnej, zróżnicowanie wyrazowe w przebiegu całego utworu, konieczność poprowadzenia logicznej narracji od początku do końca oraz ciągłego i uważnego współdziałania z orkiestrą, mającej w tych dziełach również sporo do powiedzenia. Dobrze się tu sprawuje londyńska Philharmonia pod dyktando Vladimira Ashkenazy'ego, który – jak pamiętamy – sam zarejestrował dla Decca komplet koncertów Prokofiewa i zna ich materię na wylot. Może szkoda jedynie, że zespół i kapelmistrz stoją nieco w cieniu, oddając pierwszeństwo Kissinowi, zwłaszcza w przypadku *III Koncertu*, który aż się prosi o więcej napięcia i blasku we wzajemnych dialogach i odcinkach

tutti. Również jakość dźwięku w tym przypadku pozostawia trochę do życzenia. Są to w sumie moje jedyne zastrzeżenia do niniejszego nagrania. Fakt, że solista i dyrygent są Rosjanami i grają utwory kompozytora, z wykonywania muzyki którego przecież słyną, nadaje niniejszej interpretacji dodatkowy, niebagatelny walor.

Płyta opiera się na rejestracji live wspólnych występów w styczniu 2008 r. Nie ukrywam, że bardziej spodobał mi się *II Koncert g-moll*, ale sądzę, że nikt nie będzie zawiedziony kreacją *Trzeciego*. Oba dowodzą znakomitej formy Kissina, jego dojrzałości (to już trzecie podejście do koncertów Prokofiewa na płytach) i są niebiałym przystankiem na artystycznej drodze rosyjskiego pianisty.

Paweł Chmielowski



BEDŘICH SMETANA
Piano works vol. 4: Trois Polkas de salon op. 7; Stambuchblätter op. 2; Charakterstücke op. 7; Skizzen op. 4; Skizzen op. 5; Trois Polkas poétiques op. 8; Melodien Schatz

Jitka Čechová, fortepian
 Supraphon SU 3844-2 • w. 2009, n. 2008 • 67'13"

☆☆☆☆

Znany jako autor popularnych poematów symfonicznych z cyklu *Má Vlast* czy oper, jest Bedřich Smetana twórcą licznych kompozycji instrumentalnych. Mało kto jednak wie, że twórczość fortepianowa stanowi równie ważną, a przy tym najobszerniejszą część dziedzictwa czeskiego mistrza. Szczególnie na początku swej kompozytorskiej drogi Smetana intensywnie poświęcał się pisaniu na ten instrument, przy okazji rozwijając i sprawdzając swoje pomysły oraz warsztat. Utwory fortepianowe są pierwszymi zachowanymi dziełami Czecha i dominują w jego twórczości w latach 40 i 50 XIX w. Z tegoż okresu pochodzą miniaturowe nagrania dla wytwórni Supraphon przez rodzaczkę kompozytora, Jitkę Čechową, w ramach czwartej części projektu mającego docelowo obejmować siedem pozycji.

Zaprezentowane utwory dobitnie wskazują, że niewątpliwą

inspiracją dla młodego Smetany były dzieła Schumanna, Liszta, Chopina czy popularne w owych czasach fortepianowe kompozycje z upodobaniem grywane w mieszczańskich czy arystokratycznych salonach. Na płycie mamy do czynienia z niedługimi dziełami ujętymi w kilkuczęściowe cykle. Jest to muzyka piękna, liryczna, obfitująca w melodyczne bogactwo. Ujmuje odpowiednim nastrojem oraz wykorzystaniem elementów tanecznych (zwłaszcza w licznych polkach, nierozzerwalnie przecież związanych z osobą Bedrzicha Smetany!). Prezentują wysoką wartość, świadczącą o tym, jak wybitnym, acz niedocenianym obecnie twórcą romantycznej fortepianowej miniatury był czeski kompozytor. Z tego względu warto odkryć jego nieznanne oblicze. Na uwagę zasługuje również występ Jitki Czechowej, udowadniającej swoje niekwestionowane artystyczne kompetencje i predykcję do takiego właśnie repertuaru. Tempa są dobre, żywe, frazowanie staranne, uderzenie subtelne, a dźwięk wyraźny. Przydałoby się jednak usłyszeć większe kontrasty dynamiczne i wyrazowe, poszerzenie wolumenu brzmienia, co by niewątpliwie wzbogaciło i uatrakcyjniło ten recital.

To dobra i wartościowa propozycja, pokazująca wrażliwą i romantyczną kreację Jitki Czechowej w nieznanym, zwłaszcza u nas, ale wartym poznania repertuarze. Stucha się go z dużą satysfakcją, czego życzę wszystkim zainteresowanym poszukującym nowości, a miłośnikom dziewiętnastowiecznej literatury fortepianowej w szczególności.

Paweł Chmielowski



LOUIS SPOHR
Kwintet smyczkowy g-moll nr 7 op. 144; Sekstet C-dur op. 140; Potpourri op. 22

New Haydn Quartet; Attila Falvay, skrzypce; Sándor Papp, altówka; Tamás Varga, wiolonczela
Naxos 8.555968 • w. 2006, n. 1996 • 69'29"

☆☆☆

Louis Spohr urodził się w czasie, gdy żyli wszyscy trzej wielcy

klasycy. Umarł przeżywając większość z romantyków pokolenia 1810. Te dwie epoki wzajemnie się w jego sztuce przeplatają, co wyraźnie słychać w utworach zamieszczonych na płycie – choć ich harmonika i wydzwięk emocjonalny są silnie romantyczne, to forma aż razi swym klasycznym schematem. Nie oznacza to bynajmniej, że utwory nie są interesujące. Wprost przeciwnie – głęboka ekspresja, spójność motywiczna, bogactwo środków przetworzeniowych stanowią o wysokiej wartości tych dzieł. Aż szkoda, że w zbiorowej świadomości o kompozytorze wiadomo, że był, a nie co tworzył (nie licząc wyjątków jak ósmy koncert skrzypcowy popularyzowany przez Jaschę Heifetza).

W tej sytuacji przypomnienie obfitej twórczości kompozytora przez wytwórnię Marco Polo i Naxos (która wznawia wcześniejsze wydania tej pierwszej) jest szczególnie cenną inicjatywą. Album, będący ostatnim z serii prezentującej kwintety smyczkowe, przedstawia ostatni utwór tego gatunku, niezwykle dramatyczny i ekspresyjny, przynoszący spokój dopiero w ostatniej części. Następujący po nim sekstet, pełen energii i optymizmu, zwieńczony jest niezwykle błyskotliwym finałem. Na koniec dodano popisowy utwór Potpourri na skrzypce solo i kwartet z 1807 r. Prezentujący szereg wariacji na temat ludowej pieśni rosyjskiej oraz *La ci darem la mano* stanowi prawdziwe pole do popisu dla wirtuoza (Spohr pisząc go myślał o sobie).

Ciekawa muzyka jednak musi się bronić sama (z dobrym efektem), ponieważ interpretacji New Haydn Quartet oraz zaproszonych muzyków daleko do miana wybitnej. Wyraźnie brakuje tu pomysłu na całość, narracja chwilami się rwie. Nieustannie ma się też wrażenie, że można bardziej zaakcentować, zwolnić, rozwinąć crescendo, wstrzymać. Pewna niemoc zespołu najbardziej objawia się w finale sekstetu, scherzu w tempie moderato przechodzącym w presto. Niestety przyspieszenie jest tylko nieznaczne i zamiast błyskotliwego zakończenia, otrzymujemy przydługą i trochę nużącą część ostatnią. Zespół zdaje się ożywać w końcowym Potpourri i można tu mówić o wykonaniu biegłym, choć jeszcze nie wirtuozowskim. Na korzyść artystów przemawia na ogół precyzyjna intonacja. Muzycy również dobrze radzą sobie z warstwą emocjonalną dzieł.

Album jest znakomitą okazją do zaznajomienia się z twórczością Louisa Spohra i jest to wystarczająca powód by po niego sięgnąć.

A wykonanie? Miejmy nadzieję, że dzięki tej serii wydawniczej wzrośnie zainteresowanie tym repertuarem. Może na nagrania, które zaprezentują utwory kompozytora w pełnej krasie nie trzeba będzie zbyt długo czekać.

Krzysztof Stefański



IGOR STRAWIŃSKI
Apollon musagète; Pulcinella – suita

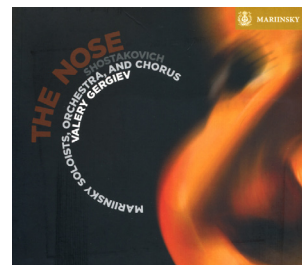
Chamber Orchestra of Europe • Alexander Janiczek, dyrygent
Linn Records CKD 330 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 54'00"
☆☆☆☆☆

Na łamach **Muzyka21** przedstawiamy kolejny album z Aleksandrem Janiczkiem w roli głównej. Ten urodzony w Salzburgu w polsko-czeskiej rodzinie skrzypek, kameralista i dyrygent od kilku już lat z wielkimi sukcesami dyktuje renomowanemu kameralnemu orkiestrom, co skutkuje znakomitymi występami oraz albumami zdobywającymi entuzjastyczne oceny krytyki i słuchaczy. Niezwykła twórcza osobowość, pasja, świeżość spojrzenia na wykonywaną muzykę są zawsze obecne na jego płytach, również na tej najnowszej, wydanej znów przez Linn Records, zawierającej dwie kompozycje Igora Strawińskiego.

Brzmia one doprawdy wybornie w interpretacji Chamber Orchestra of Europe, jednej z najlepszych formacji tego typu. Dzięki niewielkiej obsadzie wyraźnie słychać charakterystyczne brzmienie instrumentów tego zespołu, zwłaszcza smyczków oraz liczne detale partytur zapisane w warstwie harmoniczej, co też wpływa na kształt wyrazowy *Apollon i muz*, baletu bardziej wyrafinowanego pod względem zawartości muzycznej niż popularniejsza i bardziej przystępna *Pulcinella*. W niej z kolei zachwycić się można piękną grą grupy dętej, ślicznymi melodiami, żywiołowymi rytмами, efektownym, radosnym duchem neoklasycyzmu. Pozytywne wrażenie wywiera również fenomenalna jakość dźwięku nagrania: jasnego, wyraźnego i przejrzystego.

Niniejsza płyta jest zdecydowanie warta polecenia ze względu na

Paweł Chmielowski



DYMITR SZOSTAKOWICZ

Nos – opera w 3 aktach
Władysław Sulimski; Aleksiej Tawanowski; Tatiana Krawcowa; Andrei Popow; Sergei Semiszkur; Giennadi Bezzubenko; Wadim Krawiec; Sergei Skorochodow; Jewgieni Straszko; Elena Witman; Żanna Dombrowskaja • Chór i Orkiestra Teatru Marijskiego w Petersburgu • Walerij Giergijew, dyrygent
Mariinsky MAR0501 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 110'20"
☆☆☆☆☆

Z wielką przyjemnością zauważyłem dzięki prezentowanemu albumowi pojawienie się na rynku fonograficznym nowego wydawnictwa płytowego. Należy ono do słynnego Teatru Marijskiego z Petersburga, którego szefem jest Walerij Giergijew. Po dokładnym przyjrzeniu się temu albumowi można dojść do wniosku, że Walerij Giergijew wzorował się na wydawnictwie London Symphony Orchestra, którego również jest szefem. Podobna szata graficzna, ci sami realizatorzy dźwięku, ten sam format dźwięku przestrzennego SACD. Widać ten rosyjski artysta potrafi podpatrywać znakomite rozwiązania u prymusów i przenosić je na własny grunt. Można tylko pozazdrościć, że nie mamy wśród naszych artystów i decydentów ludzi równie światłych, którzy zamiast stawiać nasz kraj w roli kolonii, staraliby się z niego uczynić partnera wielkich tego świata.

Na premierę wydawnictwa Walerij Giergijew wybrał znakomite dzieło Szostakowicza – operę *Nos*. To też świadczy o inteligencji, bo przecież, idąc śladem polskich kolegów po fachu mógłby sięgnąć po Beethovena, Brucknera czy Mahlera.

Śpiewacy zaproszeni do wykonania tego dzieła są właściwie nieznanymi. Tym niemniej ich kunszt wokalny stoi na bardzo wysokim poziomie i można przypuszczać,

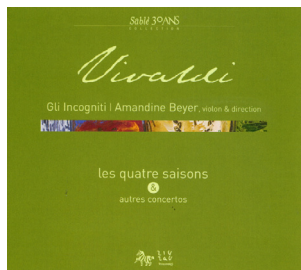
że dzięki współpracy z Walerijem Giergijewem już wkrótce trafią do światowej czołówki. Obawiam się, że gdyby zechciano wykonać to dzieło polskimi siłami, nie udało by się znaleźć artystów na podobnym poziomie, nawet wśród śpiewaków pierwszoplanowych. A przecież mamy w Polsce bardzo dużo szkół wyższych kształcących wokalistów.

Chór i Orkiestra Teatru Maryjskiego prowadzone wprawna ręką Giergijewa są znakomite.

Wszystkie grupy instrumentów są bez zarzutu, charakteryzują się piękną grą. Wizja dyrygenta jest bez zarzutu, przemyślana, perfekcyjnie oddaje wszystkie detale. Pięknie dobrane tempo i dynamika, a także bardzo dobre, przestrzenne nagranie dźwięku pozwala bez trudu śledzić przebieg akcji.

Nie wiem czy płyta ta będzie kiedykolwiek dostępna w Polsce, ale od czego mamy Internet? Koniecznie trzeba mieć ten album.

Stanisław Lubliński



ANTONIO VIVALDI Cztery pory roku i inne koncerty

Gli Incogniti • Amandine Beyer, skrzypce, dyrygent

Zig Zag Territoires ZYT 080803 • w. 2008, n. 2008 • 62'11"

☆☆☆☆☆

Słynny cykl koncertów Vivaldiego został już bardzo wyeksploatowany. Mnogość nagrań we wszystkich możliwych wersjach i opcjach stylistycznych, nawet tak abstrakcyjnych, jak aranżacja na tubę solo, sprawia, że naprawdę trudno w tym repertuarze zaistnieć. Jednocześnie „cztery pory roku” są prawdziwymi perłami literatury muzycznej i żal ich nie wykonywać. Amandine Beyer, wraz z założonym przez siebie w 2006 roku zespołem Gli Incogniti, podjęła ryzyko i dokonała kolejnej rejestracji tych utworów. Oplaciło się i rezultat jest godny uwagi.

Artyści grają żywiołowo i bezkompromisowo, choć jednocześnie z gracją, w czym przypominają wykonania czołowych zespołów włoskich. Bardzo poważnie potraktowano sonety autorstwa kompozytora, które stanowią komentarz do muzycznych obrazów

w jego dziełach. W interpretacji wyraźnie słychać, że muzycy głęboko się zastanawiali, jak najtrafniej zilustrować dane zjawisko. Szczególnie solistka w popisowych fragmentach czaruje dźwiękiem swego instrumentu tworząc iluzję rzeczywistości.

Oczywiście dalece nie wszystkie rozwiązania są tutaj oryginalne. Dla licznych fragmentów da się znaleźć jeszcze bardziej uzekujące wykonania (każdy meloman ma tu zapewne własnych faworytów), jednak wierzę, że i ten album może stać się dla kogoś tym wzorcowym. Osobiście za zjawiskową uważam część środkową „zimy”. Stosunkowo żywe tempo, zagęściło delikatne pizzicato smyczków tworząc tu klimat prawdziwie sielankowy (jak przystało na scenę przy kominku).

Cztery pory roku mają wielki potencjał marketingowy i przyciągają uwagę, ale o szczególnej wartości tego wydawnictwa stanowią pozostałe koncerty. Dla kontrastu te niemal zupełnie nieznane. Mamy tu dwie fonograficzne premiery, w tym jeden utwór odnaleziony zaledwie parę tygodni przed sesją nagraniową. I nie są to bynajmniej repertuarowe ciekawostki – wszystkie te utwory są naprawdę atrakcyjne. Dynamiczny koncert na dwoje skrzypiec (nowo odnaleziona wczesna wersja jednego z koncerti grossi), pełen wdzięku oraz błyskotliwej wirtuozerii koncert *Per Signora Chiara*, czy koncert KV 390 z delikatnym, intymnym largo – z tymi wszystkimi pozycjami warto się zapoznać. Najlepiej nie czekając na inne wykonania, bo te są bardzo staranne i niebanalne.

Całość jest propozycją, która zadowoli zarówno najbardziej wymagających koneserów, jak i mniej zaangażowanych słuchaczy. Obojętnie, czy zespół w przyszłości będzie przedstawiał popularne utwory, czy też odkrywał przed melomanami zupełnie nowe wykonania, to – sądząc po zaprezentowanym tu poziomie – zrobi to równie dobrze.

Krzysztof Stefański



CARL MARIA VON WEBER
Der Freischütz
Arno Schellenberg; Heinrich Pflanz

zl; Margarete Teschemacher; Elfriede Trötschel; Kurt Böhme; Lorenz Fehenberger; Sven Nilsson; Kurt Wessely; Charlotte Krassel; Edith Dietrich • Chor der Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden • Karl Elmendorff, dyrygent

Profil PH07060 • w. 2009, n. 1944 • 118'10"

☆☆☆☆☆

Prawykonanie opery *Wolny strzelec* (*Der Freischütz*) miało miejsce w Berlinie 18 czerwca 1821 r. Opera skomponowana przez Carla Marię von Webera, do libretta (osnutego na XV-wiecznej niemieckiej legendzie o „wolnych kulach”) Johanna Friedricha Kinda, została przyjęta entuzjastycznie. W swym *Dzienniku Weber* odnotował: „uwerturę i pieśń ludową trzeba było bisować. Czternaście spośród siedemnastu numerów przyjęto z głośnym aplauzem. Wszystko przebiegło wśmieniecie”. Entuzjazm publiczności podzieliła krytyka muzyczna. Pisano: „oryginalność Webera polega na zdumiewającej sile jego melodii, osiąganego dzięki doskonałemu wyczuciu ich scenicznego efektu. *Wolny strzelec* zawdzięcza wyłącznie potężnej indywidualności Webera swą absolutną jednolitość, dzięki której dzieło stało się niemiecką operą ludową w najlepszym sensie tego słowa”. Na sukces opery, trwający zresztą do dziś, złożyły się zarówno bogactwo muzyki kompozytora, jego wyczucie teatru, jak i zgrabne libretto, umiejętnie łączące świat fantastyki, folkloru i konwencji romantycznej.

Opera Webera stale jest, można powiedzieć, obecna w nagraniach. Pierwsze powstało w 1929 r., ostatnie w 2008. W sumie na nośnikach audio i video zarejestrowano 48 jej wykoną. W tym miejscu zauważę, iż w roku 2007 nagrano live spektakl wiedeński, w którym partie Anusi śpiewała Polka, Aleksandra Kurzak, już znana i ceniona artystka.

Omawiane nagranie pochodzi z roku 1944, zostało zarejestrowane w dreźnieńskiej rozgłośni radiowej jako kompletny, choć bez dialogów, zapis opery. Publikacja Profilu nie jest jednak pierwszą kompaktową wersją reedycji owego nagrania (długo funkcjonującego na płytach szelakowych 78-obrotowych); w roku 1999 opublikował je już Preiser Records. Nagranie jest w pełni historyczne (wszyscy wykonawcy – dyrygent i soliści – od dawna nie żyją) i bardzo ciekawe muzycznie. Kompozytor w jednym z wywiadów wyznał, iż najważniejszym wątkiem „Wolnego strzelca” jest groza. I dominacja owego motywu w omawianym nagraniu, przybiera rozmiarów, choć nie tłum moralitetowego charakteru opery. Grozę

słyszymy już w uwerturze, w finale I aktu, w całym akcie II, a nawet w radosnym przecieciu, i w sumie szczęśliwym, zakończeniu utworu. Zasluga to w równej mierze dyrygenta jak i solistów. Dyrygent, Carl Elmendorff (1891-1962), tworzy autentyczną kreację muzyczną. Potrafi przekazać wszystkie nastroje, rozterki, zmagania i wątpliwości bohaterów. Może chwilami wydaje się, iż ręka jego jest zbyt „ciężka”, może czasami za dużo w tej muzyce patosu, ale przecież, jak chciał sam kompozytor, ma dominować przede wszystkim groza. Z wykonawców głównych partii wybija się odtwórca roli Kaspara – Kurt Böhme. Jego głęboki, nośny, o szlachetnym brzmieniu bas, znakomicie ilustruje złowieszczą postać, uosobienie zła. Nawet jego szampański humor w arii z I aktu brzmi groźnie. W rolę Agaty wcieliła się z powodzeniem Margarete Teschemacher dysponująca głosem liryczno-dramatycznym, lekkim w brzmieniu, choć o dużej rozpiętości. Partię Anusi śpiewa natomiast Elfriede Trötschel, przedwcześnie zmarła artystka (w wieku zaledwie 45 lat), o delikatnym, lirycznym głosie (zresztą dość często występująca w „wolnym strzelcu” i nagrywająca właśnie tę partię). Lorenz Fehenberger, tenor o dużym głosie i sile wyrazu, bardzo dobrze radzi sobie z nielatwą partią zagubionego Maxa. To był zresztą wybitny tenor niemiecki swojej generacji, znany i ceniony w świecie, także i za „mocne” partie Verdiego i Pucciniego (m.in. Radames, Alvaro, Cavaradossi i Pinkerton). Wykonawcy pozostali kilku mniejszych partii w tej operze również demonstrują wysoki poziom wokalny i piękne głosy.

Wszyscy wykonawcy tego nagrania znani byli w świecie także z interpretacji ról wagnerowskich, w jakimś sensie kontynuując tradycje „powierzania głównych ról wagnerystom, którzy w owych czasach umieli śpiewać wszystko”.

Jacek Chodorowski



JAN DISMAS ZELENSKA I penitenti al sepolchro del Redentore ZWV 63

Collegium Vocale 1704; Collegium 1704 • Václav Luks, dyrygent

Zig Zag Territoire ZYT 090803 • w. 2009, n. 2008 • 73'12"

☆☆☆☆☆

Nasi bracia Czesi od lat ciężko pracują nad promocją swojej kultury, w tym muzyki, i na co dzień przynosi to znakomite rezultaty, czego kolejnym dowodem jest nagranie i wydanie przez czeskie zespoły Collegium Vocale 1704 i Collegium 1704 oratorium Zelenki we francuskim wydawnictwie Zig Zag Territoires. No cóż, gdy Czech załatwi sobie sponsora to zaraz nagrywa muzykę czeską by ją potem wydać „gdzie popadnie”, najchętniej w wydawnictwach zagranicznych. A Polak, jeśli nawet dokona nagrania, to będzie to muzyka obca. Czesi promują Zelenkę, Martinu, Mysliveczka, a nasi, równie dobrze muzycy, C. P. E. Bacha. Haendla, Vivaldiego, Mahlera, Brucknera...

Zelenka, kompozytor dreźnieńskiego dworu, stworzył prezentowane oratorium w 1736 r. Jego rodacy podeszli do niego z wielkim zaangażowaniem. Słucha się ich interpretacji z prawdziwą przyjemnością. Zelenka wymagał od wykonawców prawdziwej wirtuozerii, a wymaganiom tym sprościli również współcześni muzycy. Znakomita muzyka, odkrywcze wykonanie: warto mieć ten album w swojej kolekcji.

Stanisław Lubliński

Różne

LYRITA FIFTIETH ANNIVERSARY
BOXED SETS – 50 LEGENDARY
RECORDINGS



Album 1: William Alwyn, Malcolm Arnold, Henry Wood, Granville Bantock, Arnold Bax, Arthur Benjamin, William Sterndale Bennett, Lennox Berkeley, Arthur Bliss, Frank Bridge, William Busch, Geoffrey Bush, George Butterworth, Eric Coates, Samuel Coleridge-Taylor, Arnold Cooke, Frederick Delius, Gerald Finzi, John Foulds, Cecil Armstrong Gibbs, Ruth Gipps, Patrick Hadley, Alun Hoddinott, Gustav Holst, Herbert Howells, William Hurlstone, John Ireland

Lyrta SRC.D.2337 • 2009, n. 1966-2007 • ADD/DDD, 291'40"

☆☆☆☆



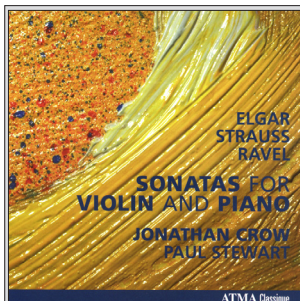
Album 2: Gordon Jacob, Daniel Jones, John Joubert, Constant Lambert, Walter Leigh, George Lloyd, Elizabeth Maconchy, William Mathias, E. J. Moeran, Hubert Parry, Alan Rawsthorne, Cyril Rootham, Edmund Rubbra, Cyril Scott, Charles V. Stanford, Robert Still, Phyllis Tate, Ralph Vaughan Williams, William Walton, Peter Warlock, Grace Williams, Malcolm Williamson, William Wordsworth

Lyrta SRC.D.2338 • 2009, n. 1966-2007 • ADD/DDD, 297'54"

☆☆☆☆

Brytyjskie wydawnictwo Lyrta zaprezentowało dwa jubileuszowe albumy płytowe, każdy z czterema krążkami w środku. Jubileusz dotyczy 50. lat wydawania i promowania muzyki brytyjskiej. Zaprezentowane tu utwory były już kiedyś wydane, teraz stanowią część czegoś, co jest raczej gadżetem reklamowym niż pełnowartościowym albumem płytowym.

Utwory poukładane są w sposób alfabetyczny: pierwszy album dotyczy kompozytorów, od Alwyna do Irelanda, drugi od Jacoba do Wordswortha. Wszyscy kompozytorzy urodzili się w połowie XIX w.



Edward Elgar – Sonata skrzypcowa e-moll op. 82 • Ryszard Strauss – Sonata skrzypcowa Es-dur op. 18 • Maurice Ravel – Sonata skrzypcowa A-dur

Jonathan Crow, skrzypce; Paul Stewart, fortepian

Atma Classique ACD2 2534 • w. 2008, n. 2006 • 67'44"

Muzyka21
płyta miesiąca

Dość długo płyta kanadyjskiej Atmy czekała na swoją kolej, ale kiedy wreszcie po nią sięgnąłem, stało się dla mnie jasne, że

lub później. Moim zdaniem, wydawca popełnił jednak poważny błąd przy realizacji tego wydawnictwa. Być może z chęci upchnięcia jak największej ilości kompozytorów, niektóre z ich dzieł zaprezentował w formie okrojonej, m.in. z siedmiu nieznanymi symfonii kompozytorów takich, jak Gordon Jacob, John Joubert, George Lloyd, Cyril Rootham, Robert Still umieszczono tylko po jednej części. A co z pozostałymi? Skoro i tak większość kompozytorów tu obecnych jest całkowicie nieznanymi, to po co okrojono ich twórczość kosztem kompozytorów tak znanych jak Arnold, Bax, Coleridge-Taylor, Delius, Rawsthorne, Stanford, Vaughan Williams, Rubbra, Walton. Mając do wyboru kupienie takiego albumu, albo pojedynczej płyty z kompletną symfonią Jacoba, wybrałbym to drugie.

Większość utworów została nagrana przez London Philharmonic Orchestra, często pod batutą Adriana Boult. Dołączona książeczka w kilku słowach przybliża sylwetkę każdego kompozytora i to jest jej niewątpliwie atut.

W moim odczuciu pozostaje to jednak gadżet reklamowy i tylko naprawdę zagorzały miłośnik muzyki brytyjskiej po niego sięgnie.

Stanisław Lubliński

Bohuslav Martinů – Koncert nr 1 na wiolonczelę i orkiestrę, H 196 • Josef Bohuslav Foerster – Koncert na wiolonczelę i orkiestrę op.143 • Jan Novák – Capriccio na wiolonczelę i małą orkiestrę Jiří Barta, wiolonczela • Praska Fil-



harmonia • Jakub Hruša, dyrygent
Supraphon SU 3989-2 • w. 2009, n. 2009 • 67'16"

☆☆☆☆

W numerze 04/2009 **Muzyka21**, przy okazji omawiania znakomitego albumu z koncertami skrzypcowymi Josefa Bohuslava Foerstera, anonsowałem pojawienie się kolejnej światowej premiery fonograficznej z jego muzyką w postaci *Koncertu wiolonczelowego*. Przed Państwem zatem nowy album Supraphonu z owym dziełem, uzupełnionym o inne wybitne przykłady czeskiego repertuaru XX w.: *I Koncert* Bohuslava Martinu oraz *Concertino* Jana Novaka. W rolach głównych artyści młodego pokolenia, gwiazdy praskiej wytwórni, wstawieni już niemalymi dokonaniem, zarówno na koncertach, jak i w studiach nagraniowych: Jiri Barta, czołowy wiolonczelista nie tylko swojej generacji u naszych południowych sąsiadów; dalej znakomita Praska Filharmonia, formacja znana z licznych albumów różnych światowych firm, pod dyktando swego szefa, Jakuba Hrusy.

Cieszy mnie, że ten ostatni jest w wyraźnie lepszej formie, niż na

mam do czynienia z produkcją nadzwyczajną, naprawdę wartą zainteresowania. Po jej wysłuchaniu moja ciekawość przerozdziła się w szczerzy zachwyt nad trafnością doboru repertuaru, a przede wszystkim doskonałym wykonaniem duetu Jonathan Crow – Paul Stewart.

Moje słowa uznania kieruję przede wszystkim do pierwszego z nich. W swoim ambitnie zaplanowanym i świetnie zrealizowanym programie skrzypki pokazał swą klasę jako wybitny wiolinista młodego pokolenia, łączący walory młodości i dojrzałości, konsekwencję z pomysłowością i świeżością, intelektualną kalkulację z głosem serca. Recital ten świadczy niewątpliwie o bogatej osobowości Crowa, bo nieczęsto się zdarza usłyszeć zarówno natchnioną, emocjonalną *Sonatę e-moll* Elgara, klasyczo-romantyczną, pełną muzycznych myśli pogodną *Sonatę Es-dur* Straussa czy piękną, melodyczną i kolorystycznie wyrafinowaną

jednoczęściową *Sonatę A-dur* Ravela, która zachwyciła mnie najbardziej. Zaimponował mi dźwięk skrzypiec: syczący, pełny, słodki, doskonale brzmiący we wszystkich rejestrach. Wykonawca maestria i intensywna ekspresja Straussa wywarły na mnie niesamowite wrażenie. Interesująca okazała się też kreacja pianisty Paula Stewarta, bardzo dobrze towarzyszącego skrzypkowi. Tej niezwykle udanej współpracy dwu Kanadyjczyków należy zawdzięczać występ na tak wysokim poziomie, podkreślony przez wzorową realizację techniczną nagrania.

Dwaj idealnie przygotowani i dysponowani muzycy, ambitny i efektywny repertuar, wielki artystyczny kunszt wykonawców, świetna jakość dźwięku na płycie – to zalety albumu kanadyjskiej wytwórni. Cóż jeszcze potrzeba do szczęścia?

Paweł Chmielowski

ostatniej płycie, wypuszczonej na rynek z początkiem 2009 r. prezentującej symfoniczne dzieła Leosza Janáčka. Tutaj jest kreatywnym, doskonale przygotowanym i żywo reagującym partnerem; barwa i jakość gry jego orkiestry również wywierają bardzo korzystne wrażenie. Dzięki dobrej realizacji technicznej nagrania, można się sycić wielowątkową narracją w jej partii, mnogością brzmień, licznymi instrumentacyjnymi ciekawostkami. A sama muzyka? Dziełem najważniejszym jest z pewnością *Koncert Martinu* – kolorowy, bogaty w treści, doskonale skonstruowany. Utwór Foerstera wydaje się nie być arcydziełem, utrzymany jest w specyficznym, typowym dla swego autora stylu, których jednym się spodoba, innych znudzi. To koncert stosunkowo krótki, liryczny, unikający wielkich kontrastów emocjonalnych. Wspaniałą niespodzianką jest natomiast *Concertino* Novaka, kompozycja wyraźnie nawiązująca do popularnych i tanecznych elementów, zwłaszcza jazzu, skracająca się humorem, rytmicznym wyrażaniem i oryginalną orkiestracją (wyrazisty udział perkusji – big bandu, z efektowną solówką w drugiej części).

Nie można nie wspomnieć o bardzo dobrze spisującym się wiolonczeliście, udowadniającym tym samym zamiłowanie do nowego repertuaru, pokazującym świeże pomysły interpretacyjne, bogactwo i śpiewność tonu oraz intensywność wykreowanych emocji. Dodawszy do tego inne zalety albumu przywołane powyżej, stwierdzić można, iż najnowszy krążek Supraphonu w jubileuszowym roku Martinu i Foerstera jest po raz kolejny przedsięwzięciem udanym pod każdym względem.

Paweł Chmielowski



Józef Haydn – Koncerty skrzypcowe G-dur i C-dur • Wolfgang Amadeusz Mozart – Symfonia koncertująca KV 364

Rachel Podger, skrzypce; Pavlo Beznosniuk, altówka • Orchestra of the Age of Enlightenment

Channel Classics CCS SA 29309 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 67'43"

☆☆☆☆

Lata praktyki wykonawczej utrwaliły obiegowe poglądy o twórczości wiedeńskich klasyków. Muzyka Haydna postrzegana jest jako dość banalna, ale też niezwykle dowcipna, Mozarta – lekka i wdzięczna, a Beethovena – burzliwa i dramatyczna. Oczywiście te nieustannie powielane klisze szybko zaczynają nudzić. Na szczęście zdarzają się również interpretacje świeże i niestereotypowe. Do nich śmiało zaliczyć mogę nowy album Rachel Podger z koncertami Haydna i Mozarta.

Szczególnie urzekły mnie koncerty Haydna. Nie znam drugiej tak poważnej interpretacji jego utworów. Jego, napisane pod koniec lat 60. XVIII w. w jęszcze nie w pełni rozwiniętym stylu klasycznym, koncerty pełne są tutaj konsekwentnie budowanego napięcia. Osiągnięte w tym wykonaniu emocje wielokrotnie mnie poruszyły. Solistka gra dźwiękiem niewiarygodnie klarownym i głębokim. Starannie różnicuje poszczególne brzmienia tak, że żadna nuta nie brzmi tu przypadkowo. Orkiestra gra żywiołowo i również bardzo emocjonalnie. Wyjątkowo dobrze wypada też współpraca między zespołem a solistką – wejścia po kadencjach i fragmentach solowych są bardzo płynne i wyważone, dzięki czemu całość formy staje się doskonale spójna.

Poruszony wspaniałym *Koncertem G-dur*, z niecierpliwością czekałem na utwór Mozarta – przecież to jego repertuar sonatowy Rachel Podger tak wspaniale zinterpretowała w duo z Garym Cooperem. Niestety, trochę się zawiodłem. Miałem wrażenie, że wszystko to, co było tak wielkim atutem w koncertach Haydna, nagle gdzieś zniknęło. Orkiestra grała nieco przyćmiewczo i mechanicznie. Napięcie co chwila zanikało i nie czuło było spójności całej formy. Wspaniale zagrane każde z osobna sola skrzypiec i altówki (w rękach równie wytrawnego muzyka, Pavlo Beznosniuka), słabo korespondowały ze sobą. Nie zachwylił mnie też dźwięk specjalnie wypożyczonych na potrzeby nagrania instrumentów Stradivariiego – w moim odczuciu własne instrumenty muzyków nie zabrzmiałyby gorzej.

Płytę polecam ze względu na wspaniałe wizje utworów Haydna. Niestety, wykonanie symfonii koncertującej nie osiągnęło tego poziomu. Gdyby tak się stało, płyta sięgałaby idealów. A tak jest po prostu dobra.

Krzysztof Stefański

MUZYKA WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW ŚLĄSKICH
Gabriela Szendzielorz, Andrzej Junkiewicz, fortepiany
 Śląskie Towarzystwo Muzyczne ŚTMCO02
 • w. 2009, n. 2009 • 58'19"
 ☆☆☆☆

Interesujące zestawienie różnych stylów, technik i tendencji estetycznych, które zaistniały w muzyce śląskiej szkoły kompozytorskiej na przestrzeni ponad pół wieku. Krążek zawiera 6 pozycji ułożonych w porządku chronologicznym, ukazujących kolejność „przepływu” stylistycznych trendów od neoklasycznych (z dużą dozą motoryki) utworów Józefa Świdra i Henryka Mikołaja Góreckiego z lat 50. przez serialny epizod również autorstwa Góreckiego, sonorystyczne „spojrzenia” Jana Wincentego Hawela i Aleksandra Glinkowskiego aż do postmodernistycznej prostoty wypowiedzi w kompozycjach Edwarda Bogusławskiego i Andrzeja Dziadka.

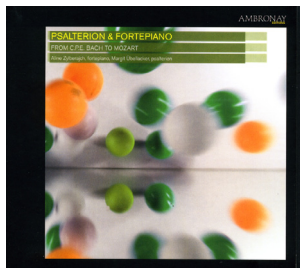
W wykonaniu dwojga katowickich pianistów uderza precyzja i dopracowanie szczegółów artykulacyjno-dynamicznych, których w tym zestawie utworów jest wyjątkowo sporo. *Dyptyk Józefa Świdra* na 2 fortepiany (*Allegro. Moderato*), kompozytora znanego powszechnie z twórczości chóralnej jest typowym „przedstawicielem” polskiego neoklasycyzmu przełomu lat 40. i 50. Wyraźnie artykułowane tematy, supremacja czynnika rytmicznego, potoczny bieg myśli muzycznych powodują, że słucha się tej kompozycji „na jednym oddechu”. Podobnie rzecz się ma z *Toccatą* Góreckiego. Kanoniczny dialog dwu fortepianów w prostym ruchu figuracyjnym przeplatają kontrastujące rytmy, figury groteskowe – a wszystko wplecione w nadrzędny puls motoryki. Zestawienie skrajnie odmiennych stylistycznie utworów Góreckiego (*Tocata* z 1955 r. i *Pięć utworów* z 1959 r.), które dzielą zaledwie 4 lata, daje świadectwo nie tylko gwałtownych zwrotów w twórczości jednego z czołowych twórców polskich, ale również transformacji, które dokonywały się w II połowie lat 50. w muzyce polskiej w ogóle. Wyczelowany serialny świat izolowanych dźwięków *Pięciu utworów* oddany został tutaj przez pianistów z „aptekarską” dokładnością. Można jednakże pomiędzy tymi jakże różnymi kompozycjami odnaleźć wspólną nić przewodnią. A jest nią silny dynamizm muzycznej narracji, ekspansywność brzmienia.

Rozbudowane 4-częściowe *Capriccio-Fantasia* nr 2 (*Preludium, A fresco, Chorale, Finale-improvvisando*) Hawela to utwór mieniący się niezwykle ilością

pianistycznych barw włącznie z efektami wydobywanymi wprost ze strun fortepianu. Kompozycja o silnych kontrastach (ruchu o statyki, rejestrów, sposobu wydobywania dźwięku) jest wyrazem tych tendencji sonorystycznych, które dążyły do osiągnięcia „ekstremów” brzmieniowych, w tym wypadku do ukazania maksimum możliwości, także dynamicznych, fortepianu w podwójnej obsadzie. Po „mocnej” kompozycji Hawela, pewnego rodzaju odprężenie przynosi misternie skonstruowane *Dialogos* na 4 ręce Aleksandra Glinkowskiego. Wielokrotne repetycje dwóch muzycznych idei (motoryczne ostinato i urwane, ostre akordy) zbliżają nieco tę kompozycję do nurtu „repetitive music”, który musnął muzykę polską lat 70. i 80. Utwór ten posiada jednakże, pomimo ścisłej selekcji środków, wyraźne rysy dramatyczne: to jakby ścieranie się dwóch odmiennych stanowisk, życiowych postaw i próba ich pojednania, która jednak kończy się ich rozstaniem – taki by można tutaj programowo komentarz dotworzyć do tej zwartej i ciekawej kompozycji.

Uproszczona, „szkolna” faktura fortepianowa *Preludiów dziecięcych* na 2 fortepiany Edwarda Bogusławskiego wynika z ich założenia dydaktycznego. Spośród 9 preludiów, z których złożony jest cały cykl wykonawcy utrwalił 5 wybranych. W cyklu tym (jest to jedna z ostatnich kompozycji zmarłego w maju 2003 r. kompozytora) zastosowana jest nadrzędna idea pedagogiczna stopniowania trudności, tutaj głównie po linii faktury i relacji między obydwoma instrumentami. *Preludia dziecięce* wnoszą silny kontrast po zagadkowym *Dialogos*. Na koniec – prawdziwie wycieńczone. *Dzwony o zmierzchu* na 4 ręce Andrzeja Dziadka malowane niezwykle subtelną paletą barw ewokują świat oscylujący między romantycznym odczuwaniem a impresjonistyczną subtelnością, wsłuchaniem się w piękno jednej frazy, w rozwój jednej idei, która po stopniowym narastaniu powraca do punktu wyjścia – refleksyjne „misterio”. Dla pianistów wykonanie tak zróżnicowanego repertuaru w ramach jednego albumu to prawdziwe wyzwanie. Umiejętność poruszania się między różnymi stylami jest jednym z kryteriów oceny jakości artysty. Katowicki duet fortepianowy umiejętność tę ukazuje jako swoją naturalną dyspozycję wykonawczą. Promocja krążka odbyła się w ramach zeszlatorocznej Śląskiej Trybuny Kompozytorów w Katowicach. Jest godna polecenia dla miłośników „pianistyki wszelkiej”.

Maryla Renat



PSALTERION & FORTEPIANO
od C. P. E. Bacha do Mozarta
Aline Zylberajch, fortepiano; Margit Übellacker, psalterion (cymbały)
Ambronay AMY012 • w. 2008 • 62'55"
☆☆☆☆

Płyta niewątpliwie miała na celu zaintrygować odbiorcę niezwykle połączeniem dwóch instrumentów – tajemniczego psalterionu i zabytkowego fortepianu. Czy jej twórcom udało się również coś więcej, a mianowicie zachwycić interpretacją prezentowanej muzyki? Niewątpliwie tak, choć wszystkie, oprócz jednego, utwory to transkrypcje dokonane na ten właśnie zestaw instrumentów.

Przy bliższym zapoznaniu okazuje się, że „psalterion” to nic innego, jak rodzaj ludowego instrumentu, bardzo popularnego szczególnie na terenie naszej sąsiadki Białorusi, a który nazywa się „cymbały”.

Z całą pewnością nikt, grający na Białorusi czy w Polsce na cymbałach (oraz słuchający ludowych kapel pań-cymbalistek), nie wpadłby na pomysł powierzenia cymbalom stylistycznie autentycznego wykonania muzyki dawnej. Jednak wykonawcy tej płyty, wykorzystując zaskakujące podobieństwo brzmienia zabytkowej odmiany fortepianu i cymbałów, dokonali właśnie tego.

Płyta ma nazwę *Od C. P. E. Bacha do Mozarta*. Dla wielu pomiędzy Filipem Emanuel Bachem a Mozartem znajdują się tylko właśnie Bach i Mozart, zaś wykonawczynie płyty potraktowały ten mały odcinek czasowy niezwykle przekrojowo, włączając do płyty utwory również Johanna Schoberta, Melchiora Chiesy oraz Johanna Ernsta Eberlina, nieczęsto spotykane (dotyczy to również prezentowanych tu *Sonaty Wq 87 C. P. E. Bacha* oraz *Adagia KV 266 i Sonaty KV 305 Mozarta*) na płytach z nagraniami nawet bardziej tradycyjnych instrumentów. Muzyka ta, szczególnie interesująca ze względu na okres swojego powstania, kiedy mieszały się epoki i style, jest prezentowana w zasadzie perfekcyjnie, a już na pewno stylowo (Margit Übellacker posiada dyplom z zakresu muzyki dawnej m.in. Scholi Cantorum w Bazylei). Jej gra nacechowana

jest wirtuozerią i dużym zróżnicowaniem brzmienia. Dzięki niej możemy poznać również oryginalny utwór na psalterion – *Sonatę C-dur* zyłającego w XVIII w. Melchiora Chiesy, a przy okazji i przykład sentymentalizmu w twórczości J. E. Eberlina, znanego znacznie bardziej jako autora stosunkowo „suchych” fug organowych, na które narzekał jeszcze Mozart. *Andantino* z jego w oryginale klawiszowej *Sonaty G-dur* dosłownie urzeka szczerym smutkiem i melancholią, niezwykłe bezpośrednio wyrażone przez muzykę jak na utwór opublikowany w 1757 r. Partnerka Übellacker, towarzysząca na fortepiano Aline Zylberajch, wykładowczyni Konserwatorium w Strasburgu, gra wirtuozowsko i emocjonalnie, starannie tworząc zespół z cymbalami i dopasowując do nich dźwięk zabytkowego fortepianu, dzięki czemu uzyskuje się absolutnie magiczne brzmienie, zaś dwa instrumenty zlewają się w jeden.

Bez wątpliwości, bardzo ciekawa jest książeczka w języku francuskim, niemieckim i angielskim, która jednak nie jest pozbawiona niebezpieczeństwa wydawania upragnionego za rzeczywiste, a mianowicie tego, że wielu znakomych kompozytorów było również wykonawcami na cymbałach (tu prowadzony jest, poparty badaniami, znak równości między cymbalami a pantaleonem), zaś większość wykonawców na pantaleonie była jednocześnie klawesynistami. Nie negując cudzych odkryć, warto podejść do ogółu takiej informacji z pewną dozą ostrożności.

Płyta pod każdym względem warta jest polecenia.

Rostislaw Wygranienko



JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA
WOL. 40
Jan Engel – Symfonia D-dur • **Marcin Józef Żebrowski** – Sinfonia Overture IV • **Namieyski** – Symfonia D-dur • **Jakub Gołąbek** – Symfonia C-dur • **Mateusz Kuci** – Symfonia G-dur
Capella Czestochoviensis • Tomasz Wabnic, conductor
Acte Préalable AP0183 • w. 2008, n. 2007 • 78'12"
☆☆☆☆

Zwracając się ku ogromnym zbiorom biblioteki klasztoru jasnogórskiego, można być pewnym wspaniałych przykładów muzyki zarówno rdzennie polskiej, jak i tworzonej (lub jedynie wykonywanej) na terenie Polski muzyki obcej.

Ta płyta wzbudzi duże zainteresowanie wśród miłośników polskiej muzyki instrumentalnej 2. połowy XVIII w., gdyż zawiera premierowe interpretacje pięciu polskich symfonii, wykonywanych niedługo przed kapelę klasztoru na Jasnej Górze.

Capella Czestochoviensis to międzynarodowy zespół trzynastu muzyków, powołany w 2005 r. w celach utrwalenia jasnogórskich zbiorów muzycznych.

Sinfonia Overture IV in Es Marcina Józefa Żebrowskiego, wirtuozowsko zaprezentowana, godna jest szczególnego polecenia. To samo można powiedzieć o pomysłowej i zróżnicowanej *Symfonii D-dur* Namieyskiego, aktywnie czerpiącej z muzyki ludowej (stał wyrazne „nieudolności”, np. podkreślone równoległe kwinty, puste brzmienia itd.), czy o żywiołowym finale *Symfonii in C* Jakuba Gołąbka. Prawdziwą perłą klasycyzmu muzycznego jest zamykająca płytę *Symfonia G-dur* Mateusza Kuciego.

Wypada również zauważyć wartość poznawczą treści książeczki (autorstwa Beaty Stróżyńskiej), która doskonale sobie radzi z opisaniem po raz pierwszy całkowicie nieznanego repertuaru.

Największe zastrzeżenia wzbudza jakość nagrania, dokonanego w bliżej nieokreślonym pomieszczeniu w Wiedniu. Niefortunne rozmieszczenie mikrofonów – tak jakby przy samym smyczku lub ustniku – sprawia, iż nagranie jest zbyt „zblizone”, a więc cierpi na tym – zwłaszcza w forte – zarówno całokształt zespołu, jak i... słyszalność harmonii! Tak, już w pierwszym utworze na płycie (symfonia Engela) łapałem się za uszy, nie mogąc zrozumieć, czy tryb poszczególnych akordów jest durowy, czy molowy! Z biegiem utworów można oczywiście zaakceptować specyfikę nagrania, lecz osoby przyzwyczajone do pewnych standardów jakościowych na pewno będą odczuwały zakłopotanie.

Wykonawcy – każdy z osobna – niewątpliwie prezentują dobry europejski poziom wykonawczy, zarówno jak i adekwatne podejście do charakteru wykonywanej muzyki, ale treść płyty, daty życia poszczególnych kompozytorów, oraz spojrzenie na skład zespołu nasuwają także podstawowe pytanie: dlaczego nie ma harmonicznego instrumentu, czy to klawesynu, czy pozytywwu, arcyłutni, harfy,

gitary, bandury itp., grającego bas cyfrowany? Cóż to, niedopatrznie, zabieg celowy, czy coś innego? Wyjaśnienie tego za pomocą autorytarne stwierdzenia – „zgodnie z założeniem wykonawców utwory nagrane na płycie są realizowane bez [asso] c[ontinuo]” – jest tak dalece aroganckie zarówno wobec prezentowanej muzyki, jak i wobec odbiorcy, że całe zaangażowanie w interpretacyjny autentyzm muzyki dawnej natychmiast staje się udawany. Jakież to „założenie” P. T. Wykonawców jest tak istotne, że wyrzuca się z partytury utworu Żebrowskiego w pełni zachowaną partię basu cyfrowanego, o której zresztą bez mrugnięcia okiem pisze się w książeczce? Brak pozytywu w miejscu nagrania, czy godna prowincji chęć naśladowania orkiestry mannheimskiej? Dlaczego np. jesteśmy pozbawieni możliwości zapoznania się z oryginalną koncepcją po wiedeńsku już klasycznej *Symfonii* Mateusza Kuciego, a mianowicie przewidującej towarzyszenie organów, wskazanych w partyturze, lecz tak przecież niezwykłych w obiegowych symfoniach tego okresu? Za takie podejście do muzyki dawnej pomysłodawcy niniejszego „założenia” serdecznie dziękuję.

Polecam tylko i wyłącznie ze względu na unikatowy, a i wspaniały materiał muzyczny.

Rostislaw Wygranienko



JASNOGÓRSKA MUZYKA DAWNA
WOL. 43
Amando Ivančić – Trio in D, **Alma Redemptoris** • **Józef Daubeck** – **Gaude Dei Genitrix** • **Filip Gotschalk** – **Missa pro Defunctis in B** • **Mateusz Kuci** – **Sinfonia in G**
Capella Czestochoviensis • Tomasz Wabnic, dyrygent
Acte Préalable AP0194 • w. 2008, n. 2007 • 54'12"
☆☆☆☆

Kolejna płyta z serii *Jasnogórskiej Muzyki Dawnej* nie ma jakiegoś szczególnego klucza doboru utworów, ale, jak i inne płyty serii, urzeka świeżością i bezpośredniością po raz pierwszy nagranej muzyki. Zatem warto się z nią zapoznać.

Amando Ivančić, wczesnokla-

syczny kompozytor pochodzenia chorwackiego, reprezentowany tutaj smyczkowym *Triem* oraz trzema wokalnymi (z orkiestra) wersjami na tekst *Alma Redemptoris*, utrzymanymi w stylu arii operowych, jest niewątpliwie jedną z najciekawszych postaci wczesnego europejskiego klasycyzmu. Należy jednak nadmienić, że Ivančić nie należał nie tylko do kapeli jasnogórskiej (jego związek z nią ogranicza się do posiadania przez archiwum jasnogórskie jego jednej mszy), a i do muzyki polskiej w ogóle. Józef Daubeck jest z kolei autorem duetu *Gaude Dei Genitrix*, o prostej, przejrzystej fakturze, radosnego i tanecznego, a zarazem pastorałkowego w swoim wyrazie, bynajmniej nie prymitywnego, lecz dostarczającego sporo radosnych emocji słuchającym. *Missa pro Defunctis (Requiem) B-dur* Gotschalka należy do bardzo rozpowszechnionego w czasach późnej I Rzeczypospolitej (a jednocześnie rzadko utwalanego na płytach) gatunku „pogodnych” mszy za umarłych, pozbawionych „piekielnych” emocji dnia Sądu Ostatecznego i lęku grzeszników, znanych choćby z *Requiem* Mozarta. Tym bardziej cennym jest wprowadzenie do obiegu fonograficznego tego rodzaju muzyki.

Płytę wierzchy niezwykle udana *Symfonia D-dur* znanego już z płyt wcześniejszych Mateusza Kuciego, twórcy co najmniej sześciu symfoni. Powstaje jedynie pytanie, czy ów kompozytor rzeczywiście miał na imię „Mateusz”? Skoro dopiero są „czynione starania, aby potwierdzić jego związki z Polską”, to może do tego czasu podawać jego imię w zapisie oryginalnym (Matthaeus? Matteo? nie wiemy...), żeby nie przesądziło to przedwcześnie o jego rzekomej polskości?

Wykonanie utworów (przez międzynarodowy zespół Capella Czechochoviensis, powołany w 2005 r. w celach utwalenia jasnogórskich zbiorów muzycznych) zwykle nie wybijają się ponad poziom poprawności. Dotyczy to zwłaszcza uczestników chóru we *Mszy* Gotschalka, ale również instrumentalści wykazują się nieraz brakiem zaangażowania w „drobiazgi” (słychać to m.in. w instrumentalnych „replikach” w tejże *Mszy*). Już w pierwszym utworze płyty – *Trio* na instrumenty smyczkowe Ivančića – brakuje dopracowania szczegółów i czystości wykonania, co wyjątkowo obnaża się w przejrzystej, triowej fakturze. Prezentacja podobnych dzieł ma sens wówczas, gdy jest prawdziwie wirtuozowska, bez żadnych „ale”.

Ale wielbicielem muzyki polskiej płyty tej serii tak czy inaczej należy polecić szczególnie.

Rostisław Wygranienko



**TOGETHER IN MUSIC
Islandzka i polska muzyka
fletowa**

Árni Björnsson (1905-1995) – *Fjögur islenzk þjóðlög* • Jónas Tómasson (1946) – *Grønn snjór* • Atli Heimir Sveinsson (1938) – *7 tónamínútur, úr 21 tónamínúta* • Atli Ingólfsson (1962) – *Þrjár andrár* • Atli Heimir Sveinsson – *Intermezzo* • Þorkell Sigurbjörnsson (1938) – *Kalaís* • Paweł Klecki (1900-1973) – *Concertino na flet i fortepian op. 34* • Henryk Mikołaj Górecki (1933) – *Trzy diagramy op. 15* • Tadeusz Szeligowski (1896-1963) – *Sonata for flute and piano* • Atli Heimir Sveinsson – *Lokasöngur* *Áshildur Haraldsdóttir, flet; Ewa Murawska, flet; Joanna Zathej-Wójcińska, fortepian*
Acte Préalable AP0224 • w. 2009, n. 2009 • 76'01"
★★★★★

Płyta *Together in music* zrodziła się z głębokiego przekonania, że kultura jest najlepszym sposobem nie tylko przelamywania barier, lecz doskonałym „środkiem do budowania wzajemnego szacunku” oraz międzykulturowego dialogu. Na krążku zostały zebrane i zaprezentowane utwory fletowe z repertuaru twórców polskich i islandzkich, żyjących głównie w XX w. Na nagraniu można usłyszeć m.in. prawdopodobnie najstarszy islandzki utwór fletowy *Four Icelandic Folks Songs* (1950), którego autorem jest Árni Björnsson (1905-1995) i prawdopodobnie najstarszy islandzki utwór na flet solo – *Kalaís*. Twórcą *Kalaís* (1976) jest Þorkell Sigurbjörnsson (ur. 1938), uznawany za jednego z najwybitniejszych współczesnych artystów islandzkich, a bohaterem muzycznej opowieści – mitologiczny opiekun wiatru, Grek z pochodzenia, często goszczący na islandzkich zabytkach ikonograficznych. Muzyka polska reprezentowana jest przez Tadeusza Szeligowskiego i jego *Sonata na flet i fortepian*, *Concertino op. 34* Pawła Kleckiego i *Trzy diagramy op. 15* Henryka Mikołaja Góreckiego. Te ostatnie, zdradzające fascynację muzycznymi eksperymentami (technika serialna, faktura punktualistyczna, szczególna dbałość o niuanse i kontrasty barwowe, dynamiczne,

rytmiczne), stanowią swego rodzaju łamigłówkę, której rozwiązanie powierza autor wykonawcy.

Jak możemy przeczytać w książeczce towarzyszącej płycie *spiritus movens* przedsięwzięcia jakim jest nagranie *Together in music* były fletistki: Ewa Murawska i Áshildur Haraldsdóttir. Życiorys, a także ścieżki kariery urodzonych w Poznaniu i Reykjavíku pań są bardzo podobne. Obie są absolwentkami prestiżowych akademii i kursów muzycznych, laureatkami konkursów, uznanymi solistkami i cenionymi pedagogami. Niniejsza płyta jest owocem ich współpracy i trwającej od lat serdecznej przyjaźni. Oczywiście nie jest przypadkiem, że dzieła polskich i islandzkich kompozytorów prezentują na płycie artystki pochodzące z tychże krajów. Na nagraniu fletistkom towarzyszy zasiadająca przy klawiaturze fortepianu Joanna Zathej-Wójcińska.

Grę pań cechuje precyzja i zaangażowanie. Muzyka w ich interpretacji w sposób niezwykle sugestywny oddziałuje na wyobraźnię słuchacza. Momentami brzmienie wydaje się być mroźne i odległe, innym razem pełne ciepła, niemalże intymne, zawsze starannie dobrane do charakteru kompozycji. Jestem przekonana, że każdy słuchacz znajdzie na płycie coś dla siebie. Obok lirycznych, niemalże romantycznych *Intermezzo* i *Lokasöngur* A. H. Sveinssona czy pełnych ludowego uroku *Four Icelandic Folks Songs* Á. Björnssona zaprezentowane zostały, wspomniane już powyżej, kapryśne *Trzy diagramy op. 15* Henryka Mikołaja Góreckiego i szmerowo-perkusyjne *Kalaís* Þorkella Sigurbjörnssona.

Płyta *Together in music* skłoniła mnie do rozmyślań nad stanem wiedzy, jaką dysponuje tzw. przeciętny zjadacz chleba w odniesieniu do Islandii i jej dziedzictwa kulturowego. Z pewnym zażenowaniem muszę przyznać, że jako jedna z grupy skromnych miłośników chlebowego przysmaku mogłam na islandzki temat podać tylko kilka ogólników, ograniczając się do stwierdzeń typu: wyspa wikingów, wyspa „ognia i lodu”, państwo w Europie Północnej, a w kontekście kultury wymienić piosenkarkę, autorkę tekstów, kompozytorkę – Björk i zespół Sigur Rós. Korzyść z projektu *Together in music* dla mnie jest więc olbrzymia. Po pierwsze, znacznie zwiększył się stan mojej wiedzy na temat poważnej muzyki islandzkiej; po drugie – zostałam zachęcona by bliżej poznać całokształt zjawisk związanych z Islandią.

Romana Zaitz



Luigi Gatti – Schöpfungsmesse in A • Józef Haydn – Schöpfungsmesse in B Hob XXII:13

Anna Korondi, sopran; Annette Markert, alt; Yves Saelens, tenor; Klaus Mertens, bas • Dresdener Kreuzkor & Philharmonie
Carus 83.245 • w. 2009, n. 2008 • 69'64"
★★★★★

Główną atrakcją prezentowanej płyty jest bezspornie światowa premiera mszy Luigiiego Gattiego opartej na oratorium Haydna. Luigi Gatti (1740-1817) zdobył powodzenie jako kompozytor operowy w Mantui, następnie przeniósł się w 1783 r. do Salzburga. Gatti wybrał ze *Stworzenia Świata* części, które proporcjami odpowiadały częściom stałym i odpowiednio do nich dobrał tekst liturgiczny. Partytura orkiestry została dopasowana do możliwości orkiestry, jaka była dostępna w Salzburgu. Ponieważ jednak orkiestra ta została rozwiązana w 1806 r., najprawdopodobniej dlatego dzieło Gattiego pozostawało w zapomnieniu aż do 2001 r. Innym powodem może być również to, że po przeróbkach *Mszy* Gattiego brzmiały trochę jak „*Stworzenie Świata* dla ubogich” bez względu na to, że kompozytor bardzo dobrze dokonał adaptacji.

Uzupełnieniem nagrania jest msza Haydna napisana w momencie, gdy jego *Stworzenie Świata* święciło triumfy.

To nagranie „live” zostało bardzo dobrze zrealizowane, niezwykle czysto, usunięto prawie każdy dźwięk napływający od publiczności. Wykonawcy są na dobrym poziomie, ale nie zachwycają. Jest to niewątpliwie bardzo dobre nagranie premierowe *Mszy* Gattiego, ale osobom poszukującym przede wszystkim *Mszy* Haydna odradzałbym ten album.

Stanisław Lubliński

L. van Beethoven – Wariacje Diabelliego op. 120 • W. A. Mozart – Sonata skrzypcowa KV 379

Swiatosław Richter, fortepian; Oleg Kagan, skrzypce
Regis RRC 1140 • w. 2002, n. 1982, 1988 • 74'51"
★★★★★

FRYDERYK CHOPIN
4 Scherza, Preludia z op. 28
Światosław Richter, fortepian
 Regis RRC 1199 • w. 2005, n. 1977/9 •
 ADD, 60'17"

Muzyka21
plyta miesiąca

Obcowanie ze sztuką pianistyczną Światosława Richtera zadziwia, intryguje i wyzwala refleksje na temat kondycji dzisiejszej pianistyki. Kunszt jego zdumiewa równowagą pomiędzy kryształową czystością formalną a ekstremalną ekspresją muzyczną. Słuchając obu płyt wydanych przez firmę Regis trudno nie ulec wrażeniu, że ta doskonała harmonia jest wynikiem niezachwianej wierności wobec kompozytora i tekstu, który ten pozostawił. Jednak pewne jest również oddziaływanie czynnika dodatkowego, oczywistego

w trakcie słuchania gry pianisty, lecz nieuchwytnego przy próbie werbalnej charakterystyki. Richter stawia komentatora swych nagrań przed onieśmielającą koniecznością stosowania metafor, porównań lub epitetów, niekiedy, zupełnie odległych od świata dźwięków. Krepujące jest to tym bardziej, że swą grą sprawia wrażenie jakby nie robił nic poza egzekucją woli kompozytora. Absolutnie skupiony na zapisie, doskonale go odtwarza niczym pośrednik, medium przekazujące kompozytorski komunikat. Resztę – znaczenie i interpretację owych treści – wspaniałomyślnie pozostawia słuchaczom do odczytania i przemyślenia.

Nie ma dla niego znaczenia czy wkracza na grunt szeroko zakrojonych poetyckich wypowiedzi (*Scherza Chopina*) czy zwięzłych stwierdzeń na określony temat (*Wariacje na temat Diabellego Beethovena*). Z góry wie, co ma przekazać i jest do tego doskonale przygotowany. Pewnie, stosownie do tonu wypowiedzi przekazuje intencje nadawcy niczym posłaniec odczytujący list, którego sens doskonale rozumie, ale nie okazuje wobec niego emocjonalnego zaangażowania. Mimo to jego sztuka nie jest zimna, gdyż

zachowuje ładunek emocjonalny drzemiący w kompozycji. Stąd może w przypadku interpretacji Richtera lepiej charakteryzować kompozytora niż jego pośrednika, którego gra każdorazowo odznacza się precyzją, konsekwencją, nieskrępowaniem technicznym, szerokim spektrum środków oraz pewnością i siłą. Absolutna koncentracja i dyscyplina dają szczególnie o sobie znać, kiedy wciela się w rolę akompaniatora (*Sonata skrzypcowa* Mozarta). Grający w manierze romantyzującej Leonid Kogan wydaje się niekiedy skrępowany rygiem narzuconym przez towarzyszącego kolegę.

Obie płyty zawierają realizacje stanowiące matryce wykonawcze zawartych na nich kompozycji. Wobec takiego świadectwa jakże trudno znaleźć miejsce dla współcześnie działających pianistów. Piotr Anderszewski wnikliwie poszukując nowych jakości wyrazowych i barwowych w beethoveńskich *Wariacjach*, tylko w niektórych z nich zaprezentował kreację wybiegającą ponad obiektywizm Richtera. Natomiast dojrzałość wybranych trzynastu preludium Chopina pozostawiła Rafałowi Blechaczowi przestrzeń bodaj tylko w zakresie ekspozycji młodzieńczej wyrazo-

wości, pełnej napiętności i wahań. Tak jakby wszystko, co obiektywne i ważne zostało już tymi dziełami powiedziane wcześniej przez mistrza zza wschodniej granicy. Tym większy składam ukłon dla tych poszukujących muzyków, którzy przy spotkaniu z wieloma dziełami nie unikną konfrontacji z doskonałością „Światosława Świetnego”, a mimo to nie brakuje im odwagi do budowania własnych kreacji.

Nagrania zawarte na obu płytach stanowią wartość bezcenną. Niższa ocena płyty z *Wariacjami* jest wynikiem niedbalej edycji płyty (błędy i niechlujna szata graficzna), jak i nienajlepszej jakości nagrania. Dlatego może lepiej poszukać nagrania cyklu wariacji Beethovena zrealizowanego przez Richtera dla Philipsa. Na pewno warto.

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	Channel Classics	2	Great Opera	6	Marston	6	Ramee	5	Thorofon	5
Analekta	5	Christophorus	5	Performances		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		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		

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

② CMD Classical Music Distribution
 ul. Światowida 5-7
 45-325 Opole
 tel./fax: 0 - 77 457 60 63
 www.cmd.pl
 e-mail: cmd@cmd.pl

④ Universal Music Polska Sp. z o.o.
 ul. Włodarzewska 69
 02-384 Warszawa
 www.universalmusic.pl
 ⑤ Music Island
 ul. Napoleńska 17
 61-671 Poznań
 e-mail: info@music-island.com.pl
 www.music-island.com.pl

tel. 0 - 61 828 80 63
 tel. kom. 604 136 383

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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z 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**

szczególności: www.eis.com.pl



Olga Maroszek, alto • Elżbieta Tyszecka, piano

Konkurs płytowy

**Olga Maroszek
Pieśni polskie**

Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego
miesiąca nadesłane 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 pieśniami polskimi
(okładki obok). Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu
2 miesięcy od daty numeru.

W jakiej operze wystąpiła Olga Maroszek w grudniu 2009 r.

Rozstrzygnięcie konkursów z grudnia 2009 r.

UNIVERSAL – ALMA MATER – Zofia Barańska, Warszawa; **Zygmunt Czarny,** Białystok;
Jan Dąbrowski, Leszno; **Józef Firlej,** Kraków; **Leokadia Grabska,** Stalowa Wola; **Maria
Nowicka,** Warszawa; **Leszek Rymanowski,** Nakło; **Marian Szadejko,** Szczecin; **Anna
Topolnicka,** Poznań; **Katarzyna Wójcik,** Warszawa.

ACTE PRÉALABLE – KWINTET KAMERALISTÓW ŚLĄSKICH/ZYGMUNT NOSKOWSKI –
Magdalena Czajka, Olsztyn; **Stanisław Catek,** Warszawa; **Jan Grabowski,** Wrocław; **Joanna
Łapicka,** Konstancin; **Szymon Mrówczyński,** Radom; **Antoni Oleksiak,** Wołomin; **Jerzy
Pawowski,** Łódź; **Maria Tyczyńska,** Zabrze; **Ewa Wyrwał,** Gdańsk; **Jan Zawadzki,** Gliwice.

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

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic
**Gadki
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
www.gadki.lublin.pl



Konkurs płytowy

Albrecht Mayer

**Universal Music
Polska**

Każdy, kto w terminie do końca
bieżącego miesiąca nadesłane na adres
redakcji wycięty kupon znajdujący
się na samym dole tej strony oraz
poprawne odpowiedzi na poniższe
pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu.
Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy
od daty numeru.

Gdzie pracuje i jaką funkcję sprawuje Albrecht Mayer?

Mayer/Pieśni Polskie
Universal Music Polska/Acte Préalable

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

Nowości w dystrybucji CMD

Cypres

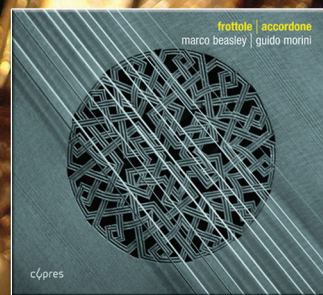


Cypres CYP 1645



Accordone Marco Beasley Guido Morini

fol. www.stefanschweiger.com



Cypres CYP 1643



Cypres CYP 1649



Harmonia Mundi HMC 902061



Harmonia Mundi HMU 807509



Harmonia Mundi HMU 907516



Harmonia Mundi HMX 2908375



Harmonia Mundi HMA 1951256



Harmonia Mundi HMA 1951768



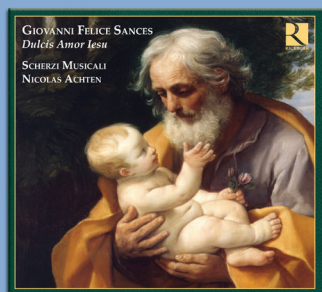
Harmonia Mundi HMA 1951679



Harmonia Mundi HMA 1951680



Glossa GCD 920608



Ricercar RIC 292



Fuga Libera FUG 562



MDG 609 1604-2



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

PIEŚNI POLSKIE

Acte Préalable



AP0201

Polish Songs

Chopin • Moniuszko
Karłowicz • Paderewski



Olga Maroszek, alto • Elżbieta Tyszecka, piano

Debiut fonograficzny
znakomitej śpiewaczki
Olgi Maroszek

dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

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