

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA  
Filharmonia Koszalińska: Zygmunt Noskowski in honorem

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 3 (116)  
marzec 2010  
ROK XI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Kwintet  
Śląskich  
Kameralistów  
ba... Rockowy zespół

Diana  
Damrau  
kolory  
koloratury

Bryn Terfel  
i źli chłopcy

Zbigniew  
Pilch  
skrzypek  
z pasją dyrygenta



**KAMA GROTT**  
Romans z francuską muzyką



# KAMA GROTT

French Music for Oboe and Piano *Romance*

„To właśnie kompozytorzy francuscy mieli najlepsze wycucie specyfiki oboju, który jest najbardziej „wokalnym” ze wszystkich instrumentów dętych drewnianych i najbliższy głosowi ludzkiemu, co przecież w muzyce jest ideałem”.

Kama Grott *Romance*

French Music for Oboe and Piano



UNIVERSAL MUSIC  
POLSKA

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

**RMF** *Classic*

**INFO MUSIC.PL**

**AUDIO**  
Video

**INTERIA.PL**



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

## ZNAKOMITY ALBUM KWINTETU ŚLĄSKICH KAMERALISTÓW



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

dla tych, którzy kochają muzykę

główny sponsor

macrOlogic

patronat medialny

Classic  
RMF

© proj. graf.: Studio Jeremi

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

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

## ŻYCIE

- 6 Reflektorem po scenach: Katowice • Nowy Jork  
 10 MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Stiffelio* • *Carmen*  
 16 MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Hamlet*

## CZŁOWIEK

- 18 Romans z francuską muzyką  
 z oboistką Kamą Grott rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
 21 Rzecz o Romualdzie Twardowskim (2)  
 Między życiem a sztuką  
 Alicja Twardowska  
 23 Martha Argerich i Nelson Freire – Przyjaźń argentyńsko-brazylijska  
 Stefan Banasiak  
 24 ba... ROCKOWY zespół  
 z Dariuszem Zbochem, pierwszym skrzypkiem Kwintetu Śląskich  
 Kameralistów rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
 26 Diana Damrau – Kolory koloratury  
 Dorota Staszkievicz  
 28 Bryn Terfel – Nowy album: *Bad boys*  
 Stefan Banasiak  
 30 Niespełnione nadzieje (5)  
 Największy kompozytorzy zmarli w młodzięcym wieku  
 Marcin Zgliński  
 31 Mieszka w Krakowie, bardzo lubi gotować, uwielbia koleje, a naj-  
 bardziej kocha grać recitale solowe  
 ze skrzypkiem Zbigniewem Piłchem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

## DZIEŁO

- 33 Twórczość Barbary Strozzi  
 Katarzyna Otczyk

## Myśli

- 34 Rok 2009 w fonografii  
 Paweł Chmielowski  
 36 Filharmonia Koszalińska: Zygmunt Noskowski in honorem  
 Kazimierz Rozbicki

## PŁYTOTEKA

- 38 Palcem po płycie – Sonaty skrzypcowe Beethovena – Faustowska  
 wirtuozeria  
 Krzysztof Stefański  
 39 Recenzje  
 54 Konkursy płytowe:  
 – Universal Music Polska – Kama Grott

## Prenumerata Muzyka21

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

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

### Uwaga!

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

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

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl) lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93  
 Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; 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](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto: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 Krzakala, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



fol. na okładce: Kama Grott  
 fot. archiwum artystki

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

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


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

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

**P**odczas niedawnego Kongresu Kultury Polskiej większość uczestników oburzała się na samą myśl, że sztuka mogłaby zostać „sprywatyzowana”. Twórcy, wspierani przez polityków, walczą niemalże jak jeden mąż, o zachowanie systemu dotacji państwowych. A przecież system ten dotyczący całej gospodarki za czasów PRL-u nie sprawdził się dlatego większość gospodarki została sprywatyzowana. Tam gdzie się to nie udało, nastąpiła katastrofa (np. stocznie). Większość Polaków, jak tylko pojawiła się taka możliwość, wzięła swój los we własne ręce i świetnie na tym wyszła. Artyści, choć od lat wiedzą jak fatalnie system dotacji działa, grupa ich beneficjentów jest wciąż ta sama, z góry ustalona, bez względu na orientację władzy, i że zwykły zjadacz chleba nie ma na co liczyć, nie wyobrażają sobie egzystowania bez tego systemu, choć ten o nich nie dba.

**W**tym roku z dotacjami jakby się pogorszyło, o czym zresztą już pisaliśmy. Wprowadzany od dłuższego już czasu system informatyczny zawiódł na samym początku, czyli przy składaniu wniosków. Następnie termin ogłoszenia wyników, upływający 31 stycznia br., nie został dotrzymany, poślizg przekracza już 10 dni. Państwo karze surowo swych obywateli za nieprzestrzeganie ustanowionych przez siebie terminów, jednocześnie samo dla siebie ma ogromną wyrozumiałość. Niczym nie można wytłumaczyć braku szacunku dla obywatela, za którego pieniądze Państwo funkcjonuje. Ale może niepotrzebnie ten temat poruszamy? Jak co roku, beneficjenci dotacji wiedzieli o ich otrzymaniu jeszcze zanim złożyli wnioski, więc dla nich opóźnienie w publikacji wyników nie miało żadnego znaczenia.

**P**obieżne przejrzanie list przyznanych i odrzuconych dotacji nie napawa optymizmem. Są beneficjenci dotacji ministerialnych, których na tych listach nie ma. To coś jak cud nad urną. Nie ma śladu po dotacjach, a jednocześnie płyną one ogromnym strumieniem. Jawność życia publicznego w Polsce nie istnieje. Trzeba chyba zamienić się w Sherlocka Holmesa by dociec kto, co i jak otrzymuje od Państwa.

**N**asze wydawnictwo stara się od lat o dofinansowanie różnych oryginalnych projektów służących przywróceniu do życia zapomnianego repertuaru polskiego. I tym razem, jak zawsze, nasze wnioski zostały odrzucone. Co ciekawe, inne podmioty zajmujące się kulturą, jakby przyjrzały się naszym wcześniejszym wnioskom, i też postulowały o dotacje na podobne przedsięwzięcia. Niestety, również ze skutkiem negatywnym. Stowarzyszenie im. L. van Beethovena, niestrudzony promotor muzyki swojego wielkiego patrona za polskie podatki, postanowiło w tym roku zaprezentować również muzykę polską. Niestety, ich projekt „Polska muzyka symfoniczna pod zaborami” za jedyne 100 000 zł został odrzucony. Władza, która na Beethovena wydaje miliony, nie widzi sensu w promocji rodzimej twórczości i nie chce byśmy się dowiedzieli, jaka to polska muzyka symfoniczna powstała pod zaborami. Przykre, że w wolnej Polsce kontynuuje się tradycje wprowadzone przez zaborców. 



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

## JULIUSZ ŁUCIUK

### 55-lecie pracy twórczej

#### ŚWIATOWE PREMIERY FONOGRAFICZNE



dla tych, którzy kochają muzykę

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

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

# Reflektorem po scenach i estradach

oper • filharmonie • festiwale

**Katowice** **S**trawiński, Grieg, Chopin. Dwie rzeczy wydarzyły się w piątkowy wieczór, 22 stycznia, w katowickiej Filharmonii Śląskiej. Całkowicie skrajne emocje na jednej scenie, różne tematy muzyczne, w końcu – odmienny ich odbiór.

Mam wrażenie, że publiczność podzieliła się na dwa sektory. Na tych, którzy przyszli posłuchać *Koncertu fortepianowego a-moll* Griega w wykonaniu renomowanego pianisty światowej klasy, Briana Ganzę, oraz na tych, którzy przez pierwszą połowę wieczoru czekali na spotkanie ze *Świętym wiosny* Strawińskiego. Cóż, każdy dostał to, po co przyszedł.

Pierwsza część koncertu upłynęła pod znakiem emotywności odbiorcy. Z fortepianu Ganzę wiał klasycznym pięknem, niesamowicie ekspresyjną interpretacją, dokładnością i ewidentnym talentem. Pianista pierwszorzędnie odegrał koncert wkładając w to wykonanie cały swój kunszt i wysublimowanie. Muzyka Griega wymaga bowiem od grającego pewnej schizofrenii wykonawczej. Płynnego łączenia elementów dynamicznych, schumannowskich, z tymi spokojnymi fragmentami pełnymi lirycznych dźwięków, cichych niemal partytur, gdzie dominuje spokój i harmonia. Wszystko razem stwarza dopiero imponującą całość, która odpowiednio zagrana spływa na publiczność ciepłą falą klasycznego spełnienia i zatracenia się w pięknie unikalnej kompozycji. Na co dzień Griega raczej się nie słucha. Słuchacze postanowili jednogłośnie: to jeszcze nie koniec. Brian Ganzę wzruszono postanowił zaskarbić sobie sympatię polskiej publiczności i uderzył w najczulszą stronę patriotyzmu muzycznego zgromadzonych mówiąc: „Jest mi niezmiernie przykro, że nie znam języka polskiego, lecz tym z państwa, którzy rozumieją angielski, chciałbym powiedzieć, że to właśnie Chopin był moim ulubionym kompozytorem, moją pierwszą miłością. Choć niewątpliwie dzisiaj moim ulubionym kompozytorem jest Grieg. Dlatego zaszczytem będzie dla mnie zagranie tu w Polsce, przed polską publicznością Chopina”. W ramach krótkiego bisu Ganzę delikatnie i sentymentalnie odegrał *Mazurka a-moll op. 17 nr 4* Chopina. Po takim rozczuleniu katowickiej publiczności kolejny utwór wydał się niestosowny, nie na miejscu, a przez to niesamowicie pociągający swoją niekonwencjonalnością i konstrukcją opartą w zasadzie na samych kontrastach.

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej pod batutą Mirosława Jacka Błaszczyka wykonała *Święto wiosny* Igora Strawińskiego. Dziś, w epoce wszechkrólującego jazzu, acid jazzu i wszystkich innych odmian improwizacji muzycznej opartej na instrumentach dętych i sinusoidzie dysonansów i konsonansów, nie jest to utwór tak kontrowersyjny jak w 1913 r. Wówczas, w Théâtre des Champs-Élysées *Święto* wywołało nie tylko burzone okrzyki pociesznych matron w bufiastych strojach. Ówczesnie nie do pomyslenia był taki nowoczesny zmysł dramatyczny, kopia muzyka. Utwór był niczym policzek wy-

mierzony w sam środek zakurzonych gustów muzycznych arystokracji. Podczas paryskiej premiery publiczność zetknęła się nie tylko z potęgą wirtuozerii kontrowersyjnego Strawińskiego, ale także z nową formą baletu. To właśnie taniec wydawał się budzić więcej kontrowersji. Muzyka była przecież tylko tłem. Kiedy jednak wyodrębni się z całego takiego widowiska sam dźwięk również można odnaleźć w nim modernistyczne odniesienia, nowoczesną techniczność przyprawioną ironiczną grą z dobrym smakiem, kanonem, katalogiem procedur odbioru dzieł. Eksteins pisał: „premiery *Święta wiosny* stanowi kamień milowy w rozwoju modernizmu, modernizmu rozumianego przede wszystkim jako kult sensacyjnego wydarzenia, poprzez które sztuka i życie stają się siłą i stapiają się ze sobą”.

Nic nie wyjaśnia tej tezy lepiej niż sama muzyka Strawińskiego. Sztuka i życie stopione w jedno wydają się być ideałem każdego kompozytora, wykonawcy, muzyka, artysty i w końcu też odbiorcy. Dodatkowo do całości jest jeszcze siła. Siła wynikająca nie tyle z intensywności muzyki (niezaprzeczalnej), ale z energii. Po kilku pierwszych taktach spokojnej dysharmonii następuje przecież istna burza, wybuch. Sam Strawiński, mówiąc o tym, co najbardziej podoba mu się w Rosji zawsze wspominał wiosnę, która właśnie wybuchła: „Dzika rosyjską wiosnę, która wybuchła w ciągu jednej godziny, jakby cała ziemia nagle popękała” – czytamy u Eksteinsa. Całą cudowność wiosennego tchnienia kraju lat dziecińczych, niesamowitą energię, umieścił kompozytor w swoim utworze. *Święto* nie jest jednak tylko kompozycją pochwalną na cześć „cudu wiosny”. Owszem, opiera się na witalizmie, ale łączy też w sobie pierwiastek żywotny z tym śmiertcionośnym, Eros i Tanatos. Pojawia się tam pierwotna porywczosć sekcji smyczkowej zestawiona z jawnymi tendencjami ekspansywnymi instrumentów dętych. Motyw łączenia się życia ze śmiercią wyraźny jest także w tematyce samego utworu, choć żeby w pełni ją zrozumieć należałoby odnosić się raczej do baletu niż samej muzyki. Strawiński, inspirowany pogańską obrzędowością i wizją umierającej dziewicy, stworzył dzieło złożone z dwóch części. Pierwszej, utrzymanej w duchu właśnie pierwotnego, nieco ludowego, diabelskiego tańca – *Adoracja ziemi*, oraz drugiej, mistycznie niebezpiecznej, na końcu której czeka tylko śmierć – *Ofiara*. Balet kończy się efektowną śmiercią dziewczyny, co w sferze dźwiękowej może symbolizować bardzo silny zestaw akordów zakończonych kulminacyjnym pchnięciem batuty dyrygenta w najbardziej patetyczny ton z możliwych. Dzięki temu, i wielu innym fragmentom wydającym się być urwanymi w połowie, mocno zagranymi, można stwierdzić, że *Święto wiosny* Strawińskiego po prostu wybuchła.

Taka muzyka, amoralna, napisana przez rosyjskiego Mefistofelesa partytury, w zasadzie także bez melodii u progu modernizmu była zjawiskiem szokującym, prowokacyjnym. Dziś

zachwyca swoją skomplikowaną konstrukcją, przez którą przebijają się geniusz artysty. To surrealistyczne muzycznie dzieło jest obecnie przede wszystkim trudne. Ciężko się je gra, jeszcze ciężiej dyryguje się orkiestrą *Święta*. Wykonanie Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej nie było może powalające, ale z pewnością żarliwie nieharmonijne, nowoczesnie prymitywne, kakaofonicznie energiczne.

Publiczność niestety rozdarta między sielankowością muzyki typowo klasycznej a innowacyjnym charakterem *Święta wiosny* reagowała dwutorowo. Część rozczulona jeszcze wcześniejszym Chopinem poczęła opuszczać salę – jawnie bądź oplotkami. Z kolei entuzjaści bardziej pogańskich dźwięków bili euforycznie brawo przywołując tym dyrygenta na scenę kilkakrotnie. Rozumienie Strawińskiego nie wyklucza jak widać akceptacji Griega i Chopina. Natomiast nadmierna uczuciowość względem pierwszego kompozytora Rzeczypospolitej uniemożliwia aprobatę innowacyjności i szatańskości Strawińskiego. Od razu widać, przy czym zyskuje się więcej.

Olga Filipowska

**Nowy Jork**

**Z** całą przewrotnością ładnej ulicznicy i z wdziękiem żołnierskiej dziewczynki – o transmisji opery *Carmen* z MET. Michel Leiris w *Wiekach męskim* pisze o swojej ciotce, śpiewaczce operowej, której obserwacja na scenie przyczyniła się do powstania najlepszego chyba opisu opery *Carmen* w literaturze niefachowej.

Zanim sama zginęła, piękna Carmen-cita była nieraz morderczynią. Czyż nie pchnęła nożem koleżanki z fabryki cygar? Czy nie sztychła z nicponia, który dla niej zdezerterował – tak długo, aż przyplącała to śmiercią? Czyż nie była kochanką matadora („Pomnij, ach pomnij zadając cios, że oko czarne śledzi cię, że miłość czeka cię!”), który dedykował jej – niczym złaknionej krwi boginie, dla której naraża się na rozszarpanie – zwierzę, jakie miał zabić? Pasjonująca rola, w której ciocia Liza wydała mi się istotą równie wspaniałą, co kuszącą, najwraźniej związaną z walkami byków; czy to w tej scenie, kiedy – siedząc na krześle ze związanymi z tyłu rękami – nakłania Don Joségo, aby ją uwolnił, posiłkując się całą przewrotnością ładnej ulicznicy; czy to w przedostatnim akcie, w górach, kiedy – stawiając sobie karty z wdziękiem żołnierskiej ładaczki, otoczona operetkowymi przemytnikami, co do których nie pomnę już czy nosili muszkiety – widzi ze zgrozą nadchodzącą „śmierć wszędzie! wszędzie śmierć!” i staje się tak natrętna, jak sam zgon, dlatego tylko, że umiała przewidzieć jego nadejście.

Nic nie pozostaje do dodania. Leiris zrobił wszystko, co mógłby ewentualnie napisać każdy analizujący tę operę. Nakreślił dosadnie charakterystykę głównej bohaterki dodając kilka stylizowanych pererek w postaci „wdzięku żołnierskiej

ładaczniczy” albo „przewrotności ładnej ulicznicy”. Wskazał na połączenie fabuły utworu z taumomachią, której, swoją drogą, autor poświęcił dużo miejsca w swojej twórczości. W końcu wreszcie zainteresował, zaintrygował i zmusił by oglądać, słuchać, porównywać, interpretować i w końcu pokochać tę średniej jakości nowelkę Mérimée przetransponowaną na najpopularniejszą operę wszechczasów.

Opera *Carmen* powstała w latach 1874-1875, a wystawiona w marcu 1875 r. na deskach Opery Paryskiej wywołała oburzenie u statecznych matron wypełniających XIX-wieczną widownię. Apoteoza ładaczniczy, którą zafundowali im aktorzy, czteroaktowa celebracja kobiecej kokieterii nieestety nie odbiła się dobrze na spokoju ducha paryskiej elity. Dopiero odegrana jesienią, w Wiedniu, niestety już po śmierci kompozytora, odniosła spektakularny sukces stając się chyba najsłynniejszą operą w historii. Taki rozdział na fanów w stylu paryskim – zahukanych w swojej mieszczańskiej pseudo-arystokratycznej moralności, i w stylu wiedeńskim – bardziej odpornych na frywolność obyczajów i kobiecą wyzywającą perwersję, niestety nadal jest obowiązuje. Część fanów opery to niestety zachowawcze panie domu żyjące stereotypem o kulturze wysokiej nierozzerwalnie związanej z przyzwoitością. Dla nich nawet w XXI w. erotycznie nacechowana Carmencita będzie ekscentrycznym wymysłem reżysera (bo przecież można to odegrać bardziej... przyzwoicie). Inni na szczęście powiedzą, że tak właśnie ma to wyglądać i skupią się na całkowicie innej analizie *Carmen*. Jak Leiris, do którego ciągle będę w tym tekście powracać.

O czym jest opera *Carmen*? O kobiecie, dumnej, drwiącej, niesamowicie seksownej, uwodzącej, niebezpiecznej. O kobiecie, która ginie z rąk odraconego kochanka, której temperament współgra z miłością do torreadora i całą taumomachią corridy. Michel Leiris zwraca uwagę na symbiozę corridy właśnie z erotyką w ogóle: „Sztuka taumomachii, analizowana pod kątem jej związków z aktywnością erotyczną, wydaje się jednym z owych objawień, które nas oświecają co do nas samych przez to, że działają na zasadzie pewnej empatii czy podobieństwa, a ich emocjonalna siła polega na tym, że są lustrami, w których kryje się już zobiektywizowany i jakby zapowiedziany obraz naszej emocji”. Idąc tym tropem, można uznać dodanie do fabuły oryginalnej nowelki Mérimée scen z torreadorem, za symboliczne. Carmen sama mówi o sobie „oko czarne śledzi cię”. Oczywiście chodzi o jej cygańską urodę. Jednocześnie też słowa te wypowiada w stronę torreadora



**NAGRODA SAMORZĄDU  
WOJEWÓDZTWA  
MAZOWIECKIEGO  
IM. CYPRIANA K. NORWIDA**

Samorząd Województwa Mazowieckiego

**ZAPRASZA DO ZGŁASZANIA KANDYDATUR**

**do IX edycji Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w kategoriach:  
LITERATURA, MUZYKA, SZTUKI PŁASTYCZNE, TEATR**

przyznawanych za wybitne dzieło lub kreację powstałe  
w okresie od 1 stycznia do 31 grudnia 2009 roku  
na terenie województwa mazowieckiego

oraz

**do VI edycji Nagrody „DZIEŁO ŻYCIA”**

przyznawanej za wybitne dzieła, kreacje  
lub za całokształt twórczości  
artyście tworzącemu na terenie  
województwa mazowieckiego.

Kandydatów do nagrody mogą zgłaszać: instytucje kultury, oddziały ogólnopolskich stowarzyszeń twórczych, wydawnictwa i redakcje oraz twórcy indywidualni z województwa mazowieckiego.

W przypadku Nagrody „Dzieło życia” uprawnionymi do zgłaszania kandydatów są ponadto mieszkańcy województwa mazowieckiego.

Zgłoszenia (w formie wniosku, dostępnego na stronie internetowej: [www.norwid.mazovia.pl](http://www.norwid.mazovia.pl)), zawierające dane kandydata, jego notkę biograficzną oraz szczegółowe uzasadnienie wniosku wraz z udokumentowaną charakterystyką osiągnięcia, prosimy przesyłać pod adres:

**Przewodniczący Sejmiku  
Województwa Mazowieckiego  
Plac Bankowy 3/5  
00-142 Warszawa**

(z dopiskiem „Nagroda Norwida”).

**Termin zgłaszania kandydatur upływa 23 kwietnia 2010 roku.**

G. Bizet – *Carmen*  
Mariusz Kwieciński  
fot. Ken Howard/MET



co dodatkowo sygnalizuje analogię do byka z areny. Ostatnia scena *Carmen* potwierdza ten układ. Kiedy Don José zabija ukochaną torreadora zabija byka. Tauromachia to przecież walka przeciwieństw. Subtelności torreadora z brutalnością byka, dobra ze złem, światła z ciemnością. W momencie, kiedy podczas inscenizacji *Carmen* w MET, a transmitowanej m.in. w Katowickim Centrum Sztuki Filmowej, w ostatnim fragmencie scena obraca się pokazując w zaciemnionej części Carmen i Don José, a w drugiej, tej jaśniejszej Escamillia z powalonym bykiem – odpowiada to podziałowi corridy na dwie części: stronę cienia i stronę słońca. Ten metaforyczny podział

wersją, z którą przyszło mi się spotkać. Cóż, Amerykanów stać na najlepszych solistów, reżysera, scenografa i cały arsenał pracowników technicznych, którzy przyczynili się do sukcesu przedsięwzięcia. Widzowie mogli przecież nie tylko słuchać niezapomnianych motywów, ale przede wszystkim podziwiać prawdziwą historię Carmen i Don Joségo. Opowieść o namiętności tak silnej, że wybucha na scenie z siłą równą przenośnej elektrowni atomowej. A rykoszetem dostaje publiczność, na którą spada z zaskoczenia cały arsenał emocji, erotyzmu i zbrodni, z jakim tylko można spotkać się na deskach opery. „Cała corrida jest skąpana w atmosferze

Taka Carmencita idealnie współgra z damsko-męskim podziałem ról na oryginalnej corridzie. Zwróćmy uwagę na postać torreadora. Długie włosy zaczesane gładko do tyłu, zaplecione w mały warkoczek, dekoracyjny, mieniący się cekinami strój i delikatna figura (Torreador nie może być roslim mężczyzną. Tylko kobieca i zwinna figurka jest w stanie szybko umykać przed niemal ocierającym się o jego skórę zwierzęciem). Jeśli figuralnie torreador miałby być kobietą, wówczas byk powinien być mężczyzną. Corrida jest brutalna, wynika z pragnienia zła. Jest współczesnym teatrem okrucieństwa, agresją wynikającą bezpośrednio z żądzy erotycznej. Kiedy Sienkiewicz

G. Bizet – *Carmen*  
Barbara Frittoli i Roberto Alagna  
fot. Ken Howard/MET



można odnieść też do nacechowania moralnego obu części. Jeśli w myśl Leirisowskiego *Lustra tauromachii* byk jest złem a torreador pełni funkcję kuszonego anioła, Ikara bądź Don Juana, wówczas odnosząc te same funkcje do Carmen, piękna cyganka byłaby stroną ciemną, złą. A jednocześnie bardzo pociągającą. Co jest całkowicie zrozumiałe. W końcu to zło jest nęcące, kuszące i bardzo kobiece.

Skupmy się na konkretnej *Carmen*, tej z MET. Transmisja w Katowickim CSF 16 stycznia wydaje się być najlepiej odegraną, najdziwoczejniej zaśpiewaną i najpełniej wyreżyserowaną

erotycznej” – pisze Leiris. *Carmen* także. Elina Garanča jako Carmen i Roberto Alagna w roli Don José grali w bardzo odważny sposób. Carmen oczywiście, zgodnie z fabułą utworu, zachowała swój „wdzięk żołnierskiej dziwki”. Jednak, co ciekawe, wzbogaciła tę wyzywającą kreację o zachowania typowo chłopięce. Jej wyjątkowość to owszem, niesamowita pojętność i uroda, ale także zaczepność, chłopcę swoboda w siadaniu, posługiwaniu się nożem. Bywają momenty, kiedy zza fasady kobiecego erotyzmu wзира zbuntowany efeb, chłopczyca, która uwodzi już nie dekoltem a swoją odmiennością.

opisywał corridę publiczność reagująca na krew z areny była podekscytowana. Chodziło głównie o kobiety, których piersi, przyspieszone tętno, rozszerzone źrenice – wszystko to odpowiadało opisowi aktu seksualnego. Jednocześnie też drapieżność publiczności wynika z rozczarowania. Erotyka między bykiem a torreadorem leży bowiem w sferze potencjalności. Opiera się tylko i wyłącznie na kuszeniu, na niezdolności do autentycznego zetknięcia się figury kobiety i mężczyzny. Napięcie seksualne najpełniej przejawia się przecież w momentach kiedy byk mija swojego przeciwnika muskając jego kolorowy



strój swoim rozwścieczonymi nozdrzami. Niestety szczęśliwe zakończenie jest tu niemożliwe. Mamy bowiem do czynienia z bajką w stylu Braci Grimm, a nie produkcją Disneya. Podobnie dzieje się z Carmen i Escamillem. Na podstawie powyższych rozważań jestem w stanie uwierzyć, że to co ich łączyło było prawdziwe. Niekoniecznie można nazwać to miłością, ale na pewno pożądaniem, zwierzęcą namiętnością. Niemożliwą do zrealizowania, bo przecież Carmen musi zginąć. Z ręki Don Joségo.

Wydawać by się mogło, że Escamillo to główny męski bohater *Carmen*. Tymczasem sprawa wygląda zupełnie inaczej. W nowelce Mériméego, na podstawie której powstał tekst opery, torreador jest postacią mniej istotną niż te epizodyczne. Pojawia się dopiero na scenie, prawdopodobnie, aby nadać sensu śmierci Carmencity, opętaniu Don José. Gdyby nie metaforyka corridy. Don José w swojej miłości do pięknej cyganki wydaje się naiwna, momentami upokarzająca. Jestem w stanie zgodzić się, że przy wszechogarniającej namiętności Carmen porządna dziewczyna walcząca o męczyzną ograny motywem „Twoja matka umiera” wydaje się być średnio atrakcyjna. Jednak Don José z jednej strony podąża za świętoszkowatą wieśniaczką ilekroć ta pojawia się na scenie. Jednocześnie też wraca za każdym razem do pięknej ladaczniczki Carmen błagając na kolanach o jej miłość. To typowo męskie zachowanie de facto odbiera mu męskości tworząc z postaci Don José chorągiewkę, która powiewa to w prawą, to w lewą stronę. Mężczyznę, któremu brak siły, aby zniewolić kobietę taką jak Carmen oraz opuścić dziewczynę taką jak Micaëla. W końcu, nie mając już żadnych argumentów, trawiony od środka przez pożądanie, zazdrość i namiętność (które zapewne mylnie pojmuję jako miłość) zabija Carmen. Postać Don Joségo została odegrana idealnie. Z całą jego czułościowością, nadzieją w oczach, męskim prostym funkcjonowaniem w obliczu uwodzenia, w końcu z okazjonalnymi przejawami męskości. Jednocześnie Roberto Alagna nadał postaci znamiona tragizmu, potrafił pokazać jej wewnętrzny rozdźwięk między pędem do katolickiego pojmowania rodziny i trzymaniem się matczynej spódnicy, a pociągającym życiem przemysłownika w ramionach seksownej cyganki. Podobnie reszta aktorów.

Światowej sławy ekipa zapewniła operze niekwestionowany sukces. MET to najpotężniejsza tego typu instytucja na świecie. Finansowy potencjał organizacji pozwala jej na najlepszych solistów i rewelacyjnych aktorów jednocześnie. Fragmenty wywiadów z reżyserem, choreografem, aktorami, transmitowane w trakcie przerwy między aktami pokazały ich profesjonalne podejście do projektu *Carmen*. Dzięki temu mogliśmy zaobserwować grę aktorską i wokal na najwyższym, światowym poziomie. Tylko i wyłącznie dzięki temu *Carmen* stała się autentycznie przeżywaną historią, a nie tylko przerysowanym przedstawieniem w kiepskim domu kultury. Pozostając w metaforyce amerykańskiej transmisji pozostaje mi czekać na kolejne przekazy z MET Opera NY a tą określić jako: masterpiece.

Olga Filipowska

(Cytaty pochodzą z książek: Michel Leiris, *Wiek Męski*, Warszawa 1973; Michel Leiris, *Lustro tauromachii*, Gdańsk 1999.)



NOSPR

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA  
POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH

KONCERT • 5 marca 2010 • godz. 19.30

dyrygent

**MICHAŁ KLAUZA**

solistka

Jennifer Montone

**Barber**

*Fadograph of a Vestern Scene*

**Penderecki**

*Winterreise*. Koncert na róg i orkiestrę

**Czajkowski**

IV Symfonia

KONCERT • 16 kwietnia 2010 • godz. 19.30

dyrygent

**ALEXANDER LIEBREICH**

solіści

Christiane Oelze

Stephan Genz

**Zemlinsky**

*Symfonia liryczna*

na sopran, baryton i orkiestrę

**Bartók**

Koncert na orkiestrę

Sala im. G. Fitelberga, plac Sejmu Śląskiego 2, Katowice, tel. 32 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



G. Bizet - *Carmen*  
fot. Ken Howard/MET



G. Verdi – *Stiffelio*  
Andrzej Dobber  
fot. Ken Howard/MET

## Uchem i okiem Basz Jakubowskiej

**STIFFELIO** **S**tiffelio Verdigo. Prapremiera tej opery odbyła się 21 X 1993 r. Pokazano wtedy 11 spektakli w produkcji Giancarla Del Monaco z Plácidem Domingo, Sharon Sweet, Vladimirem Chernovem, a dyrygował James Levine. Wznowiono ją w sezonie 1997/8 (6 przedstawień) również pod batutą Jamesa Levine'a z Plácidem Domingo i Sharon Sweet, a wspomagającą rolę Dorotei śpiewała wtedy Sondra Radvanovsky.

To nieczęsto wystawiana opera Verdigo, która „przegrywa” z jego bardziej popularnymi dziełami i tylko teatry operowe klasy i wielkości MET decydują się ją przedstawiać. Jeśli już bowiem da się skompletować dobrą obsadę: verdioński sopran, tenor i baryton – mniejsze domy operowe przeważnie wybierają inną operę tego kompozytora.

*Stiffelia* plasuje się w tzw. „okresie przejściowym” Verdigo, łączącym jego wcześniejsze opery jak *Ernani* czy *Atilla* z tzw. środkowym okresem twórczości – *Rigoletto*, *Traviata* i *Trubadur*. Intensywność dramatycznej opowieści *Stiffelia* wydaje się być ponadczasowa. Żona, która popelnia „błąd” życiowy i grzech zdradzając męża pod jego nieobecność, mąż – charyzmatyczny kaznodzieja, który zmaga się wewnętrznie z pogodzeniem słowa wygłaszanego z ambony o miłości i przebaczeniu z rzeczywistością swego własnego życia wymagającą od niego zastosowania głoszonych słów w praktyce i często u Verdigo relacja ojciec-córka, która w tym przypadku musi pogodzić ich miłość do siebie ze „splamionym” grzechem honorem rodziny.

Verdi skomponował też znakomitą muzykę dla tytułowego bohatera. Uczynił go postacią trójwymiarową, inteligentną i wiarygodną. Wokalnie jest to partia wymagająca dramatycznie, wypełniona wieloma niuansami znakomicie odzwierciedlającymi ogromny wachlarz aspektów emocjonalnych i tylko rola Otella skomponowana 35 lat później przebija ten muzyczny portret bohatera pod względem teatralnym i wokalnym. Ale poza partią dla tenora jest doprawdy czym ucho nacieszyć. Sporo interesujących i wymagających wokalnie arii, kilka znakomych duetów (np. tenor i sopran czy baryton i sopran) i bardzo piękne ansamble.

*Stiffelio* okazał się być operą o „skandalicznej treści”. Libretto Francesca Marii Piavego oparte zostało na sztuce teatralnej *Le Pasteur, ou L'Évangile et le Foyer* napisanej przez Emile'a Souvestre'a i Eugene'a Bourgeois i opublikowanej niedługo przed kompozycją Verdigo. Po „szokującej” prapremierze w Trieście w 1850 r. cenzorzy Cesarskiej Austrii zabrali się roboty dokonując rozległych, drastycznych cięć i zmian, szczególnie zakazując cytowania fragmentów Biblii. No i ten rozwód, którego żąda Stiffelio wymuszając od Liny podpis na dokumencie anulującym ich związek, był trudny do przełknięcia przed wioską widownie. I tak opera zniknęła praktycznie z afiszy na ponad 100 lat. Verdi przerobił ją trochę, zmienił tytuł na *Aroldo* (prapremiera w 1857 r.), ale odniósł nią bardzo ograniczony sukces.

Dopiero w latach 60. XX w. *Stiffelio* powrócił na sceny operowe świata. Związane to było głównie z odnalezieniem „cudem” zachowanych,

niezniszczonych wcześniej oryginalnych manuskryptów Verdigo.

W bieżącym sezonie MET wznowiła jego produkcję w 6 spektaklach. Tym razem za pulpitem dyrygentkim stanął „oryginalny” odtwórca roli Stiffelia w MET – Plácido Domingo, a na scenie usłyszeliśmy następującą obsadę: José Cura (Stiffelio), Sondra Radvanovsky (Lina), Andrzej Dobber (Stankar), Phillip Ens (Jorg), Jennifer Chek (Dorothea), Michael Fabiano (debiut w MET jako Raffaele) i Diego Torre (Federico di Frengel).

Produkcja Giancarla Del Monaco jest bardzo stylowa, tradycyjna i w znakomitej harmonii z treścią i muzyką opery. Są w zasadzie trzy zmiany scen dekoracji (scenografia i kostiumy Michaela Scotta), którymi operuje ekipa techniczna MET. Najpierw widzimy wnętrze jednego z wielkich pomieszczeń siedziby mieszkalnej, przy domu modlitwy, później przenosimy się na cmentarz z fragmentem kościoła w tle, a w zakończeniu widzimy samo wnętrze kościoła. Dobre, nastrojowe światło, znakomicie dopasowane jest do ogólnej atmosfery (Gil Wechsler).

Obsadzenie José Cury w tytułowej roli było wielką pomyłką. Nie wiem dlaczego Cura w ogóle śpiewa w MET. Może są to jakieś skomplikowane zobowiązania kontraktowe, a jeśli tak – to mam nadzieję, że są na ukończeniu. Cura zaprezentował trzy głosy: niestabilną, nieprecyzyjną górę z wyciśniętymi siłowo tonami – zdarzało się fałszywymi, a zdarzało się, w załamany głosie; dół praktycznie nie istnieje i tylko niewielki przedział w środkowym rejestrze bywało, że brzmiał atrakcyjnie. Nie był w stanie utrzymać stabilności

śpiewanych dźwięków i linii melodycznych, a głos załamywał się przy każdej takiej próbie. Każdy też z tych „głosów” miał inną barwę i każdy brzmiał „osobno”. Dramatycznie Cura „rzucił się” niemal „drapieźnie” na aktorską prezentację roli, ale w MET to nie może rekompensować braku głosu. Było tak źle, że mocno sfrustrowana podczas premiery sezonu 11 I 2010, po przerwie pomiędzy aktem II i III dałam się ponieść emocjom i gdy Maestro Plácido Domingo kłaniał się przed rozpoczęciem zakończenia opery z kanału orkiestry, wykrzyknęłam kilkakrotnie na tle braw publiczności: „Maestro sing!” („Maestro śpiewaj!”). Mam oczywiście pełną świadomość, że na obecnym etapie kariery Plácida Dominga nie jest to możliwe, ale gdyby jakimś cudem, udało się rolę Stiffelia przystosować do jego

Bardzo stylowy Verdi, dobra prezentacja dramatyczna charakteru, świetne modulacje i płynność frazowania. Bardzo się wszystkim spodobał – i słusznie.

Wiele całkowicie zasłużonych okłasków zebrała też pozostała część obsady. Wysoki, wyrównany poziom.

Ściany MET jednak zatrzęsły się prawdziwie, gdy na scenie pojawił się Maestro Plácido Domingo. Znakomicie poprowadził orkiestrę. Wspaniała uwertura, świetne tempa i dynamika, piękna śpiewność i płynność całości i jak zwykle doskonała współpraca ze śpiewakami, na których potrzeby na scenie podczas spektaklu jest niezwykle wyczulony. Jego krytycy, choć przyznają, że Domingo staje się coraz lepszym dyrygentem uważają, że poświęca niejedno-

ale wycofała się z kontraktu i rolę podzielono pomiędzy Sondrę Radvanovsky i Juliannę Di Giacomo – obie po trzy spektakle. Po prapremierze 11 I Sondra Radvanovsky rozchorowała się i zastępowała ją Julianna Di Giacomo, młody amerykański sopran z Kalifornii. Atrakcyjny głos o ładnej barwie. Zwróciła na siebie uwagę najpierw w Mozarcie. Jej Donna Elvira w *Don Giovannim* w New York City Opera przyniosła jej wiele znakomitych recenzji. W 2007 r. podczas letniego festiwalu w Caramoore duże uznanie zdobyła jej Leonora z *Trubadura*. Powtórzyła sukces w *Don Giovannim* w New York City Opera na jesieni tego roku, w październiku 2007 r. debiutowała w MET jako Klotylda w *Normie*, a wiosną 2009 r. debiutowała w La Scali w *I due Foscari*.

Jej Lina w *Stiffeliu* w MET wypadła znako-



G. Verdi – *Stiffelio*  
scena z aktu III  
fot. Ken Howard/MET

obecnych możliwości wokalnych – byłaby to uczta muzyczno-operowa w moich uszach w przeciwieństwie do tego co dobiegało ze sceny z gardła José Cury.

Szaleńczą owacją zebrała od publiczności Sondra Radvanovsky za rewelacyjnie wykonaną partię Liny. To kolejny wielki triumf tej znakomitej śpiewaczki, która nie ma sobie obecnie równych w wykonywaniu wielu ról z oper Verdiego. Wspinała w mocy i stabilności głosu, niezwykle stylowe prowadzenie fraz na bardzo długim oddechu, barwa, którą uwielbiam, znakomita interpretacja, dopracowanie każdego niuansu, detalu i piana. Zachwycająca!!!

Ogromne brawa zebrał też za rolę Stankara Andrzeja Dobber. Znakomicie wykonana rola.

krotnie walory płynności partytury, gdy trzeba wspomóc śpiewaków. I to prawda, ale w moich uszach nie było to nigdy drastyczne i zawsze w granicach wymagań muzycznych. Podczas wieczoru premiery sezonu było kilka „nierówności” w wejściach ansambli czy chóru, ale daj Boże wielu innym dyrygentom grającym Verdiego w MET poprowadzić orkiestrę z tak wielkim wyczuciem stylu i tak wspaniale wydobyłym pięknem harmonii i fraz. Nie myślę tu oczywiście o Maestro Levine, którego geniusz muzyczny jest obecnie nieporównywalny z nikim.

Kolejny słyszany przeze mnie spektakl *Stiffelia* był transmisją radiową 30 I.

W planach ogłoszonych w lutym 2009 r., partię Liny miała śpiewać w MET Angela Marambio,

którego słuchałam z wielką przyjemnością. Wygląda na to, że mamy kolejny wielki talent do ról w operach Verdiego. Wiele braw zebrał ponownie za świetnie wykonaną rolę Stankara Andrzeja Dobber. No i oczywiście kolejna owacja przywitała przed kurtyną Maestro Plácida Dominga. José Cura znów wypadł bardzo źle. Trochę afektowanie pokrzykiwał, trochę siłował się z tęsknotą wyduszając z głębi gardła te wyższe tony. Wedle pogłosek kuluarowych dyrekcja MET ma ponoć zamiar podpisać z nim kontrakt na śpiewanie partii *Otella*. Mam nadzieję, że to tylko pogłoski nie mające nic wspólnego z rzeczywistością.<sup>12</sup>



## CARMEN

**Carmen.** MET zastąpiła pochodzącą z 1996 r. produkcję tej opery autorstwa Franca Zeffirelliego nową, którą pokazano po raz pierwszy podczas spektaklu w wieczór sylwestrowy 2009 r. Część krytyków biła brawo, że w końcu pozbyto się „przeladowanej i bez myśli przewodniej” inscenizacji Zeffirelliego, a część wielbieli opery z niepokojem oczekiwała na nowe sceniczne jej ujęcie.

Pod zarządem Petera Gelba MET wystawia co sezon wiele nowych produkcji. Część z nich zastępuje te „stare”, a część stanowi oprawę sceniczną do prapremier w MET. Jeśli się jednak przyjrzeć dokładniej owemu „trendowi”, wymianie głównie podlegają produkcje Zeffirelliego, no i „staromodny” *Ring* Schenka. MET i Peter Gelb oddali hołd Zeffirelliemu umieszczając pamiątkowe tabliczki po obu stronach sceny z wyczeniem jego osiągnięć, po czym zabrano się za ich wymianę. Na pierwszy rzut poszła *Tosca*, o której nieszczęsnej nowej produkcji już Państwu pisałam. Po protestach MET rozważyła obecnie możliwość przywrócenia produkcji Zeffirelliego i wystawiania jej równoległe z lekko „oczyszczoną” z najwięcej absurdów produkcją Bondy’ego.

Teraz przyszła kolej na *Carmen*. Część krytyków nowojorskich, niektórzy z tych „prestżowych” i opiniotwórczych dzienników, zawsze bardzo krytycznie wypowiadała się o produkcjach Zeffirelliego. Dlaczego? Nie lubią ich i kropka, w przeciwieństwie do publiczności, która bez względu na jakość obsady wokalne wali drzwiami i oknami do MET ilekroć pojawiały się na scenie. Bo nawet jeśli nie było czego posłuchać, to było przynajmniej na co popatrzeć.

Obecnie zarząd MET usiłuje wykreować „nową modę” i „uatrakcyjnić” czy „odświeżyć”

operę jako gatunek. Podpisywane są więc kontrakty z reżyserami, którzy albo mają albo nie doświadczenie w operze, ale zdobyli uznanie jako twórcy spektakli teatralnych lub w świecie kinematografii. I bywa różnie. Mieliśmy więc w MET rewelacyjną *Madama Butterfly* Anthony’ego Minghelliiego i fatalną *Toskę* Bondy’ego – oraz wszystko „po środku”.

Prawdziwie doceniam wysiłki nowej administracji. Opera powinna żyć, być atrakcyjna, przyciągać widzów, napełniać kasy, zdobywać młodą widownię. Żaden teatr operowy na świecie nie wystawia tylu produkcji, nie oferuje aż takiej ilości spektakli i tak luksusowej ich obsady jak MET. A błędów nie popełnia tylko ten, kto nic nie robi. Przy tak gigantycznym programie wystawiania starych i nowych produkcji, błędy są czymś nieuchronnym, ale na błędach należy się uczyć.

Nową *Carmen* w MET wykreował brytyjski reżyser Richard Eyre (debiut w MET) o ponad 30-letnim doświadczeniu pracy w teatrze, telewizji i filmie. Lista jego osiągnięć jest niezmiernie długa: 10 lat pracy w teatrach Leicesteru, Edynburga i Nottingham, zarządzanie Britain’s Royal National Theater w okresie 1988-97, reżyserowanie musicali i sztuk teatralnych na West Endzie i Broadwayu, praca w BBC i PBS, opublikowanie trzech książek. Zdobył wielką ilość prestiżowych nagród i odznaczeń: Oskar za film *Iris* z Judi Dench, brytyjski szlachecki tytuł „Sir” w 1997 r. Reżyserował tylko dwie produkcje operowe: *Traviatę* dla Covent Garden i *Wesele Figara* dla Aix-en-Provence.

Scenografię i kostiumy zaprojektował urodzony w Londynie Rob Howell (debiut w MET). Pracował w London National Theatre i Royal Shakespeare Company, na West Endzie i Broadwayu, zdobył wiele Oliver Awards. Jego

doświadczenie operowe obejmuje dwie produkcje: *Turn of the Screw* (Welsh National Opera) i światową prapremierę z 2002 r. opery Nicholasa Mawa *Shophie’s Choice* (Covent Garden).

Projekt światła powierzono również Brytyjczykowi, Peterowi Mumfordowi, którego doświadczenie w MET obejmuje już: *Madama Butterfly* (debiut 2006), *Peter Grimes* i Galę na 125 lecie istnienia MET.

Choreografią zajął się kolejny Brytyjczyk, Christopher Wheeldon (debiut w MET w *Giocondzie*, 2006).

Zanim ocenię nową produkcję *Carmen* w MET, opiszę ją Państwu możliwie dokładnie. Nie wszyscy bowiem w Polsce mieli okazję zobaczyć kinową jej transmisję 16 I 2010 r.

Podczas uwertury widzimy czarną kurtynę z pęknięciem zwijającym się od dołu do około jej 2/3 wysokości. Owo krwisto-czerwone „pęknięcie” przypomina nieco błyskawicę tyle, że widzianą od dołu, a nie od góry. Podczas wolniejszej części uwertury czarna kurtyna unosi się w górę ukazując grafitowo-szaro-czarne panele, które rozsuwają się nieco na boki tworząc kształt przypominający stożek, a w jego „prześwicie” i w czerwonym świetle ukazują się dwoje tancerzy: rozebrany do pasa mężczyzna i ubrana w czarną, powiewną koszulkę kobieta. To baletowa zapowiedź akcji opery, erotycznie intensywna, bez niedomówień. Cel? „Uatrakcyjnienie” muzycznego fragmentu opery, żeby widownia się nie nudziła? Ukłon w stronę tradycji francuskiej opery, w której obowiązkowo pokazywano sceny baletowe (jakby ich mało zaplanował i skomponował w *Carmen* sam Bizet?).

Pierwsza scena *Carmen* to dwa ruchome koncentryczne koła, na których z przeciwnych stron „wjeżdżają” ku centrum sceny dekoracje fortu, żołnierze w nim stacjonujący i cała reszta ludności miasteczka. Owe obrotowe, koncentryczne koła umożliwiają sprawną zmianę scen bez niepotrzebnych przerw w akcji. Pierwsze zaobserwowane przeze mnie dziwactwo: pracownice fabryki papierosów pojawiają się na scenie wylaniając się spod podłogi sceny. Według tego ujęcia scenicznego fabryka umieszczona jest pod ziemią, przykrywa ją sporej wielkości wykonane z desek koło/pokrywa, trochę przypominająca pokrycia wiejskich studni. Obecni na scenie członkowie chóru (lub przebrani w kostiumy pracownicy techniczni), zdejmują pokrywę z powierzchni owej dziury w środku sceny, a z jej wnętrza zaczynają się powoli wylaniać pracownice fabryki papierosów. Skąd ten pomysł? Mogłyby doskonale moim zdaniem wychodzić spoza sceny i nie sprawiło by to większej różnicy. Wszystkie kobiety ubrane są w luźne beżowe fartuchy robocze, spod których widać równie nieciekawe w barwie niewybielonego lnu proste sukienki. Jedynie Carmen odbija kolorystycznie od reszty. Po wyłonieniu się z dziury w podłodze, zdejmuje beżowy fartuch. Chce się trochę ochłodzić po duchocie podziemi fabryki. Najpierw podchodzi do kranu z wodą i zwiłza szyję, po czym przechodzi do wiadra z wodą, znajdującego się przy murze po prawej stronie sceny, siada na jego żalomie, przepiera w wodzie fartuch, zaczyna śpiewać pierwszy fragment *Habanery* metodycznie myjąc sobie obnażone do kolan nogi zanurzone w wiadrze z wodą. Carmen ubrana jest w czarną sukienkę i czarną z barwnym wzorem bluzkę/bolero zawiązane pod biustem. Na tle beżowo lnianych nieforemnych kostiumów reszty kobiet, jest oczywiście najatrakcyjniejsza. I słusznie. Początek *Habanery* śpiewany jest trochę „od

niechcenia”, a „elementem uwodzicielskim” są obnażone do kolan nogi.

Dobrze rozwiązano „problem” kwiatka, bo niby skąd się miał wziąć w jej ręku przy tak zaplanowanej scenie. Przez plac przechodzi sprzedawca kwiatów, oferując je zebranym. Carmen wyciąga z niesionego przez niego wiaderka jeden czerwony kwiat, a sprzedawca zwraca się do Kapitana by za niego zapłacić. Nowym spojrzeniem obdarzył też reżyser moment „rzucenia kwiatka” w Don José. Carmen podchodzi do niego i oferuje mu kwiat. Don José wyciąga po niego rękę, ale Carmen w ostatniej chwili upuszcza go na ziemię i Don José musi się po niego schylić i podjąć z ziemi. Ich ręce spotykają się na ułamek sekundy, a „poprowadzona” przez Carmen ręka Don José „ładuje” na jej biuście. Trochę to zmienia koncepcję pierwotnego braku zainteresowania Don José, który pograżony w myślach o domu rodzinnym i Micaeli ignoruje jej obecność i dopiero rzucenie w niego kwiatem „przywołuje go do rzeczywistości”. Tu reżyser założył mniej dramatyczną wersję ich pierwszego spotkania. Ramatycznie i psychologicznie – wiarygodne, trochę jednak zmienia to zamiar libretta, wedle którego Carmen jest prowokatorką i inicjatorką dalszego przebiegu akcji, a Don José najczęściej ukazywany jako „ofiara” zabiegów cygańskiej „femme fatale”. W tej produkcji Carmen znacznie mniej musi się „napracować” by zdobyć to co chce, a Don José nie jest naiwno-bezbronną „uwiedzioną i porzuconą postacią”, ale dość aktywnie odpowiadającą na erotyczny sygnał.

Przemyślano też wiarygodność scenicznego uwięzienia Carmen – sznur, którym Don José przywiązuje ją do metalowego fragmentu kraty, kajdanki etc. Erotycznie – jest coraz lepiej i coraz bardziej „gorąco”. Carmen zaczyna śpiewać *Pres de remparts*... siedząc bokiem do widowni na stole, unosi spódnice i obnaża bardzo wysoko prawą wewnętrzną stronę uda, które jest widocznie okrwawione w wyniku urazów podczas bitki w fabryce papierosów. Trudno się więc dziwić reakcji Don José, który bierze ją w ramiona padając pomiędzy jej rozchyłone uda. Dopiero wejście Kapitana przywołuje oboje do porządku. Sam moment ucieczki jest dobry, ale następuje po nim trochę chaotycznej, bezładnej bieganiny w kółko po placu, która ma ilustrować pościg.

Akt II serwuje nam na początku sporą niespodziankę. Po muzycznym wstępie – kurtyna w górę, cisza w kanale orkiestry, lekko przyćmione światło, wnetrze gospody Lilas Pasta. Po środku duże drewniane taneczne koło (chyba scenograf lubi ten kształt). Na kole ustawiona grupa tancerzy flamenco, kobiet i mężczyzn. Zaczynają wybijać „perkusyjniami” obcasami rytm, klaskać i rozpoczynają taniec a cappella. Znakomity, najlepszy choreograficzny projekt w całej produkcji. Dopiero po chwili włącza się muzyka. Taniec Carmen zaplanowano inteligentnie, biorąc pod uwagę fakt, że musi jednocześnie śpiewać i tańczyć. Wymagająco fizycznie, a jednocześnie bardzo wiarygodnie. Jedyne co spowodowało moje lekkie uniesienie brwi w dezaprobacie, to moment, w którym Carmen unoszona jest w pozycji horyzontalnej na ramionach tancerzy/ gości gospody – jak w musicalu. Po co? To trochę „nie z tej bajki”.

Po pieśni Torreadora i wyjściu gości z gospody następuje najbardziej ekspresyjna w otwartości seksualnej scena spotkania Carmen z Don José. Wszyscy ci z Państwa, którzy oglądali sfilmowaną wersję *Carmen* z Plácidem Domingo i Julią Migenes na pewno pamiętają ów

niezwykle erotyczny jej fragment. W tej produkcji było nieco podobnie. Po kocio uwodzicielskim w ruchu tańcu, Carmen układa się na podłodze i w „zapraszającym” geście rozkłada nogi na boki.

Poprzedzające akt III preludium znów okrasza dwójka tancerzy baletu, tym razem ukazująca się w „pęknięciu stożka” w niebieskim świetle. Mężczyzna znów rozebrany jest do pasa, ale jego partnerka ma na sobie tym razem długą powiewną białą spódnicę z falbaną u dołu i króciutki, zapinane na guziki pomiędzy piersiami „bolerko” na biuście.

Reszta produkcji nie była niczym nowym. Całość oceniam jako „tańszy wariant” produkcji Zeffirellego. Akcję przeniesiono w lata 30. XX w. czyli w czasy wojny domowej w Hiszpanii, ale gdybyśmy tego nie wiedzieli, to zorientowalibyśmy się tak naprawdę dopiero po kostiumach aktu IV. Nie ma to bowiem moim zdaniem żadnego wpływu na całość koncepcji. Dekoracje na obrotowych koncentrycznych kołach bardzo przybliżyły całość do brzegu sceny, wszystko więc wydaje się być nieco bardziej zagęszczone u jej krawędzi w akcie I i IV. W akcie ostatnim centralnie widać półkole muru okalającego arenę corridy i tylko bardzo wąski pas sceny pozostawiono dla ruchu śpiewaków i uczestników parady przed corridą. Wychodzą identycznie jak u Zeffirellego z prawej strony sceny. Brak koni, wszyscy na piechotę, część w luksusowych, stylowych kostiumach, ale na kostiumach dla widzów bardzo zaoszczędzono no bo to lata 30., a więc tylko właściwie Carmen ma na głowie tradycyjną mantyle, a jej czarna suknia z krwisto czerwonym pęknięciem/pasmem od góry do dołu zwężonym nieco w pasie wywiera spore dramatyczne wrażenie i „wyjaśnia” koncepcję „pęknięć” na kurtynie.

Akt III jest powieleniem scenarii Zeffirellego, choć słyszałam opinię, z którą trudno się nie zgodzić, że wygląda to bardziej jak wnętrze opuszczonej kopalni soli niż jak krajobraz górski. Nawet to samo niebieskawe światło – tylko brak osiołków i padającego śniegu, który tak pięknie kreował atmosferę w produkcji Zeffirellego. Ale ogólnie projekt światła wzbudził moje ogromne uznanie. W wielu scenach, jak np. w akcie I podczas duetu Micaeli i Don José ciepłe światło zmierzchu dodawało nastroju romantycznej scenie.

Choreografia – nieszczególna. Najlepszy był właśnie początek aktu II.

Ktoś mógłby zapytać, a cóż ja bym chciała takiego nowego zobaczyć. Problem w tym, że właśnie nic. Ja bym po prostu zostawiła produkcję Zeffirellego i nie wydawała pieniędzy na nowy, „tańszy” i mniej luksusowy jej wariant. No i ta finałowa scena. Po zabójstwie Carmen, koło sceny obraca się i ukazuje półkole areny corridy w stop klatce. Zamarły w ruchu Torreador w malowniczej pozie i znakomicie dopasowanym kostiumie ma skierowaną szpadę w stronę leżącego na boku czarnego byka, któremu ma za moment wymierzyć śmiertelny cios. Cisza. Kurtyna opada. Coś dramatycznie nie tak. Ciszę uzasadniałoby „odwrócenie ról” tzn. gdyby to torreador leżał na piasku areny a nad nim stał byk mający go za chwilę śmiertelnie ranić rogami. Wtedy rzeczywistość publiczność zamarta by w „śmiertelnej ciszy”, ale zabicie byka na arenie corridy zawsze powoduje wiwaty zachwyconej widowni. Czyli co? Metafora? Carmen = byk, a torreador = Don José? Ta nowa produkcja bardziej zapewne podkreśla choreografią seksualny wymiar i ładunek opery, ale zamieniłbym

to chętnie na bardziej przyjazny śpiewakom projekt Zeffirellego.

No właśnie. Obsada. Było z tym trochę zamieszania, w którego centrum znów pojawiła się, obecnie już chyba ex-para, Alagna/Gheorghiu. Planowana jako Carmen Angela Gheorghiu wycofała swój udział z pierwszych 6 spektakli w MET, jak to podano w prasie 14 VIII 2009 r., z „powodów osobistych”. I tak „się złożyło”, że właśnie w owych 6. pierwszych przedstawieniach partię Don José miał śpiewać jej mąż, Roberto Alagna. Gheorghiu potwierdziła jedynie dwa występy w *Carmen* tego sezonu: 29 IV i 1 V, kiedy to w roli zakochanego Don José ma wystąpić wedle planów Joseph Kaufmann. Teraz wiadomo już, że Angela i Roberto są w trakcie rozwodu.

Nie był to jednak jedyny zawód, który sprawiło MET w tym sezonie. Wcześniej wycofał się z *Opowieści Hoffmanna* Rolando Villazón, a i Anna Netrebko odwołała *Traviatę* planowaną specjalnie dla niej i Rolanda Villazóna w sezonie 2010/11. Miała to być uwspółcześniona produkcja *Traviaty* Willy’ego Deckera przeniesiona z Festiwalu w Salzburgu, która wzbudziła tyle sensacji w 2005 r. Czyżby więc planowano wymianę kolejnej produkcji Zeffirellego – tym razem *Traviaty*? Czy też ma to być tylko „gościenny jej występ” specjalnie dla pary gwiazd? W wywiadzie dla Frankfurter Allgemeine Netrebko powiedziała, że wycofuje się z *Traviaty* w MET ponieważ „nie chce współzawodniczyć ze swym występem w tej produkcji z Salzburga nagrany już na DVD” oraz, że nie chciałaby, aby jej Violetta stała się „zbyt rutynowa”. Violetta Netrebko ma więc zastąpić Marina Poplavskaya. Wnioski pozostawiam Państwu.

Wracając jednak do *Carmen* – po odwołaniu 6 spektakli przez Gheorghiu potrzebna była Carmen do nowej produkcji w MET. Znaleziono ją w osobie lotewskiego młodego mezzosopranu Eliny Garancy, która wedle planu miała śpiewać w MET w tym sezonie rolę Muzy/Nicklaussa w *Opowieściach Hoffmanna*. Zaproponowano jej Carmen zamiast Nicklaussa. Miała ją śpiewać na zmianę z Olgą Borodina.

Tak więc ten sezon w MET ma zaprezentować nam trzy różne wersje wokalne Carmen: dość wysoki mezzosopran Garancy, głęboki mezzosopran Borodiny i sopran Gheorghiu.

Garanca śpiewała już Carmen w 2009 r. w Covent Garden (również z Robertem Alagną) i w Rzymie. W 2010 r. planuje wykonać ją w Wiedniu i Monachium.

Widziałam Carmen Garancy 5 I 2010 r. i słyszałam ją w transmisji radiowej 16 I 2010 r. Każdy ma swe własne preferencje brzmienia głosu Carmen. Głos Garancy jest bardzo dobry, ładny w barwie, o silnej, stabilnej górze, która jest jej największym forte. Dół – mocno wątpliwy. Stąd też fragmenty roli, które wymagają głębszego tonu nie wypadły dobrze. Najwyraźniej było słycać owe niedostatki w akcie III – *Carreau! Pique!... La mort!* Nie zachwyciły mnie modulacje i niuanse głosu w *Habanerze* – trochę zbyt „od niechcenia” i monotonna bez zróżnicowań pomiędzy obietnicą i groźbą. *Pres des remparts de Seville* imponowała kilkoma wysokimi tonami, ale też bez większych wrażeń. Podczas aresztowania, za mało było w jej głosie pogardy. Bardzo atrakcyjnie wypadła natomiast w akcie II w scenie spotkania z Don José. Tu popisała się aktorstwem wokalnym w gniewnym, przedrzeźniającym go szyderstwie. Dobry też był wokalnie i aktorsko akt ostatni. W sumie – dobra Carmen, ale słyszałam już w MET znacznie lepsze wokalne wykonania tej partii.

Roberto Algana był podczas prób przeziębiony, opuścił też ostatni akt próby generalnej. 5 I 2010 r. nie urzekł mnie. To prawda, że dramatycznie „zanurzył się” całkowicie w rolę, ale wokalnie – głównie z nią „walczył”. Siłowo wymuszony głos w górze, zbyt nosowy w wielu fragmentach, sporo popisowych o wątpliwej jakości tonów, które nie czyniły postaci Don José bardziej wiarygodną. Oczekiwana przez wszystkich *La fleur...* zaśpiewał ze sporym wycuciem i niuansem, ale na jej końcu głos się załamał. Ogólnie postawił na ładunek dramatyczno-ekspresyjny co okazało się dobrym pomysłem w kilku momentach aktu IV, ale poza tym, to już „prześpiewany” głos i bardzo niedoskonały wokalnie Don José.

Mariusz Kwiecień podjął się roli Escamilla, którą tradycyjnie wykonują basy lub bas-barytony. Potrzebny jest bowiem w niej silny dół rejestru. Pieśń Torreadora nie wypadła więc najlepiej właśnie przez niedostatki dołu w jego głosie. Wyglądał wspaniale, poruszał się znakomicie, śpiewał stylowo i z werwą, ale właśnie ten dół... Znakomicie wypadł natomiast w akcie III, gdzie rola ułożona jest wyżej.

Podczas transmisji radiowej (16 I) zastąpił go Teddy Tahu Rhodes (baryton z Nowej Zelandii, debiut w MET jako Ned Keene w *Peterze Grimesie*, 2008), który dowiedział się o niedyspozycji Mariusza Kwietnia o 10. rano, na trzy godziny przed spektaklem. Ten baryton ma dół, ładną głęboką barwę, ale ogólna jakość była momentami lekko „szczekliwie-bombastyczna”.

Micaela Barbary Frittoli wypadła różnie. 5 I dobrze zabrzmiał jej głos w akcie I, ale w popisowej arii aktu III był zbyt dramatycznie ostry, ze zbyt dużym vibrato i bez koniecznej lirycznej, płynnej śpiewności. Podczas transmisji wypadła natomiast bardzo dobrze. Może wolelibyśmy nieco bardziej słodko-liryczny sopran w tej roli, ale należały się jej wielkie brawa.

34-letni Maestro z Kanady, Yannick Nezet-Seguin, debiutował w MET tymi spektaklami *Carmen*. Dyrygował już podczas Festiwalu w Salzburgu (*Romeo i Julia*, 2008), w operze holenderskiej (2009), jest głównym gościnnie dyrygującym Maestro w London Philharmonic Orchestra, w roku ubiegłym został głównym muzycznym dyrektorem orkiestry w Rotterdamie. Piastuje też od 2000 r. funkcję głównego dyrygenta i dyrektora artystycznego Orchestre Metropolitan du Grand Montreal. Znają jego batutę m.in. orkiestry w Dreźnie, Sztokholmie, Filadelfii, Wiedniu, Los Angeles, Bostonie, a także Orchestre National de France.

5 I trochę mnie zaskoczyło bardzo szybkie tempo uwertury do *Carmen*. Było jeszcze tego wieczoru kilka innych fragmentów, które wydały się niepotrzebnie pospieszne, jak np. w końcowym fragmencie tańca w gospodzie Lilas Pasta. Urzekł mnie jednak nastrojowością, bardzo dobrze wyważoną dynamiką i płynną śpiewnością, która kontrastowała ze sprężystymi, zagranymi z prawdziwą werwą fragmentami. Podczas transmisji brzmienie orkiestry i tempa wydały mi się lepsze, i choć nadal bywało momentami szybko, tym razem nie odnosiło się wrażenia pospieszności. Ogólnie ekscytujący debiut.

Jak zwykle przy wystawianiu nowej produkcji padło pytanie którą „wersję” *Carmen* należy przedstawić – tę z oryginalnymi mówionymi dialogami Bizeta (Paryż, 1875), czy tę z zadaptowanymi dialogami z libretta w recitatywy skomponowane dla Wiednia (ten sam rok, ale już po śmierci Bizeta) przez Ernesta Guirauda. Wersja Guirauda była popularna przez kolejnych

100 lat i dopiero około lat 60. XX w. zaczęto wystawiać *Carmen* wedle oryginalnego zamysłu Bizeta z mówionymi dialogami (np. MET w 1972 r., produkcja z Marilyn Horne dyrygowana przez Leonarda Bernsteina, nagrana na CD, wydana przez DG). Nowa produkcja MET to wersja Guirauda z recytatywami, którą pokazywano tu również w produkcji Zeffirellego. O wyborze „wersji” *Carmen* najczęściej obecnie decydują powody „praktyczne”. Obsada wokalna, dla której język francuski nie jest językiem ojczystym, najczęściej woli śpiewać a nie mówić – jak np. możemy to usłyszeć w nagraniu Rise Stevens pod batutą Fritza Reinera z 1951 r. (CD RCA).

Kolejny zaplanowany przeze mnie spektakl *Carmen* (27 I) miał zapowiedzianą w roli tytułowej Olę Borodinę. Rozchorowała się jednak i zastąpił ją węgierski mezzosopran Viktoria Vizin. Debiutowała w MET w styczniu 2009 r. jako Maddalena w *Rigoletcie*. To właśnie rola Carmen przyniosła jej wiele uznania i sukcesów w teatrach operowych Europy, a m.in. oczywiście na Węgrzech, w Niemczech, Covent Garden i w Chicago. Były też inne, planowane już zmiany obsady: Don José śpiewał debiutujący w MET młody amerykański tenor, Brandon Jovanovitch. Ma już trochę doświadczenia w tej roli (Waszyngton i festiwal w Glyndebourne). Podejmował się też już wielu głównych partii, jak np: Turridu (Houston, New York City Opera), Peter Grimes (Neapol), Cavaradossi, (Seattle, festiwal w Bregencji), Pinkerton (San Francisco).

Debiutował też tego wieczoru francuski dyrygent, Alain Altinoglu, od sezonu 2007/8 główny dyrygent Orchestre National de Montpellier, który poza Francją występował już w Berlinie, San Francisco, Buenos Aires i podczas festiwalu w Salzburgu.

Moja ogólna ocena tego spektaklu – jeden z najslabszych wokalnie i muzycznie spektakli w MET jakie w ogóle tu widziałam i słyszałam. To nie był poziom MET i myślę, że obraziłabym wiele zupełnie dobrych choć niewielkich teatrów operowych gdybym ten poziom przedstawienia nazwała „prowincjonalnym”.

Mogę tylko zgadywać co mogło wpłynąć na tak zły poziom. Przede wszystkim nerwy i sporo debiutów. Aż przykro było słuchać, jak Francuz źle, „na piechotę” gra Bizeta. Szalone tempo uwertury, a dalej nie lepiej: pospiesznie, płytko, „szarpane” skrócone frazy, zbyt prominentna perkusja (a szczególnie talerze) w wybijaniu rytmu, nie mające uzasadnienia w partyturze dramatycznej zmiany tempa i dynamiki, ogólny brak płynności i spójności.

Jovanovitch nie ma złego czy źle wyszkolonego głosu, a i barwa jest przyjemna. Co też ważne – śpiewa, a nie krzyczy i nie popisuje się. Wokalnie wypadł adekwatnie i poza drobnymi potknięciami od strony technicznej niewiele można by mu zarzucić. Starał się – były „miększe” fragmenty, próba piano na końcu arii *La fleur...*, która nie wyszła. Ale to był wieczór jego debiutu. Mógł być sparalizowany treścią.

Viktoria Vizin miała chyba jeden ze swoich najslabszych wokalnie wieczorów w karierze. Trudno mi bowiem uwierzyć, by po tylu latach



śpiewania *Carmen* (po raz pierwszy w Niemczech w sezonie 2001/2) tak zupełnie nie dawała z nią sobie rady wokalnie. To bardzo atrakcyjna kobieta, wysoka, smukła – figura modelki. Wspaniały ruch sceniczny – momentami aż za żywiołowo ognisty. Prezentowała nam też przez ¼ spektaklu swe wspaniałe, długie nogi i pięknie uformowane uda zadzierając bardzo wysoko spódnice kiedy tylko się dało. Tak więc wyglądała jak *Carmen*, poruszała się jak *Carmen*, ale nie

brzmiała jak Carmen. Głos bowiem, niestety, nie szedł w parze z prezentacją sceniczną roli. Momentami wręcz zanikał, był niestabilnie rozchwiany (szczególnie na początku spektaklu). Niestylowa *Habanera* i *Pres des remparts...* Przepadła też z kretesem aria *Carreau! Pique!... La mort!* z aktu III, gdzie potrzebny jest silny dół. Powoli rozgrzewała się i najatrakcyjniej zabrzmiała w akcie ostatnim – co nie znaczy, że dobrze. Jedna z najsłabszych wokalnie Carmen jakie w życiu słyszałam.

Na tym tle prawdziwie wspaniale zabrzmie-

ły planowaną jako Micaelę, ale chorą Maję Kovalevską, zastąpiła Jennifer Black (debiut w MET – *Idomeneo*, 2006), urodzony w Teksasie liryczny sopran. Mieliśmy już okazję słyszeć ją w 6. rolach, m.in. jako Śpiewak madrygałów w *Manon Lescaut* i Lisa w *Lunatytcze*.

Za pulpitem dyrygentkim ponownie stanął Alain Altinoglu, ale tym razem, pomimo nieco szybkich temp w uwerturze reszta spektaklu zabrzmiała na prawdziwie dobrym muzycznym poziomie. Dobre tempa, dynamika, płynność i współpraca z solistami. Słuchałam więc jakby zupełnie innego Maestro i innego brzmienia orkiestry. Widać nad przedstawieniem 27 I prawdziwie zawisły zle moce.

No i nareszcie usłyszałam prawdziwie znakomitą wokalnie Carmen. Olga Borodina ma tę rolę w głosie tak wspaniale, że niepotrzebne są jej baletowe dodatki by ją uwierzygodnić na scenie. Co oczywiście, bardzo stonowano choreografię jej ruchu w tej produkcji dopasowując ją do jej temperamentu artystycznego. Spora jej część przejęła tancerze baletu „zwalniając” ją ze zbyt fizycznie wymagających fragmentów. Obyło się też znakomicie bez zadzierania spódnicy i ukazywania nóg niemal do pasa; zamiast obnażania ud – wystarczyła spora dziura w rozerwanej spódnicy, przez którą widoczne było jego zranienie podczas bójki w fabryce; nie było rozkładania się na podłodze z rozpostartymi na boki nogami. Borodina uwodziła znacznie subtelniejszym ruchem, bo cały ładunek erotyczny miała w głosie. A pomimo wcześniejszych zapowiedzi nie pełnej dyspozycji – brzmiała fantastycznie. Silny, głęboko aksamitny głos o przydymionej barwie ze znakomitą dołm. Wspaniałe modulacje; każda fraza pełna ekspresji; wiarygodna w każdej sylabie i niuansie. Doskonała *Habanera* i *Pres des rempart...* Carmen Borodiny była kwintesencją ogniście „dzikiej”, nieokiełznanej siły natury, kobiecego sex appealu, żywiołowości w poczuciu wolności i dumy i o instynktownej wręcz zachłanności czerpania z życia pełnymi garściami z pełną świadomością ceny

jaką przyjdzie jej za to zapłacić. Śmierć przyjmuje niemal ze stoickim spokojem, a cios noża Don José nie jest dla niej zaskoczeniem. Nie walczy o życie – wręcz przeciwnie – opiera się o jeden z filarów w oczekiwaniu na spełnienie wyroków losu. Dlatego też w interpretacji Borodiny centralnym momentem opery jest *Carreau!... Pique!... La mort!* z aktu III. Trzeba też w tym miejscu oddać sprawiedliwość Maestro Altinoglu, który podczas owego kulminacyjnego fragmentu

aktu III podał za głosem i tempem Borodiny. Śpiewała bardzo wolno, a tragiczna w ekspresji „zapowiedź” jej losów przyprawiła widownię o dreszcze. Co oczywiste, zebrała owację przed kurtyną.

Akurat ten wieczór w MET był prawdziwie znakomity (choć nie perfekcyjny wokalnie) w całości atmosfery wykreowanej ekspresją interpretacyjną i ogromnym zaangażowaniem wszystkich biorących w nim udział.

Jennifer Black okazała się zupełnie dobrą Micaelą, wystarczająco słodką lirycznie o dziewczęcym młodym głosie i zebrała wiele zasłużonych braw. Brandon Jovanovitch nie zaczął najlepszym głosem i służyć było w nim resztki przeziębienia, ale w miarę upływu czasu „rozgrzał się” i zadziwił nas nawet bardzo dobrze zaśpiewaną popisową arią *La fleur*, w której tego wieczoru, w końcowym piano głos mu się nie załamał. Odniosłam też wrażenie, że lepiej czuł się w roli Don José mając za partnerkę Olę Borodinę o znacznie bardziej stonowanej żywiołowości ekspresji seksualnej na scenie. Tym razem musiał być bardziej „uczestnikiem” akcji, a nie tylko manipulowaną postacią we wszechogarniającym i przytłaczającym go „wirze” ruchu poprzedniej partnerki.

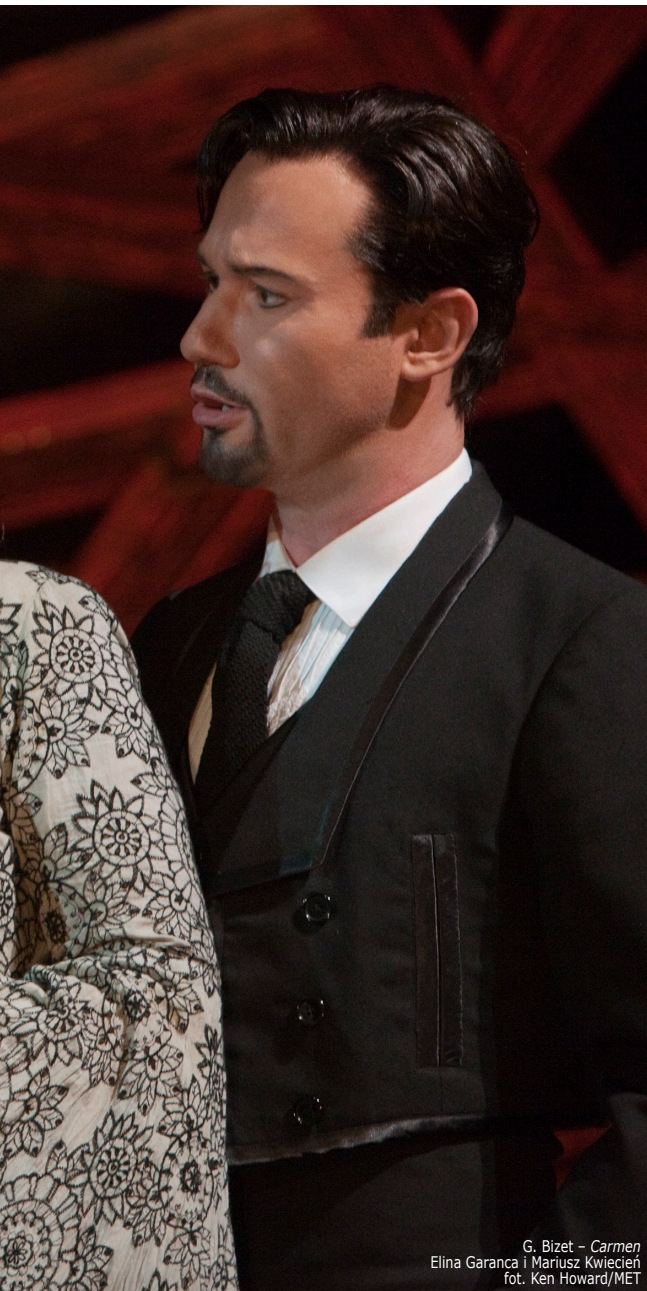
No i Mariusz Kwiecień miał „swoją wokalną wieczór” w tej roli. Z widzianych i słyszanych przeze mnie spektakli *Carmen* z jego udziałem 1 II wypadł prawie doskonale. Podziwiałam go w każdej scenie, a głos pięknie popłynął czarując wszystkie damy – i te na scenie i te na widowni. Znakomity w ruchu scenicznym, stylowy, wiarygodny. Bravo!

I tak, po prawie miesiącu oglądania i słuchania *Carmen* w MET w tym sezonie miałam szczęście i ten ostatni spektakl, z którego zdaję Państwu relację, okazał się prawdziwie wielki.

**Carmen – z ostatniej chwili.** 8-2-0 - to cyfry, które wedle oświadczenia prasowego z piątku 5 II maja ilustrować udział Angeli Gheorghiu w spektaklach *Carmen* w MET w bieżącym sezonie.

Nowa produkcja, którą zaprojektowano w MET specjalnie dla Gheorghiu i dla jej scenicznego debiutu w partii Carmen, nie będzie bowiem miała na scenie rumuńskiej gwiazdy wogóle. Jak już wspominałam wcześniej, udział w pierwszych 6 przedstawieniach odwołała „z powodów osobistych” ponieważ nie chciała występować w tych samych spektaklach wraz ze swym chyba ex-mężem, Roberto Alagną. Potwierdziła jednak terminy występu w dwóch ostatnich przedstawieniach *Carmen* tego sezonu w MET (28 IV i 1 V), w których miała śpiewać z Jonasem Kaufmannem jako Don José. Na początku lutego odwołała jednak i te dwa. Wedle doniesienia prasowego MET, Gheorghiu jako powód podała brak gotowości do wykonania roli. „By zadebiutować w tak ważnej partii jak Carmen, chcę być przygotowana dramatycznie tak jak jestem przygotowana muzycznie. Dlatego też odkładam na późniejszą datę mój debiut w tej roli, gdy będę mogła intensywnie nad nią pracować w produkcji Richarda Eyre’a”.

MET zapowiedziała więc, że w dwóch ostatnich spektaklach *Carmen* zamiast Gheorghiu zaśpiewa Kate Aldrich (ur. w 1973 r. amerykański mezzosopran), która wykonywała już tę partię w Monachium i Berlinie. W MET zaśpiewała jak dotąd tylko jedną rolę – Maddalena w dwóch spektaklach *Rigoletto* – którą debiutowała w MET w 2006 r. 10



G. Bizet – *Carmen*  
Elina Garanca i Mariusz Kwiecień  
fot. Ken Howard/MET

Barbara Frittoli i Mariusz Kwiecień oraz reszta wykonawców wspomagających ról.

Dopiero spektakl 1 II okazał się być na poziomie jakiego oczekuje się w MET. Tytułową rolę zaśpiewała w nim po raz pierwszy w tym sezonie Olga Borodina. Przed rozpoczęciem wieczoru przedstawiciel MET prosił jednak widownię o imieniu Borodiny i Brandona Jovanovitcha o wyrozumiałość. Oboje bowiem nadal cierpieli na nie do końca wyleczone przeziębienie. Je-

# The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe:  
19 stycznia

**HAMLET** **H**amlet – Ambroise’a Thomasa (1811-1896). Charles Louis Ambroise Thomas urodził się 5 VIII 1811 r. w Metz w muzycznej rodzinie (ojciec skrzypek, matka śpiewaczka) i już jako 10-letni chłopiec był świetnym pianistą i znakomicie grał na skrzypcach. Po śmierci ojca, rodzina przeniósła się do Paryża, gdzie w 1828 r. wstąpił do konserwatorium. Jego praca dyplomowa, kantata *Hermann et Ketty* (1832), zdobyła Grand Prix de Rome i umożliwiła mu dalsze studia we Włoszech. Po powrocie do Paryża uczył w Konserwatorium, a w 1871 r. został następcą Auber’a jako jego dyrektor. Komponował kantaty, muzykę kameralną i baletową. Był też twórcą 20 oper, z których tylko 3 utrzymały się, niekiedy z dość długimi przerwami, w repertuarze: *Le Caïd* (1849), *Mignon* (1866), która w latach 1866-1899 miała około 1 000 przedstawień w Opera Comique i *Hamlet* (1868) – największego jego sukcesu muzycznego. Był pierwszym kompozytorem, który otrzymał Grand Croix Legii Honorowej. Zmarł 12 II 1896 r. w Paryżu.

Pięcioletni *Hamlet* otrzymał libretto od Michela Carée i Julesa Barbiera. Oparte zostało na dramacie Szekspira oraz na jego adaptacji sztuki teatralnej Aleksandra Dumas. Premiera odbyła się 9 III 1868 r. i w ciągu 5 lat *Hamlet* objechał w zasadzie wszystkie największe teatry operowe Europy. W Covent Garden zaśpiewano go po raz pierwszy po włosku w czerwcu 1869 r. (*Hamlet* – Charles Santley, brytyjski baryton). Pokazano go też w St. Petersburgu i Nowym Jorku. Święcił nieprzerwane triumfy do śmierci Thomasa, a po zakończeniu I Wojny Światowej powoli zniknął z repertuaru. Zainteresowanie jego wznowieniem rozpoczęło się w latach 1980. i *Hamlet* stał się „modny”. W latach 1992-94 i 1996 zobaczył go Wiedeń, w 1996 Genewa, San Francisco i Kopenhaga, która wznowiła go w 1999 r. Potem zawiązał do Amsterdamu (1997) i Waszyngtonu (1998). W 2000 r. *Hamleta* obejrzał ponownie Paryż, Tokyo i Tuluz, w 2001 r. Moskwa, a Praga w 2002 r. Wśród barytonów, którzy przyczynili się współcześnie do wzrostu popularności *Hamleta* należą: Sherrill Milnes, Thomas Allen i Thomas Hampson.

Treści *Hamleta* nie trzeba chyba nikomu przypominać. Warto jednak zaznaczyć zmiany w stosunku do oryginału Szekspira, które zostały zawarte w treści libretta opery. Po pierwsze wyeliminowano dwie postacie: Rosenkrantza i Guildensterna. Pominęto też zbrojny najazd Fortynbrasa i zabójstwo Poloniusza, którego w oryginale zabija *Hamlet*. A poza tym: Poloniusz, Gertruda i Klaudiusz ukazani są w libretcie jako konspiratorzy; znacznie skrócono też „instrukcje” *Hamleta* dla trupy aktorskiej mającej odgrywać sztukę *Morderstwo Gonzagi*. Największym jednak odstępstwem od dramatu Szekspira było zakończenie opery: procesja pogrzebowa Ofelii przerywa pojedynek *Hamleta* z Laertesem. Pojawia się Duch Ojca; *Hamlet* atakuje i zabija Klaudiusza wypełniając przysięgę zemsty. Zabójstwo mordercy jego ojca

zostaje mu natychmiast wybaczone i obwołany jest królem Danii. Operę kończy radosny okrzyk: „Vive Hamlet! Notre roi!”.

Covent Garden nie mogłoby oczywiście „przełknąć” owego happy endu w dramacie Szekspira. Thomas zmienił więc finał. W owym drugim, alternatywnym zakończeniu na znak Klaudiusza Laertes śmiertelnie rani *Hamleta*; *Hamlet* zabija Klaudiusza, ostatkiem sił obejmuje nieżywą Ofelię i umiera.

Francuska opera uważana jest za najbardziej elegancką i wykwinną w stylu muzycznym i stylu śpiewu. Bez dramatycznych wybuchów emocjonalnych, ekscesów w ekspresji tak charakterystycznych dla opery włoskiej. Subtelność, powściągliwość, wrażliwość stylistyczna, umiarkowanie, piękno prezentacji długich płynących linii wokalnych. To inna ekspresja dramatu; bardziej zwrócona do wnętrza postaci niż na ekstrawertyczne ich manifestacje. Głosy, na które Thomas komponował *Hamleta* są więc odpowiednio

dobrane do ogólnego charakteru muzyki. Oryginalnie Thomas chciał, aby *Hamlet* był tenorem, ale ponieważ głos tej klasy nie był w owym momencie dostępny, Thomas przepracował partyturę na baryton. I tak podczas prapremiery paryska widownia usłyszała: *Hamlet* – liryczny baryton Jean-Baptiste Faure (1830-1914), *Ofelia* – liryczna koloratura Christine Nilsson (25-letni szwedzki sopran), *Gertruda* – dramatyczny mezzosopran Pauline Gueymard-Lauters (Eboli z *Don Carlosa* rok wcześniej), *Klaudiusz* – bas Jules-Bernard Beval (*Don Pedro* z *Afrykanki* Meyerbeera w 1865 r.), *Poloniusz* – bas, *Laertes* – tenor, *Horatio* i *Marcellus* (przyjaciele *Hamleta*) – odpowiednio bas i tenor, *Duch Ojca* – bas, *Grabarze* – tenor i bas.

Głosu owego pierwszego *Hamleta* można posłuchać w dwóch z najstarszych nagrań dokonanych na cylindrach Pathé, z których transferu na CD dokonało Symposium (*Important Early Sound Recordings: Historic Baritones, The French School*). Są to: *Grand air* z *Faworyty* Donizettiego

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej



A. Thomas – *Hamlet*  
Nellie Melba jako Ofelia  
fot. archiwum MET



# HAYDN

## NOWY ALBUM ZBIGNIEWA PILCHA

The London Symphonies No. 103 & 104

Wrocław Philharmonic  
Symphony Orchestra

Zbigniew Pilch conductor

Najnowsza dyrygencka płyta Zbigniewa Pilcha, skrzypka, altowiolisty i dyrygenta, ukazała się nakładem wydawnictwa DUX.

Symfonie Londyńskie skomponowane przez Josepha Haydna nagrane są w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Wrocławskiej. Zbigniew Pilch nie dyryguje z pozycji koncertmistrza,

ale stojąc na miejscu „batutowego dyrygenta” prowadzi orkiestrę grając równocześnie na skrzypcach.

Płyta została nagrana w związku z rocznicą 200lecia śmierci Josepha Haydna.



# HAYDN

i *Cantique de Noël* Adama, obie zarejestrowane około 1900 r. w Paryżu.

### Muzyka:

Wedle jego własnych słów, Thomas pracował nad kompozycją *Hamleta* przez około 6 lat. Po jego prapremierze napisał jeszcze tylko jedną operę, *Françoise de Rimini*, która była adaptacją *Piekiła* Dantego, i która po 41 spektaklach poszła w niepamięć.

*Hamleta* rozpoczyna krótkie, zapowiadające dramat preludium. Uroczysty marsz i chór otwierają scenę fetowania koronacji Królowej, matki Hamleta i jej ślubu z bratem poprzedniego męża, ojca Hamleta. Motyw z pięknego duetu miłosnego pomiędzy Ofelią i Hamletem, *Doute de la lumière*, wykorzystany zostanie później jeszcze kilka razy, ze szczególnie dramatyczną wymową przy końcu sceny szaleństwa Ofelii. Dzięki zmniejszeniu o około połowę postaci dramatu Szekspira, Thomas mógł obdarzyć każdego z wykonawców czymś interesującym wokalnie i muzycznie jak np. Laertes, który w akcie I po recytatywie żegnającym siostrę śpiewa bardzo piękną *cavatine* *Salut au prince Hamlet*. Muzyka sceny spotkania Hamleta z Duchem Ojca należy do najlepszych fragmentów opery. Thomas perfekcyjnie wręcz wykreował atmosferę „pozaziemskości” wizji, a *Spectre infernal* Hamleta jest jednym z najczęściej nagrywanych fragmentów opery.

Akt II otwiera krótkie, liryczne intermezzo. Już na jego początku Ofelia śpiewa pierwszą ze swych wielkich arii, melancholijną *Adieu, dit-il, ayez foi*. Po znakomitym arioso dla mezzosopranu Królowej, *Dans son regard plus sombre*, następuje duet Klaudiusza i Gertrudy, *L'ame de votre fils est à jamais troublée*. Jego pełną wersję, uważaną za zaginioną, odnaleziono w paryskiej Bibliotheque Nationale i nagrano po raz pierwszy jako dodatek do pełnego nagrania opery z Thomasem Hampsonem.

*Morderstwo Gonzagii*, sztuka teatralna przedstawiona przez trupę wędrownych aktorów, ma w obsadzie tylko basy i tenory. W tym fragmencie opery Hamlet otrzymał od Thomasa nielustniejące w dramacie Szekspira *Brindisi*, *O vin, dissipe la tristesse*, praktycznie „obowiązkowe” w operach tych czasów. Jest to popisowa i trudna aria, która wymaga zaśpiewania przez barytona wysokiego G w cadency (istnieje też alternatywna, „łatwiej-

sza” wersja zawierająca tylko Es). Najbardziej interesujący muzycznie i dramatycznie akt III zawiera słynny monolog Hamleta, *Etre ou ne pas etre*, i wzruszającą modlitwę Klaudiusza *Je t'implore, mon frere*. Ukryty za kotarą Hamlet dowiaduje się z krótkiego spotkania Klaudiusza i Poloniusza, że ojciec Ofelii jest jednym z konspiratorów morderstwa. Dramatyczna scena konfrontacji Hamleta i Gertrudy, jego matki stanowi punkt kulminacyjny tego aktu i tylko interwencja Ducha Ojca powstrzymuje Hamleta od matkobójstwa. Obowiązkowy w operze francuskiej balet, zaraz po wstępnym chórze, otwiera akt IV i po intensywnym dramatycznie zakończeniu aktu III brzmi „obco” muzycznie i zbyt sielsko frywolnie. To 5 fragmentów tańców, które nie odznaczają się niczym wybitnym muzycznie i stanowią niepotrzebną „wstawkę” przerywającą ciągłość napięcia dramatycznej akcji. Poza tym ten akt w całości należy do Ofelii i jej sceny szaleństwa. Najpierw recytatyw *A vos jeux mes amis*, potem cadenza, a w drugiej części – *Partagez-vous mes fleurs*, utrzymane w tempie walca, które prowadzi do kolejnej cadency i trzeciej części – *Et maintenant écoutez ma chanson... Pâle et blonde dors sous l'eau profonde*. Jest to oczywiście popis koloratury, tryli i wysokiego końcowego E.

Akt V rozpoczynają grabarze (tenor i bas) w duecie *Dame ou Prince*. Po melancholijno smutnym arioso Hamleta *Comme une pâle fleur*, następuje duet konfrontacji z Laertesem, który przerywa marsz i chór procesji pogrzebowej Ofelii. I teraz w zależności od wersji finału, albo pojawia się Duch Ojca nakazujący Hamletowi wypełnić zemstę i zabić Klaudiusza, albo śmiertelnie ranny Hamlet zabija króla i pada nieżywy na ciało Ofelii. Owo zakończenie zwane „le denouement du Theatre de Covent Garden” wedle wszelkiego prawdopodobieństwa nigdy nie zostało wykonane na scenie ani w Covent Garden, ani w MET. Istnieje jednak w kilku niemieckich partyturach wokalnych.

Amerika po raz pierwszy usłyszała *Hamleta* 22 III 1872 r. w The Academy of Music z Nilsson, Cary, Brignoli, Barre i Jamet. Jak wszystkie opery, w których główny bohater nie jest tenorem, zyskała umiarkowane w entuzjazmie przyjęcie, głównie dzięki kreacji Nilsson. *Hamleta* wznowiono w 1892 r. dla Calve i Loralie w Chicago, gdzie w 1912 r. tytułową rolę zaśpiewał niezrównany Titta Ruffo.

W swej historii MET wystawiła *Hamleta* tylko 9 razy. Po raz pierwszy 21 II 1884 r. (podczas objazdu: Ohio, Cincinnati, po włosku), a po raz

ostatni 1 I 1897 r. Wszystkie jego spektakle mogły poszczycić się znakomitą obsadą wokalną. W prapremierowym spektaklu pod batutą Auguste'a Vianieriego śpiewali: Hamlet – Giuseppe Kaschmann (1847 [niektóre źródła podają 1850] – 1925), Ofelia – Marcella Sembrich, Klaudiusz – Giovanni Mirabella, Gertrude – Sofia Scalchi.

W tym sezonie pokazano *Hamleta* 3 razy, podobnie jak podczas jego wznowienia w sezonie 1891/92 kiedy to główne partie wykonali: Hamlet – Jean Lassalle (1847-1909), Ofelia – Margaret Reid (debiut w MET), Klaudiusz – Edouard de Reszke, Gertruda – Giulia Ravogli.

Głosu Lassalle, choć nie we fragmentach z *Hamleta*, można posłuchać na CD Symposium *Important Early Sound Recordings, Historic Baritones, The French School*, a są to: *Ascanio – Enfants, je ne vous en veux pas* (Saint-Saëns), *Le Roi de Lahore – Promesse de mon avenir* (Massenet), *La Damnation de Faust – Voici des roses* (Berlioz), *Paul et Virginia – L'oiseau s'envole* (Masse), *Don Giovanni – Je suis sous ta fenetre* (Mozart), *Si tu veux, mignonne* (Massenet). Są to nagrania z cylindrów Pathé dokonanych w Paryżu w 1902 r. oraz nagrania:

*Pensée d'automne* (Massenet, Paryż 1903), *Les deux coeurs* (Fontenailles, Paryż 1905).

Po tym sezonie pokazano *Hamleta* w MET jeszcze tylko 3 razy: 6 XII 1893 r. (Jean Lassalle, Nellie Melba, Pol Plancon), 4 XII 1895 r. (Giuseppe Kaschmann, Emma Calve, Pol Plancon) i 1 I 1897 r. (Lassalle, Clementine De Vere – debiut i Pol Plancon).

Zaplanowanych na sezon 2009/10 w MET 8 spektakli *Hamleta* (premiera 16 III 2010) wystawionych zostanie w produkcji będącej własnością Le Grand Theatre de Geneve, która zyskała już sobie wiele uznania, szczególnie po serii przedstawień w Covent Garden. Autorami oryginalnej produkcji byli: Patrice Caurier i Moshe Leiser, dekoracje – Christan Fenouillet, kostiumy – Agostino Cavalca, światło – Christophe Forey. Dla wszystkich jest to debiut w MET.

Obsada głównych partii wokalnych też już sprawdziła się w wielu teatrach operowych świata: Simon Keenlyside (Hamlet) i Natalie Dessay (Ofelia). Prócz nich usłyszymy w MET: Jamesa Morrisa (Klaudiusz), Jennifer Lamore (Gertruda), Toby'ego Spence'a (debiut w MET jako Laertes). Orkiestrą MET dyrygować będzie Louis Langrée. Finał tych spektakli ma być wersją tragiczną, czyli

alternatywnym zakończeniem przewidzianym przez Thomasa dla Covent Garden.

**Pełne nagrania opery na CD:**

– Sherrill Milnes, Joan Sutherland, James Morris, John Tomlinson, Barbara Conrad, dyr. Richard Bonyng, CD London 1983 (muzyka baletu na początku aktu IV);  
– Thomas Hampson, June Anderson, Samuel Ramey, Gregory Kunde, Denyce Graves, dyr. Antonio de Almeida, EMI 1993. Oryginalne zakończenie opery, w którym Hamlet zostaje obwołany królem. W tzw. „uzupełnieniach” nagranych na końcu zawarto wersję finału z Covent Garden, alternatywną wersję duetu Króla i Królowej z aktu II *L'ame de votre fils est à jamais troulée*, oraz muzykę baletu.

**Pełne nagrania opery na DVD:**

– Simon Keenlyside, Natalie Dessay, Alain Verhes, Markus Hopp, Beatrice Uria-Monzon, dyr. Bertrand de Billy EMI Classics 2003 (akt IV zaczyna intermezzo i zaraz po nim jest scena szaleństwa Ofelii. Wycięto cały udział chóru i całą muzykę baletową. Oryginalny finał opery).

**Fragmenty:**

– Maurice Renaud – *Je n'ai rien oublié... Comme une pale fleur* z fortepianem; nagr. Paris, Black Label G & T, 1901; ta sama aria z orkiestrą nagr. Paris, Red Label G & T 1906; ta sama aria z orkiestrą nagr. Paris, Black Label G & T, 1908; CD Marston: Maurice Renaud: The Complete Gramophone Recordings 1901-1908;  
– Eugenio Giraldoni – *O vin, discaccia la tristezza*, nagr. 12 XII 1905, CD Symposium: Francesco Navarini, Eugenio Giraldoni: The Symposium Opera Collection vol. 16;  
– Titta Ruffo – The Titta Ruffo Edition vol I: *O vin, discaccia la tristezza*, akt II, nagr. Pathe, Paryż VI 1905 z fortepianem, *Spettro santo*, akt I, *Spettro infernal*, akt I, *Nega se puoi la luce*, akt I z Maria Galvany (sop.), *O vin, discaccia la tristezza*, akt II z chórem, *E tu! sparito sei... Essere o non essere*, akt III, nagr. Gramophone Mediolan, X/XI 1907 z orkiestrą dyr. Sabajno, *Comme il romito fior*, akt V, nagr. 23 XI 1908; CD Pearl;  
– Titta Ruffo – The Titta Ruffo Edition vol II: Recytacje z Hamleta: *O vin, discaccia la tristezza* akt II (3:44) nagr. 13 V 1920 z orkiestrą dyr. Pasternack; CD Pearl;  
– Titta Ruffo – The Titta Ruffo Edition vol III: Recytacja z Hamleta Szekspira, nag. 25 XI 1933 Gramophone; CD Pearl;  
– Marcella Sembrich-Kochańska – *Doute de la lumiere* z Emilio De Gogorza (bas) z orkiestrą, akt I, nagr. 10 IX, 1907 CD: *Vocal Archives: The World of Singing*, vol 5: *The Polish School*, part I: *Sopranos and Mezzo-Sopranos* (1902-1935) Libro I lub CD Romophone: *Marcella Sembrich: The Victor Recordings* (1904-1908);  
– Nellie Melba – *Recitative i Aria Ofelii* (1910) i scena szaleństwa nagr. 1907 CD Pearl: *Dame Nellie Melba: Arias & Songs 1907-1926* lub: *A vos jeux, mes amis, permettez-moi de grace i Pale et blonde, dort sous l'eau profonde* nagr. 29 III 1907 CD *Vocal Archives: The Best of Her Victor Recordings* vol. I (1907-1913)  
– Mattia Battistini – *Brindisi: O vin, dissipe la tristesse*, akt II; *Comme une pale fleur*, akt V; CD Pearl; *Mattia Battistini: Il Paganini del Canto*, vol III, nagr. 1911;

– Luisa Tetrazzini – *Ed ora a voi* (scena szaleństwa Ofelii), akt IV, nagr. Gramophone 11 VII 1911, CD Pearl: *Luisa Tetrazzini: The Complete Recordings 1903-22 in 5 vol.* (vol. II), lub CD EMI Classics: *Luisa Tetrazzini: The London Recordings*;  
– Wacław Brzeziński – *Brindisi: O vin, dissipe la tristesse*, akt II ca. 1920 CD *Vocal Archives: The World of Singing* vol 7, *The Polish School*, part 1, tenors, baritones, basses (1902-1930) Libro 2, lub CD Minerva: *The Stars of the Warsaw Opera House: The Unknown Recordings* (1902-1927);  
– Riccardo Stracciari – *Come il romito fior* (po włosku) nagr. 1925 CD *Vocal Archives; Riccardo Stracciari: His Great Operatic Recordings* vol 2 (1917-1926);  
– Amelita Galli-Curci – scena szaleństwa Ofelii nagr. 1925 CD Pearl: *Amelita Galli-Curci* vol. II, lub scena szaleństwa Ofelii, nagr. 1925 CD Nimbus: *Galli-Curci* vol. 2;  
– John Brownlee – *Comme une pale fleur*, akt V, 1929; *O vin, dissipe la tristesse*, akt II, 1929 CD *Hamburger Archiv für Gesangkunst: John Brownlee, Historical Recordings* from 1926-1938;  
– Eide Norena – *Sa main depuis hier n'a pas touché ma main*, nagr. 1932 CD *Presier Lebendige Vergangenheit: Eide Norena*;  
– Martial Singher – *O vin, dissipe la tristesse* (1945); *Spectre infernal; Comme une pale fleur* (1933); CD *Preiser Lebendige Vergangenheit: Martial Singher*;  
– Maria Callas – *Ai vostri giochi...vi voglio offrir dei fiori* nagr. 27 IX 1956 Mediolan lub na CD EMI Classics: *Maria Callas: Live in Concert*; ta sama aria nagr. 5 VIII 1957 Ateny; obie na CD CED Callas Edition; nagranie z Anten również na CD *Gala: Maria Callas: The 1957 Athens Concert*;  
– Mady Masple – *A vos jeux... Partagez-vous mes fleurs... Et maintenant, écoutez ma chanson* akt IV, nagr. 1959 CD EMI Classics: *The Very Best of Mady Mesple*;  
– Joan Sutherland – *A vos jeux, mes amis* nagr. 1960 CD London: *The Art of the Prima Donna*;  
– Sherrill Milnes – *Brindisi: O vin, dissipe la tristesse*, akt II VII 1968 CD *MET Legends: Sherrill Milnes*;  
– Beverly Sills – *Mais quelle est cette belle... A vos jeux, mes amis* nagr. 1969 CD Decca: *The Singers: Beverly Sills*;  
– Thomas Hampson – *La fatigue alourdit mes pas... Comme une pale fleur* akt V, CD EMI: *The Very Best of Thomas Hampson*, fragment z pełnego nagrania opery 1993;  
– Natalie Dessay – scena szaleństwa Ofelii akt IV (13:23), nagr. 1996, CD EMI Classics: *French Opera Arias: Natalie Dessay*;  
– Bo Skovhus – *Spectre infernal; C'est en croyant revoir... O vin, dissipe la tristesse!; J'ai pu frapper le miserable... Etre ou ne pas être; La fatigue alourdit mes pas... Comme une pale fleur*, nagr. 1997 CD *Sonny Classical: Bo Skovhus – Arias*;  
– Thomas Allen – *Brindisi*, nagr. 2003, CD Chandos: *Great Operatic Arias, Opera in English: Sir Thomas Allen*;

**Fragmenty na video:**

– Mado Robin – *Et maintenant, écoutez ma chanson*, Video Bel Canto Society: *Mado Robin Live!* (film biało-czarny); Mado Robin (1918-1960). Na końcu sceny szaleństwa Ofelii, Robin śpiewa Fis;  
– Robert Merrill – *Brindisi: O vin, dissipe la tristesse!*, (11 VI 1956), Video VAI: *Robert Merrill in Opera and Song* ②

Kama Grott i Krzysztof Stanienda

**Kilka lat temu debiutowała pani na rynku płytowym nagraniem barokowych koncertów obojowych. Czym był dla pani ten debiut?**

Bardzo ważnym wydarzeniem – początkiem solowej kariery.

**Od tego momentu sporo się działo w pani karierze artystycznej, proszę nam opowiedzieć o swoich sukcesach artystycznych.**

Mam za sobą sporo koncertów solowych, nie tylko z barokowymi koncertami obojowymi; jestem zapraszana jako solistka do różnych filharmonii (ostatnio grałam *Koncert obojowy* Straussa z orkiestrą filharmonii łódzkiej pod dyr. Łukasza Borowicza). Miałam przyjemność grania z tak wybitnymi muzykami, jak Krzysztof Śmietana – profesor klasy skrzypiec w Guildhall School of Music and Grama w Londynie czy z Kwartetem Śląskim. Gram sporo muzyki kameralnej – założyłam oktet dęty oraz kwintet obojowy (obój i kwartet smyczkowy) Kama Grott Ensemble. Jestem zapraszana do nagrań muzyki filmowej i tak zwanej popularnej (współpracowałam m.in. z Anną Marią Jopek i Krzesimirem Dębskim).

**Czym dla pani w dzisiejszych czasach jest bycie artystką? Jak kieruje pani swoją karierą?**

# Romans z francuską muzyką



## z oboistką Kama Grott rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Bycie artystką jest chyba niezależne od czasów, po prostu jestem muzykiem, któremu dane jest grać solo i tym samym dzielić się swoimi emocjami z szerszym gronem melomanów. Co do kierowania swoją karierą – naturalnie się wszystko układa, ciężko pracuję i dążę do spełnienia swoich marzeń.

**Obecnie ma się na rynku pojawić pani druga płyta, tym razem kameralna z muzyką francuską. Proszę nam o niej opowiedzieć...**

*Romance. French music for oboe and piano* – to album szczególny, bo mogę powiedzieć, iż jest mój od początku do końca. Podczas nagrania debiutanckiej płyty bardzo mi pomógł Jan Stanienda – wybitny skrzypek i dyrygent, lider Orkiestry Kameralnej Wratysłavia, który objął kierownictwo artystyczne nad całym programem. Teraz czuję, że jestem bardziej dojrzałym i świadomym muzykiem, odpowiedzialnym za to, co i z kim kreuje na scenie. Myślę o muzyce, jako o całości. Dokładnie przemyślałam, jak chcę zagrać te utwory. Oczywiście nie udało się bez moich partnerów, pianisty – Krzysztofa Staniendy oraz fagocisty – Artura Kasperka. Mam dużą satysfakcję z grania z tak świetnymi muzykami. Z Krzysztofem Staniendą, który kończy właśnie studia na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka

Chopina w Warszawie, gram w duecie od dwóch lat. Krzysztof ma znakomite wycucie frazy i piękny dźwięk. Artur Kasperek to artysta, którego nie trzeba przedstawiać – pierwszy fagocista Opery Narodowej i Sinfonietty Cracovii, fantastyczny muzyk, z którym gram w okciecie dętym Kama Grott Ensemble. Ma niesamowitą pasję muzykowania, elastyczność i doświadczenie. Okazało się to bardzo przydatne przy nagrywaniu *Tria Poulenca*. To taki żart muzyczny, w którym chodzi o dialog i zespołość.

**Skąd pomyśli na taki repertuar?**

Jeśli chodzi o *Sonatę Saint-Saënsa* oraz *Sonatę i Trio Poulenca* to wybór był dla mnie oczywisty. To są moje ukochane utwory, które grałam już w szkole średniej. Do tych trzech cyklicznych form świetnie pasował mi Fauré ze swoimi miniaturami, m.in. słynną *Sicilianą*. Są to transkrypcje utworów skrzypcowych, wiolonczelowych i wokalnych, piękna muzyka. Bardzo mi zależało, aby pokazać słodki i delikatny ton oboju. Jest też na płycie „rodzynek” – to *Romance D-dur* op. 51 Saint-Saënsa. I stąd taki, a nie inny tytuł mojego albumu, aby zwrócić uwagę na ten utwór. Oryginalnie jest to utwór napisany na wiolonczelę i fortepian. Gram transkrypcję na oboj, której dokonał znany oboista i kompozytor

Théodore Lalliet. Według mojej wiedzy, wersja na oboj nigdy nie została nagrana, a w każdym razie wydana na płycie.

**Czy miała już pani okazję grać ten repertuar przed francuską publicznością...**

Jeszcze nie.

**Na miejsce nagrania tego nowego albumu wybrała pani Nowy Jork. Dlaczego?**

W głównej mierze ze względu na współpracę z Leszkiem M. Wójcikiem, szefem studia Carnegie Hall. Rose Studio – siedziba Chamber Music Society of Lincoln Center wręcz idealnie nadaje się do nagrywania muzyki kameralnej. Gdy nadarzyła się okazja, aby tam nagrywać, nie mogłam tego zmarnować.

**Jakie są różnice w pracy nad nagraniem w Polsce i USA?**

Trudno mi na to pytanie odpowiedzieć, gdyż obydwie płyty nagrywałam z Leszkiem M. Wójcikiem, zarówno w Polsce, jak i w USA.

**Jest pani założycielką swojej firmy płytowej Subito Records. To wymóg czasu, czy kaprys artystki, by mieć swoją firmę płytową?**

Bardziej jest to ujęcie dla mojej kreatywno-



Kama Grott w Tel Avivie

**K**ama Grott należy do grona czołowych oboistów młodego pokolenia, od 2006 r. jest związana z prestiżową wytwórnią Universal Music Polska. Studia ukończyła w klasie prof. Stanisława Malikowskiego w warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, następnie w latach 2004-5 pracowała pod kierunkiem Roya Cartera (solo oboisty London Symphony Orchestra). Już jako uczennica szkoły średniej występowała w kraju i zagranicą oraz brała udział w licznych kursach muzyki solowej, kameralnej i orkiestrowej. Swoje umiejętności doskonaliła u takich mistrzów, jak: Stanisław Malikowski, Reiner Wehle, Ingo Goritzki, Gunter Passin, Albrecht Mayer, Jacques Costarini, Jacques Tys, Jean Claude Jabolauy, Roy Carter. Występowała jako solistka i kameralistka na festiwalach: Wieczory w Arsenałach – Festiwal Muzyki Kameralnej we Wrocławiu, Ogrody Muzyczne w Zamku Królewskim w Warszawie, Warszawska Jesień, W Krainie Chopina, Das Treffen (Bayreuth), Idyllwild Summer Arts (California, USA), Young – Euro Classic (Berlin), Festival im. L. Janacka (Hukvaldy) Koncerty Królewskie w Wilanowie oraz Koncerty pod Lipą w Łazienkach Królewskich. Jako muzyk orkiestrowy współpracowała z Chopin Academia Orchestra, Polską Orkiestrą Radiową, Warszawską Orkiestrą Filharmonia, Orkiestrą Sinfonia Viva, Teatrem Muzycznym w Lublinie, Płocką Orkiestrą Symfoniczną, Orkiestrą Kameralną Wratislavia, Orkiestrą Symfoniczną Lyngby Taarbek (Dania), Joung Janacek Philharmonic oraz Sinfonia Helvetica. Kama Grott jest laureatką międzynarodowych konkursów solowych i kameralnych (II nagroda na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Kameralnej, Saloniki 2002, III nagroda w kategorii instrumentów dętych Citta di Padova, Padwa 2004). W uznaniu osiągnięć artystycznych otrzymała stypendium Fundacji Kultury Polskiej w 2004 r. Kama Grott występowała z takimi artystami, jak: Jan Stanienda, Krzysztof Śmietana, Kuba Jakowicz, Lidia Grzanka-Urbaniak, Gedymin Grubba, Bartosz Bryła, Anna Lubańska, Tytus Wojnowicz, Ioannis Zgouras, Łukasz Borowicz, Marcin Nałęcz-Niesiołowski, Kwartet Śląski. W czerwcu 2006 r. ukazała się debiutancka płyta artystki, zawierająca barokowe koncerty obojowe, nagrane z Orkiestrą Kameralną Wratislavia pod kierownictwem Jana Staniendy. Entuzjastyczne recenzje zaowocowały zaproszeniami na koncerty do wielu polskich orkiestr. Artystka współpracuje również jako muzyk sesyjny, jest zapraszana do nagrań muzyki filmowej i teatralnej. Współpracowała z Krzesimirem Dębskim, Krzysztofem Herdzinem, Wojtkiem Olszakiem, Michałem Grymużą, Anną Marią Jopek i Marcinem Kydryńskim.

ści, pasji tworzenia i chęci promocji wybitnie utalentowanych muzyków. Wiem, że nie każdy ma dar organizacji, a wydanie płyty jest obecnie niezbędne do dalszej promocji, to taka nowa wizytówka. Dzisiaj każdy może założyć firmę, nagrać i wydać płytę. Wszystko zależy od funduszy oraz umiejętności odpowiedniej organizacji.

#### Jakie płyty tam pani wydaje?

Dotychczas wydałam cztery płyty z czego dwie klasyczne: sonaty skrzypcowe Beethovena w wykonaniu Kuby Jakowicza i Bartosza Bednarczyka oraz koncerty wiolonczelowe Haydna i Denisoza w wykonaniu Marcina Zdunika z towarzyszeniem Orkiestry Kameralnej Wratislavia pod dyrekcją Jana Staniendy. Pozostałe płyty to jazzowy album *Grottmusic*, debiut fonograficzny mojego brata Michała – jednego z najbardziej utalentowanych basistów w Polsce oraz płyta z piosenkami dla dzieci *Muzyka dla Smyka*.

#### Pani debiutancki album ukazał się w Universal Music Polska, ten najnowszy także. Dlaczego nie wydała pani tej płyty w swojej firmie?

Jako jedyna artystka klasyczna w Polsce jestem związana kontraktem z Universal Music Polska – to przywilej i przyjemność pracy z profesjonalistami. Zakładając własną wytwórnię chciałam wydawać płyty, kreować i pomagać wybitnie uzdolnionym artystom. Wolę, aby moje płyty wydawała inna wytwórnia, wydaje mi się to zdrowe i naturalne.

#### Jakie ma pani plany na przyszłość?

W najbliższym czasie zagram kilka koncertów, promujących nowy album. Zapraszam na moją stronę internetową [www.kamagrott.com](http://www.kamagrott.com) – tam są wszystkie aktualności. Oprócz tego jeszcze w tym sezonie (7 maja) wystąpię z orkiestrą Filharmonii Rzeszowskiej. Poza tym organizuję Europejski Festiwal Muzyczny w Otwocku, którego VI edycja odbędzie się tej jesieni. Współpracuję również z Centrum Artystycznym Fabryka Trzciny, z którym współpracuję cykl koncertów *Scena Młodych*. Są to koncerty, promujące młodych wirtuozów, które odbywają się co miesiąc w Skwerze – filii CAFT przy Krakowskim Przedmieściu.

#### Czy planuje pani nagrać polski repertuar?

Na razie nie planuję...

#### Jak się układa pani współpraca z artystami popowymi i jazzowymi? Na czym ona polega?

Muzyka jazzowa jest mi bardzo bliska. W czasach nauki w średniej szkole muzycznej fascynowałam się jazzem, a nawet grałam w big-bandzie prowadzonym przez Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Obój jest bardzo śpiewnym instrumentem, który często wykorzystywany jest zarówno w muzyce popowej, jak i jazzowej (np. *Seal – Kiss from a Rose*). Miałam przyjemność współpracować m.in. z Anną Marią Jopek i Marcinem Kydryńskim nagrywając partie solowe do utworu *Jakby nic się nie stało*.

#### Jakie ma pani pozamuzyczne pasje?

Przede wszystkim podróżowanie i gotowanie. Uwielbiam spotkania z rodziną i przyjaciółmi przy dobrym jedzeniu.

Dziękuję za rozmowę.

Rzecz o Romualdzie Twardowskim (2)

# Między życiem a sztuką

## Alicja Twardowska

**W**spólna droga. W podróż poślubną pojechaliliśmy do Włoch, chociaż latem roku 1981 wszystko w kraju było pod znakiem zapytania. Romuald miał kłopoty z otrzymaniem paszportu, na który musiał czekać – jak inni obywatele dużych miast – miesiąc. Sytuację uratował ojciec mojego chórzysty z „Lutni”, gdzie działałam od początku studiów. Pan Duda pracował w milicji i nie wiem jak, ale spowodował, że mój mąż otrzymał paszport w ciągu kilku dni. Tymczasem w kraju wszystkiego brakowało: soli, chleba, ubrań, a na ulicach wciąż odbywały się strajki ostrzegawcze.

Wyjeżdżamy do Włoch. Ledwo dotarliśmy do Czechosłowacji – Šahy, znów problem. W nocy, a nocowaliśmy w namiocie na campingu, z mojego materaca wyszło powietrze i obudziłam się z potwornym zapaleniem pęcherza i temperaturą. Myślałam o powrocie do domu, bo nie chciałam swoją osobą robić kłopotów, tym bardziej, że z powodu tego typu drobniactw Romuald robił mi często wymówki, że „wszystko przeze mnie”. Natomiast w momentach naprawdę poważnych, np. kradzież samochodu – mój mąż beztrząsowo mówił: kupimy nowy, trudno... Taki był i jest. Wtedy jednak, chyba rzeczywiście z miłości do mnie – powiedział, że jadąc na południe i wygrzewając się w słońcu, szybko wszystko wróci do normy, a zaraz kupimy jakieś leki. Następnego dnia poczułam się lepiej.

Podróż była dla mnie fascynującą przygodą, bo widziałam po raz pierwszy to, co znałam tylko teoretycznie, gdyż w tamtych czasach – jak wspominałam wcześniej – jeździło się raczej do krajów zwanych „demoludami”, a nie na zachód. Wenecja, Florencja, Padwa, Werona, Mantua... Mój mąż wielokrotnie podróżował po Italii i znał wszystko niemal na pamięć, był więc wspaniałym przewodnikiem. Szczególne wrażenie wywarła na mnie znane dzieła sztuki, np. *Wosna Botticello* w Uffizi we Florencji oraz to wszystko, co było związane z muzyką. Najbardziej w malarstwie uderzała mnie kolorystyka obrazów, która z reguły w oryginale była całkiem inna, niż na znanych mi reprodukcjach. Pamiętam, jak ze wzruszeniem stałam w Katedrze we Florencji nad tablicą nagrobną pierwszego twórcy opery Jacopa Periego, nad grobem Monteverdiego w kościele Franciszkanów w Wenecji czy nad grobem Strawińskiego i Diaghilewa na „Wyspie umarłych” – San Michele. Na Murano w Wenecji obejrzelśmy przepiękną kolekcję szkła: starego i nowego. Romuald kupił mi różowy naszyjnik z pięknego szkła. Przechowuję go w szkatułce, a w gorące dni zakładam na szyję; to piękne i ciężkie szkło daje taki przyjemny chłód, a poza tym naszyjnik jest dla mnie niezapomnianym wspomnieniem z początków naszej wspólnej drogi.

Wróciliśmy do kraju 2 września, w dniu, kiedy zmarł Tadeusz Baird.

Potem czas dzielił się pomiędzy pracę, premiery (wtedy był piękny zwyczaj zapraszania na premiery operowe ludzi ze świata artystycznego), koncerty i życie towarzyskie.

Poznawałam ciekawych ludzi, o których kiedyś czytałam w Ruchu Muzycznym lub znałam ich ze słyszenia. Romuald komponował kolejne utwory, m.in. *Mały koncert* na fortepian i orkiestrę oraz *Capriccio in blue* na skrzypce i orkiestrę dla młodzieży. Te utwory powstały na zamówienie Ogólnopolskiego Festiwalu Współczesnej Twórczości Muzycznej dla dzieci i młodzieży DO-RE-MI, który przez kilkanaście lat prężnie organizował w Łodzi Andrzej Hundziak. Festiwal ten nie tylko wspaniale promował twórczość polskich kompozytorów, inspirował ich do komponowania nowych utworów dla dzieci i młodzieży, ale przede wszystkim mobilizował nauczycieli i uczniów szkół muzycznych do grania muzyki współczesnej. Dziś wszystko legło w gruzy, a sytuacja muzyki w szkołach ogólnokształcących świadczy o wielkim kulturalnymubożeniu polskiego społeczeństwa.

W pierwszych latach naszego małżeństwa poznawałam Romualda w różnych sytuacjach. Latem, część wakacji spędzaliśmy z dziećmi-chórzystami z Towarzystwa Śpiewaczego „Lutnia” im. Piotra Maszyńskiego. Były to tzw. kolonie muzyczne, gdzie ja jeździłam z sentymentu, bo wiele lat współpracowałam z chórami chłopięcymi, a dyrektor Edward Jozajtis zapraszał mojego męża, gdyż obaj pochodzili z Wilna. Pamiętam niesamowite „obrazki”: w obskurnym internacie jakiejś prowincjonalnej szkoły, w towarzystwie rechoczących żab i szczekania psów, w świetle cudownie gwiazdzonego letniego nieba, wieczorem, przy dobrej wódce toczyły się fantastyczne rozmowy m.in. pochodzącej ze Lwowa śpiewaczki Heleny Reczuch, Edwarda Jozajtisa i mojego męża. Rozprawiali o Wilnie, wojnie, profesorach wileńskiego konserwatorium, o Lwowie, Siemiradzkiem, teatrze operowym i... o polityce. Szkoda, że nikt nie nagrał tych arcyciekawych rozmów.

W ciągu dnia, gdy ja pracowałam z chórem, mój mąż, który zresztą komponował sporo utworów chóralnych dla „Lutni”, czasem przychodził do mnie na zajęcia. Gdy tylko otworzyły się drzwi i moi uczniowie ujrzeli wchodzącego Romualda, natychmiast zrywali się z krzesel i otaczali go kołem przekrzykując się, do której sali przyjdzie wieczorem opowiadać im bajki. Byłam zła, bo w zasadzie dezorganizował mi zajęcia i nie mogłam opanować tej gromadki.

Każdego wieczoru bowiem przynosił chłopakom cukierki i gdy byli już w łóżkach, opowiadał im niesamowite historie. A ponieważ w sali spało po 4-5 chłopców, więc codziennie każda grupa z ośmiu sal na piętrze walczyła o Romualda. Słychać było bieganie bosych dziecięcych stóp po korytarzu, przepychanki, kłótnie, śmiechy i pukanie do naszego pokoju. Wtedy zauważałam, że mój mąż bardzo lubi dzieci. Lubi z nimi rozmawiać, bawić się i dokazywać. Kiedy go obserwowałam w takich „akcjach”, doszłam do wniosku, że zaspokajają one jakieś potrzeby mojego męża z dzieciństwa. Był przecież dzieckiem, gdy wybuchła wojna.

Wcześniej musiał wziąć na swoje barki odpowiedzialność za siostrę i matkę. W głębi duszy w swej wrażliwości pozostał na zawsze tym chłopcem. Może właśnie ta dziecięca naiwność, ufność i zadziwienie pozwala mu być tym, kim jest.

Z drugiej strony, również mnie otaczał niemal matczyną troskliwością. Nasz związek, od samego początku był romantyczny, ale absolutnie nie był partnerski. Mąż adorował mnie, zaspokajał moje kaprysy, np. wchodziliśmy do „Pewexu” (sklepu za dolary) po likier, a wychodziłam z futrem. Ja pisałam wiersze o miłości, on obsypywał mój pokój płatkami róż i robiliśmy sobie miłe niespodzianki. Pierwsze nasze wspólne lata były sympatyczne i beztrudne. A to, że chłonełam niemal wszystko z tego, czym żyliśmy, okazało się dobrą inwestycją w tzw. rozwój własny. Wiedza i doświadczenie wtedy nabyte do dziś mi się przydają.

Romuald komponował, ja pisałam recenzje, nie mieliśmy dziecka, więc mieliśmy czas na teatr, kino, dobrą książkę. Dziś z sentymentem wspominałam tamte czasy, bo nigdy nie myślałam, że później wszystko się tak bardzo zmieni: nasze życie, pojawienie się syna, sytuacja w kraju, moja praca. Wtedy też odkryłam huśtawki emocjonalne mojego męża, które bardzo zaczęły podcinać nasz związek oraz nadmierną jego oszczędność, której na co dzień zaczęłam doświadczać.

Tymczasem 13 grudnia 1981 r. wprowadzono stan wojenny. Życie zamarło. Mieszkanie profesora atomisty Wacława Gajewskiego, który był naszym sąsiadem zostało tej nocy kompletnie zdemolowane, a drzwi wylamane. Jak mogliśmy tego nie usłyszeć! Na szczęście, profesor był za granicą. Tydzień później, w niedzielę rano ktoś zadzwonił do naszych drzwi. Przez wizjer ujrzaliśmy jakiegoś jegomościa w wojskowym mundurze. Przestraszyłam się, bo myślałam, że przyszedł po Romualda. Potem okazało się, że był to pułkownik Władysław Baliński, który miał „zadanie” wizytować artystów i namawiać do współpracy i do wstąpienia do PRON-u (Patriotyczny Ruch Odrodzenia Narodowego). Na czele tej organizacji stanął Jan Dobraczyński. Pamiętam do dziś słynny komentarz opozycji: „stare prącie w nowym froncie”.

W przypadku mojego męża namawianie go do tego typu działań było śmieszne, ponieważ on nigdy z nikim nie trzymał, nie należał do żadnej partii i nikomu się nie wylugiwał. To, co przeżywał w Wilnie jako dziecko i nastolatek – wojna, obecność w Wilnie Niemców, potem nienawiść Litwinów do Polaków, wreszcie wejście Rosjan i czasy stalinizmu – raz na zawsze „wyleczyło” go ze zbliżania się do polityki.

Wkrótce zaczęliśmy, jak wszyscy, organizować sobie życie w warunkach stanu wojennego. Do „Lutni”, gdzie jeszcze pracowałam, z Holandii nadciągały ogromne ciężarówki z darami: żywnością wszelkiego rodzaju i ubraniami. Kiedy dyrektor Jozajtis zaprosił mojego męża, aby sobie coś wybrał z tych darów, doszło do zabawnej sytuacji. Mój

maż zjął marynarkę i rzucił na stos innych ubrań, potem zabrał się do przeglądu wybornych win holenderskich. Tymczasem inni ludzie – rodzice lutniowych dzieci wybierali sobie ubrania. Nagle ktoś podszedł do mojego męża i mówi: Panie Romualdzie, wybrałem sobie dobrą marynarkę, nawet w kieszeni była pozłacana zapalniczka. A mój mąż, z egzaltacją i powagą zaczął mówić podniesionym głosem: ależ proszę pana, to nie jest marynarka z darów, to jest moja marynarka i moja zapalniczka! Wszyscy zaśmiewaliśmy się, bo dyrektor Jozajitis z kolei wybrał sobie z darów swoją własną marynarkę, którą poprzedniego dnia wyrzucił na stos leżących ubrań. Takie to były czasy.

Na początku 1982 r. Romuald ukończył wspomnianą przeze mnie wcześniej operę kameralną *Historia o św. Katarzynie*, która tak naprawdę powstała na zamówienie dyrektora Warszawskiej Opery Kameralnej Stefana Sutkowskiego. Mijały jednak lata i zamawiający, mimo wielu okazji ku temu, nie śpieszył się z realizacją dzieła. A szkoda, bo jest ono skomponowane z talentem i wyjątkowo dobre na scenę kameralną; mogłoby być polską wizytówką w zagranicznych wojazach WOK. *Katarzyna* jest zgrabnie skomponowana, akcja toczy się wartko – jak zwykle libretto celnie napisane przez kompozytora z pomocą znawcy staropolskiej literatury – niezjącego już profesora Juliana Lewańskiego. Muzykę oparł Romuald na staropolskich strukturach melodyczno-rytmicznych oraz na dawnych tańcach. Dlaczego Sutkowski nie wystawił opery, która w innym kraju i w innych warunkach osiągnęłaby rekordową popularność? Oto jest pytanie.

Mój mąż miał wielu zawistników bez powodu, którzy nie dopuścili *Marii Stuart* na Warszawską Jesień, którzy chcieli, żeby *Katarzyna* też nie ujrzała światła dziennego. I choć pozornie Romuald „robił swoje” i nie zważał na to, bardzo cierpiał. A przede wszystkim cierpi polska kultura muzyczna, bo ja wierzę, że przyjdzie czas, kiedy wreszcie znajdzie się mądry dyrektor opery i zrealizuje operowe dzieła Twardowskiego, wtedy publiczność odkryje je na nowo. Cóż, historia lubi się powtarzać. Kiedy w 1984 r. byliśmy w Paryżu u Aleksandra Tansmana, który wtedy jeszcze do Polski nie przyjeżdżał i nie był grany, podczas rozmowy z moim mężem o sytuacji w polskiej muzyce, nagle kompozytor zjął z półki medal i powiedział: Panie Romualdzie, czego się Pan może spodziewać, skoro nawet na medalu jest wyryte: „od Ministerstwa KULTURY”. A propos Ministerstwa Kultury przypomniało mi się, że Romuald pisząc *Historię o św. Katarzynie* otrzymywał stypendium z tej państwowej instytucji. Po ukończeniu dzieła musiał pokazać partyturę na dowód, że stypendium nie poszło na marne. I rzeczywiście zaniósł, pokazał i wrócił bez jedynej, jaką miał (nie było wtedy ksero ani nutowych programów komputerowych) partytury. Tej nocy śniło mi się, że *Katarzyna* była w cukierni i że w kolejne strony partytury zawijają bajaderki i pączki. Po długich poszukiwaniach okazało się, że partytura jest do odebrania w cukierni w Hotelu Europejskim, gdzie mąż po drodze owego dnia wstąpił na ciasteczko.

Barbara Pietkiewicz (matka utalentowanego dziennikarza Piotra Kraški) jako szef działu muzycznego w II Programie TVP zrealizowała cykl monograficznych filmów o polskich kompozytorach współczesnych. Film o Romualdzie – jedyny w pełni oddający jego dorobek – trwał ponad godzinę i obejmował też fragmenty różnych jego wcześniejszych inscenizacji. Pokazano go w pierwszy dzień Świąt Wielkanocnych. Po emisji filmu rozdzwoniły się telefony od znajomych i

artystów z całej Polski z gratulacjami, życzeniami i uwagami. Wyrażano opinię, że Twardowski zasługuje na znacznie więcej. Myślę, że on o tym wiedział i wie, tak jak ja, ale nie umiał się reklamować, nie słuchał nigdy dobrych rad i nie wchodził w żadne układy. Zawsze kierował się swoją intuicją, która – moim zdaniem – nie zawsze mu dobrze podpowiadała. Dziś, kiedy muzyka, kultura i humanistyczny dorobek nie liczy się w naszym kraju, kiedy to, kto otrzyma nagrodę jest sprawą raczej układów lub zbiegów okoliczności, trzeba się dobrze reklamować i lansować. Od lat uważałam, że dobrym wyjściem dla Romualda byłoby zatrudnienie prężnego menedżera, który kierowałby interesami mojego męża, ale on nigdy nie chciał o tym słyszeć.

Pewnego dnia obwieszczono, że zmarł Leonid Breżniew; w tym czasie Romuald opracowywał dla jakiegoś chóru pieśń *Gaude Mater, Polonia*. Co za zbieg okoliczności!

W 1983 r. Witold Lutosławski miał jubileusz 70-lecia urodzin, ale w stanie wojennym zabronił organizowania jakichkolwiek programów z jego muzyką. Tak zresztą postępowali wielu artystów, był to bojkot radia, telewizji, teatru i całej sytuacji w kraju. Tych, którzy współpracowali – wyklaskiwano na scenie. Artysty protestowali przeciwko obłudzie i kłamstwom w mediach.

W tym czasie ważyły się losy nieszczęsnej *Marii Stuart*, która najpierw miała być wystawiona na zeszlórocznej Warszawskiej Jesieni jako impreza towarzysząca, potem wymyślono wykonanie estradowe, na które podobno Sławomir Pietras, ówczesny dyrektor Łódzkiego Teatru Wielkiego, nie zgodził się, wreszcie powiedziano, że za późno została zgłoszona. Ostatecznie, w stanie wojennym festiwal się w ogóle nie odbył. Niemniej była to jedna z ewidentnych sytuacji, kiedy artysta nie ma wpływu na zakulisowe perfidie gry kilku zardżonych, a jego sztuka nie może się bronić. Takie właśnie przypadki – między innymi – ukształtowały moją opinię, że Twardowski nie zrobił kariery na miarę swego talentu.

W pierwszych latach naszego małżeństwa Romuald często wjeżdżał za granicę. Związek Kompozytorów Polskich miał umowę, przeważnie z krajami socjalistycznymi, na wzajemne kilkudniowe wizyty twórców. Wyjazdy te były bardzo korzystne artystycznie, zwłaszcza dla młodych twórców, gdyż dawały szansę poznania innych kompozytorów, muzyki i kultury danego kraju. Z reguły w programie pobytu polskich kompozytorów np. w Pradze był wieczór w operze lub filharmonii, zwiedzanie muzeów, spotkania z kompozytorami itp. Romuald zawsze opowiadał mi przebieg swojej podróży. Najbardziej charakterystyczne dla niego było to, że sam ustalał sobie program dnia, chodził własnymi ścieżkami. Lubił zwiedzać muzea, cmentarze i kościoły. Zawsze interesował się malarstwem, rzeźbą i architekturą. Dzięki temu, że oglądał setki dzieł, miał bardzo celne uwagi i opinie zarówno o dziełach jak i o twórcach. Miał też ciekawe spostrzeżenia o ludziach, których lubił podpatrywać w różnych sytuacjach.

Romuald miał i ma kłopoty ze snem. Często śmialiśmy się z tego, że mój mąż demolował pokoje hotelowe, gdyż zawsze wierzył (i wierzy do dziś), że musi spać w kierunku północ-południe. Gdy łóżko w pokoju stało inaczej, przesuwał je. Pewnego razu podczas takiej akcji – pomagał mu Joachim Olkuśnik, gdyż obaj wyjechali wtedy do Bukaresztu – łóżko zlamano się i rozpadło. Nie pamiętam, jak to się skończyło.

Bardzo lubiał witać mojego męża na lotnisku i zawsze czekałam tam na długo przed przylotem

samolotu. Pewnego dnia, a było to 6 grudnia, czyli w dniu św. Mikołaja chciałam zrobić niespodziankę Romualdowi i z drobnym prezentem pojechałam na Okęcie. Tymczasem pogoda była wietrzna, padał śnieg i odwołano wszystkie loty. Czuliśmy zawiedziona... Dopiero na drugi dzień, późnym popołudniem przyleciał mój mąż z Aleksandrem Bardinim; byli w Pradze na Międzynarodowych Spotkaniach Teatralnych.

Rok 1983 rozpoczął się dobrze, bo najpierw zawieszono, a potem 22 lipca zniesiono stan wojenny. Ja zmieniłam pracę, porzucając „Lutnię”, w której zaczęły się dziać nieprzyjemne rzeczy. Zresztą po studiach zaczęłam szukać czegoś ambitniejszego. Byłam absolwentką teorii muzyki i największą satysfakcją dawało mi pisanie. Już na studiach Wacek Panek – wykładowca Seminarium krytyki i prelekcji, redaktor „Teatru” oraz autor licznych książek o muzyce, zaproponował mi współpracę. Jeździłam na premiery operetkowe i pisałam recenzje. Jestem Wackowi (dziś oboje z Ireną są naszymi przyjaciółmi) za to bardzo wdzięczna, bo uwielbiałam pisać. Gdy Romuald (jeszcze jako nieoficjalny narzeczoną) przeczytał moją pierwszą recenzję – najpierw załamał się, potem długo się śmiał. Niestety, byłam bardzo wtedy naiwna, swoje recenzje pisałam grzecznym stylem jak wypracowania szkolne. Dopiero dzięki romowi Romualda, czytaniu książek i pisaniu wyzbawiam się – jak mówił mój mąż – stylu pensjonarki.

W tymże roku, nie wiem dlaczego: czy po stanie wojennym zrobiła się jakaś pustka w życiu muzycznym, czy nagle pojawiła się idea zrobienia czegoś dla muzyki polskiej, mój mąż wraz z Benedyktem Konowalskim oraz młodym i utalentowanym kompozytorem Marcinem Błażewiczem wpadli na pomysł zorganizowania małego festiwalu pod nazwą Warszawskie Dni Muzyki. Wszystko zorganizowali sami, nawet rozlepiali afisze na mieście, załatwiali transport instrumentów i podpisywali z wykonawcami umowy, na czym dobrze się nie znali. W ciągu trzech dni odbyło się kilka koncertów, będących przeglądem muzyki warszawskich kompozytorów. Pomysłodawcy zadbali o to, by nikogo z kompozytorów nie pominąć, zarówno młodych jak i starszych, poza tym koncerty były zróżnicowane i ciekawe, nie było wpaadek i wszystko się udało. Publiczność dopisała średnio. Po zakończeniu festiwalu Jan Weber napisał „neutralną” recenzję. Natomiast środowisko przyjęło pomysł ze zrozumiałym milczeniem. Do Marcina Błażewicza odnoszono się z rezerwą, gdyż działał w tzw. opozycji i na wszelki wypadek był niezbyt lubiany. W tej sytuacji Warszawskie Dni Muzyki musiały stać się efemerydą, ale w krótkim czasie pomysł ten zgrabnie wykorzystał Władysław Słowiński i do dziś mamy co roku wiosną festiwal Warszawskie Spotkania Muzyczne. Szczere mówiąc, od początku byłam przeciwna angażowaniu się męża w WDM, ale nigdy mnie nie słuchał.

Po tym festiwalu Romuald był rozgoryczony, bo – jak powiedział – nikt nawet nie podziękował. W takich sytuacjach, kiedy mąż miał kłopoty, a nie umiał zachować dystansu do swoich spraw zawodowych, w naszym życiu też dochodziło do nieporozumień. Nigdy jednak nie należałam do kobiet, które nudzą się i czekają na tzw. mannę z nieba. Wzięłam życie w swoje ręce: zaczęłam się uczyć języka angielskiego, nawiązałam współpracę z Teatrem Dramatycznym jako kierownik muzyczny i nadal sporo pisałam. Co roku też jesienią wyjeżdżałam do Olomouc na Festiwal Dziecięcej Pieśni Chóralnej, z którego relację zdawałam w „Życiu Muzycznym”. ☺

# Martha Argerich i Nelson Freire

## Przyjaźń argentyńsko-brazylijska

Stefan Banasiak

Martha Argerich i Nelson Freire  
fot. © Wolfgang Lienbacher/DG

**S**tan ducha publiczności nie jest tu bez znaczenia: wszyscy przyszedli tutaj w jednym celu – wziąć udział w wyjątkowym wydarzeniu. Jednak nawet najspokojniejszy widz nie może nie zauważyć, że z pary stworzonej przez Marthę Argerich i Nelsona Freire unosi się coś enigmatycznego – właśnie dlatego, że ich wejście na scenę nie ma w sobie nic spektakularnego.

Kiedy tak właśnie stoją na scenie przed publicznością, trzymając się za ręce, wyglądają raczej na nieśmiały. Od razu zdajemy sobie sprawę, że łączy ich długa przyjaźń. Między dwoma ukłonami Martha Argerich szepcze coś szybko do ucha Nelsona Freire – czy chodzi o dopracowanie ostatniej minuty, czy też o prozaiczną uwagę, która nie ma żadnego związku z koncertem? Chcielibyśmy to wiedzieć.

Później, kiedy zamieniają się miejscami podczas koncertu, Martha Argerich sama przynosi swój ulubiony taboret od jednego instrumentu do drugiego i to na wielkie nieszczęście pracownika odpowiedzialnego za tego typu sprawy, za to ku wielkiej radości słuchaczy, którzy podkreślają ten gest salwą oklasków. Na końcu, przy bisach, Argerich i Freire szukają najpierw gorączkowo odpowiedniej partytury; publiczność, która wstała, by zgotować im długą owację przygotowuje się już powoli do wyjścia, kiedy tych dwoje spiskowców powraca na scenę, poruszając z uczuciem wyraźnej ulgi, odnalezioną w końcu partyturą.

Jak wszyscy wiedzą, wielkiej sztuki nie da się ani skalkulować, ani uzyskać na siłę. Podczas gdy większość wykonawców muzyki klasycznej usiłuje wszystkimi możliwymi środkami walczyć z nieprzewidywanymi okolicznościami, sztuka Marthy Argerich, wprost przeciwnie, żywi się właśnie z tego źródła – jej spontaniczność i upodobanie do improwizacji są już legendarne. Według niej, całkowite oddanie się inspiracji chwili jest niezbędnym warunkiem, aby realizacja tekstu muzycznego przekształciła się w wydarzenie artystyczne.

Zresztą, jeśli ta argentyńska pianistka od

dawna już demonstruje swą słabość do koncertów muzyki kameralnej, na których występuje solo, w duecie, bądź w małych zespołach, to także bez wątpienia z powodu przyjemności z

**K**iedy Martha Argerich i Nelson Freire wychodzą na ogromną scenę wielkiego Festspielhaus w Salzburgu, na której nawet sylwetki zdecydowanie bardziej корпулентne wydają się być zagubione w tym ogromie, około 2300 widzów przenosi się nagle na inny stopień percepcji. I rzeczywiście, dzieje się mniej więcej to samo, co podczas innych wieczorów festiwalu, kiedy wystawiana jest wielka opera: przez kilka godzin, przestrzeń i czas podporządkowane są innemu prawu, innej rzeczywistości – rządzi nimi muzyka.

nieprzewidywalnego. Dialog jest zawsze bardziej spontaniczny od samotnego monologu: w otwartej dynamice wymiany każdy z partnerów dialogu zmuszony jest do reagowania na nieprzewidziane okoliczności.

Brazylijski pianista Nelson Freire, grający już od dziesiątek lat z Marthą Argerich, podziela jej upodobanie do ryzyka a także jej egzystencjalne podejście do muzyki. Porozumienie między tymi dwoma artystami wyraża się już w swobodnej prostocie, z jaką podejmują problematykę gry na dwa fortepiany. Muzyków dzielą trzy metry, dwie bardzo złożone konstrukcje z drewna i stali, wszystko to uniemożliwia, aby zobaczyć dłonie partnera. Inne duety próbują przeskoczyć tę przeszkodę, starając się utrzymać lepiej lub gorzej kontakt wzrokowy, czy też porozumieć się słyszalnym oddechem. Argerich i Freire zawierają jedynie swoim uszom – i wewnętrznemu pulsowaniu, radości z grania razem, zaraźliwej iskierce. Program ich salzburskiego recitalu jest znakomity w każdej nucie.

Wszystko to ukazuje się bezpośrednio w *Tańcach symfonicznych*, op. 45, jest to ostatnie wydane dzieło Siergieja Rachmaninowa. Tańce te zostały skomponowane w 1940 r., gdy ten rosyjski kompozytor został wygnany do Ameryki.

Według niego, trzy rytmy przedstawiają pory dnia: południe, zmierzch, północ. Wersja na dwa fortepiany jest autorstwa Rachmaninowa i jeśli nawet słyszymy częściej jej aranżację orkiestrową, którą zrobił później, mamy tutaj do czynienia z prawdziwą muzyką fortepianową: w każdym taktie rozpoznajemy ekspercką rękę tego wirtuozowskiego kompozytora. Martha Argerich i Nelson Freire grają z wielką myślowością na kontraście między melodycznym pięknem rozmarzonych pasaży i taneczną energią sekcji żywych, gdzie wyczuwa się ukrytą groźbę.

W *Walcu* Maurice'a Ravela język muzyczny staje się bardziej drastyczny, prawie wybuchowy, który wykorzystuje absolutnie wszystkie środki pianistyczne. Jest to makabryczna pieśń pożegnalna

w stylu walca wiedeńskiego, który ukolysał monarchię habsburską zanim ta nie pogrążyła się w kataklizmie I Wojny Światowej. Pirotechniczna wirtuozeria ukrywa egzystencjalną brutalność, która kontrastuje dramatycznie z łagodnością melodii walców. Tu także wersja na dwa fortepiany jest autorstwa kompozytora – podobnie jak *Wariacje na temat Haydna*, opus 56b Brahmsa. Argerich i Freire postawili raczej na oryginalne brzmienie i rozliczne możliwości fortepianu niż na usiłowanie stworzenia efektów orkiestrowych.

Sytuacja jest zupełnie inna w *Rondzie A-dur*, D 951 Franza Schuberta: gra na cztery ręce na jednej tylko klawiaturze ukazuje intymne i niezwykłe oblicze duetu wobec fortepianu. Chodzi tutaj nie tyle o grę w pytania i odpowiedzi między dwoma różnymi temperamentami, z których każdy wnosi do dialogu swój indywidualizm, lecz o śpiew na dwa głosy, którego najwyższym szczęściem jest subtelne połączenie brzmień. Tak więc, tym bardziej konieczna jest umiejętność całkowitego oddania się inspiracji chwili – jest to klucz sztuki Marthy Argerich i Nelsona Freire. <sup>12</sup>

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG

## ba... ROCKOWY zespół

z Dariuszem Zbochem, pierwszym skrzypkiem Kwintetu Śląskich Kameralistów rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**R**ozmawiamy z powodu ukazania się waszej debiutanckiej płyty z przebojami muzyki popularnej znakomitych zespołów i wykonawców: Presleya, Niemena, Pink Floyd, Queen i innych. Skąd pomysł na taki repertuar debiutanckiej płyty?

Ten repertuar ma już parę ładnych lat. Kiedyś otrzymałem zamówienie na opracowania znanych przebojów właśnie na kwintet smyczkowy i co najważniejsze, miałem wolną rękę co do wyboru utworów jak i sposobu podejścia do

tematu. Ponieważ od dłuższego czasu różne pomysły chodziły mi po głowie, w niecałe dwa tygodnie napisałem kilkanaście aranżacji, zapakowałem w kopertę i wysłałem. Bardzo chciałem jednak usłyszeć efekt swojej pracy, więc przynosiłem jeden po drugim na próby naszego zespołu. Ku mojemu zaskoczeniu te utwory przypadły do gustu moim przyjaciółom tak bardzo, że postanowiliśmy włączać je do repertuaru koncertowego obok klasyki. Reakcje publiczności były na tyle przychylne, że z czasem zaczęliśmy grywać coraz więcej koncertów złożonych wyłącznie z moich opracowań, więc gdy powstał pomysł nagrania płyty i zaczęły się poszukiwania sponsora, oczywiste stało się dla nas to, co się na niej znajdzie.

### Proszę opowiedzieć o historii waszego zespołu i jego karierze?

Trudno mówić o jakiejś szczególnej karierze. Kilkanaście lat temu organizowany był corocznie w Katowicach cykl letnich koncertów pod wspólnym hasłem *Od Bacha do Beatlesów*. Założyliśmy więc kwartet smyczkowy, żeby móc zagrać na tej imprezie. Z czasem pojawiło się trochę propozycji koncertowych, graliśmy coraz więcej. Okazało się też, że istnieje duże zapotrzebowanie na koncerty kameralne z udziałem wokalistów i operetkowo – musicalowym repertuarem. Brakowało jednak opracowań tego rodzaju muzyki na skład smyczkowy. Zacząłem więc takowe pisać. Poszerzyliśmy też skład instrumentalny o kontrabas, żeby wzbogacić brzmienie. Tak też kwartet stał się kwintetem. Z czasem zyskał spórą renomę, która ugruntowała się odkąd włączyliśmy do repertuaru własne, oryginalne aranżacje muzyki rockowej.

### Jak przebiegały prace nad opracowaniem nagranych przebojów, jak i sama rejestracja?

O tym jak powstały te utwory mówiłem już wcześniej. Jeśli chodzi o samo nagranie, to chyba pobiliśmy rekord... od momentu, w któ-

rym dostaliśmy telefon od firmy Macrologic SA informujący o zamiarze sponsorowania naszej płyty, do dnia w którym otrzymaliśmy gotowe egzemplarze do rąk, minął niecały miesiąc! Krzysiek Korzeń wziął na siebie cały ciężar organizacyjny i błyskawicznie znalazł realizatora dźwięku i świetną salę. Cały materiał, czyli 18 utworów nagraliśmy w tygodniu! Potem jeszcze nocami siedzieliśmy nad montażem i obróbką brzmienia... to nie było łatwe.

**To nie lada wyczyn oddać z poletem i właściwą energią przeboje Presleya, Niemena, czy choć fenomenalny przebój zespołu Queen, który tak imponująco z wielką siłą wykonywał Freddie Mercury...**

To Pan powiedział... © Gdybym przyznał Panu rację, byłby to przejaw braku skromności. Ocenę zostawmy słuchaczom.

### Jak znaleźliście klucz do tak dobrej interpretacji tych znanych i lubianych przebojów?

Myślę, że kluczem jest odrzucenie podziału na muzykę tzw. poważną czyli ambitną i wszelką inną, która takową już nie jest. To bzdura! Jedyny podział, jaki ma dla mnie sens, to ten na muzykę dobrą i złą. Ostatecznym sędzią i wyrocznią w tej sprawie jest czas. Wszystko co dobre i wartościowe pozostaje w pamięci ludzi. To dotyczy zarówno muzyki klasycznej, jak i rocka, jazzu, popu... wszystkiego. Jesteśmy muzykami klasycznymi, gramy klasykę całe życie, jednak wychowaliśmy się na muzyce Deep Purple, The Doors, The Beatles i wielu innych. Dlaczego więc nie połączyć jednego z drugim? Ta płyta to właśnie próba takiego połączenia.

### Czy wolicie koncertować na żywo, czy też pracę w studiu?

Mimo, że istniejemy już ładnych parę lat, ta płyta to nasz debiut fonograficzny. Oczywiście nagrywaliśmy już wiele ze Śląską Orkiestrą Kameralną i innymi zespołami, ale praca w studiu w kwintecie była dla nas pierwszym poważnym doświadcze-



Krzysztof Korzeń  
fot. Tomasz Nowakowski





Dariusz Zboch  
 fot. Tomasz Nowakowski



Jakub Łysik  
 fot. Tomasz Nowakowski

niem tego typu. Mimo zmęczenia i napięcia, trzeba było bardzo dbać o to, żeby nagrywana muzyka oprócz tego, że jest zagrana czysto i równo, miała też duszę i spontaniczność. Gdy nagrywa się od 8<sup>30</sup> a jest już godzina 20<sup>00</sup> bywa to trudne...☹️ Co innego koncerty. Niezastąpiony jest bezpośredni kontakt ze słuchaczami, wzajemna interakcja. Gdy czujemy, że nasza muzyka podoba się, ma to ogromny wpływ na to jak gramy. Pamiętam nasz niedawny koncert w Centrum Kultury Żydowskiej w Krakowie. Wychodziliśmy na scenę ze świadomością, że do tego miejsca przychodzi wyrobiona publiczność, która nie zadowolili się byle czym... Z wielką satysfakcją obserwowaliśmy, jak reakcje początkowo życzliwe ale dość chłodne, stają się coraz gorętsze. Koncert zakończył się kilkoma bisami i owacją na stojąco. Nie da się opisać tego, co się czuje w takich chwilach.

**Co oprócz nagranych aranżacji macie w swoim repertuarze?**

Wszystko, co przeznaczone jest na kwintet smyczkowy, od klasycyzmu po współczesność. A jeśli nie jest, dysponujemy odpowiednimi opracowaniami. Gramy wiele koncertów z solistami, zarówno wokalistami jak i instrumentalistami. Ostatnio byliśmy w Niemczech, gdzie graliśmy *Koncert e-moll* Chopina z niemieckim pianistą Christophem Soldanem w wersji kameralnej.

**Czy macie w planach nagranie płyty z muzyką poważną?**

Jest parę pomysłów, ale wolalbym nie zapełniać. Zobaczymy co z tego wyjdzie.

**Czy praca w Śląskiej Orkiestrze Kameralnej pozostawia wystarczająco dużo swobody do realizowania się w ramach Kwintetu?**

Trudno nam ćwiczyć codziennie. Każdy z nas ma jeszcze dużo innych zajęć oprócz pracy w orkiestrze. Ale przygotowujemy się bardzo solidnie do każdego koncertu, choćbyśmy grali rzeczy znane nam dobrze od lat. Trzeba trzymać formę. Muszę tutaj z przykrością wspomnieć, że istnieją poważne plany rozwiązania Śląskiej Orkiestry Kameralnej i wcielenia nas do Orkiestry Symfonicznej... jeśli to się stanie, będziemy mieć jeszcze mniej czasu, ale damy radę.

**Jakie macie pozamuzyczne pasje?**

Stare, klasyczne samochody... chciałbym kiedyś zajmować się restaurowaniem takich cacek. Ale do tego trzeba mieć sporo wolnego czasu i jeszcze więcej pieniędzy. Na razie trudno o jedno i drugie, ale zobaczymy.☺️

Dziękuję za rozmowę!🎻



Jarosław Marzec  
 fot. Tomasz Nowakowski



Katarzyna Biedrowska  
 fot. Tomasz Nowakowski

# Diana Damrau

## Kolory koloratury

Diana Damrau  
fot. © Eric Richmond/Virgin Classics

Dorota Staszkiwicz

**N**iemiecka sopranistka Diana Damrau przysłała na świat nad pięknym, modrym Dunajem – w Günzburg an der Donau. Karierę wokalną rozpoczęła w roku 1995, debiutując rolą Barbariny w wystawianym w teatrze w Würzburgu *Weselu Figara* Mozarta. Od tamtej pory okrzyknięta przez brytyjską prasę „Meryl Streep muzyki poważnej”, Damrau zaśpiewała już na wszystkich najważniejszych scenach świata, a od niedawna święci triumfy trzecią solową płytą w barwach EMI/Virgin Classics – *COLORaturaS* z ariami z oper XIX- i XX-wiecznych kompozytorów, którą nagrała z towarzyszeniem monachijskiej Rundfunkorchester pod batutą Dana Ettingera.

**N**a *COLORaturaS* Damrau śpiewa w czterech językach: niemieckim, francuskim, angielskim i włoskim, a jej dykcja we włoskich ariach według Opera News (MET Guild) jest „po prostu wspaniała”. „Na potrzeby tego nagrania” – mówi sopranistka – „wybrałam arie o różnych odcieniach pod względem lingwistycznym, poetyckim i dramatycznym. Pochodzą one z partii, które miałam już przyjemność zaśpiewać na scenie (tak jak arie Rozyny, Gildy i Zerbinetty), albo które dopiero zaśpiewam (tak jak w przypadku arii Lindy i Ofelii). Pozostałe są blisko związane z moim repertuarem koncertowym: walc Julii czy *Glitter and Be Gay* Bersteina. Wszystkie to moje ulubione utwory i bardzo się cieszę, że mogłam je nagrać”.

Po pierwszych angażach teatralnych w Würzburgu, Mannheim i Frankfurcie, od ośmiu lat Damrau występuje jako niezależna sopranistka, śpiewaczka operowa i koncertowa. Nagrodzona tytułem Bayerische Kammersänger w 2007 r., a rok później okrzyknięta „wokalistką roku” przez

niemiecki magazyn operowy Opernwelt, pojawia się na scenach całego świata – od Monachium po Waszyngton wzbudzając zachwyt błyskotliwymi wykonaniami arii Mozarta, Straussa i nie tylko. W swoich interpretacjach stara się przeciwstawić opinii, że koloratura to tylko puste ozdabianie melodii śpiewu wirtuozowskimi figuracjami i ornamentami. Mówi: „Podczas kariery miałam dużo czasu, żeby zastanowić się, co to właściwie znaczy. Dla mnie to o wiele więcej niż sięganie głosem do granic toposfery czy wykonywanie ognistych pasaży, jak mogłaby sugerować słownikowa definicja – chociaż oczywiście przyznaję, że obie te rzeczy są bardzo przyjemne. Ale według mnie kompozytorzy odnajdywali w głosach koloraturowych zdolność do wyrażania emocji ponad ograniczeniami tekstu, możliwość mocniejszego zaakcentowania sfery dramatu. Dlatego w moich wykonaniach i nagraniach staram się odnaleźć barwę każdej wysokiej nuty czy rulady, odczytać emocjonalną motywację kompozytora”.

Śpiewu uczyła się u Carmen Hanganu w Musikhochschule w Würzburgu i u Hanny Ludwig w Mozarteum w Salzburgu. Laureatka wielu nagród na międzynarodowych konkursach wokalnych (m.in. w Salzburgu), w nowym mileniu weszła święcąc triumfy jako niezapomniana Królowa Nocy na deskach teatrów w Berlinie, Dreźnie, Hamburgu, Frankfurcie i Wiedniu. W 2001 r. po raz pierwszy wystąpiła na festiwalu w Salzburgu, w *Ariadnie na Naxos* Straussa oraz *Don Carlosie* Verdiego – i spróbowała sił w nieco innym repertuarze, śpiewając pieśni Schuberta w malowniczym Schwarzenbergu, gdzie od tamtej pory pojawia się regularnie.

W 2002 r. zadebiutowała w Stanach Zjednoczonych podczas otwarcia sezonu koncertowego w Kennedy Center w Waszyngtonie, pod batutą Leonarda Slatkina wykonując koncertowe arie Mozarta; w tym samym roku w wiedeńskiej Staatsoper odbyła się emitowana przez kilka europejskich stacji telewizyjnych premiera opery *Der Riese von Steinfeld* Friedricha Cerhy, w

której Damrau wystąpiła razem z Thomasem Hampsonem. W sezonie 2003 znowu wcieliła się w rolę Królowej Nocy, tym razem w wersji *Czarodziejskiego fletu* pod batutą Sir Colina Davisa w Royal Opera House Covent Garden w Londynie i zaśpiewała w *Urowadzeniu z Seraju* Opery we Frankfurcie. Zapracowana sopranistka zdążyła także rozpocząć przygotowania głównej roli w *L'Europa Riconosciuta* Salieriego pod batutą Riccarda Mutiego, wykonanej na otwarcie sezonu w La Scali w Mediolanie w 2004 r.

Jej recitale transmitują stacje telewizyjne i radiowe na całym świecie, a śpiewała już pod batutą tak sławnych dyrygentów, jak Zubin Mehta, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnanyi, Adam Fischer, Leonard Slatkin, Andrew Parrott i Lorin Maazel. Pięć lat temu Damrau wzięła udział w światowej premierze dzieła tego ostatniego, w londyńskiej Operze Królewskiej występując w podwójnej roli: *Pijanej Kobiety* oraz Instruktorce Gimnastyki (1984, libretto J.D. McClatchy & Thomas Meehan według George'a Orwella). Sopranistka udowodniła tym samym, że oprócz pomnikowych arii z oper Mozarta, Rossiniego, Straussa, Verdiego, Donizettiego, Bizeta, Webera czy Beethovena i oprócz XIX-wiecznych pieśni czy muzyki oratoryjnej, w jej obszernym repertuarze znajdzie się miejsce także na współczesne kompozycje.

Ostatnie lata to triumfalny pochód artystki przez światowe sceny teatralne – w tym Metropolitan Opera, gdzie zadebiutowała w 2005 r. rolę Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos* Straussa. Dwa lata później podpisała kontrakt z wytwórnią EMI/Virgin Classics, a to zaowocowało wydaniem trzech (jak na razie) solowych płyt: *Arie di bravura* (z fragmentami oper Mozarta, Salieriego oraz Righiniego; nagrodzona Le Timbre de Platine i Preis der Deutschen Schallplattenkritik), *Donna* z ariami operowymi i koncertowymi Mozarta, która tak jak poprzednia również zebrala entuzjastyczne recenzje prasy muzycznej (m.in. Opera News, Metropolitan Opera Guild czy BBC Music Magazine) i ostatniej, najnowszej – *COLORaturaS* – z utworami różnych kompozytorów, od Rossiniego po Bernsteina. Oczywiście płyty nagrane dla Virgin Classics to nie wszystkie nagrania z udziałem sopranistki; warto wspomnieć o albumach z cyklami pieśni *Des Knaben Wunderhorn* Mahlera i *Myrten* Schumanna (Telos), tytułowej partii w *Zajdzie* Mozarta (Deutsche Grammophon), festiwalowych nagraniach z imprez w Salzburgu i Schwarzenbergu (Orfeo), a także kolekcji DVD z operami Mozarta, w których wystąpiła: *Czarodziejskim flecte* (Covent Garden, festiwal w Salzburgu), *Askaniuszu w Albie* (festiwal w Salzburgu) czy *Urowadzeniu z Seraju* (Opera we Frankfurcie).

Po występie w londyńskiej Wigmore Hall w listopadzie 2008 r., Guardian okrzyknął sopranistkę kultową artystką ostatnich lat, posiadającą absolutnie wszystkie przymioty „wielkiej divy”. Jak na królującą primadonnę przystało, Diana Damrau jest bardzo zajęta – także w obecnym sezonie. Jesienią występowała w wiedeńskiej produkcji *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego i *Córce pułku* Donizettiego w San Francisco, zimą wcieliła się w genewską *Donnę Annę z Don Giovanniego* Mozarta i w wiedeńską *Manon*. Mieszkańcy Nowego Jorku mogą jej teraz posłuchać na żywo w *Córce pułku* wystawianej w Metropolitan, a już w maju w Waszyngtonie Diana Damrau zaśpiewa w *Hamlecie*... Parafrazując słowa księcia Danii: słuchać, albo nie słuchać? – odpowiedź jest jasna. Oczywiście, że słuchać! 🎧



Bryn Terfel  
 fot. © Mat Hennek/DG



# Bryn Terfel

## Nowy album: *Bad boys*

Stefan Banasiak

**P**rogram płyty prezentuje się bardzo ciekawie, Walijczyk wybrał nań postacie bardzo ciekawe i urzekające swoim złym charakterem, który prezentuje się znakomicie od strony muzycznej. Trzeba im przyjrzeć się z bliska.

Szatan zbliża się. Jest obecny w dwóch wersjach musicalu *Faust* Goethego, skomponowanego na końcu XIX w. i szatan sam sobie przyznał tytułową rolę w *Mefistofele* Boita. Ukazując się osobiście Faustowi, ten Mefistofeles sam siebie określa mianem „ducha negującego wszystko”; jednak Boito – myśląc o niepokojach swej własnej epoki – próbuje z pewnością wyrazić to, co nazywał „wątpliwością wzbudzoną przez naukę, złem zrodzonym z dobra”.

Dwie inne postacie stworzone przez Boita w późniejszym okresie, czerpią także ze studni bez dna prawdziwego zła. Barnaba w *Giocon-*

*dzie* Ponchielliego, to wenecki szpieg z XVII w. śpiewający swój monolog w pierwszym akcie w czymś, co określa – i tu puszcza oko do

**S**pójrzcie na tę grupę „nikczemników” muzyki, w której znalazły się niektóre postacie sceny lirycznej pozbawione wszelkich skrupułów, najbardziej cyniczne, najprzebieglejsze, najbardziej filuterne. Tak mówi o programie swojej najnowszej płyty Bryn Terfel i nazywa ich „malkontentami i diabolicznym marginesem tej cudownej muzyki”. Niektórzy z nich nie są jedynie po prostu źli – wydzielają także demoniczną woń siarki.

Dantego – jako „lochy” pałacu doży. W *Otelli* Verdiego natomiast, machinacje Iago zdają się tryskać nie ze znanych wcześniejszej publiczności freudowskich motywacji, lecz znowu, zgodnie z ideą sformułowaną przez Boita o całkowitej opozycji wobec „tego wszystkiego,

co jest prawdziwe, piękne i dobre”. Po odesłaniu naiwnego Cassio do Desdemony, aby wywołać następstwo nieporozumień i insynuacji, które doprowadzają w końcu do jej śmierci i do zniszczenia Otella, Iago zostaje sam na scenie, aby zaprezentować swoje nihilistyczne credo.

Don Juan, wieczny rozpustnik, zaślubił sobie ze swojej strony na analizę freudowską. W *Don Giovannim*, duet wykonywany wraz Leporellem, sługą pozbawionym wszelkich zasad – podkreślony subtelnie przez muzykę, którą Mozart im powierzył – ukazuje ich jako dwie strony tego samego medalu. Bryn Terfel śpiewał te dwie role wielokrotnie. Jeśli dodamy tego, który triumfuje ostatecznie nad Don Giovannim – widmo człowieka, którego zabił, i które przyszło stracić go do piekła – mamy piękny obraz siły Bryna Terfela na tym albumie: jeden głos wyrażający jednocześnie zło i karę, każdy

w głębi drżący ze strachu, gdy mają miejsce straszne wydarzenia.

Caspar w *Wolnym strzelcu* Webera to także uosobienie nadprzyrodzonego zła. Caspar, na konto swego opętanego pana Samiela, złapał w pułapkę myśliwego Maxa, obiecując mu, że magiczne kule dadzą mu wszystko to, czego pragnie – jego radosne solo *Schweig, schweig* kończy pierwszy akt tej opery.

Jeśli *Sweeney Todd* Stephena Sondheim'a może być powodowany żądzą zemsty – w tym fragmencie zabrakło podcięcia gardła człowiekowi, którego czyni odpowiedzialnym za całe swoje nieszczęście – publiczność jest stopniowo wciągana w najmroczniejsze tajniki horroru wiktoriańskiego, w którym królują „diaboliczny golarz” i jego partnerka zbrodni, pani Lovett

*Die Dreigroschenoper* (*Opera za trzy grosze*), Weilla i Brechta, ich kaustyczna adaptacja (1928) *Beggar's Opera* (1728).

Mefistofeles Boita wycofuje się widząc ewangelię, którą Faust zamierza czytać. W operze Gounoda (1859) na ten sam temat, garda szpady w kształcie krzyża zatrzymuje postać w chwili, gdy ukazała się tłumowi hulaków w arii o wiecznej pokusie złotego cielca. Natomiast dla barona Scarpia, szefa policji w porewolucyjnym Rzymie 1800 r., religia jest prawie narkotykiem budzącym jego złe i erotyczne instynkty. Kiedy kościół Sant'Andrea della Valle wypełnia się wiernymi na uroczyste *Te Deum* na końcu pierwszego aktu *Toski* Pucciniego, cieszy się na myśl o tym, że zdobędzie Florię Toskę, śpiewaczkę operową o gorącej krwi – i że wyśle na szafot jej kochanka.

w zamku Murgatroyd by zaśpiewać *When the night wind howls*. A także inspektor policji Javert, jego zacięta oblawa na Jeana Valjeana tworzy wątek komedii muzycznej z 1980 r., powstałej na podstawie *Nędzników* Victora Hugo. Nagonka ta spowodowana jest raczej ślepym poczuciem praworządności niż zwykłą złośliwością, tak jak to deklamuje w *Stars*, swoim solo, w którym usprawiedliwia się.

Szarlatan Dulcamara, który sprzedaje swoje cudowne produkty w łagodnej komedii muzycznej Donizettiego *L'elisir d'amore* i obłudny Don Brasilio, który wychwala destrukcyjną moc drobnego oszczerstwa znajdującego się w *Cyruliku sewińskim* Rossiniego, są to postacie bardziej wyrachowane niż złe; i podły Dulcamara – rola, którą Bryn Terfel zaśpiewał na scenie ubrany w



Bryn Terfel  
fot. © Mat Hennek/DG

zajmująca się wyrobem ciast (w tę postać wcieliła się tutaj Anne Sofie von Otter). Dla Terfela przewodnią zasadą w interpretacji tych różnych złoczyńców była przede wszystkim natura danej postaci. Patetyczna i patologiczna makabra Sweeney'ego Todda sprawiły, że to dzieło stało się jednym z ulubionych dzieł Terfela (*New York Times* po występie Terfela w Chicago w roku 2002 napisał, że „trudno byłoby sobie wyobrazić doskonalsze połączenie interpretowanej roli, głosu i osobowości scenicznej”).

*Ballada o Macku Nożowniku* przypomina podłego, podejrzanego Londyńczyka, pochodzącego z brudnych ulic: bezlitosny opis przemocy, przy muzyce działającej jak hipnotyzujący narkotyk, i podniesienie kurtyny odpowiedniej dla

Idea innej możliwości zabójstwa, wywołuje eksplozję wściekłości u dyrektora więzienia Don Pizarra, *Ha! Welch ein Augenblick!*, w pierwszym akcie *Fidelia* Beethovena. Uwięziwszy w niedozwolony sposób swego wroga, niewinnego Florestana, mściwy Pizarro, z obawy przed zdemaskowaniem, decyduje się, aby skazać go na śmierć i zakopać jego ciało w głębinach więzienia.

Chociaż większość tych postaci nie ma żadnego problemu z tym, aby działać zgodnie ze swoimi złymi instynktami, bohater *Ruddigore*, operetki Gilberta i Sullivana z 1887 r., to nieszkodliwa dusza, stworzona do zła pod okiem swoich podłych przodków kornwalijskich, w tym sir Roderica, który schodzi z budzącego strach portretu

migoczący kostium Elvisa (przesadna produkcja w Amsterdamie) – w końcu czyni także trochę dobrego.

Najlepsze arie nie zawsze należą więc do diabła, czy to będzie diler Sportin'Life – przebiegły łajdak bez skrupułów, jaki kiedykolwiek był, ma jedną z najbardziej pamiętnych arii w *Porgy and Bess* Gershwin'a; ta cyniczna anty-przysięga o nieodpartej wesołości *It ain't necessarily so*.

Nie pozostaje nic innego, jak posłuchać, czy Bryn Terfel muzycznie odnalazł dobry klucz do interpretacji charakterów złych chłopców. 🎭

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG

Niespełnione nadzieje (5)

# Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodszej młodości

Marcin Zgliński

**25 lat: Vítězslava Kaprálova (1915-1940) – niedoszła czołowa kompozytorka stulecia.** Czy gdyby Vítězslavy Kaprálovej śmierć nie zabrała w wieku 25 lat uznano by ją za najwybitniejszą kompozytorkę XX w., czy jak np. Grażyna Bacewiczówna dopiero w obecnych czasach doczekała by się większego zainteresowania ze strony wykonawców i melomanów? Urodzona w artystycznej rodzinie w morawskim Brnie (ojciec Václav Kaprál był uznanym kompozytorem i pianistą), studia kontynuowała w Pradze u Nováka i Talicha, a po wyjeździe do Paryża w 1937 r. u Charlesa Muncha – była jedną z pionerek kobiecej dyrygentury. Jej mentorem stał się największy wówczas kompozytor czeski, Bohuslav Martinů, z którym wdala się w romans, choć poślubiła syna popularnego malarza, Alfonsa Muchy – Jiříego. W 1940 r. jej młode życie przerwała nie do końca rozpoznana choroba. Już napisana w wieku 18 lat fortepianowa *Sonata Appassionata* op. 4 zdradza znaczny talent, poszukiwania indywidualnego języka harmonicznego, znakomite opanowanie instrumentu. Jednak najważniejszym dziełem okazała się *Sinfonietta wojskowa* na wielką orkiestrę z roku 1937, dzieło prawykonane w obecności prezydenta Edvarda Beneša i jemu dedykowane. Kaprálova stanęła wówczas z batutą przed stuosobową orkiestrą Filharmonii Czeskiej – składającej się z samych mężczyzn!

**26 lat: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) – twórca uznanego arcydzieła...** Drugi, obok Jádina, z przywołanych tu kompozytor osiemnastowieczny, do tego niewątpliwie najbardziej znany – nie trzeba więc tu chyba poświęcać mu zbyt wiele miejsca. Piękne *Stabat Mater*, ukończone kilka dni przed śmiercią na suchoty, należy do najpopularniejszych utworów muzyki oratoryjnej, bezpośrednio po powstaniu miało ogromną, europejską renomę – nawet Johann Sebastian Bach przerobił je na psalm *Tilge, Höchst, meine Sünden* BWV 1083. Romantyczna legenda wcześniej zmarłego geniusza kultywowana była w XIX w., Vincenzo Bellini nazywał go „angelico maestro”. Oprócz dzieła swego życia Pergolesi ma na koncie około dziesięciu oper seria i buffa (z najsłynniejszą *La serva patrona*), dwie msze, psalmy, *Salve Regina*, oratorium *La morte di San Giuseppe* i kilka utworów instrumentalnych. Dzieła te stanowią kwintesencję stylu neapolitańskiego.

**26 lat: Norbert Burgmüller (1810-1836) – talent na miarę Schuberta...** Dwa lata po śmierci Schunkego Schumann znów oplakiwał swego równolatka: „Po śmierci Franza Schuberta żadna inna śmierć nie wywołała więcej smutku niż odejście Burgmüllera.

Zamiast skierować swój dziesiątkujący przyrządek ku szeregom miernot, które występują w tak obfitych zapasach, Przeznaczenie zabiera spośród nas najprzedniejsze talenty. Franz Schubert odbierał za życia pochwały, ale Burgmüller prawie nie odczuł publicznego podziwu i znany był tylko wąskiemu kręgowi. [...] Jego talent posiadał tak olśniewające właściwości, że tylko ślepiec mógł żywić jakiegokolwiek wątpliwości co do jego istnienia”. Urodzony w rodzinie muzyków, był najmłodszym z trójki braci, z których jeden jeszcze (Friedrich) także został kompozytorem. Norbert studiował u Spohra i Moritza Kaufmanna, zaprzyjaźniony był z Mendelssohmem. Choć wybitnie przystojny, nie miał szczęścia w miłości. Po zerwanych zaręczynach z ukochaną Sophią Roland u dwudziestolatka wystąpiły objawy epilepsji, a do tego młodzieńiec popadł w alkoholizm. Niestety kolejna narzeczona również zerwała zaręczyny, co nie wpłynęło korzystnie na stan zdrowia Burgmüllera. Tragiczny koniec przyszedł w łazienkach kąpielowych w Akwizgranie (tych samych, gdzie sto lat przedtem kurował się Haendel), gdzie młodzieniec utopił się w wannie podczas ataku epileptycznego. Zostawił całkiem pokazywany dorobek, m.in. 2 symfonie, koncert fortepianowy, uwerturę, 4 kwartety smyczkowe, duo na klarnet i fortepian, sonata fortepianowa i inne utwory fortepianowe, 23 pieśni. Najwybitniejszym dziełem i zarazem łabędzim śpiewem jest *II Symfonia D-dur* op. 11. Brakuje w niej czwartej, finałowej części, której nie zdążył już napisać. Dzieło to łączy młodzieńczą świeżość i rozmach z prawdziwie już dojrzałą i mistrzowską formą. Choć Burgmüller był uczniem Spohra, *Symfonia* bliżej do Beethovena, ale przede wszystkim do Schumanna – można rzec, że to jeszcze jedna *Symfonia wiosenna!*

**26 lat: Hans Rott (1858-1884) – antycypując Mahlera...** W końcu lat 1980. muzykolog Paul Banks odnalazł w Austriackiej Bibliotece Narodowej manuskrypt partytury *I Symfonii E-dur* Hansa Rotta (jego *II Symfonia* pozostała w szkicach). Wkrótce dzieło zostało wykonane, potem kilkakrotnie rejestrowane na płytach. Krytycy nie mieli wątpliwości – był to przejaw ogromnego talentu, ba wręcz niemal geniuszu, a nadto dzieło na swój czas powstania odkrywcze. *Symfonia* skomponowana między 1878 i 1880 r. pod wieloma względami antycypowała dzieła Mahlera. Nie dziwi to jednak – obaj byli uczniami Brucknera, dzielili przez pewien czas wspólną stancję. Rott – po miażdżącej krytyce *Symfonii* ze strony Brahmsa, który widział w niej stek nonsensów i trywialności, a także odrzuceniem jej przez Hansa Richtera, popadł w szaleństwo. Jesienią 1880 r., w pociągu do Müllhausen, gdzie miał objąć posadę dyrygenta

chóru, sterroryzował pistoletem współpasażera chcącego zapalić cygaro, wyobrażał sobie bowiem sobie, iż Brahms zaminował pociąg dynamitem! Cztery lata później zmarł na gruźlicę w szpitalu psychiatrycznym – w wieku niespełna dwudziestu sześciu lat. Podzielił tym samym los innego z uczniów Brucknera, Hugo Wolfa. *Symfonia* rozpoczyna się ścią po brucknerowsku, jednak przywołuje tematy o brzmieniu wagnerowskim, momentami wręcz przywołując cytaty ze *Śpiewaków norymberskich*, jednak nie brak też odwołań do Schumanna (*III Symfonia*). Scherzo w formie ländlera brzmi niemal analogicznie jak jego odpowiednik z *I Symfonii* Mahlera. Łączenie podniosłości i trywialności, przeplatające się melodie quasi-ludowe, w typie prostych schubertowskich piosenek i masywne fanfarowe motywy blachy, płynne przechodzenie od stylistyki wagnerowsko-brucknerowskiej do tej reprezentowanej przez Schumanna i Brahmsa (z prowokacyjnym cytatem z finału jego *I Symfonii*), niekonwencjonalna instrumentacja – wszystko to współczesnym słuchaczom obeznanym z symfonią Mahlera jawi się niemal jako profetyczne objawienie ogromnego talentu. Ale dla Hanslicka i Brahmsa było to szczytem bezczelności. Oczywiście nie dowiemy się już, czy Rott przychylił Mahlera, ten jednak powiedział o nieco starszym koleździe: „nie da się ocenić tego, co muzyka utraciła z jego odejściem: jego geniusz wznosi się na takie wyżyny już w jego pierwszej symfonii, którą napisał w wieku dwudziestu jeden lat i która – to nie przesada – uczyniła go twórcą nowej idei symfonii, tak jak ją rozumiem”.

**26 lat: Gideon Klein (1919-1945), wbrew nazwisku talent wielki...** Nikt nie odpowie na pytanie, ile potencjalnie znakomych talentów muzycznych unicestwiła hekatomba Holocaustu. Wśród relatywnie młodo zamordowanych wybitnych kompozytorów jak Victor Ullman, Hans Krása, Pavel Haas czy nasz Józef Koffler najmłodszy był Gideon Klein. Niezwykle uzdolniony młody pianista znalazł się w getcie w Terezynie, gdzie – jak wielu innych osadzonych tam muzyków – skupił się na komponowaniu. W 1943 r. powstała znakomita, poruszająca *Sonata fortepianowa*, wykonywana u nas ostatnio przez Macieję Grzybowskię. Najważniejsze dzieło *Trio smyczkowe* artysta ukończył w październiku 1944 r., na dziewięć dni przed deportacją do Oświęcimia. Dzieło to, kunsztownie przetwarzające motywy czeskich pieśni ludowych, jest wzruszającym dowodem patriotyzmu Kleina, ale też – poprzez zaskakujący optymizm i pogodny nastrój – przejawem zwycięstwa twórczej woli i wyobraźni nad bestialską rzeczywistością. Kompozytor zmarł na krótko przed końcem wojny w obozie przejściowym w Fürstengrube. 📌

Mieszka w Krakowie,  
bardzo lubi gotować,  
uwielbia koleje,  
a najbardziej kocha  
grać recitale solowe



ze skrzypkiem Zbigniewem Pilchem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Zbigniew Pilch  
fot. T. Kulak

**M**ówi pan o sobie „Mieszkam w Krakowie, bardzo lubię gotować, uwielbiam koleje, a najbardziej kocham grać recitale solowe...”. To kapitalna maksyma życiowa. Co znaczy być w dzisiejszych czasach artystą?

Być prawdziwym artystą w dzisiejszym świecie często z jednej strony oznacza wąską specjalizację, zresztą jak w każdej dziedzinie, z drugiej jednak strony wolałbym siebie postrzegać jako człowieka renesansu, chcę robić bardzo wiele różnych rzeczy w życiu, wykonywać różne style muzyki i wciąż mieć jeszcze czas na moje poza muzyczne pasje, którymi są nie tylko koleje i sztuka kulinarna, ale także malarstwo i literatura. Tak więc być artystą to znaczy być człowiekiem wszechstronnym

Rozmawiamy przy okazji nagrania przez pana płyty z Orkiestrą Filharmonii Wrocławskiej z symfoniami „Londyńskimi” Haydna. To pana fonograficzny debiut, jako dyrygenta. Jak doszło do nagrania tego albumu, co pana skłoniło, by chwycić za batutę...

Tak naprawdę, to ja za batutę nie chwyciłem ponieważ prowadzę orkiestrę Filharmonii Wro-

clawskiej, tak jak zresztą inne orkiestry, grając równocześnie na skrzypcach. Nie dyryguję z pozycji koncertmistrza jednak, ale stojąc na miejscu „batutowego dyrygenta”. Chcieliśmy nagrać dwie moje ulubione symfonie Haydna w związku z rocznicą 200-lecia śmierci tego kompozytora. Dyrygowanie to po prostu moja nowa życiowa pasja

**Obecnie bardziej poszukiwanymi na rynku płytowym są wykonania „historycznie poinformowane” na instrumentach z epoki. Pan jednak dyryguje orkiestrą filharmoniczną, która gra na współczesnych instrumentach. Nie boi się pan zatem zarzutów o podążanie złą drogą...**

Nie boję się, ponieważ podążam dobrą drogą. Mimo to, że wykorzystujemy w większości współczesne instrumentarium, sposób naszej gry odpowiada założeniom historycznym. Według mnie rodzaj instrumentu jest to pewne narzędzie, a to w jaki sposób myślimy o muzyce i w jaki sposób wykonujemy dany utwór sprawia, czy jest to wykonanie „historycznie poinformowane” czy nie. Zresztą na świecie coraz częściej spotyka się współczesne orkiestry filharmoniczne,

które do wykonania dzieł muzyki barokowej czy klasycznej zapraszają specjalistów w dziedzinie gry na dawnych instrumentach. W naszym nagraniu używamy historycznych rogów, trąbek i kottów, reszta zespołu gra na instrumentach współczesnych, a brzmienie orkiestry jest znacznie piękniejsze niż brzmienie normalnej orkiestry filharmonicznej. Poza tym skład orkiestry w nagraniu symfonii Haydna nie odbiega proporcjonalnie i liczebnie od składu orkiestry Johanna Petera Salomona, dla której to orkiestry Haydn skomponował te symfonie. Nie da się z przyczyn finansowych w Polsce zgromadzić tak wielu muzyków grających na dawnych instrumentach, dlatego też wykorzystanie istniejącej orkiestry filharmonicznej wydaje mi się jak najbardziej celowe.

**Na rynku płytowym jest wiele nagrań tych symfonii w nagraniu najwybitniejszych orkiestr i dyrygentów. Czy potrzebna była kolejna płyta z tak znanym repertuarem?**

Oczywiście, że potrzebna! Nie ma polskiego nagrania tych symfonii, które by wychodziło z tych założeń, z których my wyszliśmy. Wszystkie elementy naszego wykonania odpowiadają w

moim mniemaniu wymogom historycznym: skład zespołu, ustawienie orkiestry, sposób wydobycia dźwięku artykulacji, kształtowania frazy, respektowania figur retorycznych, prowadzenie orkiestry przez skrzypka itp. A dobre nagrania są zawsze potrzebne.

**Czy nie lepiej było nagrać premierowo coś z polskiego repertuaru symfonicznego, którego jest całe mnóstwo do nagrania? Byłoby to na pewno odkrywcze i pokazałoby jakiś zapomniany skarb muzycznych...**

Mamy w planie w tym roku nagranie właśnie takich nieznanych polskich skarbów.

**W pana dorobku fonograficznym jest wydana w roku 2007 płyta nagrana z Zespołem Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej Musicae Anti-**



Zbigniew Piłch  
fot. T. Kulak

**quae Collegium Varsoviense pod dyrekcją Kaia Bumanna. Na płycie znalazły się: III Koncert 3 A-dur i V Koncert e-moll Feliksa Janiewicza. To znakomity przykład promocji polskiej muzyki. Jak doszło do nagrania tego albumu?**

Warszawska Opera Kameralna organizuje Festiwal Muzyki Staropolskiej i zostałem poproszony do udziału w koncercie poświęconym muzyce Feliksa Janiewicza jako solista. Koncert został przyjęty bardzo dobrze, a zaraz potem pojawił się pomysł nagrania tych dwóch koncertów na płytę.

**Jaka jest muzyka Feliksa Janiewicza?**

Jest piękna. Feliks Janiewicz posiadał bardzo polską cechę tworzenia melodii. Partie solowe w jego koncertach są bardzo wymagające, można wręcz powiedzieć, że w

*V Koncercie* np. wirtuozeria partii skrzypcowej przypomina utwory Paganiniego. Myślę, że Janiewicz jako kompozytor mieści się bardzo wysoko w hierarchii kompozytorów przełomu XVIII/XIX w.

**Niestety ta dobra płyta przeszła całkowicie bez echa, trudno ją kupić w kraju, a poza nim jest niedostępna. Dlaczego?**

Nie wiem. Trudno mi to zrozumieć.

**Czy będzie pan nagrywał pozostałe koncerty Feliksa Janiewicza?**

Oczywiście tak, kiedy tylko będzie to możliwe.

**Znamienity polski muzykolog prof. J. Reiss napisał, iż „najpiękniejszą jest muzyka polska”. A jednak rzadko ona pojawia się na koncertach polskich muzyków w kraju, na Zachodzie Polacy nie grają jej wcale. Jak pan myśli, dlaczego?**

Uważam, że działa tutaj nasza polska niefortunna zasada – „cudze chwalicie, swego nie znacie”. Często spotykam się z opiniami deprecjonującymi twórczość polskich kompozytorów. Powszechnie uważa się że mieliśmy Chopina i w zasadzie tyle.

**Może problem leży w edukacji muzyków i muzykologów. Pan pracuje jako pedagog w Akademii Muzycznej w Krakowie. Czy pedagog, którym pan jest, ma wpływ na rozmiłowanie swoich uczniów w polskiej muzyce?**

Wykładam nie tylko w Akademii Muzycznej w Krakowie, od 6 lat wykładam też w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W układaniu programu kształcenia moich studentów traktuję muzykę polską jako równoprawny styl narodowy obok włoskiego, niemieckiego, francuskiego. Co więcej przygotowywałem do druku dla wydawnictwa Eufonium kaprysy skrzypcowe i muzykę kameralną nieznanych kompozytorów, jak August Duranowski czy Joachim Kaczkowski.

**Jak pan wybiera repertuar do nagrań, koncertów?**

Mam bardzo długą listę utworów, które chciałbym wykonać i nagrać. Nie mam kłopotu z wyborem, raczej obawiam się czy mi starczy życia, żeby to wszystko zrealizować.

**Ma pan swoich ulubionych skrzypków, dyrygentów?**

Moim ukochanym skrzypkiem wszechczasów jest Isaac Stern, a z barokowych skrzypków chyba Fabio Biondi. Z dyrygentów trudniej jest mi wybrać szczególnie ulubionych, jednakże bardzo cenię dokonania Gardinera, Herreweghe'a.

**Już na dobre w naszej świadomości jest umiejscowione stylowe wykonywanie muzyki dawnej. Ciekawi mnie pana zdanie i stosunek do wykonań muzyki dawnej, do panującej mody na historyczne poinformowanie przy jej wykonywaniu, co narzuca muzykom – szczególnie z grupy smyczków – sporo ograniczenia, można rzec: manieryczność...**

Myślę, że to już nie jest moda, historyczne wykonawstwo muzyki dawnej stało się normalną codziennością, nie jest już to np. jak było 20 lat temu rewolucją. Jeśli komukolwiek z muzyków narzuca to jakiegokolwiek ograniczenia lub manieryczność, to jest to sygnał, że jest coś nie w porządku. Według mnie granie na dawnych instrumentach bardzo rozwija i rozszerza horyzonty myślenia.

**Jakie ma pan plany na przyszłość? Koncerty, kolejne płyty...**

Planów mam tysiące, najpoważniejszym z nich chyba jest dyrygowanie od skrzypiec operą. Planuję też wraz z Filharmonią Wrocławską nagranie kolejnej płyty, tym razem z muzyką polską. Robię doktorat, a z każdym dniem dochodzą nowe plany i pomysły.

**Dziękuję za rozmowę.**



# Twórczość Barbary Strozzi

## Katarzyna Otczyk

**B**arbara Strozzi, wenecka barokowa kompozytorka i śpiewaczka, między rokiem 1644 i 1664 opublikowała więcej utworów niż wszyscy jej męscy koledzy. Jej twórczość obejmuje aż osiem wydanych za życia woluminów utworów wokalnie-instrumentalnych, z czego opus czwarte uważa się za zaginione. Strozzi udało się osiągnąć status publikowanego i znanego muzyka mimo braku wsparcia ze strony Kościoła czy domów szlacheckich. Na szczęście dzięki rozległym wpływom rodziny, wszechstronnej edukacji, socjalnym, intelektualnym i muzycznym organizacjom oraz liberalnej atmosferze Wenecji mogła rozwijać karierę występującej artystki i kompozytorki.

Strozzi była obdarowana najwyższą muzyczną inwencją oraz zmysłem dramaturgicznym odziedziczonym po ojcu, Giuliu Strozzi, posiadała też rozległą wiedzę na temat głosu śpiewaczego. Jej muzyka jest niezwykle kunsztowna, wyszukana, melodycznie i wokalnie wyborna, zawsze na najwyższym poziomie. Mogłaby wręcz stanowić podręcznik dotyczący wykorzystywania w praktyce barokowych teorii muzycznych, a szczególnie retoryki. Wyjątkowa kreatywność Strozzi była spowodowana syntezą różnorodnych wpływów i zbiegów okoliczności. Weneckie środowisko artystyczne w połowie XVII w., nowa muzyka, która zaczynała torować sobie miejsce poprzez rewolucyjne zmiany, ale przede wszystkim czysty, bezpośredni przykład Francesca Cavalliego w sferze muzyki i ojca w sferze literatury, czynią Barbarę twórcą o wyjątkowej sile ekspresji i zdolności podkreślania znaczenia słów muzyką. Kontakt z dwoma wielkimi postaciami teatru i muzyki dał jej genialną umiejętność komunikowania emocji w sposób szczerzy i głęboki, oddalony od powierzchowności i afektacji innych twórców. Komponowała korzystając z prawie wszystkich znanych ówczesnie form, ale szczególnie bliskie było jej *lamento*. Wydaje się, że właśnie w tym gatunku muzycznym, przeżywającym rozkwit w okresie baroku, ukazał się jej szczególny talent.

12 października 1644 r., mając 25 lat, Barbara Strozzi publikuje swój pierwszy opus: księgę madrygałów na dwa, trzy, cztery i pięć głosów (*Il Primo de Madrigali a due, tre, quattro e cinque voci*), dedykowane Vittorii della Rovere, wielkiej księżnej Toskanii i wykorzystujące wyłącznie teksty ojca, Giulia Strozzi. Ta jedyna w jej twórczości księga madrygałów to prawdziwy skarb, piękny w swej formalnej różnorodności: pojawiają się tu zwrotkowe pieśni, polifoniczne madrygały, duety, tria. Il Primo de Madrigali składa się z 30 zróżnicowanych stylistycznie i fakturowo utworów. Wszystkie one są niesłychanie melodyjne i świadczą o rozległej wiedzy muzycznej autorki. Ujawniają jej zdolność posługiwania się modalnością i tonalnością, jak też technikami „recitar

cantando” i „bel canto” czy też techniką afektów, tak jak ją rozumiano w „seconda pratica”. Strozzi używa metrum dwudzielnego i trójdzelnego, homofonii i imitacji, zaś chromatyka i fiorytura są przez nią wykorzystywane w celu malowania słowem. Wpływ jej mistrza, Cavalliego, jest więc w madrygalach ewidentny. Nie należy też zapominać, że w tym czasie gatunek ten zbliżał się ku końcowi swej długotrwałej egzystencji. Kantata, aria i canzonetta zaczynały zastępować starą polifoniczną formułę, a basso continuo – następcą basso seguente – było niekwestionowanym królem harmonii. Oto fragment pochodzący z listu Francesca Loredano do Domenico Andreisa: „Muzykę (madrygałów) napisała pani Barbara Strozzi, która, gdyby urodziła się w innej epoce, mogłaby sobie bez wątpienia uzurpować miejsce wśród muz bądż też stworzyłaby tę kategorię” (Claudio Cavina, Barbara Strozzi: *Primo Libro de Madrigali*, La Venexiana, Cantus 1997, str. 28).

**O**p. 2 – *Cantate, ariette e duetti*. Po siedmiu latach od pierwszej publikacji, w 1651 r. zostaje wydany drugi zbiór, tym razem kantat, arii i duetów, dedykowanych Ferdynandowi II Austriackiemu i Eleonorze z Mantui z okazji ich ślubu. Strozzi zastąpiła madrygały formami monodycznymi o większej ilości zdobień wokalnych i bardziej dramatycznym charakterze. Wiele z utworów ma budowę zwrotkową, zależną od struktury poezji. Viola da gamba i głos często naprzemiennie wykonują ten sam motyw muzyczny. Podstawą konstrukcji metrycznej jest warstwa emocjonalna tekstu. Opus drugie pełne jest patosu wyraźnie kontrastującego z narracyjnymi madrygalami pochodzącymi z pierwszego opusu. Większość utworów (poza dwoma, z których jeden jest przeznaczony na alt, a drugi na bas) została napisana na sopran. Nie powinno nas to dziwić, ponieważ Barbara Strozzi komponowała głównie dla siebie i na swój głos, a więc właśnie sopran. Głosowi zaś towarzyszyły najczęściej dwa instrumenty melodyczne i basso continuo. Śpiew Strozzi opisywano jako pewny i pełen wdzięku. Dokładna jakość jej głosu, jego czystość, rozpiętość dynamiczna i praktyka wykonawcza nie są nam oczywiście znane. Coraz liczniejsze nagrania utworów Strozzi świadczą o tym, że istnieje szerokie spektrum możliwych stylistycznych interpretacji. Wydaje się, że współczesny śpiewak chcąc zbliżyć się do ideału, a więc samej kompozytorki, powinien dbać przede wszystkim o wyrażenie subtelności tekstu, nie tracąc przy tym wokalne łagodności.

**N**iedługo po śmierci ojca (1652) i matki (1653) ukazuje się w druku trzeci wolumin, składający się z 11 kantat na jeden, dwa i trzy głosy (6 kantat solo na sopran, jeden duet na sopran i bas, dwa duety na sopran i alt, dwa tria na sopran, alt i bas). Jest to najmniejszy z opu-

sów Strozzi. Wszystkie utwory zawierają basso continuo, którego rola począwszy od opusu drugiego systematycznie wzrasta. Pojawia się też coraz silniejsze poczucie tonalności i konwencji strukturalnej: kantaty mają coraz wyraźniej zarysowane części. Struktura da capo, zmiana faktury dzieła z wielogłosowości na monodię oraz przemiana harmonii to zmiany wyraźnie ciężące w stronę nowej, operowej konwencji.

**Z**biór piąty to kolekcja utworów sakralnych o tytule *Sacri musicali affetti* (1653), zawierająca 14 kompozycji na głos solowy i basso continuo, które Strozzi zadeedykowała Annie de Medici, arcyksiężnej Innsbrucku, przyrodniej siostrze Vittorii della Rovere, patronki pierwszego opusu. Kantaty te eksplorują bezpośrednie połączenie z boskością w stylu weneckich świeckich bractw i zgodnie ze światopoglądem po Reformacji łączą sferę sacrum z profanum. Tylko jedna z nich jest przeznaczona do celów liturgicznych (*Salve Regina*). Ich formalna budowa to naprzemiennie fragmenty arioso i recitativo, natomiast tematyka koncentruje się na żywotach świętych: Maryi Dziewicy, Piotra, Benedykta i Antoniego. Można przypuszczać, że powstanie tego opusu wiąże się ściśle z przygotowaniem dzieci Barbary Strozzi do religijnego życia. Wydawać by się mogło, że tak głęboko religijne utwory i styl życia wywołanej kobiety nie idą w parze, trzeba jednak pamiętać, że duchowo-społeczny dualizm był jedną z tajemniczych cech charakterystycznych weneckiego społeczeństwa. Jeden z muzykologów zajmujących się muzyką dawną, opracowując facsimile tego zbioru zauważa, że charakterystyczna jest ilość znajdujących się w nim oznaczeń muzycznych. Nie było w tamtych czasach popularne określanie dynamiki czy zmian tempa, ornamentacje zaś zwykle improwizowano. Strozzi natomiast używa wielu oznaczeń, wielokrotnie zapisuje też zdobienia, zdecydowanie częściej od powszechnie używanych symboli oznaczających określony typ ornamentacji.

**W**oluminy szósty (1657) i siódmy (1659) składają się z kantat i arii na głos solowy o tematyce świeckiej. Opus szósty jest dedykowane Francesco Carafie, księciu Belwederu i markizowi Anzi. We wstępie Strozzi pisze: „Amor stworzył tę, która była Barbarą (tu zauważamy typowo barokową grę słów: barbara znaczy po włosku również „okrutna”)... więc kocham to, co jest godne nienawiści” (Susan J. Mardinly, Barbara Strozzi: *From Madrigal to Cantata*, *Journal of Singing*, Vol. 58 No. 5, str. 384). Głębia melodii, poezji i emocji w tych utworach udowadnia naturalne dojrzewanie Strozzi jako kompozytorki i wokalistki, ale również matki: w styczniu 1657 r. umiera jej córka Isabella. Dobór wyjątkowo dramatycznej poezji świadczy o bólu

odczuwanym przez kompozytorkę po utracie dziecka.

Opus siódme, dedykowane Nicolo Sagredo, późniejszemu doży Wenecji, posiada podtytuł *Diporti di Euterpe*, co oznacza przyjemności Euterpe, muzyki poezji. Jednakże głównym tematem utworów, które zawiera ten zbiór, jest nieodwzajemniona miłość, pełna desperacji i pożądania. Strozzi nie odżegnuje się więc od „voluptas dolenti” – upodobania do smutku, zadowolenia z niego. W dedykacji porównuje swoje utwory do języków duszy, narzędzia serca i Syren w morzu Gracji. Tessytura w kantatach z tego opusu jest wyjątkowo zróżnicowana, przesycona wirtuozowskimi zdobieniami, decydującymi skokami melodii, wciąż powtarzanymi wysokimi dźwiękami, które często rozpoczynają melodię. Pojawiają się charakterystyczne dla Strozzi kontrasty: kantata *Sino alla morte* kontrastuje trójdzielne metrycznie i radosne fragmenty z motywem lamentowym w basso continuo, towarzyszącym każdemu pojawieniu się słów „aż do śmierci”. Arietety z tego opusu są oczywiście zupełnie inne: lekkie, krótkie i zwrotkowe, posługujące się językiem codziennym, a więc łatwiejsze w odbiorze. We wszystkich utworach zwraca uwagę trafne muzyczne opracowanie tekstu literackiego.

Ósmy i zarazem ostatni zbiór powstał w 1664 r. i został dedykowany jeszcze innej kobiecie z rodu Medycich, Zofii, księżnej Brunshwiku i Luneburga. Jest on skromnie

zatyłowany *Arie* i zawiera szczególnie dużo lamentów oraz innych przykładów konceptu związanego z imieniem kompozytorki. Oto fragment jednego z przepięknych poetyckich tekstów: „Ktokolwiek oddaje swą wolność dla miłości koniec końców nie będzie posiadał nawet swego umysłu... Kiedy w duszącej agonii nie mam ochoty śpiewać, śpiewam jeszcze częściej” (*L'astratto* – *Opuszczony*, do słów Giuseppe Artalego).

Strozzi publikowała od czasu narodzin pierwszego dziecka aż do momentu, kiedy ostatnie z jej dzieci nie rozpoczęło życia religijnego. Była jednak znana jako śpiewaczka, poetka i kompozytorka zarówno przed pierwszą publikacją, jak i po ostatniej. O jej sławie za życia świadczy fakt, że dwie kompozycje pojawiły się w popularnych zbiorach arii (*Sacra corona*, motety na dwa lub trzy głosy, 1656 r. oraz *Arie per voce sola*, 1656 r.) autorstwa różnych kompozytorów. Eugene Schmitz uważał ją za pierwszą osobę, która połączyła arię i recytatyw, a jej publikacje były bardzo dobrze odbierane zarówno w Italii, jak i w Niemczech, Austrii i Anglii.

Mimo, że Strozzi nie napisała żadnej opery jej najlepsze utwory (zwłaszcza rozbudowane kantaty i lamenty) posiadają dramatyczną akcję, w której postępowanie bohatera znajdującego się w trudnej sytuacji- częściowo opisywane przez narratorkę- rozwija się w uważnie zaplanowanej serii muzyczno-dramatycznych zdarzeń. Zarówno w kantatach jak i w ariach pierwszorzędym zabiegiem formalnym jest kontrast, często połączony z ideą refrenu. Styl Strozzi, ze swymi

pełnymi lekkościami przejściami między fragmentami metrycznymi i niemetrycznymi oraz między metrum podwójnym i potrójnym i okazjonalnym użyciem stilo concitato, oddaje jej edukację w tradycji seconda pratica, w zgodzie z muzyką jej nauczyciela, Cavalliego. Niezwykle swobodny i pełen inwencji sposób traktowania formy, wciąż jednak kontrolowany, jest jednym z wyznaczników jej ogromnie dramatycznego stylu. O wiedzy wokalne, którą niewątpliwie posiadała, świadczy melodyczna intuicja i kwieciste ornamentacje. To muzyka bardzo wokalna, wdzięczna dla lirycznego głosu sopranowego, ani nadmiernie wirtuozowska ani szczególnie wymagająca pod względem tessytury.

Dzięki swoim bogatym emocjonalnie lamentom, kantatom czy też ariom o lżejszej naturze cudowna Syrena Wenecji ukazuje się nam jako jedna z najbardziej zachwycających i przemawiających osobowości w historii zachodniej muzyki. Jej zrozumienie głosu śpiewaczego i sprawne posługiwanie się technikami kompozytorskimi nie mają sobie równych. Muzyka Strozzi może wręcz zaskoczyć współczesnego słuchacza soczystością, pełnią i różnorodnością detali oraz intensywnością ekspresji zawsze skierowanej ku wyrażeniu słowa. Z nieznanymi powodów zapomniana przez większość wykonawców i wydawców Barbara Strozzi jest idealną emanacją twórczego wrzenia XVII w. Na szczęście obecnie obserwuje się większe nią zainteresowanie i wysiłek zmierzający ku ożywieniu jej muzyki. 12

## Rok 2009 w fonografii

Początek każdego roku to czas podsumowań, także w przemyśle fonograficznym. Właśnie wtedy przyznawane są prestiżowe nagrody honorujące artystów i wydawców za szczególnie udane projekty z roku ubiegłego. Oto krótkie przedstawienie kilku doskonale znanych nagród przyznawanych przez fachową prasę oraz organizacje.

### Grammy 2010

31 stycznia 2010 zostały przyznane nagrody amerykańskiego przemysłu muzycznego Grammy, była to już ich 52 edycja.

**Najlepszy album:** w tej kategorii nagrodzono płytę z *VIII Symfonią* oraz *Adagiem z X Symfonii* Gustava Mahlera w nagraniu San Francisco Symphony Orchestra pod Michaeliem Tilsonem Tomasem (SFS Media). Tym samym artyści ci powiększyli swoje grono statuetek za cykl mahlerowski, bowiem wcześniej ten sam zaszczyt spotkał ich interpretacje *Trzeciej, Szóstej i Siódmej*. Byli też bezapelacyjnym zwycięzcą całego konkursu, ponieważ zdobyli laury z tą samą produkcją jako płytę z muzyką chóralną. **Najlepsze wykonanie orkiestrowe:** polskim akcentem była nominacja dla płyty wytwórni Naxos z utworami Karola Szymanowskiego: *Symfonia nr 1 i 4* oraz *Uwertura koncertowa E-dur* w interpretacji pianisty Jana Krzysztofa Broi i Orkiestry Filharmonii Narodowej pod batutą Antoniego Wita (recenzja w *Muzyka21* nr 12/2009). Wyróżnienie przypadło jednak rejestracji *Daphnis et Chloé* Maurycego Ravela, dokonanej przez Bostońską Orkiestrę Symfoniczną i Jamesa Levine'a (BSO Classics).

**Najlepszy album operowy:** okazał się nim *Billy Budd* Benjamin Britte-

### Paweł Chmielowski



na wydany przez Virgin Classics z Ianem Bostridgem w obsadzie oraz Londyńską Orkiestrą Symfoniczną pod kierownictwem Daniela Hardigna. **Najlepsze wykonanie koncertów:** laureatem został pianista Jiewgienij

Kissin oraz orkiestra Philharmonia z Vladimirem Ashkenazym zostali docenieni za interpretację koncertów (*Drugi i Trzeci* Sergiusza Prokofiewa, EMI Classics, **Muzyka21** nr 2/2010).

**Solista roku:** to wyróżnienie przypadło gitarzystce Sharon Isbin za płytę *Journey to The New World* wydaną przez Sony Classical.

**Muzyka kameralna:** po raz kolejny sukces odniósł Emerson String Quartet, tym razem za album Deutsche Grammophon z utworami Leosza Janaczka i Bohuslava Martinu (**Muzyka21**, nr 11/2009).

**Best Small Ensemble Performance:** zdobywcą został Paul Hillier oraz zespoły Ars Nova Copenhagen i Theater of Voices, którzy nagrali płytę z muzyką Davida Langa według baśni Andersena *Dziewczynka z zapalkami* (Harmonia Mundi).

**Nagranie wokalne 2009 r.:** za takie uznano krążek firmy Decca i arie werystyczne w wykonaniu Renée Fleming.

**Najlepsza kompozycja współczesna:** to według jurorów *Koncert na perkusję* Jennifer Hidgon (płyta Londyńskich Filharmoników pod Marin Alsop).

Wśród nominowanych i nagrodzonych produkcji zwracała uwagę liczba płyt wydanych przez własne wydawnictwa czołowych zespołów orkiestrowych oraz potentatów płytowych (Naxos, Harmonia Mundi, Decca, Deutsche Grammophon, EMI, Telarc).

## Gramophone Awards 2009

Swoje nagrody przyznał również renomowany angielski miesięcznik Gramophone. Oto lista ważniejszych kategorii i ich laureatów.

**Nagrania historyczne:** *Composers in Person* – różni wykonawcy – EMI Classics.

**Barokowa muzyka instrumentalna:** Purcell – *Fantazje na wiole* – Fretwork – Harmonia Mundi.

**Barokowa muzyka wokalna:** Haendel *Coronation Anthems* – The Sixteen, Harry Christophers – Coro.

**Muzyka chóralna:** Elgar: *Sen Gerontiusa* – soliści, chóry i Hallé Orchestra, sir Mark Elder – Hallé.

**Koncert:** Britten – *Koncert fortepianowy* – Steven Osborne; BBC Scottish SO, Ilan Volkov – Hyperion Classics.

**Muzyka współczesna:** *The NMC Songbook* – różni wykonawcy – NMC.  
**DVD:** Wagner *Pierścień Nibelunga* – Royal Danish Opera, Michael Schønwandt – Decca.

**Muzyki dawna:** *Pieśń nad pieśniami* – Stile Antico – Harmonia Mundi.

**Nagranie archiwalne:** Berlioz *Trojanie* – Covent Garden Opera, Rafael Kubelik – Testament.

**Muzyka instrumentalna:** Debussy *Utwory fortepianowe* – Jean-Efflam Bavouzet – Chandos.

**Opera:** Puccini *Madama Butterfly* – Angela Gheorghiu; Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Antonio Pappano – EMI Classics.

**Muzyka orkiestrowa:** Czajkowski *Manfred, Wojewoda* – Royal Liverpool Philharmonic Orchestra/Vasily Petrenko – Naxos (**Muzyka21** nr 4/2009).

**Recital:** Martinu – 3 fragmenty z opery *Juliette* – Magdalena Kožená (mezzosopran); Czech Philharmonic Orchestra/Sir Charles Mackerras – Supraphon (**Muzyka21** nr 2/2010).

**Wokalna muzyka solowa:** Schumann – *Dichterliebe and other Heine Settings* – Gerald Finley/Julius Drake – Hyperion.

**Muzyka kameralna/Płyta roku:** Debussy, Fauré, Ravel – *Kwartety smyczkowe* – Quatuor Ebène – Virgin Classics.

**Artysta roku:** The Sixteen.

**Wydawca roku:** ECM.

**Nagroda za całokształt dokonań:** Nikolaus Harnoncourt.

**Młody artysta roku:** Yuja Wang (**Muzyka21** nr 1/2010).

**Nagroda Redakcji Gramophone:** Beethoven – *Wariacje na temat Diabelliego* – Stephen Kovacevich – Onyx.

## MIDEM Classical Awards 2010

Pod koniec stycznia na największych w Europie targach fonograficznych w Cannes zostały wręczone nagrody MIDEM w następujących kategoriach:

**Muzyka dawna:** *Jerusalem, La Ville des deux Paix: La Paix Celeste et la Paix Terrestre* – Hesperion XXI, Jordi Savall – Allia Vox.

**Muzyka barokowa:** Telemann *Brookes-Passion* – Akademie für Alte Musik Berlin, René Jacobs – Harmonia Mundi (**Muzyka21** nr 10/2009).

**Recital wokalny:** Haendel – *Between Heaven & Earth* – Sandrine Piau,

Accademia Bizantina, Stefano Montanari – Naïve.

**Muzyka chóralna:** Zimmermann – *Requiem dla młodego poety* – Holland Symfonia, Bernhard Kontarsky – Cybele.

**Opera:** Szostakowicz – *Nos* – soliści, Chór i Orkiestra Teatru Marijskiego, Valery Gergiev – Mariński (**Muzyka21** nr 2/2010).

**Recitale instrumentalne:** Paganini – *24 Kaprysy* – Thomas Zehetmair – ECM.

**Muzyka kameralna:** Debussy, Fauré, Ravel – *Kwartety smyczkowe* – Quatuor Ebène – Virgin Classics.

**Muzyka symfoniczna:** Mahler – *IX Symfonia* – Bamberger Symphoniker, Jonathan Nott – Tudor.

**Muzyka współczesna:** Messiaen – *Utwory na orkiestrę* – SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling – Hänssler Classic (**Muzyka21** nr 7-8/2009).

**Nagranie premierowe:** Rigel – *Symfonie* – Concerto Köln – Berlin Classics.

**Nagranie historyczne:** Friedrich Gulda – *The Early Recordings* – Audite.  
**DVD:** Opera/Balet: Czajkowski – *Eugeniusz Oniegin* – The Bolshoi Theatre Soloists, Chorus & Orchestra – Bel Air.

**DVD:** Koncert: *The King's Singers Live at the BBC Proms* – Signum Records.

**DVD:** Dokument: *Sergiu Celibidache – You don't do anything – You let it evolve* – Jan Schmidt-Garre – Arthaus Musik.

**Objawienie roku:** José Franch-Ballester, klarnet.



**Nagroda Specjalna Jury:** Bach – *Sonaty i partity na skrzypce* – Viktoria Mullova – Onyx.

**Artysta roku w kategorii instrumentalnej:** Angela Hewitt.

**Artysta roku w kategorii wokalne:** Elina Garanča, mezzosopran oraz Christian Gerhaher, baryton.

**Nagroda za całokształt dokonań:** Mirella Freni, sopran.

**Wytwórnia roku:** Naïve Classique.

**Nagranie roku:** Zimmermann – *Requiem dla młodego poety* – Holland Symfonia, Bernhard Kontarsky – Cybele.

Tegoroczna edycja MIDEM Classical Awards miała niezwykle ważny wątek polski, po raz pierwszy bowiem utworzono dwie kategorie specjalne związane z obchodzoną właśnie dwusetną rocznicą urodzin Fryderyka Chopina. Obie zostały przygotowane we współpracy z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina, który przygotował listę nominowanych. Za najlepsze nagranie chopinowskie w historii (Special Chopin Award – Best Ever) uznano *Walce* w interpretacji Dinu Lipattiego (EMI Classics), wyróżnieniem za najlepszą płytę z tym repertuarem w roku 2009 (Special Chopin Award – New Recording) uhonorowano album wytwórni Onyx z *III Sonata* i *Preludiami* w wykonaniu Nikołaja Demidenki. 🎻

# Filharmonia Koszalińska: Zygmunt Noskowski in honorem

Kazimierz Rozbicki

W listopadzie 2009 r. Filharmonia Koszalińska przedstawiła swym słuchaczom cykl symfonicznych i kameralnych koncertów muzyki polskiej, wypełniających cały koncertowy program miesiąca – tak ważnego w historii Polski. Znalazły się w nim wyłącznie dzieła muzyki polskiej, w większości nieznane, pochodzące z XIX w.; dzieła nabrały nutą polską i patriotyczną. Stąd nazwa tego cyklu: Festiwal Muzyki Polskiej *Swego nie znacie*. Odbwał się w holdzie Zygmunta Noskowskiego, z okazji setnej rocznicy Jego śmierci. Recenzje z koncertów festiwalu pióra niżej podpisanego ukazały się w numerze styczniowym (2010) **Muzyka21**, a oto w ślad za nimi garść refleksji, jakie pozostawiło mi to wydarzenie, o randze i smaku niezwykle odkrycia.

W repertuarze festiwalu dominowały jak majestatyczne szczyty trzy wielkie symfonie Zygmunta Noskowskiego; wielkie rozmiarami, ale także swym formatem artystycznym, jedyne takie w muzyce polskiej owego stulecia. Godne stanąć obok symfonii Czajkowskiego, Borodina, Dworzaka, Sibeliusa – i innych mu współczesnych, silnie zaznaczających w muzyce swej pierwiastek narodowy. Jak to się stało, że ich dzieła są powszechnie znane, żyją na estradach całego świata, natomiast równe im symfonie Noskowskiego pokrył pył zapomnienia, a może gorzej: spotkało je lekceważenie ze strony rodaków, a zwłaszcza środowisk muzycznych – których rzeczą jest przecież dbałość o pamięć, o tradycje, o szacunek dla dorobku naszych twórców, niezależnie od panujących gustów, mód, kierunków. Nasilenie nonszalancji polskich środowisk muzycznych w stosunku do rodzimej przeszłości muzycznej jest nagminne i chorobliwe.

W czasie studiów w warszawskiej uczelni muzycznej poznałem całe morze literatury muzycznej, w tym także polskiej, ale o symfoniach Noskowskiego nie usłyszałem ani słowa. Trzy wspaniałe symfonie zapadły w niepamięć. Z jego dorobku znane i popularne są jedynie dwa świetne poematy: *Morskie Oko* i *Ścieg* – i to wszystko, co się gra, poza jego drobnymi utworami różnych rodzajów. A przecież był postacią wybitną, szczególnie zasłużoną dla muzyki i życia muzycznego w tragicznym dla Polski XIX w. Pozostawił dorobek niezwykle bogaty i wartościowy. Obok Chopina i Moniuszki jest trzecim wielkim kompozytorem czasów niewoli – także szczególnie zasłużonym na niwie pedagogicznej. W ciągu 20 lat wykształcił całe pokolenie kompozytorów, wśród nich wybitne nazwiska

Młodej Polski, jakie tworzyły oblicze muzyki polskiej już w XX w.: Henryk Melcer, Ludomir Michał Rogowski, Piotr Rytel, Grzegorz Fitelberg, Apolinary Szeluto, Wacław Lachmann, Felicjan Szopski, Stanisław Nawrot, Witold Friemann, Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski, Ludomir Różycki, Piotr Maszyński, Eugeniusz Pankiewicz, Antoni Rutkowski; to złota karta polskiej muzyki.

Kiedy usłyszałem na estradzie koszalińskiej filharmonii po raz pierwszy owe trzy symfonie Noskowskiego, przeżyłem radosne zaskoczenie, radosny szok: jakaż to świetna, barwna symfonia, a przy tym nasycona polskością w sposób dyskretny i głęboki zarazem, niemal bez cytatów, z nutą elegijną, nostalgiczną, a także ludową, i oczywiście ludyczną. Nie ma w naszej symfonice owego czasu dzieł tak bardzo poruszających i tak świetnie napisanych, doskonałych warsztatowo, a przy tym oryginalnych wobec wielkich twórców współczesnych Noskowskiemu. I dzieł tak całkiem zapomnianych.

Przyczyną była zapewne mizéria życia muzycznego rozbiorowej Polski. W Niemczech owego czasu działało 40 orkiestr symfonicznych, we Francji niewiele mniej, we Włoszech zaś w samych większych ośrodkach ponad 40 oper, z pełnymi, zawodowymi orkiestrami. W Polsce były dwie orkiestry symfoniczne: w Warszawie operowa – i we Lwowie także, ale ta działała w zasadzie tylko w sezonie. Symfonie Noskowskiego święciły prawykonania pod jego batutą – pierwsza A-dur w Berlinie (praca dyplomowa wieńcząca berlińskie studia), druga c-moll i trzecia F-dur w Warszawie. Czy warszawscy byli przygotowani do przyjęcia, do docenienia takiej klasy muzyki? Raczej nie, po prostu w Warszawie symfonię wykonywano sporadycznie, najczęściej przy okazji występu jakiegoś wirtuoza. Dojrzały Chopin został doceniony w Paryżu, ale czy miały szansę na to w Warszawie? Moniuszkę doceniono jako twórcę operowego, ale w tej akurat dziedzinie publiczność warszawska była bardzo wyrobiona. Stąd, najwybitniejszy obok nich, Noskowski, jako symfonik swą muzyką orkiestrową zawisł wysoko w próżni i czasie. Jeśli wyrugowanie jego symfonicznej triady z kulturalnego obiegu w Polsce czasu niewoli, a nawet czasu międzywojennej odbudowy – można jakoś usprawiedliwić, o tyle jej nieobecności w życiu muzycznym drugiej połowy XX w. nic nie usprawiedliwia.

W 1945 r. powstało w Krakowie Polskie Wydawnictwo Muzyczne, jakie szybko się rozbudowało i należy obecnie do

największych na świecie. Wydało ogrom literatury muzycznej wszelkich gatunków, w tym partytur orkiestrowych, zaś wśród nich hojną ręką wielką liczbę partytur „jednorazówek”: dzieł muzyki najnowszej, awangardowej (jakie przeżywają zazwyczaj tylko jedno, premierowe wykonanie), natomiast dla trzech najwspanialszych partytur polskiej symfoniki XIX w. nie znalazło miejsca. Trwają do dziś w rękopisie. Też: awersji? obojętności? lekceważenia? nonszalancji? – trudno zrozumieć.

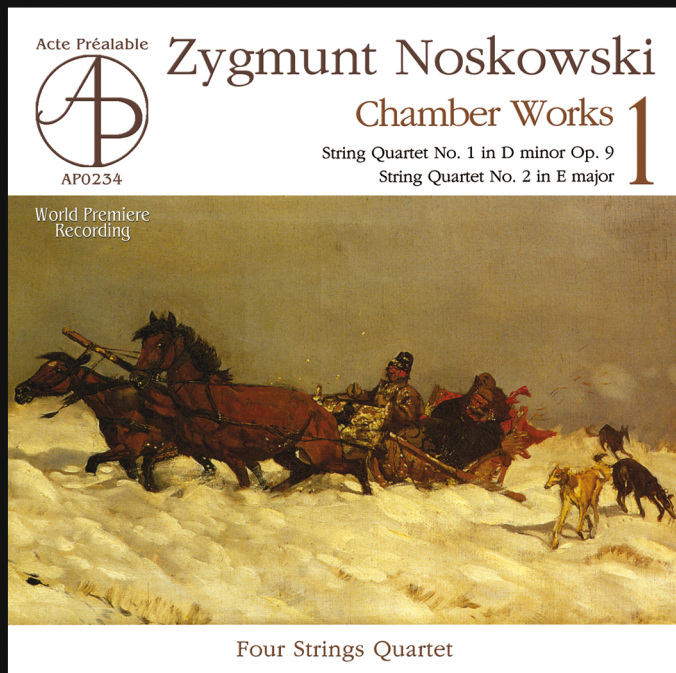
Nieobecność ich w życiu muzycznym Polski to jeden z objawów toczącej owo życie choroby, zresztą nie tylko w dziedzinie repertuaru. Mamy wprawdzie wiele orkiestr symfonicznych – grających w kółko obiegowy, ograny repertuar – ale nie mamy wielu dyrygentów symfonicznego formatu, i jest w tej dziedzinie coraz gorzej. W filharmoniach nie ma stanowisk II dyrygenta, czy asystenta, a więc możliwości artystycznego i technicznego „terminowania”, dojrzwania dyrygentów młodych. Filharmonie nie mają także środków na wykonywanie dzieł tzw. chronionych (tantiemy!), zaś muzykologia polska stoi jedną nogą w średniowieczu, drugą w awangardzie. I, co gorzej, w kulturze muzycznej, i w życiu muzycznym, trwa nieprzerwanie przewartościowywanie wartości, a właściwie ich gubienie. Ogólna edukacja muzyczna nie jest zła: jej w ogóle niema. Wymogiem chwili zatem jest robienie dobrze tego, co można zrobić.

Filharmonia Koszalińska oraz Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* świetnie to rozumiejąc, zorganizowały ów festiwalowy cykl koncertów symfonicznych oraz kameralnych, wypełniony dziełami zapomnianej, i zapoznanej, muzyki polskiej. Został on przyjęty niezwykle gorąco – przy całkowicie wypełnionych salach. Może zatem koszalińskie wykonanie symfonicznej triady Noskowskiego (13 XI, 20 XI, 27 XI 2009) sprowokuje potomnych do oddania mu sprawiedliwości, zaś znakomici krakowscy „sztycharze” pięknie wydadzą owe trzy wielkie partytury z orkiestrowymi głosami. I pozna je świat. A nawet Polska. Na razie honoru polskich instytucji muzycznych broni Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, która triadę Noskowskiego pieczołowicie przed laty nagrała, wzbogacając zawartość sarkofagu dzieł polskich w bibliotece Polskiego Radia. Czy czeka nas smartwychwstanie? <sup>12</sup>



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

## W HOŁDZIE ZYGMUNTOWI NOSKOWSKIEMU



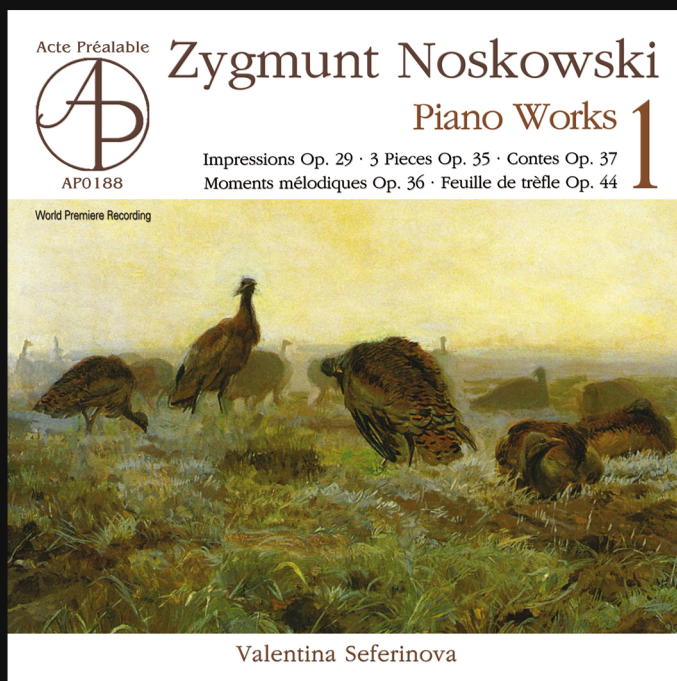
**FONOGRAFICZNY DEBIUT ROKU 2009!**

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

## ŚWIATOWE PREMIERY FONOGRAFICZNE

dla tych, którzy kochają muzykę

**VALENTINA SEFERINOWA**  
i jej premierowe nagranie  
dzieł fortepianowych  
Zygmunta Noskowskiego



Valentina Seferinova

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

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

Palcem po płycie

# Sonaty skrzypcowe Beethovena (Faustowska) wirtuozeria



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonaty skrzypcowe

Isabelle Faust, skrzypce; Alexander Melnikov, fortepian

Harmonia Mundi HMC 902025.27 • w. 2009, n. 2009 • 218'00" + DVD

nagłowili nad interpretacją, jednak ten wysiłek przyniósł wspaniały rezultat. W ich wykonaniu pełno jest niuansów artykulacyjnych, zmian tempa i dynamiki, nagłych zawiesznień muzycznej narracji. Mimo tak bogatych i wyrafinowanych środków (a może właśnie dzięki nim), całość formy jest zawsze niezwykle spójna. Muzyka zdaje się płynąć jednym zwartym strumieniem. Naturalnie i tak po prostu.

Równie naturalnie artyści pokonują wszelkie trudności techniczne, których tu nie brak. Wybierają oni bardzo karkołomne tempa, a mimo to nie dostają zadyszki. Szczególnym popisem możliwości duo jest dla mnie finał *Sonaty* nr 4 zagrany żywiołowo i energicznie, pełen diabolicznej (żeby nie powiedzieć „faustowskiej”) wirtuozerii. Niezwykła siła kulminacji w tym wykonaniu, bierze się z tego, że przeważnie artyści grają bardzo delikatnie i piano, a dopiero z tego poziomu zaczynają budować napięcie. Oboje

artystów prezentuje się znakomicie i nie będę nikogo wyróżniał. Co prawda przy dokładniejszym słuchaniu można wyszukać przydźwięki, które czasem się Isabelle Faust przydarzą, jednak dodają one tylko wykonaniu naturalności. Tym bardziej, że w żadnym wypadku nie szkodzą one interpretacji i całości dzieła.

Choć początkowo największe wrażenie robią fragmenty popisowe utworów, wiele muzycznych niespodzianek czeka w niebanalnych częściach wolnych, zwłaszcza w *Sonacie* nr 10. Ogółem wszelkiego rodzaju drobiazgów i detali do odkrycia dla słuchacza jest w tych wykonaniach całe mnóstwo i powinny zaskakiwać również przy wielu kolejnych przesłuchaniach. Jeśli dodać do wymienionych zalet ciekawe materiały zamieszczone na DVD, werdykt może być tylko jeden – album-marzenie.

Krzysztof Stefański

## Muzyka21 płyta miesiąca

Twórczość skrzypcowa Beethovena umieszczana jest raczej w drugiej linii jego działalności. Dzieje się tak, ponieważ większość z tych utworów powstała we wczesnym okresie twórczości kompozytora, a tylko jedna *Sonata* op. 96 – w późnym. Nie mają też te utwory z pewnością takiego znaczenia w historii jak kwartety, sonaty fortepianowe, czy symfonie. Oczywiście, trudno sonaty skrzypcowe Beethovena nazwać zapomnianymi. Jednakże nowe nagranie wszystkich dziesięciu z nich dokonane przez Isabelle Faust i Alexandra Melnikova (promowane w grudniu ubiegłego roku podczas trzech koncertów artystów w Warszawie) przypomina, jak wspaniale są to perły muzyki kameralnej, wymagające ścisłej współpracy dwóch równorzędnych artystów.

Współpraca ta układa tu się wzorowo. Artyści występują razem nie po raz pierwszy i da się usłyszeć, że doskonale się rozumieją. Czasami wydaje się, że skrzypce są tylko kolejnym rejestrem fortepianu. Albo odwrotnie – że fortepian, to masywniejsze skrzypce. We fragmentach dialogowania obu głosów obydwoje partnerów dyskusji jest równych, żadne pytanie nie pozostaje bez adekwatnej odpowiedzi, a nawet konflikty są konstruktywne i prowadzą do konkluzji. Mimo stosowania rubata muzycy są idealnie zsynchronizowani i nie „gubią się” nawet w tak trudnym pasażu, jak ten z finału *Sonaty* nr 2.

W zamieszczonym na bonusowej płycie DVD wywiadzie Aleksander Melnikov stwierdza, że grając muzykę Beethovena oplaca się myśleć. Święte słowa. Słysząc, że artyści wiele się

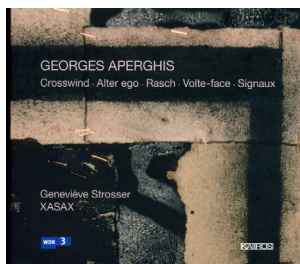


Isabelle Faust  
fot. Alvaro Yañez

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ • bubel



**GEORGES APERGHIS**  
**Crosswind, Alter Ego, Rasch, Volte-face, Signaux**  
*Geneviève Strosser, altówka; Marcus Weiss, saksofon tenorowy; Pierre-Stéphane Meugé, saksofon sopranowy* • XASAX

Kadros 012942KAI • w. 2009, n. 2006 • 49'25"

☆☆☆☆☆

Georges Aperghis zwykle penetrował dwa obszary – teatr instrumentalny i muzykę kameralną. Omawiana płyta prezentuje kompozytora w drugiej z wymienionych ról, koncentrując się na dość koherentnej (przynajmniej z racji zastosowanych środków) materii dźwiękowej. Wykonawcami są – z jednej strony znakomity kwartet saksofonowy XASAX, z drugiej zaś skrzypaczka Geneviève Strosser. Repertuar płyty dobrano w ten sposób, by zaprezentować różne oblicza twórczości artysty, bowiem najstarszy utwór pochodzi z 1978 r., podczas gdy najnowszy liczy sobie ledwie trzy lata.

*Crosswind* (1997) na altówkę i cztery saksofony eksponuje niezwykle barwy drugiej grupy instrumentów, sięgając nawet po techniki bliższe raczej współczesnej muzyce wokalne (mówienie, skandowanie, czy wręcz śpiewanie do ustników). Aperghis chętnie wykorzystuje instrumenty w innych rolach, niż zdaje się nakazywać tradycja – wciąż jednak nie mamy wątpliwości, że jest to muzyka, a nie zorganizowany hałas. Partia altówki wydaje się w tym kontekście jakby bardziej stonowana, oszczędna w eksploatacji niekonwencjonalnych środków wyrazu. *Crosswind* to brawurowy, wirtuozerski utwór o dużej sile wyrazu – co zresztą można śmiało powiedzieć o pozostałych tytułach.

*Alter ego* (2001) na saksofon jest solowym popisem Marcusa Weissa, który musiał sprostać nie lada zadaniu – wykonać dzieło zbudowane z partii, które w zasadzie nie kojarzą się z tym instrumentem. Co jest jednak charakterystyczne dla autora, tak chętnie wykraczającego poza ustalone schematy.

O ile poprzedni utwór można odebrać jako rodzaj monologu, *Rasch* (2006) jawi się jako dialog dwóch, jakże różnych instrumentów – saksofonu sopranowego i altówki. Ów kontrast jest zresztą cały czas zauważalny, nawet jeśli wydaje się, że oba grają zbliżone partie – jakby powtarzając własne kwestie, a to ścisząc, zaś innym razem podnosząc głos. I co ciekawe, pierwsza wersja utworu powstała z myślą o głosie i altówce, w kolejnej autor przewidział skrzypce i wreszcie całkowicie przekonstruował swoje dzieło, nadając mu znaną z tego nagrania postać. Chyba najbardziej właściwą i doskonale oddającą jego oryginalny zamysł.

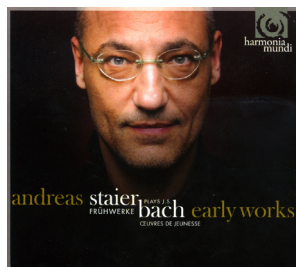
*Volte-face* (1997) na altówkę solo, choć wyraźnie roztańczony, wydaje się jednak najspokojniejszym i najbardziej nastrojowym fragmentem płyty. Kompozytor ogranicza się do najbardziej podstawowych technik gry, nie szukając na siłę zbyt agresywnych zestawień barw. Wykonawca musi jednak wykazać się dużą biegłością instrumentalną, nade wszystko zaś umiejętnością szybkiej zmiany sposobu artykulacji. A także operowania szeroką skalą dynamiczną – z tego punktu widzenia utwór wydaje się jakby falować – co potęgujące wrażenie ruchu, czy wręcz tańca.

*Signaux* (1978) powstał z myślą o kwartecie pokrewnych brzmieniowo instrumentów. Warunek ten spełniają cztery saksofony, ale realizując opublikowaną na płycie wersję, Aperghis posunął się jeszcze dalej. Słowo „realizacja” nie pojawia się zresztą przypadkowo. W istocie mamy bowiem do czynienia z efektem pewnych zabiegów studyjnych – XASAX wykonał utwór w trzech podejściach, nagrywając materiał w technice wielośladowej. Następnie kompozytor zmontował ostateczną wersję, ograniczając się jednak do wybrania stosownych elementów i ich zmiksowania. Nie jest to więc rodzaj kolażu, muzyki na taśmę, ale w zasadzie ekwiwalent dzieła na dwaście saksofonów. Dodajmy, że bardzo interesującego, przede wszystkim od strony brzmieniowej. Chwilami mamy wrażenie obcowania z dość niezwykłą orkiestrą kameralną, w której poszczególne instrumenty odgrywają swoje, zwykle wyraźnie zrytmizowane partie. Nakładając się na siebie tworzą finalny obraz dźwiękowy.

Georges Aperghis to dość oryginalny kompozytor, o w miarę

nowoczesnym – i jak niektórzy twierdzą – nawet awangardowym stylu. Czy u schyłku pierwszej dekady XXI w. można jeszcze być w muzyce eksperymentatorem i twórcą awangardowym, mam wątpliwości. Co oczywiście nie odbiera orku dokonaniom artysty. Zapewne ma on swoich sympatyków, których nie trzeba zachęcać do sięgnięcia po ten album. Melomani nieznający zbyt dobrze twórczości Aperghisa, także mogą śmiało sięgnąć po recenzowaną publikację – choćby dla przyjemności wysłuchania niebanalnych utworów w bardzo dobrym wykonaniu.

Dariusz Mazurowski



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Frühwerke**

*Andreas Staier, klawesyn*

Harmonia Mundi HMC 901960 • w. 2009, n. 2008 • 65'47"

☆☆☆☆☆

Niezwykły artysta przy niezwyklej instrumentce. Andreas Staier, bohater ostatniej edycji festiwalu Chopin i jego Europa, po raz drugi zasiadł do dwumanualowego i wielorejestrowego klawesynu – kopii hamburskiego instrumentu z 1734 r. Po prezentacji dorobku barokowej szkoły północnoniemieckiej artysta tym razem wybrał się na poszukiwania tożsamości twórczej młodego Bacha.

Rezultat tych poszukiwań jest niejednoznaczny. Z jednej strony w trzech zaprezentowanych tu spośród siedmiu toccat, słyhać niezmierną brawurę i przekorę, podkreślone przez pełne wirtuozerii i nieoczekiwanych zwrotów (wspaniała interpretacja początku *Toccaty BWV 912* otwierającej album!) wykonanie. Z drugiej strony *Suita BWV 818a*, czy *Capriccio BWV 992* pełne są lekkości i delikatnego humoru. Na to nakłada się jeszcze ogromna fantazja i zręczność w prowadzeniu kontrapunktów, która miała później rozslawić kompozytora, a za młodu szokowała i irytowała konserwatywnych wiernych z Amstadu.

Złożoność i różnorodność tego repertuaru zręcznie i sugestywnie

przedstawił solista. Andreas Staier dał na płycie prawdziwy pokaz swych umiejętności wykonując popisowe fragmenty polifoniczne w karkołomnych tempach, zachowując precyzję i klarowność brzmienia. Jednocześnie części wolne są wytrzymałe, a wariacje na temat chorału *O Gott, du Frommem Gott* pełne skupienia. Odborniki stosowane są tu gustownie i z umiarem, choć niektórzy mogą odczuć ich niedostatek, zwłaszcza w suicie.

Brakować może również efektownych kontrastów uzyskanych poprzez zmianę barwy instrumentu, który zapewnia takie możliwości. Użyty tu klawesyn brzmi faktycznie wyjątkowo. Charakteryzuje się całą paletą barw od brzmień pełnych i głębokich, po delikatne i zwiewne dźwięki rejestru lutniowego. Najwyraźniej bogate możliwości tego klawesynu można usłyszeć w wieńczącym album *capriccio*, gdzie po kolei zaprezentowane zostały różne rejestry.

Wyprawa do początków działalności Bacha z takim przewodnikiem, jak Andreas Staier, to wielka przyjemność. Przedstawione na płycie interpretacje są wysoce oryginalne, świeże i konsekwentne. W zaleźności od indywidualnego gustu, można doszukiwać się w nich pewnych niedoskonałości, ale zawsze drobnych. Jest to muzyczna podróż, którą zdecydowanie polecam.

Krzysztof Stefański



**ANTON BRUCKNER**  
**Symfonia nr 4 (wersja 1874)**

*Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Roger Norrington, dyrygent*

Hänssler Classics CD 93.218 • w. 2008, n. 2007 • 60'33"

☆☆☆☆☆

Anton Bruckner znany jest z tego, że wielokrotnie swoje dzieła poprawiał, poszukując idealnego kształtu brzmieniowego. Nie chodzi tu wyłącznie o zmiany kosmetyczne, czasami na bieżąco samego materiału powstawało zupełnie

nowe dzieło. Tak stało się właśnie w przypadku czwartej z jego symfonii, ukończonej w roku 1874. Zmiany nanoszone kolejno w latach 1876, 1878 i 1880 całkowicie zmieniły oblicze utworu. Kompozytor zdecydował się na użycie wolniejszych temp, zmienił formę i strukturę pierwszych dwóch części, scherzo oparte na motywach początkowego allegro zastąpił nowym, w miejsce dość niespójnego finału umieścił nowe, bardziej zwarte i monumentalne zwieńczenie swego dzieła.

Roger Norrington znany jest ze swego zamiłowania do poszukiwania muzycznej prawdy, nic więc dziwnego, że sięgnął właśnie po pierwotną wersję symfonii romantycznej (tytuł kompozytora). Bardzo dobrze się stało, ponieważ oryginał miejscami wydaje się być ciekawszy od kształtu ostatecznego. Szczególnie interesujące jest pierwotne scherzo, połączone motywiką z częścią pierwszą, dzięki czemu cała monumentalna symfonia była bardziej spójna wewnętrznie. Wiele ciekawych zmian można również odnaleźć we wcześniejszych częściach.

Zaprezentowane na płycie wykonanie sprawiło, że zacząłem wątpić w celowość kompozytorskich poprawek. Całość brzmi nieomal jak arcydzieło. Żywsze tempa nadają utworowi wyrazisty puls. Szczególnie marsz żałobny z części drugiej nabiera dzięki temu ogromnego napięcia, którego nie traci tocząc się i rozwijając przez ponad kwadras. Piękne brzmienie zespołu, podkreśla wartość instrumentacji i wrażliwość kompozytora na barwę. Bardzo przejrzyste słychać misterną fakturę utworu, dzięki uwypukleniu relacji polifonicznych i wyraźnej prezentacji licznych planów. Bardzo selektywna artykulacja sprawia, że nawet w potężnych, kulminacyjnych fragmentach tutti poszczególne głosy nie zlewają się w hałaśliwą plamę. Wykonanie pod każdym względem jest bardzo staranne i trzeba się dokładnie wsłuchać, by tu i ówdzie wychwytać drobne niedoskonałości – wybacalne, gdy uwzględni się, że nagrania dokonano w warunkach koncertowych.

Bardzo dobre wrażenie psuje się wraz z nastaniem finału. Dyrygent wyraźnie nie potrafił znaleźć klucza, do tej niejednorodnej i zmiennej części, przez co starannie budowane wcześniej napięcie parokrotnie spada do zera. Trudno jednak winić artystów – w prezentacji utworu odrzuconego przez twórcę osiągnęli bardzo wiele, a album jest podwójnie godny polecenia – jako ciekawa propozycja reperturowa i kreacja artystyczna. Pozostaje mieć nadzieję, że w tym

samym składzie zostanie też kiedyś zarejestrowana ostateczna wersja dzieła.

Krzysztof Stefański



**EMANUEL CHABRIER**

**Dzieła fortepianowe**

*Rena Kyriakou, Walter Klien, fortepian*

Membran 231552 • w. 2007, n. • ADD, 121'53"

★★★

Nieczęsto można spotkać nagrania czy też posłuchać na żywo muzyki fortepianową Emanuela Chabriera. Ten krążek jest niemalże kompendium jego twórczości na ten instrument, a poza dziełami solowymi znajdują się także trzy dzieła na cztery ręce. Tym, co trochę razi w tym wydawnictwie jest brak jakiegokolwiek informacji o wykonawcach, otrzymujemy za to siedem stron informacji o kompozytorze – zarówno po niemiecku jak i po angielsku. Z drugiej strony całość jest wydana w solidnym i przyjemnym w dotyku dwupłytkowym digipacku.

Na załączonych krążkach otrzymujemy równo dwie godziny muzyki. Na pewno nie jest to płyta, która porwie od początku. Wymaga wsłuchania się w niuanse, jakkolwiek niektóre utwory przelatają przez głowę, a inne zostają. Pod względem zainteresowania słuchacza dość nierównomierna. Wiele z kompozycji to utwory o długo ciągnących się, spokojnych liniach melodycznych, nieraz utkanych gdzieś w układach akordowych. Rena Kyriakou gra dzieła Chabriera dość mocnym i zdecydowanym dźwiękiem. Nie waha się mocniej zagrać tu i tam, czy też zrobić bardzo krótkiego, drobnego staccata. Tempa są zwawe, a z wykonań bije wiele energii. Fenomenalny jest otwierający wydawnictwo *Paysage* – pełny dynamiki, momentami fajerwerk owej wirtuozerii i fantazji wykonawczej, a wszystko to połączone w wysmienitym i nieprzesadzonym stylu. Do tego wszystkiego dochodzi mądrze stopniowany pedał – gdzie trzeba, tam zamaszycie – jak choćby w *Habanerze*, a gdzie trzeba tam jest redukowany do zera – co też jest popisem świetnej techniki. Z drugiej strony, grecka

pianistka w wolnych fragmentach gra bardzo ścisłym dźwiękiem, redukując ekspresję prawie do zera – czasem to ma swoje dobre strony, czasem brzmi bezbarwnie. Pełne najwyższego podziwu są za to wszelkiego rodzaju rubata i zatrzymania, czy pauzy. Wszystkie te elementy stanowią istotny element gry, pozwalając się zatrzymać na chwilę wśród wirtuozowskich przebiegów partytur Chabriera. Chcąc nie chcąc, chociaż wiele momentów jest całkiem ciekawych, tak równie dużo jest za spokojnych, lekko przynudzających. Odwrotnie ma się sytuacja w forte i fakturze o dość zróżnicowanej dynamice i artykulacji – tutaj greczynka czuje się fenomenalnie. Jak chociażby roztańczona *Suite de Valse* – przepięknie rozkołysana w rytmie tytułowego walca, filigranowa, a jak trzeba to i dowcipna i liryczna. Niestety, takich prawdziwych perełek na najwyższym poziomie jest mało. Wiele utworów nuży, albo myśli uciekają gdzieś na bok podczas słuchania. Niby wszystko jest – niezwykle zróżnicowana dynamika o bardzo dużym zakresie, cały wachlarz artykulacji – od bardzo ścisłych legat po ostre staccata, cały czas coś się dzieje w jej wykonaniach, ale... Właśnie niejednokrotnie brak magicznej iskry, która powoduje, że niektórych płyt chce się słuchać i czeka się na kolejne nuty, a potem następne i następne... W tym wydawnictwie jest to niestety rzadkością – chociaż w żaden sposób nie można odmówić pianiście wizji czy pomysłu, bo te są realizowane konsekwentnie i się chać że miała ona kompletną wizję każdej miniatyry którą gra.

Pomimo wielu ciekawych fragmentów oraz pomysłowej gry pianistki, płyta ta nie przekonuje do późniejszych powrotów. W celu poznania za jednym razem szerokiego spektrum muzyki Chabriera niewątpliwie jest bardzo ciekawą pozycją, jednakże wymaga głębokiego wsłuchania się w celu dostrzeżenia jej zalet. Jednakże, mimo technicznej perfekcji gry Remy Kyriakou, brakuje w jej wykonaniach emocji, nutki zaciekania momentów, które by poruszały, zatrzymywały na dłużej przy sobie. Całościowo jest to wydawnictwo dość niejednoznaczne, jakkolwiek posiadające zalety, dzięki którym wydawnictwo to może przapaść do gustu, lecz i czasem okazuje się zwyczajnie bezbarwne.

Jacek Krzakala

**ANDRZEJ DZIADEK**

**Adagio per clarinetto e pianoforte, Stabat Mater na sopran i orkiestrę smyczkową, Dzwony na fortepian, II Kwartet smyczkowy, Koncert na organy i orkiestrę smyczkową**

*Ewa Biegas, sopran; Julian Gembański, organy; Zbigniew Raubo, fortepian; Piotr Szymyślik, klarnet • Kwartet Śląski; Orkiestra Kameralna „Camerata Impuls” • Małgorzata Kaniowska, dyrygent*

Polskie Radio Katowice PRKCD 086 • w. 2008 • 65'14"

★★★

Płyta ma już swych słuchaczy w kraju i poza granicami – i nie dziwi to, że znajduje przyjazny, zainteresowany krąg odbiorców. Otrzymujemy tu bowiem wybór wielce reprezentatywny dla muzyki Dziadka, którego fundamenty kompozytorskie, umocnione studiami w Wiedniu, emanują jakże rozpoznawalną ekspresją, czynnikiem będącym zawsze w twórczości tego artysty pierwszą przyczyną aktu komponowania i jego celem głównym, nie bez troski o komunikatywność i porozumienie ze słuchaczem „tu i teraz”.

Wszystkie punkty płyty zyskały wyborne kreacje, efektywnie są też zarejestrowane w renomowanych akustycznie wnętrzach: w nowej Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego (a było to pionierskie nagranie w tym, wówczas nowootwartym, miejscu), w katowickim Studio Koncertowym i Kościele Św. Piotra i Pawła, którego organy wybitnie posłużyły wirtuozowi w kreacji tego zaskakującego formalnie dzieła.

Kompakt przynosi dwa duże opusy religijne, stanowiące jej centrum i „duszę” wraz z fortepianowymi Dzwonami: sięgające ku tradycyjnym korzeniom tej formy *Stabat Mater*, dzieło poruszające swą wzniosłą prostotą i szlachetnością brzmień, ową pełną smutku słodyczą, przywołującą odległe echa tonów Pergolesiego odbite przeciw o „płytę rezonansową” naszych czasów, oraz *Koncert na organy i orkiestrę smyczkową*, nowe słowo w tym gatunku, wypowiedziane przez Dziadka – eksperymentatora poszukującego własnego wyrazu dla tych samych przeżyć emocji, jakie rządzą światem „od zawsze”. Dziadek robi to, co mogą uczynić artyści: nadaje owym energiom odmienną formę, dodajmy, że mocną i przekonującą w pomysłę i w realizacji. Podążyli za myślą twórcy świetnie wykonawcy: rozlewnie, delikatnie a wyraziście brzmiały sopran Ewy Biegas w solowej kantacie oraz dynamiczne, z rozmachem budowane brzmienia organowe, jakby improwizowane przez Juliana Gembańskiego



robiły wrażenie w żywych wykonaniach – i zachowują ten walor także na płycie. Zasadniczy udział w obu kreacjach przypada orkiestrze smyczków. Sprawna Camerata Impuls pod wodzą Maestry Małgorzaty Kaniowskiej potrafi zarówno stanowić wysmakowane barwowo tło, jak to się dzieje w *Stabat Mater*, ale przemawia też pełnym, równouprawnionym głosem, jak w *Koncertcie*: to już umiejętność najwyższego szczybla artystycznego.

Obok owych kulminacji obsadowych i duchowych, znajdujemy na krążku utwory pomyślane kameralnie: to klarinetowo-fortepianowe *Adagio*, pisane w połowie ostatniej dekady wieku XX, pełne intensywnej medytacji, brzmiące chwilami jak bogata w polifonie improwizacja, kwadransowe *Dzwony* (2004) powstałe na poświęcenie dzwonu kościelnego w Tamowskich Górach, i często wykonywany, o rok wcześniejszy *II Kwartet smyczkowy*, z wysoką klasą kreowany tu przez Kwartet Śląski, a zadziwiający formą o tyle, że oba kontemplacyjne ognia biegną w tych samych tempach i wywodzą się z tej samej materii dźwiękowej. Inna jest wszakże narracja i dramaturgia – i to właśnie zdaje się najczęściej nęcić i określać wyobraźnię Dziadka: różnorakie tropy muzyczne i skutki wyrazowe wysnuwane z identycznej przyczyny strukturalnej. Jest tak również w fortepianowych *Dzwonach*, rozkołysanych jakże „dzwonowo” z wyjściowego pomysłu w mutacje harmoniczne i rytmiczne, tak jak to słyszymy w realnych dzwonach kościelnych, których „glorie” i przestrogi próbuje kompozytor uchwycić i których barwy o różnych porach dnia przenosi na brzmienia fortepianu. Zbigniew Raubo, który znalazł własny i celny klucz do *Dzwonów* z ich echem, rezonansami, „biciami serca” a to perkusyjnymi, a to nabożeństwowymi, w klarinetowym *Adagio* prowadzi rzeczowy, nieco kapryśny dialog z Piotrem Szymyślikiem, wybitnym śląskim muzykiem działającym w Hiszpanii.

Osiągnąwszy półwiecze życia, rozporządza dziś Andrzej Dziadek, profesor Akademii Muzycznej w Gdańsku, bez wątplenia odrębnym polem działań kompozytorskich, zasobem sprawdzonych ujęć warsztatowych, które stałe poszerza, rozległym katalogiem psychokategorii jemu tylko właściwych. Stują zaś one wspomnianej już „romantyczności” postawy, którą cechuje na przemian dramatyzm i narracyjna eksplozywność oraz ton kontemplacyjny, tak ujmujący słuchacza – również na anonsowanej tu płycie.

Bożena Gieburowska

**JULIAN FONTANA**

**Utwory fortepianowe, wol.1: *Première Fantaisie Brillante sur les motifs de Sonnambula de Bellini op. 14, À la mazurka, Kaprys op. 1 nr 1, Hawana. Fantazja na motywach amerykańskich i hiszpańskich op. 10, 12 Etiud-Preludiów op. 8, Elegia op. 7, Trzy mazurki op. 21, Wspomnienia z wyspy Kuba. Dwie fantazje op. 12, Ballada op. 17***  
Hubert Rutkowski, fortepian

Acte Préalable AP0160 • w. 2007, n. 2007 • 80'51"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Julian Fontana był do tej pory kojarzony głównie jako uczeń i przyjaciel Fryderyka Chopina, kopista i wydawca dzieł mistrza. Jego własny dorobek kompozytorski pozostawał w cieniu twórczości naszego geniusza, podobnie jak niezwykła osobowość autora, parającego się wieloma zajęciami czy barwne, acz zwięźzione tragicznym finałem życie.

O tym, że niesłusznie, świadczy kolejny rewelacyjny album wytwórni Acte Préalable, inaugurujący serię poświęconą utworom fortepianowym Fontany w wykonaniu, młodego, aczkolwiek prowadzącego niezwykle ożywioną działalność pianisty, Huberta Rutkowskiego. Projektem sięgnięcia po nieznanego dotychczas twórcę, zdobył Grand Prix III Konkursu Nagraniowego „Zapomniana muzyka polska”, ale płytą niniejszą wywołał duże poruszenie wśród znawców i wielbicieli pianistyki, zbierając bardzo dobre recenzje krytyki w kraju i za granicą.

Są one jak najbardziej zasłużone, jako że sukces tego przedsięwzięcia opiera się na dwu filarach: doskonałej twórczości Juliana Fontany i porywającej, przykuwającej od razu uwagę interpretacji Huberta Rutkowskiego. Podczas słuchania niniejszego krążka można by po raz kolejny westchnąć z żalem i zdziwieniem, dlaczego tak wartościowa i piękna muzyka tkwiła w zapomnieniu? Nic jej bowiem nie brakuje i godnie

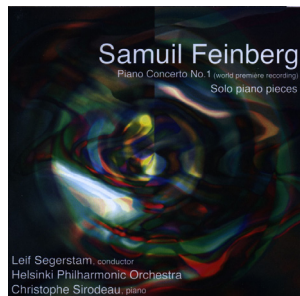
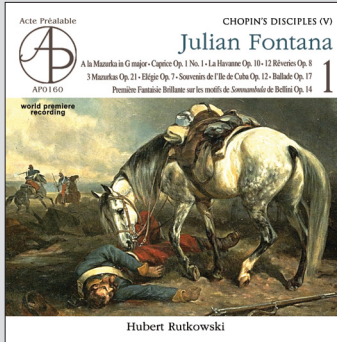
reprezentuje swoją epokę, nawet w cieniu jej gigantów Chopina czy Liszta; ujmując nadzwyczajnym melodycznym bogactwem, niewyczerpaną twórczą inwencją, doskonale skonstruowaną formą, wszechstronnym wykorzystaniem możliwości instrumentu, przedstawiającą całe spektrum środków wyrazowych, fakturalnych i technicznych. Pod tym względem kompozytor stawia dość wysokie wymagania, którym Rutkowski sprostał bardzo przekonująco i błyskotliwie. Młody wirtuoz gra nie tylko efekownie, z blaskiem, ale potrafi również

wzruszyć i porwać nastrojem oraz liryzmem, jak np. w *I Fantazji na tematy z „Lunaticzki” Belliniego* czy *Elegii*. W jego ujęciu jest to muzyka bardzo emocjonalna i po prostu piękna, odwołująca się do prawdziwych i szczerych emocji czy wartości, zarówno autora i wykonawcy, jak też odbiorcy. Warto też zauważyć liczne elementy taneczne – bądź o charakterze polskim (3 *Mazurki* op. 21, *À la mazurka G-dur, Preludium a-moll* op. 8 nr 6), bądź odwołujące się do egzotycznego folkloru z

rejonu Morza Karaibskiego (*Wspomnienia z wyspy Kuba* op. 12, *Hawana* op. 10). Dochodzi tu do głosu niezwykła twórcza oryginalność naszego rodaka, który jako pierwszy z kompozytorów europejskich wykorzystuje tamtejsze melodie, znacznie wyprzedzając w czasie innych kolegów, nawet tych najślawniejszych (Liszt, Glinka).

Bardzo dobra realizacja dźwiękowa albumu, pozwalająca sycić się wspaniałym brzmieniem fortepianu, staranna forma graficzna, jak zawsze w przypadku produkcji Acte Préalable zawierająca reprodukcję obrazu polskiego malarza, podnoszą i tak bardzo wysoką wartość tego albumu, będącego niekwestionowanym wydarzeniem pod względem repertuarowym i wykonawczym. Brawa dla wydawcy i pianisty za przywrócenie do życia znakomitej muzyki Juliana Fontany – z niecierpliwością czekam na kolejne pozycje serii.

Paweł Chmielowski



**SAMUIL FEINBERG**  
**I Koncert fortepianowy C-dur op. 20; 2 Fantazja op. 9, 2 Preludia z op. 8, 2 etiudy z op. 11, 3 Preludia op. 15, Berceuse op. 19a, Sen op. posth., Album dziecięcy (wybór).  
Christophe Sirodeau, fortepian • Helsinki Philharmonic Orchestra • Leif Segerstam, dyrygent  
Altarus 9034 • n. 1998/2007, w. 2008 • 75'04"  
★★★★★**

Samuil Feinberg (1890-1962) pozostanie w historii muzyki jako jeden z najgenialniejszych przedstawicieli rosyjskiej szkoły piani-

stycznej, znakomity interpretator muzyki Bacha. Jednak zostawił też całkiem obszerną spuściznę kompozytorską, od pewnego czasu przypominaną na fali zainteresowania zapomnianym repertuarem. Francuski pianista Christophe Sirodeau, uczeń mistrzów rosyjskich (Malinin, Nikołajewa), a także Ciffry i Miłosza Magina, należy do czołowych „ambasadorów” twórczości Feinberga, wysoko cenione były jego interpretacje sonat fortepianowych nagrane dla BIS-u. Na płycie amerykańskiej wytwórni Alatus znalazły się głównie repertuarowe rarytasy, w tym premierowa rejestracja uznanego długo za zaginioną *I Koncertu fortepianowego* op. 20. Jest to dzieło w jakimś sensie niezwykłe – napisane w 1930 r., a więc jeszcze przed zdławieniem tendencji awangardowych w sztuce radzieckiej, choć niewątpliwie znakomite, to niemal całkiem zapomniane. Choć nominalnie utrzymane w tonacji C-dur, reprezentuje wyrafinowany język tonalny będący przede wszystkim rozwinięciem

harmoniki skriabinowskiej. Jednocześnie, ale z dającymi się wyróżnić skonstrastowanymi członami, w istocie momentami przypomina *Prometeusza* czy *Poemat ekstazy*, jednocześnie wyraźnie rysują się pewne podobieństwa do Prokofiewa (*II Koncert fortepianowy*), zwłaszcza w fakturze partii solowej i rytmice. W niejako tytanicznym rozmachu i pewnej bezkompromisowej swobodzie kształtowania formy widać też chyba inspirację muzyką uwielbianego przez Feinberga Busoniego. Partia solowa jest trudna i efektywna, ale całość posiada też prawdziwie symfoniczny rozmach, jest to w zasadzie rodzaj symfonii koncertującej. Dzieło odwołuje się do mistycznego programu walki światła i mroku, mroczna aura zdaje się jednak dominować, ogólny wydzźwięk wydaje się w proroczy sposób pesymistyczny, jeśli nie wręcz katastroficzny. Nic dziwnego, że kilka wykonań w pierwszej połowie lat 1930. wzbudzało mieszane uczucia i że po zapoznaniu doktryny socrealizmu kompozytor

schował utwór do szuflady, a kolejnym swym dziełom w tym gatunku nadał bardziej konwencjonalne cechy. Po odnalezieniu partytury na strychu Konserwatorium Moskiewskiego Sirodeau doprowadził w 1998 r. do prawykonania dzieła w Helsinkach, pod dyktando znakomitego dyrygenta-kompozytora Leifa Segerstama, a po dekadzie rejestracja tej premiery trafiła wreszcie na omawianą płytę. Oczywiście nie dysponujemy materiałem porównawczym dla tej ciągle jedynej wersji, wydaje się jednak, iż wykonanie zostało dopracowane w szczególności, zagrane z rozmachem – efekt jest frapujący. Poza tym Sirodeau dograł na płytę wybór utworów solowych, z których kilka także stanowi fonograficzne premiery. Z tego uwagę zwraca zwłaszcza bardzo skriabinowska *Fantazja e-moll* op. 9 z 1918 r., oraz zmysłowe *Berceuse* odwołujące się do Chopina (ale w impresjonistycznej szacie), które nagrał też M. A. Hamelin. Po tych utworach i wyborze podobnych w klimacie etiud i preludii dziwnie brzmią zamykające płytę utwory z *Albumu dziecięcego*, proste miniaturki skomponowane w roku śmierci. Choć oparte na rosyjskich melodiach, pozbawione wyrafinowanych efektów, są piękne, lecz przepojone bezbrzeżnym smutkiem – w istocie to nie miniatury dla dzieci, ale wspomnienia dzieciństwa starego człowieka umierającego na serce.

Marcin Zgliński



**MORTON FELDMAN**  
**The late piano works vol. 2: For Bunita Marcus**  
 Steffen Schleiermacher, fortepian  
 MDG 613 1522-2 • w. 2009, n. 2007 • 71'48"  
 ★★★★★

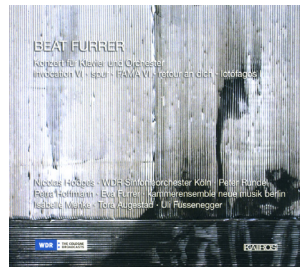
Morton Feldman (1926-1987) należy do – niezbyt w sumie licznego – grona kompozytorów o bardzo wyrazistym i łatwym do rozpoznania stylu. Co w pewnym stopniu może być także pułapką, czego doświadczył i ten artysta. Nie zawsze rozumiany, spychany na margines współczesnej muzyki. Szkoda, bo w tak zwariowanych czasach, pełnych hałasu i zgłębku, jego subtelna, delikatna muzyka działa jak balsam dla ucha.

Utwór *For Bunita Marcus* (1985) powstał u schyłku życia Feldmana i należy do licznej grupy dzieł dedykowanych jego przyjaciółcom, czy też innym twórcom, których sam podziwiał. W przeważającej części są to zresztą kompozycje bardzo obszerne, co zresztą charakteryzuje cały jego dorobek (w skrajnym przypadku zaofierował słuchaczom całość trwającą ponad 6 godzin!) i na tym tle wydany na omawianej płycie tytuł nie wydaje się przesadnie długi. Z pewnością jednak był szczególnie ważny dla samego autora, a to z racji bliskich związków łączących go z adresatką, Bunita Marcus (1952), amerykańska kompozytorka, była studentką Feldmana i jego wieloletnią przyjaciółką. Opublikowany na omawianej płycie utwór należy dziś do szczególnie często wykonywanych i nagrywanych dzieł – docieklivi meloman ma zatem okazję zebrać sporą kolekcję płyt i dokonać porównania różnych interpretacji.

*For Bunita Marcus* jest typowym przedstawicielem schyłkowego okresu twórczości artysty. Morton Feldman operował dość ograniczonym, czy raczej starannie wyselekcjonowanym zasobem środków wyrazu – i to we wszystkich elementach rzemiosła. Ale właśnie owa prostota, często zresztą tylko pozorna, jest wielką zaletą jego twórczości. Uważny słuchacz z łatwością dostrzeże formy typowe dla twórczości artysty. *For Bunita Marcus* eksponuje krótkie sekwencje, zwykle składające się z trzech dźwięków i poddawane ciągłym modyfikacjom – grane w różnym tempie, ze zmienną dynamiką itd. Tym niemniej, niemal cały czas poruszamy się gdzieś w okolicach pianissimo i piano, niekiedy zbliżając się wręcz do progu słyszalności. To muzyka wyjątkowo delikatna, subtelna i wbrew pozorom stawiająca spore wymagania wykonawcy. Każdy dźwięk musi być zagrany z niezwykłą precyzją i starannością, niemal celebrowany przez pianistę. W przeciwnym razie każda niedoskonałość będzie natychmiast zauważalna. Steffen Schleiermacher doskonale wywiązuje się z tego zadania – zresztą uchodzi on za wybitnego specjalistę w tej dziedzinie (tj. wykonywania dzieł Feldmana). Równie chętnie sięga po utwory Philipa Glassa, Erika Satie i innych autorów ze zbliżonych kręgów. Wykonuje także kompozycje mniej znanych autorów, czy też dość egzotyczną dla nas muzykę z innych kręgów kulturowych. Aktywny nie tylko jako pianista, ale też organista, dyrygent, a nawet kompozytor. Słuchając jego nagrań nietrudno zauważyć, że doskonale orientuje się o co w twórczości Feldmana chodzi. Wykonanie Stefena Schleiermachera ma niezbed-

ny ładunek emocjonalny i zachowanie określone przez autora proporcje poszczególnych składników. Grając taką muzykę nie można mieć – mówiąc wprost – zbyt ciężkiej ręki, co niestety często zdarza się pianistom specjalizującym we współczesnym repertuarze.

Dariusz Mazurowski



**BEAT FURRER**  
**Koncert fortepianowy, Invocation VI, Spur, FAMA VI, Retour an dich, Lotofagos I**  
 Nicolas Hodges, fortepian; Petra Hoffmann, sopran; Eva Furrer, flet; Isabelle Menke, głos; Tora Augestad, sopran; Uli Fussenegger, kontrabas • WDR Sinfonieorchester; Kammerensemble Neue Musik Berlin • Peter Rundel, dyrygent  
 Kairos 0012842KAI • w. 2009, n. 2004/7/8 • 77'10"  
 ★★★★★

Fortepian i głos żeński. Koncepcja tego albumu zakłada naprzemienne występowanie utworów z wiodącą partią fortepianu oraz scen z teatralnych utworów na głos z towarzyszeniem instrumentu. Daje to w rezultacie reprezentatywną próbkę twórczości kompozytora, piszącego równie chętnie utwory wokalne, co fortepianowe.

Beat Furrer (ur. 1954) zdążył już wykształcić swój własny, charakterystyczny styl. Drobne komórki dźwiękowe natrętnie powtarzane, przetwarzane i rozwijane. Pauzy oddzielające kolejne fazy rozwoju muzycznej narracji. Motoryczne continuum, wokół którego osnute są liczne dobarwiający i wzmacniający brzmienie zdarzenia dźwiękowe. Skomplikowane i potłumione rytmy. Nieoczekiwane, jakby urwane zakończenia. Te wszystkie elementy odnaleźć można w utworach zamieszczonych na płycie, jedynie wczesne *Retour an dich* (1984), nieco się tu odróżnia. Nie jest to zarzut, dzięki kompozytorskiej konsekwencji i logice rozwoju utworów słucha się naprawdę dobrze, mimo że zastosowana technika nie jest szczególnie oryginalna, a słuchając większej ilości utworów kompozytora ma się wrażenie, że „to już gdzieś było”.

Szczególne wrażenie pozostawia *Koncert fortepianowy*. Niezwykłe energetycznie trzyma w napięciu i przykuwa uwagę. Bardzo

wymagająca jest partia solowa, pełna skoków i pasażów przez całą szerokość klawiatury, a wszystko w wyjątkowo skomplikowanych rytmach. Orkiestra tworzy tu barwny rezonans dla instrumentu solowego, jej dźwięki zgrabnie łączą się z poszczególnymi rejestrami i brzmieniami preparowanymi. Wyrazy uznania należą się dla Nicolasa Hodgesa oraz orkiestry WDR, nawet jeżeli, jak się wydaje, czasami nie wszystko wychodziło idealnie.

Kompozytor potrafi sprawnie łączyć nie tylko dźwięki fortepianu i orkiestry. Mistrzowskie efekty osiąga również zestawiając głos ludzki z instrumentem. We wszystkich trzech utworach wokalnych zamieszczonych na płycie obie partie znakomicie się uzupełniają, korespondują ze sobą, organicznie stapiając w jedną partię wokalo-instrumentalną. Najbardziej interesująco wypada chyba scena z opery *Incantation*, choć warto też zwrócić uwagę na wykonanie fragmentu innej opery – *FAMA*. W moim odczuciu zamieszczona tu interpretacja jest bardziej przekonująca, niż ta, która znalazła się na wcześniejszym krążku z całą operą.

Płyta syntetycznie podsumowuje całą dotychczasową twórczość kompozytora. Dzięki temu może stanowić doskonały punkt wyjścia dla zgłębienia dorobku artysty, do czego serdecznie zachęcam.

Krzysztof Stefański



**Józef Haydn**  
**Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze**  
 Walter Jens, narrator • Bayerische Kammerphilharmonie • Alan Buri-bayev, dyrygent  
 K&K 97 • w. 2005, n. 2005 • 70'00"  
 ★★★

Są koncerty, których na płytę przenieść się nie da. Specyficzna aura miejsca, niezwykła atmosfera, klimat wytworzony między artystami a publicznością – wszystkie te elementy stanowiące o dobrym koncercie, na nagraniu nie mają żadnego znaczenia. Po wysłuchaniu tego albumu nie miałem wątpliwości, że wykonanie *Siedmiu słów Chrystusa na Krzyżu* w klasztorze

Maulbronn (najlepiej zachowanym średniowiecznym zespole cysterskim, wpisanym na listę UNESCO) było wydarzeniem wyjątkowym. Niestety, był to właśnie ów ulotny rodzaj wyjątkowości.

Haydn napisał muzykę do *Siedmiu słów* – siedem sonat poprzedzonych wstępem i zakończonych trzęsieniem ziemi – aby zostały wykonane w Kadyksie podczas Wielkiego Postu. Między poszczególnymi ogniwami dzieła miejscowy biskup wygłaszał wówczas krótkie kazanie do każdego z tych słów. Właśnie do formy prawykonania nawiązywał ten koncert, wzbogacony o głębokie rozważania prof. Waltera Jensa. Rozważania prowadzone w języku niemieckim, co automatycznie utrudnia odbiór melomanom z innych krajów.

Na szczęście muzyka jest uniwersalnym językiem świata i tłumaczy się sama. Interpretacja młodego dyrygenta (ur. 1979) była pełna gracji, wdzięku i lekkości, czasem może aż za bardzo, bo choć dzieło Haydna ma wymowę zdecydowanie optymistyczną, to z powodu zastosowania stosunkowo żywych temp, gdzieś ulatniał się medytacyjny charakter utworu. Nie zmienia to faktu, że orkiestra grała bardzo ciekawie, bardzo wyrafinowanie artykułując i kreując poszczególne frazy, a nawet pojedyncze dźwięki. Bardzo korzystnie wypadły części o zupełnie skrajnej ekspresji – delikatne i pełne słodyczy *Mulier, ecce filius tuus* oraz finałowe, żywiołowe trzęsienie ziemi.

Zdecydowanie nie jest to płyta, którą polecałbym do kupienia i wysłuchania. Jednak jest to jedynie wina specyfiki programu, a nie postawy artystów. Nazwisko Alana Buribayeva z całą pewnością jest godne zapamiętania.

Krzysztof Stefański



**JOSEPH HAYDN**  
Symfonia nr 49 „La passione” & nr 80, Koncert skrzypcowy nr 1  
Freiburger Barockorchester • Gottfried von der Goltz, dyrygent  
Harmonia Mundi HMX 2962029 • w. 2009, n. 2009 • 69'19"  
★★★★★

Droga do muzycznej ekstraklasy jaką przebyła Freiburger Barockorchester kojarzyć się może z

**TOMASZ KAMIENIAK**  
Na skraju dnia op. 40, Księga iluzji op. 32, Medytacje op. 38, Suita op. 37

Tomasz Kamieniak, fortepian

Acte Préalable AP0190 • w. 2008, n. 2008 • 78'12"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

W czasach, kiedy za publiczne pieniądze promuje się błazeństwa i dźwiękowe zabawy bez większego sensu i wartości, pojawienie się albumu z twórczością wybitną, piękną i wzruszającą, odwołującą się do naprawdę ważnych idei, przypomina otwarcie okna ze zbawczą dawką świeżego powietrza w dusznym i ciemnym pokoju. Płyta, którą z radością przedstawiam, jest według mnie zjawiskiem rzadkiej wagi, że uzasadnia w pełni mój entuzjazm dla albumu z utworami Tomasza Kamieniaka, wydanym przez wytwórnictwo Acte Préalable.

Autor ten znany jest jako znakomity pianista, prowadzący bogate życie koncertowe, z upodobaniem penetrujący mniej znany repertuar, zarówno polski, jak i zagraniczny. Prezentowana płyta pozwala poznać równie ważną stronę jego działalności – twórczość kompozytorską. Jak głosi nota biograficzna, młody artysta jest w tej dziedzinie autodoktą, co może skłonić do refleksji, dlaczego wykształceni w publicznych „renomowanych” uczelniach za państwowe pieniądze kompozytorzy nie są w stanie stworzyć równie zachwycającej muzyki?

Na krążku wypełnionym w całości kompozycjami fortepianowymi znalazły się 4 dzieła cykliczne, składające się z kilku lub kilkunastu części. Ich słuchanie nie pozostawi żadnego wrażliwego i kochającego sztukę słuchacza obojętnym. Utwory Tomasza Kamieniaka

bajką o brzydkim kaczątku. Bo choć na potencjałe zespołu już wiele lat temu poznali się luminarze barokowych arcydzieł w osobach René Jacobasa i Philippe'a Herreweghe, to ich wczesne kroki pod batutą tak pierwszego (niesławne nagranie i spektakle *Rinaldo* Handla) jak i drugiego (choćby mało udany koncert z *Pasją wg św. Mateusza* Bacha w Warszawie) nie przyniosły im chluby. W efekcie zespół zwrócił się ku dziełom klasycznym – szczególnie symfoniom i koncertom Mozarta i Haydna, co jak się okazało, pozwoliło im zrzucić odium rozgorzconych barokowymi dokonaniem orkiestry. Przypieczętowaniem pozycji muzyków z Freiburga była sensacyjna rejestracja *Don Giovanniego* pod kierownictwem Jacobasa.

Ostatnia płyta z dwiema symfoniom (nr 49 *La Passione* i nr 80) i koncertem skrzypcowym (nr 1) Haydna zdaje się potwierdzać klasyczną proveniencję orkiestry, kierowanej tym razem przez swego koncertmistrza Gottfrieda von der Goltza (występującego również w roli solisty). Kompozycje wybrane na płytę można określić mianem charakterystycznych w twórczości klasyka wiedeńskiego. *Symfonia nr 49* należy do zbioru molowych symfonii z okresu tzw. „Sturm Und

Drung”, druga zaś, także w moll, dalece odbiega od ówczesnego wzorca formalnego. *Koncert nr 1* ukształtowany został na modłę barokową, a w zakresie wyrazowości dominują w nim elementy pastorałne. Goltz wnikliwie odczytał partytury wszystkich dzieł, trafnie charakteryzując fragmenty żartobliwe, posępne, pasterskie lub refleksyjne. Poprzez uwypuklone kontrasty dynamiczne, lekkość i stopliwość brzmienia oraz selektywność poszczególnych sekcji instrumentów ponownie udowodnił doskonałe wycucie stylistyki klasycznej Freiburgczyków. Jako skrzypek-solista również zasługuje na słowa uznania za stylowe wykonanie ozdobników, techniczną biegłość w niełatwych pasażach i ciekawą barwę, kojarzącą się z manierą muzyków ludowych. Natomiast wątpliwie wzbudzają zawódzące kantyleny realizowane przez niego na długich nutach (*Adagio*).



Tomasz Kamieniak, piano

do sprawdzonych rozwiązań, języka innych autorów, uproszczenie materii, ale zapewniam Państwa, że ja w tym długim recitalu słyszę przede wszystkim niezwykłą wrażliwość, szczerość, indywidualność, bogactwo myśli i uczuć młodego twórcy. Powinny one trafić do serca każdego melomana.

W dobie, kiedy pojęcie piękna w sztuce zdewaluowało się, a artyści zapominają, iż cecha ta powinna być podstawowym wyznacznikiem ich działalności, płyta z utworami Tomasza Kamieniaka jest, jak dla mnie, zjawiskiem wyjątkowym. Polecam ją zwłaszcza słuchaczom poszukującym prawdziwych i fundamentalnych estetycznych wartości, przede wszystkim zaś oczekującym potrzebę kontaktu z ciszą, pięknem i ponadczasowością.

Paweł Chmielowski

zespołom, muzyka okresu klasycyzmu przestaje być bezosobowym ideałem piękną, czy chłodną doskonałością formy, stając się twórczością pełną życia, kolorów, odurzającą wielością zapachów i smaków.

Piotr Wolanin



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
Urowadzenie z seraju

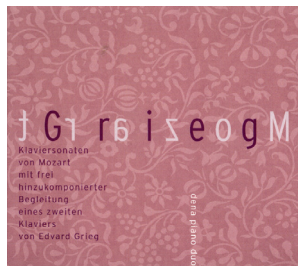
Teresa Stich Randall, sopran; Ernst Haflinger, tenor; Rosl Schwaiger, sopran; Herbert Handt, tenor; Gottlob Frick, bas • Coro e orchestra Sinfonica di Milano della RAI • Peter Maag, dyrygent  
Arts 43085-2 • w. 2009, n. 1958 • 122'11"  
★★★★★

O *Urowadzeniu z seraju* jeden z muzykologów napisał: „Rozkwit geniuszu dramatycznego Mozarta

dokonyje sie tu wlasnie, w tej komedio-operze, w tym fantastycznym wylewie humoru, lekkości i poezji". I to dzięki głównie samej, znakomitej wręcz muzyce, mimo kontrowersyjnego libretta („nieprawdopodobnie głupi temat, wzięty ze sztuki Christopa Bretznera, zaadaptowanej przez Gottlieba Stephanie, przyjaciela Mozarta” – to opinia cytowanego już wyżej muzykologa, Stefana Jarocińskiego). Mozart osiąga w tym dziele szczyty swego wycucia teatru, po prostu znakomicie operuje orkiestrą, czuje scenę i sytuacje. Opera wręcz przepojona jest świeżością, lekkością i czarem muzyki oraz doskonałą scenicznoscią. *Urowadzenie z seraju* zapoczątkowało nowy rozdział w życiu kompozytora: „epokę nieustannego wspinania się na szczyty muzyki”.

Opera ta cieszyła się, i nadal cieszy, dużym powodzeniem u firm nagraniowych. Jej zapisów fonograficznych (studyjnych, „żywych”, audio i video) ukazało się 69, w latach 1937 (pierwsze nagranie) po dzień dzisiejszy. Przewodniki płyto-

(podkreślonego zwłaszcza w zgrabnej uwerturze) zaznacza się w tej interpretacji tyle lekkością, co uroczym. A wykonawcy? Odtwórca partii Belmonte, szwajcarski tenor Ernst Haefliger, to wybitny śpiewak właśnie mozartowski. Jego interpretacje partii Mozarta zawsze wysoko oceniali krytycy. Zarówno z uwagi na sam rodzaj głosu (szlachetny w brzmieniu, piękny w barwie, pełen blasku) jak i staranność i kulturę jego prowadzenia. Belmonte w jego interpretacji to wrażliwy, energiczny, szlachetny, a może i bohaterski młodzieniec. Narzeczona Belmonte wykonuje w omawianym nagraniu Teresa Stich-Randall, amerykańska sopranistka, znana na wszystkich wielkich scenach świata. Należała ona również do wybitnych odtwórczyń partii mozartowskich. Dysponuje doskonale wyszkolonym głosem, o instrumentalnej pewności. Tworzy mocną psychicznie, wierną w swym uczuciu kobietę. A najlepszą mozartowską postać w tym dziele, nadzorcy Osmina, kreuje (nie po raz pierwszy zresztą na płytach) znakomity bas



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**Sonaty fortepianowe: KV 545, 533, 283, 475 (wersja na 2 fortepiany w opracowaniu E. Griega)**  
*Tina Margareta Nilssen, Heide Görtzm fortepiany*  
 2L 40 • w. 2007, n. 2006 • SACD, 59'13"  
 ★★★★★

Niedawno, po warszawskim koncercie znakomitego rosyjskiego duetu Ługański-Rudenko, na którym wykonano *Sonatę* KV 545 Mozarta w opracowaniu Griega, dwaj moi znajomi byli nieco skosternowani. „No tak” – rzekł jeden z nich – „pan lubi takie dziwne przeróbki, ale to było dosyć okropne”. Czyżby? Oczywiście, gdy dziś Mo-

stwo nowych elementów zgodnie z ówczesnymi wyobrażeniami o gotyku i romańszczyźnie. Warto jednak pamiętać, iż Grieg nie zmienił żadnej nuty Mozarta, dodał jednak partię drugiego fortepianu, tak, że momentami całość nabiera, w sensie harmonicznym, romantycznego charakteru. Zrobił to jednak na miarę swego talentu, dlatego efekt jest całkiem frajdujący (aczkolwiek nie musi się każdemu podobać). Dlatego też zapewne po niektóre z tych aranżacji sięgają pary wybitnych pianistów, jak ta wspomniana na wstępie, czy duet Argerich-Anderszewski, której interpretacja *Sonaty* KV 545 jest nawet dostępna na płycie (EMI 3 58472 2). Z drugiej strony, jeśli chodzi o nagrania kompletu czterech sonat Mozarta w opracowaniu Griega, to obok omawianej płyty, na naszym rynku dostępna jest jeszcze alternatywa w postaci wykonania duetu Trenkel-Speidel na krążku MDG (330 1382-2). Porównując obie interpretacje, trzeba stwierdzić, że cechuje je podobna doza profesjonalnej poprawności, choć norweskie Dena Piano Duo wydaje się



**CLAUDIO MONTEVERDI**  
**Scherzi musicali**  
*La Venexiana • Claudi Cavina, dyrygent*  
 Glossa GCD 920915 • w. 2009, n. 2009  
 • 73'12"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Gdyby czterysta lat temu istniało radio, królowałby w nim Monteverdi. Ta płyta nie pozostawia w tej kwestii żadnej wątpliwości. Melodyjność, naturalność, wdzięk,

i przejrzystość formalna wskazują na pokrewieństwo z dzisiejszymi „przebojami”. Z drugiej strony poczucie dobrego smaku, pewne wyrażenie i wrażliwość na słowo pisane stanowią o wielkiej wartości artystycznej utworów kompozytora, którą ciężko jest znaleźć wśród pozycji na radiowych „toplistach”.

W skład albumu weszły przede wszystkim utwory z tytułowego zbioru *Scherzi Musicali* z 1632 r., uzupełnione o inne kompozycje, w tym słynny lament Ariadny w instrumentacji Claudi Caviny wzbogaconej o instrumenty smyczkowe. Wszystkie pozycje zamieszczone na krążku łączą na ogół prosta, zwrotkowa budowa, oraz monodyczność. Znakomity zespół madrygalistów La Venexiana tym razem tylko akompaniuje sopranistce, Emanueli Galli.

Solistka stworzyła tu wybitną kreację. Operuje pełną skalą emocji od rozpaczki i bólu, po niefrasobliwą radość. Z wielkim

wycuciem zmienia odcienie ekspresji w zależności od tekstu i muzyki, dramatyczny monolog Ariadny bynajmniej nie jest tego jedynym przykładem. Wspaniale słucha się, jak głos łamie się, zawiesza, wzdycha i omdlewa. Cudowna jest też prostota i bezpośredniość w wykonaniu wokalistki, dzięki czemu wszystkie wyśpiewywane przeżycia brzmią tak naturalnie, jak we wstrząsającym *Si dolce il tormento*. Warto też zwrócić uwagę na improwizowane ozdobniki – stosowane są powściągliwie, tak, że zawsze służą podkreśleniu piękna i znaczenia słów, a nigdy samym sobie. Oczywiście skupienie się na wspomnianych aspektach nie byłoby możliwe, gdyby artystka nie dysponowała znakomitą techniką wokalną.

Choć zespół prowadzony przez Claudi Cavinę pełni tylko funkcję podrzędną wobec solistki, to w żaden sposób nie pozostaje bezbarwnym tłem. Basso conti-

nua realizowane jest niezwykle kunsztownie, często w bardzo rozbudowanym składzie. Instrumentalne rytorelle zachwycają błyskotliwością, smyczki zwracają uwagę szlachetną, surową barwą. Największe wrażenie pozostaje jednak po melodycznych, solowych partiach cynku towarzyszących śpiewacze.

Płytę śmiało można polecić każdemu. Tak jak muzykę Monteverdiego można wybierać, jako popularne przeboje lub artystyczne arcydzieła, podobnie ta interpretacja zadowoli amatorów swoją naturalnością i emocjonalnością, a konesorer wielkim kunsztem wykonawczym. Nagranie jest dopracowane w najwyższym stopniu i najdrobniejszym szczególe, a jego złożoność gwarantuje fascynujące muzyczne odkrycia na wiele kolejnych przelistań.

*Krzysztof Stefański*

w szczególności polecają dwa: z 1956 r. (Beecham) i z 1973 r. (Böhm). Słuchając omawianego nagrania ma się wrażenie, że mieści się ono znakomicie między wymienionymi. Przynosi bowiem słuchaczowi wiele radości zarówno od strony muzycznej jak i wokalne. Peter Maag potrafił wydobyc z orkiestry ów skrzypcy się kolorysty muzyki Mozarta. Orkiestra pod jego batutą brzmi bardzo swobodnie i lekko. Dowcip (zakńczony wodewilowym kwintetem finału), a może i pewna fantazja, wynikająca z „tureckiego” charakteru muzyki

niemiecki, Gottlob Frick (1906-1994). Piękny, nośny, o ciemnej barwie, pełny dramatycznego wyrazu, tworzy realistyczną postać. To nie tylko „bas buffo caricato”, lecz osobnik grubiański, zgryźliwy, miłośnik kobiet i wina, ale przy tym komiczny. Blonda i Pedrillo to para „drugich amantów”, wodewilistów, w tej operze. I tak je potraktowali ich wykonawcy, Rosl Schwaiger i Herbert Handt.

W sumie jest to nagranie z pewnością zasługujące na uwagę.

*Jacek Chodorowski*

zarta grywa się na historycznych fortepiano, takiego rodzaju aranżacje mogą wydawać się przejawem fatalnego gustu i całkiem ahistorycznego podejścia. Ale przecież opracowania te są same w sobie pomnikiem mentalności sprzed ponad 130 lat, są historycznym świadectwem postawy wybijającego się na wielkość młodego norweskiego kompozytora wobec spuścizny minionej epoki. Dziś możemy patrzeć na to tak, jak np. na metody konserwatorskie tej samej epoki, gdy autentyczne średniowieczne katedry i zamki uzupełniano o mnó-

podchodzić do tej muzyki z nieco większą lekkością, subtelnością i dozą liryzmu. Tempa są niewyśrubowane, narracja swobodna i potoczna, frazowanie eleganckie, choć w przypadku tych sonat, które nagrały duety takie jak Argerich-Anderszewski, czy choćby Goldstone and Clemow (*Divine Art 25046*) widać dobrze, iż da się z tej muzyki „wycisnąć” jeszcze więcej. Wracając do porównania z wersją na MDG mam wrażenie, iż na omawianej płycie został lepiej nagrany dźwięk, który wydaje się bardziej żywy i cieplejszy, może to jednak kwestia

tego, że płyta jest zapisana w formie SACD. Z drugiej strony na krążku konkurencyjnym (podwójnym) jest jeszcze podobnie opracowana przez Griega *Fantazja KV 475* (i nado oryginalne utwory Griega), która tu po prostu już się zmieściła.

Marcin Zgliński



**CONLON NANCARROW**  
**Studies for Player Piano**  
*Calefax Reed Quintet*  
 MDG 619 1548-2 • w. 2009, n. 2008 • 63'25"  
 ★★☆☆

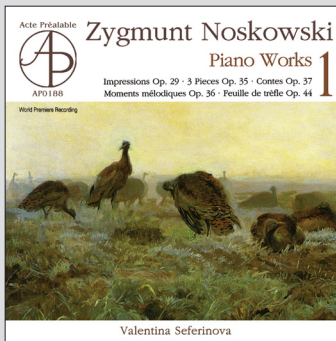
W ostatnim czasie miałem okazję zapoznać się z serią nowych nagrań utworów Nancarrowa – wszystkie wiernie odtwarzały oryginalne zamysły samego kompozytora i zostały zrealizowane przy pomocy pianoli. W przypadku omawianej płyty mamy jednak do czynienia z dość ryzykownym zabiegiem, bowiem muzyka pisana z myślą o maszynie została zaaranżowana przez Raafa Hekkema na kwintet instrumentów dętych i fortepian. Warto przy tym zauważyć, że sam Conlon Nancarrow uważał takie próby za z góry skazane na niepowodzenie. Zawrotne tempa jego utworów, niezwykle modele rytmiczne, czy gęste akordy pozostają poza zasięgiem ludzkich możliwości. Kwintet Calefax nie próbuje zresztą przekonywać nas, iż sam autor był w błędzie. Transkrypcji poddano zaledwie część *Studiów...* – jakimi kryteriami kierowano się przy ich doborze, możemy się jedynie domyślać. Bez wątpliwości istotne było to, czy dany utwór w ogóle da się w takim składzie wykonać.

O twórczości Nancarrowa napisano już wiele, choć nadal jest to kompozytor, że posłużyć się modnym ostatnio terminem – wciąż niszowy. I nadal odkrywamy walory jego muzyki, budzące zresztą pewien opór wśród konserwatywnych melomanów. Wszak autor świadomie wyeliminował z procesu wykonawczego czynnik ludzki, zastępując go maszyną. I to na długo zanim sztukę dźwięku szturmem zdobyły komputery... I jakby wbrew zamysłowi samego twórcy, teraz próbuje się odwrócić ten proces. Mieliliśmy już mnóstwo przykładów przeniesienia tradycyjnej muzyki w świat

**ZYGMUNT NOSKOWSKI**  
**Piano Works, vol.1: Impressions op. 29, 3 Pièces op. 35, Moments mélodiques op. 36, Contes op. 37, Feuille de trèfle op. 44**

*Valentina Seferinova, fortepian*  
 Acte Préalable AP0188 • w. 2008, n. 2008 • 76'41"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**



Wydawnictwo Acte Préalable po raz kolejny zadbało o fonograficzną sensację, wypuszczając na rynek pierwszy album z serii poświęconej muzyce fortepianowej Zygmunta Noskowskiego (1846-1909). Jest rzeczą zadziwiającą, że twórczość tego wybitnego polskiego kompozytora jest od dawna praktycznie nieobecna

zarówno na koncertowych estradach, jak i na płytach; tylko gdzieś tam można od czasu do czasu usłyszeć jego wspaniały poemat symfoniczny *Step*. Cieszy zatem fakt, że w 100-lecie jego urodzin warszawska wytwórnia wydobywa z zapomnienia jego dorobek, tym bardziej, że sam Noskowski w żaden sposób nie zasłużył sobie na takie traktowanie.

Był przecież jednym z najwybitniejszych polskich kompozytorów drugiej połowy XIX w., bardzo ceniony również jako dyrygent, pedagog, organizator życia muzycznego, pracownik i kierownik czołowych instytucji kulturalnych w owym czasie: Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Instytutu Muzyki, Filharmonii Warszawskiej. Jego spuścizna obejmuje dzieła symfoniczne, kameralne, wokalne, sceniczne oraz liczne utwory instrumentalne.

Wśród nich szczególną pozycję zajmują kompozycje fortepianowe. Można je w zasadzie podzielić na dwie grupy: tańce i miniatury (utwory charakterystyczne), z reguły powiązane w cykle. Znaleźć je można na płycie, którą właśnie przedstawiam Państwu z wielką radością. Uznanie budzi chronologiczny układ materiału, co pozwala prześledzić naturalny rozwój stylu Noskowskiego. Po dokładnym i wielokrotnym przesłuchaniu krążka mogę stwierdzić, że zawarte na nim utwory natychmiast trafią do serca każdego melomana. Jest to muzyka wartościowa, piękna, nastrojowa, przepełniona liryzmem i romantyczną ekspresją.

Kompozytor był bez wątpienia znakomitym melodystą, a jego inwencja w tworzeniu śpiewnych, poruszających tematów jest godna podziwu. Przedstawione dzieła to miniatury niedużych rozmiarów; ich zgrabna forma oraz liczne pierwiastki taneczne sprawiają, że słucha się ich z naprawdę dużą przyjemnością. Zaslужują na stałą obecność w salach koncertowych i zainteresowanie ze strony wykonawców oraz melomanów. Szkoda, że tak interesująca i wartościowa twórczość była do tej pory zapomniana. Przypięto jej łatkę akademickiej czy salonowej; skoro zaś wolno mi się na chwilę zatrzymać przy tym drugim epitecie, to nie ma on dla mnie w tym przypadku znaczenia pejoratywnego, wręcz przeciwnie. Gdzieś bowiem w drugiej połowie XIX w. wykonywano muzykę, jeśli nie w salonach?

Ta muzyka bez trudu potrafi zachwycić słuchacza i wzbudzić w nim uznanie, a zawdzięczać to należy doskonałej interpretacji Valentyny Seferinowej, poświęcającej się odkrywaniu zapomnianych mistrzów (tu trzeba przypomnieć jej album z muzyką Joachima Raffi dla wytwórni Cahoots Classical). Bułgarska pianistka podeszła do dzieł Noskowskiego z prawdziwym entuzjazmem i zaangażowaniem, słuszenie dostrzegając w nich wielki urok i potencjał. Jej kreacja łączy naturalność z dobrze przemyślaną wizją całości i jej staranną realizacją, wrażliwość i liryzm z wirtuozerią. Jej nienaganna technika oraz imponująca kultura gry wywierają jak najlepsze wrażenie. Pod palcami Bułgarki wszystkie śpiewne tematy i piękne melodie po prostu oczarowują słuchacza, podobnie jak wspaniale brzmiały instrument. Realizacja dźwiękowa albumu zasługuje na najwyższe uznanie.

Piękna, nastrojowa, wdzięczna muzyka Zygmunta Noskowskiego jest warta poznania. Dzięki znakomitej interpretacji Valentyny Seferinowej może się spodobać wszystkim, przede wszystkim miłośnikom pianistyki, wielbicielej nieznanego, świeżego repertuaru oraz romantycznej liryki fortepianowej. To fonograficzne wydarzenie na skalę światową, którego nie wolno przeoczyć.

Paweł Chmielowski

maszyn, ale w drugą stronę – ta zdarza się nad wyraz rzadko.

Jak zatem postrzegać omawiane wydawnictwo? Czy to tylko ciekawostka, pozycja adresowana wyłącznie do najzagorzalszych sympatyków oryginalnego kompozytora? Czy może udana próba wyjścia poza ową niszę rynkową i pokazania, że kompozycje Nancarrowa zaczynają żyć własnym życiem? Nie ukrywam, że mam z tym pewien problem. Płyta ukazuje jednak dość zaskakujący i właściwie nieznaną aspekt twórczości autora *Studiów...* Ubranej w nowe szaty brzmieniowe i brawurowo wykonanej przez żywych muzyków. Nawet dla osób znających doskonale oryginały, będzie to spore zaskoczenie. Bogaty zestaw instrumentalny (m.in. obój, angielski rożek, klarnety, saksofony, czy tuba) pozwala na spójne operowanie barwą i dość zasadnicze odejście w tej materii od

wersji oryginalnych. Utwory zyskały nowy wymiar, w sumie znacznie bliższy tradycyjnej muzyce niż wykonania, czy raczej realizacje na pianole. Okazało się, że przy całym nowatorstwie, Nancarrow był po prostu bardzo sprawnym kompozytorem, o dużej wyobraźni melodycznej i rytmicznej. *Studia...* w wersji na kwintet dęty i fortepian zatraciły swój mechaniczny charakter, co dla części odbiorców może stanowić pewną zaletę. Problem w tym, że to trochę tak, jakby stępić im pazury i kły. Teraz możemy je bez obaw pogłaskać, ale ta szczególna drażliwość gdzieś nam zniknęła. Cóż, tego typu zabiegi (transkrypcje dokonywane niekiedy wbrew zamysłom samego twórcy) są zawsze obarczone jakimś ryzykiem. To raczej nie jest płyta, do której chciałoby się powracać co wieczór, ale na pewno zasługujące na uwagę. Szczególnie interesujące będzie porów-

nanie opublikowanych tu wersji z oryginałami. Każdy będzie mógł je sam ocenić – co powiedziałby kompozytor, tego niestety już się nie dowiemy.

Dariusz Mazurowski

**ROLF-ERIK NYSTROM**  
**Concepts of sorrows & dangers; Inner songs; Charisma; Shinjuku time out; OX; Tracce; Deep; September Tea Break; Slideshow; Fanfare Lorenskog; Everyday**  
*Rolf-Erik Nystrom, saksofon i inni wykonawcy*

Aurora ACD 5045 • w. 2006, n. 2005 • 72'38"  
 ★★☆☆

Pierwszy solowy album norweskiego kompozytora i saksofonisty, solisty m.in. Filharmonii w Oslo i Orkiestry Norweskiego Radia. Rolf-Erik Nystrom, autor utworów



**Włodek Pawlik**

**Grand Piano**

Zakłady Płytowe ZP 140770 06-07 • w. 2008, n. 2008 • 112'09"  
 ★★★★★

Pozory mylą. Z okładki *Grand Piano* patrzeć na mnie przejmujące, lodowate oczy, ale muzyka jest inna – miękka, intymna i ciepła. „Władimir Horowitz jazzu”, jak kilka lat temu określił Włodek Pawlik jeden z magazynów, przy swoim piątym solowym albumie świadomie odstepuje od nadawania tytułów utworom. Pozostawiając tylko numerację, uwalnia słuchacza od literacko-formalnych skojarzeń, zaprasza go do gry, w której triumfuje wyobraźnia i daje wolną rękę w odgadywaniu intencji kompozytora.

kameralnych, muzyki do spektakli teatralnych oraz telewizyjnych filmów dokumentalnych, gdy nie komponuje – występuje z recitalami na całym świecie, prezentując utwory dedykowane mu przez współczesnych kompozytorów. Jest wielbicielem i wykonawcą muzyki afrykańskiej, chińskiej, elektronicznej, improwizowanej, jazzu, free jazzu, funku oraz... wczesnego baroku. Gościnnie pojawił się na ponad pięćdziesięciu albumach różnych wykonawców.

Jak mówi Rolf Wallin, producent płyty *Concepts of Sorrows & Dangers*, nowa generacja norweskich kompozytorów odpowiada za wprowadzenie na światową scenę muzyczną konceptualizmu – krytykowanego przez konserwatywnych odbiorców za nadmierne ekspozowanie procesu twórczego, ale zdobywającego rzeszę wciąż nowych słuchaczy. *Concepts of Sorrows & Dangers*, gdzie Nystrom wraz z innymi artystami wykonuje własne kompozycje oraz utwory Xenakisa, Ratkje, Francesconiego, Walliego, Torvunda i Reinholdtse na, została nominowana do Spellemannprisen 2006, zbierając bardzo dobre recenzje prasowe w Norwegii. Tytuł albumu nawiązuje od serii eksperymentalnych koncertów, z którymi Nystrom wystąpił kilka lat temu w Norweskiej Akademii Muzycznej.

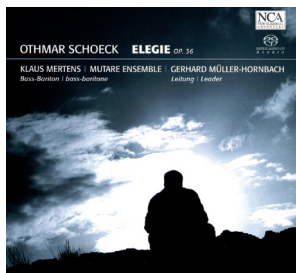
Pomysł na krążek był prosty – artysta chciał przenieść na płytę całe muzyczne oraz estetyczne uniwersum, w którym żyje i pracuje. Powstał album ciekawy, choć nieco nierówny ze względu na różnorodność zgromadzonego na nim materiału – od *Charisma* Xenakisa, tu w wersji na saksofon altowy i kontrabas (Nystrom wspomina: „Håkon i ja czuliśmy, że będziemy bliżej oryginalnych intencji Xenakisa, grając na naszych instrumentach. Niestety, Xenakis zmarł zanim zdążyliśmy z nim skonfrontować rezultat”) po wdzięczną, optymistyczną *Słow Bossę* Nystroma. Tego mogliśmy usłyszeć w Polsce „na żywo”, grającego w spektaklu *Zima – Silent Sleep*. Premiera polsko-norweskiej koprodukcji odbyła się w styczniu 2010 r., na scenie Teatru Polskiego w Poznaniu.

Marcin Zgliński

Claude Debussy powiedział, że muzyka zaczyna się tam, gdzie kończą się słowa – ta myśl towarzyszyła Pawlikowi podczas dwóch nocnych sesji. Według producenta Macieja Stryckiego nagranie przypominało raczej koncert, a nawet „wizytę ukrytej kamery w domu muzyka, który w przegazonym świetle improwizuje bez żadnego skrępowania”. W ten sposób, z zachowaniem ciągłości narracji, powstały dwie płyty – pierwsza leniwa, medytacyjna, jakby kompozytor dopiero się rozpędzał; druga bardziej dynamiczna. Która jest lepsza? Wiele zależy od okoliczności słuchania...

Pawlik, jeden z najlepszych polskich pianistów jazzowych, na *Grand Piano* odstania tajemnicę procesu twórczego („Fortepian jest dla mnie najbliższym medium, dającym irracjonalne poczucie, jakbym obcował z oddanym przyjacielem, rozumiejącym i wyrażającym estetyczne pragnienia w chwili, gdy jego czarno-białe klawisze i stalowe struny gotowe są na kontakt z palcami. Właśnie wtedy, w subtelnym połączeniu ludzkiego dotyku z materiałem stworzoną do wydobywania dźwięków następuje akt prokreacji, z którego rodzi się fenomen Muzyki”). Podążając za myślą improwizatora, na tych dwóch płytach każdy znajdzie coś dla siebie – redukcję godną minimalistów, echa muzyki Erica Satiego, Karola Szymanowskiego czy występów Keitha Jarretta. W każdym utworze Pawlik jest inny, w każdym w odmienny sposób rozmawia z fortepianem. Ten dialog, to magiczne porozumienie jest możliwe dzięki wszechstronności artysty, który podróżując po nieraz bardzo odległych od siebie obszarach muzyki nie zastanawia się do jakiego gatunku ona należy; a jeśli zabrnę w nieznaną okolice – nie musi zawracać.

Dorota Staszkiwicz



**OTHMAR SCHOECK**

**Elegie op. 36**

Klaus Mertens, bas-baryton • Mutare Ensemble • Gerhard Müller-Hornbach, dyrygent  
 Membran 60186 • w. 2008, n. 1993 • DDD, 50'43"  
 ★★★★★

Othmar Schoeck, szwajcarski kompozytor i dyrygent jest jednym z najważniejszych kompozytorów swego kraju. Stylistycznie należy do kontynuatorów niemieckich tradycji romantycznych. W pieśniach (a to przecież najbardziej płodny z gatunków, jakie uprawiał – napisał ich ponad 400) jest przede wszystkim lirycznym. Jego muzyka bliska jest duchowi Maxa Regera (co zupełnie nie dziwi, bowiem był on nauczycielem Szwajcara) oraz Hugo Wolfa.

*Elegie* op. 36 na baryton i orkiestrę kameralną, to pierwszy pełny cykl pieśni kompozytora. Pracę nad nim rozpoczął w 1921 r. Inspiracją stają się teksty dwóch poetów: Joseph von Eichendorffa (6) oraz Nikolausa Lenau (18). W roku 1923 spotyka się z Arturem Honeggerem w Paryżu. W sierpniu tegoż roku uczestniczy w salzburskim festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, gdzie ma okazję spotkać awangardę muzyczną. W tym samym miesiącu odchodzi od niego Maria de Senger, genewska pianistka, od pięciu lat kochanka Schoecka i wielka miłość jego życia. Cios ten przeżywał bardzo długo. Liryki, które wybrał przypominają jakby charakter spowiedzi. Dominuje poczucie rezygnacji, smutek, melancholia. Bez wątpliwości uczucia, jakie towarzyszyły kompozytorowi po odejściu de Senger odnajdujemy w pieśniach. Np. *Frage nicht* jest żalobna, *Warnung und Wunsch* niespokojna, burzliwa, *Zweifelder Izawa*, *Waldlied* energiczna. A wszystko okraszone neobrahmską tonalnością.

Tego rodzaju materiał wymaga od wykonawców szczególnej wrażliwości i umiejętności, bowiem wymusza operowanie szeroką paletą nastrojów. Bardzo dobrze z tym zadaniem poradził sobie niemiecki bas-baryton Klaus Mertens. Jest to śpiewak specjalizujący się m.in. właśnie w reper-

tuarze pieśniowym i to o dużej rozpiętości czasowej – od Monteverdiego do współczesności. Mertens, razem z Mutare Ensemble – prowadzonym przez Gerharda Müllera-Hornbacha stworzył opowieść przepelnioną niepokojem, smutkiem, buntem, opowieść o zmaganiu się z uczuciami. Opowieść jednolitą i prawdziwą – i to ogromna zaleta tego przekazu. Warto na koniec dodać, że nie jest to najnowsza produkcja, bowiem zapis ten pochodzi z 1993 r. Z upływem czasu nie stracił jednak na wartości. Zachęcam do zapoznania się z nim.

**Emilia Dudkiewicz**



**LUDWIG SENFL**

**Missa Paschalis, motety, pieśni**  
 Andrew Lawrence-King, harfa; Christopher Watson, tenor; Robert Macdonald, bas • Choir of Sidney Sussex College, Cambridge; Quintessential • David Skinnerm dyrygent  
 Obsidian CD704 • w. 2009, n. 2008 • 66'51"  
 ★★★★★

Muzyka w epoce renesansu może budzić różne skojarzenia. Czasami myślimy o polifonicznym kunszcie kompozytorów niderlandzkich, innym razem o poruszających włoskich madrygałach, onomatopeicznych francuskich chansons, melodyjnej muzyce angielskiej, albo też o złotym wieku muzyki polskiej. Na tym tle Niemcy, kojarzeni najwyżej z twórczością Meistersingerów, zdają się być białą plamą. Nic bardziej mylnego – choć nazwiska czołowych twórców z tego obszaru, jak Heinrich Isaac, czy Ludwig Senfl nie są tak nośne jak Desprez, Lasso, czy Dowland, to niniejsze wydawnictwo stanowi dobrą okazję, aby ten stan zmienić, przynajmniej w przypadku drugiego z nich.

Płyta prezentuje szerokie spektrum twórczości kompozytora. Wykorzystanie tak różnorodnej obsady jak chór, dwóch solistów, harfista i zespół grający na cynkach i puzonach pozwoliło stworzyć barwną mozaikę, w której utwory religijne przeplatają się ze świeckimi, wielogłosowe z solowymi, wokalne z instrumentalnymi. Ma to też swoją wadę, ponieważ kontrast stylistyczny bywa czasem zbyt silny. Najdotkliwiej odczułem to,

gdy po dość frywolnej pieśni *In Maïen* nastąpił *Sanctus* z *Missa Paschalis*. Sądzę, że należałoby unikać takich zestawień, zwłaszcza, że oba utwory w momencie powstania należały do zupełnie różnych muzycznie światów.

Wykonanie jest ogólnie bardzo dobre, choć poszczególni artyści prezentują różny poziom. Bez względu na największe wrażenie pozostawia wirtuoz harfy, Andrew Lawrence-King. Czasami gra tak, że zdaje się, że słycać dwóch instrumentalistów. Ciekawie gra zespół instrumentów dętych Quintessential. Choć nie zawsze zachwyca precyzją, to zdarzają się muzykom momenty brawurowe. Chór znakomicie wykorzystał efekt pogłosu, jednak nie dość wyraźnie artykułuje tekst, co jednak w polifonicznej muzyce renesansu może nie jest najistotniejsze. Soliści śpiewają zawsze wyraziście i szlachetnie. Choć tenorowi trochę brakuje oddechu w *In Maïen*, to głębokie i pełne brzmienie Roberta Macdonalda jest naprawdę godne uwagi.

Płyta stanowi bardzo dobrą propozycję. Prezentuje stosunkowo mało znaną muzykę w wykonaniu co najmniej bardzo solidnym. Zdecydowanie ją polecam, jednocześnie przestrzegając co wrażliwszych odbiorców przed możliwością odczucia stylistycznego zgrzytu.

Krzysztof Stefański



**ZYGMUNT STOJOWSKI**

**II Sonata skrzypcowa Es-dur op. 37; Romans na skrzypce i orkiestrę op. 20; Koncert skrzypcowy G-dur op. 22**

Agnieszka Marucha, skrzypce; Jean-Jacques Schmid, fortepian • Orkiestra PSM II st. im. J. Elsnera w Warszawie • Piotra Wajrak, dyrygent

Acte Préalable AP0221 • n. 2008, w. 2009 • 64'28"

★★★★★

Muzyka Zygmunta Stojowskiego jak najślusniej doczekała się renesansu – kolejna w ostatnich latach monograficzna płyta potwierdza to jak najbardziej. Choć jeszcze niedawno niektóre krajowe autorytety stwierdzały, że twórczość ta „nie

**HENRYK PACHULSKI**

**Piano Works vol. 1: Variations sur un thème original op. 1, 2 Pièces pour le piano op. 2, Polonaise op. 5, Valse-Caprice op. 6, 2 Etudes de concert op. 7, 6 Preludes op. 8, Sonata No. 2 op. 27**

Lubow Nawrocka, fortepian

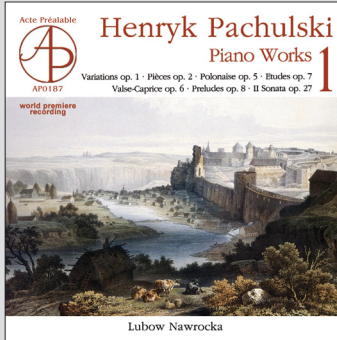
Acte Préalable AP0187 • w. 2008, n. 2008 • 61'09"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

W zeszłym roku przypadła 150. rocznica urodzin Henryka Pachulskiego, wybitnego polskiego kompozytora, pianisty oraz pedagoga, należącego niestety do licznej grupy twórców zapomnianych przez swych rodaków. Jak się okazuje, całowicie niezastąpienie, ponieważ on sam jawi się jako postać niezwykle ciekawa, a jego dorobek kompozytorski jako znakomity. Cieszy więc fakt, że wytwórnia Acte Préalable, intensywnie promująca nieznaną polską twórczość, z sukcesem przywraca do życia tę zapomnianą, wybitną spuściznę, która ma szansę zainteresować szerokie grono odbiorców, zwłaszcza tych interesujących się romantyczną muzyką fortepianową.

O randze Henryka Pachulskiego świadczy wiele faktów: gruntowne wykształcenie zdobyte w Warszawie i Moskwie u renomowanych pedagogów (Stanisław Moniuszko, Władysław Żeleński, Mikołaj Rubinstein, Aleksander Areński), odnoszone wielkie sukcesy jako koncertujący pianista i kompozytor, szacunek, jakim darzyli go najwybitniejsi muzycy tamtych czasów, a wśród nich można wymienić np. Henryka Wieniawskiego, Claude'a Debussy'ego, Sergiusza Rachmaninowa czy Piotra Czajkowskiego. Warto przy tej okazji wspomnieć, że Polak był autorem aranżacji arcydzieł tego ostatniego mistrza na fortepian – ostatnich trzech symfonii, *Kaprysu włoskiego*, a przede wszystkim *Sektetu smyczkowego*, które sam Czajkowski uważał za znakomite.

Płyta, którą w wielką radością rekomenduję naszym czytelnikom, jest światową premierą fonograficzną, od których aż pęka katalog wytwórni Acte Préalable. Nie bez powodu znalazły się na nim kompozycje fortepianowe, albowiem twórczość na ten instrument zajmuje czołowe miejsce w dorobku Pachulskiego. A jak one brzmią? Znakomicie i dlatego gorąco zachęcam Państwa do zapoznania się z nimi i skonfrontowania swojej opinii z moją. Są wspaniałe napisane pod względem pianistycznym: słycać w



nich wyraźnie rękę doświadczonego wirtuoza, mistrza w swoim fachu. Zarówno dzieła drobniejsze, miniatury, jak też utwory większej rangi (*II Sonata* op. 27), ujmują bogatą melodią, śpiewnością, liryzmem, przejrzystością formy. Nie można przeoczyć elementów tanecznych oraz owej specyficznej, romantycznej ekspresji, która łatwo trafia do serca słuchaczy. Według mnie,

Pachulski zajmuje naprawdę wysoką pozycję w dziedzinie twórczości fortepianowej swoich czasów i warto się o tym przekonać. Nikt, jak sądzę, nie powinien być rozczarowany. Pierwsza część serii nie jest przekrojem jego dorobku, lecz ma za cel zaznajomić odbiorcę z kompozycjami polskiego twórcy, zainteresować go nimi, dostarczyć mu przyjemności. Z pełną świadomością mogę stwierdzić, że ów cel został osiągnięty. Muzyka Pachulskiego pod palcami

Lubow Nawrockiej to czysta przyjemność słuchania!

Rosyjska pianistka wydaje się być idealnie stworzona do takiego repertuaru. Pięknie pokazuje śpiewność tematów, szerokie słowiańskie melodie, fraza jest szlachetna i czytelna. Narracja jest logiczna, płynna, efektowna, utrzymuje słuchacza w napięciu i zainteresowaniu od początku do końca. Artystka posługuje się wspaniałym, pełnym dźwiękiem, starannie różnicuje dynamikę od najcichszego pianissimo do potężnych i porywających uniesień fortissimo, co wywiera wielkie wrażenie. Umiejętnie i przekonująco łączy wirtuozerię, blask i energię z romantyczną uczuciowością i liryzmem. Chciałoby się jej słuchać bez końca! To wspaniale, że dzięki temu nagraniu i nieznannej muzyce Pachulskiego, odkryć można wybitną sztukę wykonawczą Lubow Nawrockiej i docenić jej wielką klasę.

Mój entuzjazm dla tego nagrania opiera się na kilku podstawach – na pięknej i wartościowej twórczości polskiego kompozytora, znakomitym wykonaniu rosyjskiej pianistki, świetnej realizacji dźwięku oraz starannej, estetycznej szacie graficznej albumu. Warto dodać, że każda z płyt Acte Préalable zdobi reprodukcja jakiegoś obrazu. W ten sposób wytwórnia nie tylko promuje rodzimą muzykę, ale także wybitne osiągnięcia polskiego malarstwa.

Gorąco polecam ten album wszystkim miłośnikom wielkiej pianistki, nieznanego repertuaru i romantycznej muzyki fortepianowej. To prawdziwa muzyczna rewelacja!

Paweł Chmielowski

wytrzymała próby czasu”, dziś już nie ma wątpliwości co do jej walorów i wartości. A jest co odkrywać, świadczy o tym fakt, iż na omawianym krążku mamy aż trzy premiery fonograficzne frajających utworów. Po atrakcyjnej *I Sonacie skrzypcowej* op. 13 (nagranej już na płycie Acte Préalable AP0112) drugie dzieło Stojowskiego w tym gatunku wydaje się bardziej zajmujące, zwarte i mniej akademickie. Pod względem faktury i harmonii powstały w 1911 r. utwór wiele za wzdzęca wpływem Francka, także Saint-Saënsa i w ogóle późnoromantycznym Francuzom, zarazem czerpie z polskiego folkloru (*Intermezzo*), a momentami przywodzi na myśl Brahmsa. To w istocie swoisty

eklektyzm, jednak fakt, że *Sonate* grywali m.in. Enescu i Kochański potwierdza, iż jest to muzyka wartościowa i interesująca. Agnieszka Marucha wraz z pianistą Jean-Jacquesem Schmidem wydobywają z tego wdzięcznego dla każdego z wykonawców utworu niezaprzeczone walory, znajdując trafnie równowagę pomiędzy niezbędną tu wirtuozerią i rozmachem, logiką i dyscypliną formy. Mamy szczęście po raz pierwszy usłyszeć utwór w interpretacji stanowiącej przykład kameralistki wysokiej próby. Zwraca zwłaszcza uwagę ciepły, ładny ton skrzypiec, naturalność i elegancja frazowania.

Wszystkie te walory swej gry Marucha ma okazję w większym

jeszcze stopniu wykorzystała w *Koncertie skrzypcowym*. Utwór ten został na płycie określony jako utrzymany w G-dur, choć w istocie rozpoczyna się w g-moll i taką tonację można znaleźć w niektórych dawnych opracowaniach (np. H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, s. 491). Powstały około 1900 r. stanowi w jakimś sensie podsumowanie formy koncertu instrumentalnego dla kończącego się wówczas wieku. Bez wątpienia należy też do bardziej wartościowych prac w swym gatunku – i doprawdy trudno stwierdzić, dlaczego praktycznie przez stulecie pozostawał zapomniany. Choć pisany przez pianistę, posiada świetnie opracowaną partię solową,

wirtuozowską i wymagającą, co już zapowiada pierwsze wejście skrzypiec w trzy- i czterodźwiękowych akordach. Słuchając starannie skonstruowanej narracji, z jej znakomicie wyważonym pierwiastkiem epickim i lirycznym, ulegamy niestannie reminiscencjom z *Koncertu* Brahmsa, może w mniejszym stopniu utworów Brucha. Tematy są szlachetne i niebanalne, ich rozwinięcie mistrzowskie – zwłaszcza piękna jest część środkowa; z kolei finał czerpie z melosu naszej wyluki ludowej, choć bez przywdziawania „kostiumu” konkretnego tańca. Ciekawe, że – w przeciwieństwie do omówionej wyżej *Sonaty* czy drugiego z *Koncertów fortepianowych* – brak właściwie wpływów francuskich, mimo, że kompozytor żył i pracował w Paryżu. Zwraca uwagę symfoniczny rozmach, gdzie – właśnie jak u Brahmsa – poszczególne instrumenty orkiestry, bądź ich grupy, podejmują nieustanny dialog ze zmagającym się z trudną partią solistą. Dlatego właśnie wykonanie dzieła stanowi wyzwanie nie tylko dla skrzypka, ale także dla orkiestry i dyrygenta. I tu stajemy przed trudnym problemem oceny płyty – bo solistce towarzyszy orkiestra złożona z licealistów, nie zaś zespół dojrzałych, doświadczonych zawodowców dysponujących wysokiej klasy instrumentami. Oczywiście *Koncert* Stojowskiego zasługuje na nagranie w jakążś znakomitą „etatuwa” orkiestrą – i miejmy nadzieję, że znajdzie się instytucja bądź firma, która takie przedsięwzięcie sfinansuje. Zresztą teraz, gdy omawiana płyta „poszła w świat”, można sądzić, iż zwróci uwagę wielu skrzypków, którzy dostrzegą walory znakomitego utworu – tak jak stało się z grany teraz coraz częściej *Koncertem* Karłowicza. Jednak trzeba zaznaczyć, iż omawiana rejestracja jest świadectwem wielkiego talentu, zapалу, zaangażowania i odwagi młodych ludzi oraz – szczególnie – ich dyrygenta, Piotra Wajraka. Efekt – zważywszy na charakter zespołu – jest znakomity, bo przecież słuchając nagrania nie mamy wrażenia jakiegoś „wybrakowania”. Jest to pełnowartościowa interpretacja, pozwalająca docenić wszelkie walory partytury, stanowiąca przykład sprawnej współpracy z solistką – a jest to skala trudności porównywalna jak w koncertach Brahmsa. Recenzentowi przyznającemu „gwiazdki” trudno tę samą miarę przykładać do – powiedzmy – wiedeńskich filharmoników i szkolnej orkiestry, trzeba tu chyba ocenić – obok bezwzględniego efektu – rezultat osiągnięty na miarę możliwości. A ten jest optymalny.

Wreszcie wspomnieć należy jeszcze o zagranym, a w zasadzie

„wyspiwanym” z wdziękiem i elegancją *Romansie*, utworze, jakby wyjętym z któregoś z koncertów Brucha, o przepięknie „rozciągniętej” kantylenie. Tu zwłaszcza solistka popisuje się śpiewnością i zmysłowością tonu, zarówno w wysokich, jak i niskich rejestrach. Kawalek znakomitej muzyki!

Marcin Zgliński

★★★★

Zygmunt Stojowski (1870–1946) jest typowym przedstawicielem późnoromantycznego eklektyzmu, o dość zachowawczym nastawieniu wobec burzliwych przemian zachodzących w muzyce, a co za tym idzie nieco zagubionym w kolejnych, następujących po sobie dekadach XX stulecia. Jest jednym z tych, którzy za późno się urodził, rozmiłując się z właściwym sobie czasem. Można go porównać z Belgiem Cesarem Franckiem, Finem Jaanem Sibeliusiem, a zwłaszcza Rosjaninem Siergiejem Rachmaninowem (obydwaj zresztą dożyli swoich dni na wychodźstwie w Stanach Zjednoczonych, a ich życiorysy ujęte zostały w podobne ramy czasowe). O zajmowanej przezeń pozycji świadczyć może fakt, iż jego *Symfonia d-moll* op. 21 dostąpiła szacunku prawykonania na koncercie inauguracyjnym 5 listopada 1901 działalności Filharmonii Warszawskiej, a trzy lata wcześniej zwyciężyła w lipskim konkursie im. Ignacego Jana Paderewskiego, będącego poza tym jego nauczycielem i przyjacielem. Po nagranej wcześniej przez tę samą wytwórnię *Sonacie skrzypcowej*, przysłała kolej na dokumentację fonograficzną reszty spuścizny wiolinistycznej Stojowskiego. Spośród umieszczonych na omawianej płycie utworów, najwartościowszym jest bez wątpienia *Sonata skrzypcowa E-dur* op. 37. Otwiera ją regularne *allegro sonatowe*, utrzymane w klimacie appassionato. Poprzez zastąpienie ogniu środkowych żartobliwym *Intermezzem*, opartym na technice imitacyjnej, a wykorzystującym do celów przetworzeniowych reminiscencję z *Wariacji na temat Mozarta* Adolphe’a Adama (popularnych ongiś wśród sopranów w lekcji śpiewu w *Cyryliku sewilskim*) oraz rozbudowaną *Ariettą*, zbliża się ona nieco do suity, a więc gatunku z powodzeniem uprawianego przez tego kompozytora. Zresztą pewnych oznak stylizacji barokowych nie brak i w pozostałych częściach, na przykład zainicjowane w partii fortepianowej efektowne fugato w ostatniej. W jej nowojorskim prawykonaniu w 1911 r. wzięli udział: skrzypek Artur Argiewicz oraz autor, który w tymże utworze akompanio-

wał również rumuńskiemu kompozytorowi i skrzypkowi George’owi Enescu. W swoim repertuarze posiadał ją również Paweł Kochański. Oprócz zarejestrowanej na płycie samodzielnej *Romanzy* op. 20, zadedykowanej słynnemu Jacquesowi Thibaud, jej formę przybiera również wolna część środkowa *Koncertu skrzypcowego G-dur* op. 22, którego pierwszym odtwórcą był Władysław Górski. Jemu Stojowski, sam będący koncertującym pianistą, zawiązcza zapoznanie z tajnikami sztuki wiolinistycznej. Mimo durowej tonacji pojawiają się w nim tak charakterystyczne dla tego twórcy pierwiastki elegijne, w całości wszakże nosi wyraźne akademickie znamiona. Być może nabrałby szerszego oddechu i bardziej dramatycznego wyrazu, gdyby zadyrgowany został z większym połotem i przy udziale bardziej doświadczonego zespołu. Agnieszka Marucha, skrzypaczka młodszego pokolenia, w pełni godnego partnera znalazła w osobie swego rówieśnika, szwajcarskiego pianisty Jean-Jacques’a Schmida. Oboje budują w *Sonacie* do pewnego stopnia dialog dwóch, nieomal równorzędnych partii solowych. W utworach z orkiestrą towarzyszy artystce zespół, złożony z uczniów warszawskiej Szkoły Muzycznej im. Józefa Elsnera, prowadzony przez Piotra Wajraka.

Lestaw Czaplinski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
**Symfonia nr 14**  
 Iano Tamar, sopran; Taras Shtonda, bas • Beethoven Orchestra Bonn • Roman Kofman, dyrygent  
 MDG 937 1211-6 • w. 2008, n. 2004 • SACD, 51'13"  
 ★★★★★

Przedostatnia symfonia Szostakowicza jest dziełem ze wszechmiar wyjątkowym. Nietypowa jest obsada – dwa głosy solowe, orkiestra kameralna i rozbudowana sekcja perkusyjna. Zaskakuje forma utworu – zbliżona bardziej do cyklu pieśni, niż do klasycznego schematu symfonii. Ale najbardziej porusza głęboki wyraz symfonii – refleksja schorowanego kompozytora nad śmiercią (wyciąg fortepianowy Szostakowicz ukończył będąc

w szpitalu). To wszystko sprawia, że niezwykle trudno jest sprostać wymaganiom stawianym wykonawcom przez to dzieło.

Orkiestrze z Bonn, pod batutą swojego dyrektora muzycznego, udało się to tylko częściowo. Dyrygent zgrabnie powiązał poszczególne całości brzmienia. Partytura została odczytana precyzyjnie, poza ledwie paroma drobnymi potknięciami, a intonacji nie można mieć nic do zarzucenia. Bardzo korzystnie wypadły wszystkie instrumentalne fragmenty solowe – soliści orkiestry grają nie tylko pięknym dźwiękiem, ale również z uczuciem. Na uznanie zasługuje także kształtowanie dynamiki przez zespół – kontrast między kolejnymi stopniami głośności jest bardzo wyrazisty, dzięki czemu wszelkie zmiany są bardzo zauważalne. Mimo to fragmentem tutti brakuje czasem charakteru i wyrazistości brzmienia – *Odpowiedź Kozaków do Sultana* brzmi zdecydowanie zbyt łagodnie jak na wiązanek przekleństw.

Interpretacji raczej nie pomagają zaangażowani w wykonanie soliści. Sopranistka, Iano Tamar, ma irytującą manierę wyróżniania dźwięków długich oraz wysokich, przez co niejednokrotnie zaburza rozwój frazy. Słychać, że śpiewaczka lepiej czuje się raczej na scenach operowych, niż wędziwnego, że najlepiej w jej wykonaniu wypadła quasi-dramatyczna część szósta. Korzystniej, zwłaszcza we fragmentach lirycznych, prezentuje się Taras Shtonda. Na szczególną uwagę zasługuje jego interpretacja *W więzieniu Sante*. Jednak w barwie jego głosu przydałoby się nieco więcej klarowności.

Wykonanie solidne, jednak pod żadnym względem nie jest wybitne. Warto jednak zwrócić uwagę na jakość nagrania w formacie SACD i systemie 2+2+2. Jest to prawdopodobnie jedyny element, który wyróżnia ten album spośród innych wykonań tego dzieła.

Krzysztof Stefański

**Różne**

**FOR CHILDREN**  
**dzieła: Gubaiduliny, Kurtaga, Lachenmanna, Schleiermachers**  
 Steffen Schleiermacher, fortepian  
 MDG 613 1520-2 • w. 2009, n. 2007 • 71'25"  
 ★★★★★

Dzieci, nieobciążone schematami myślenia dorosłych, znacznie łatwiej mogą przyswoić sobie muzykę atonalną. Kompozytorzy współczesni starają się, aby nowa muzyka trafiała do najmłodszych





odbiorców, jednak nie zawsze znajdując wsparcie ze strony nauczycieli. Barięą trudną do pokonania dla pedagogów może być nieznanostwo literatury, niedostępnostwo nut, czy nagrań. Niniejsze wydawnictwo miałooby szansę pomóc w zmaganiach z dwoma spośród tych aspektów, jednak okazuje się, że tytuł „dla dzieci” jest nieco mylący.

Wszystkie zaprezentowane tu utwory byłyby możliwe technicznie do wykonania przez młodego pianistę. Jednak strona techniczna to nie wszystko. Większość z aforystycznych dzieł György’ego Kurtága, gdzie w pełnym skupieniu należy precyzyjnie uderzyć kilka dźwięków, jest w moim odczuciu nieatrakcyjna, a może nawet niezrozumiała dla dziecka. Z całą też pewnością żaden młody człowiek nie wytrzyma trwającego ponad sześć minut studium jednego akordu – *Filter swing* Helmuta Lachenmanna. Zresztą w książeczce można przeczytać, że zbiór kompozytora – *Kinderspiel*, stanowi raczej reminiscencję dzieciństwa, niż wybór utworów dla dzieci.

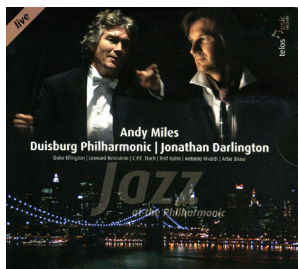
Płytę można by zatem odczytywać, jako prezentację oszczędnych w środkach miniatur, swoistego lakonicznego stylu „brzmień izolowanych”. Nie pozwalają na to jednak utwory Sofii Gubaiduliny, znakomite perełki, zdecydowanie napisane dla dzieci. Skądinąd niektóre z dzieł Lachenmanna też mogłyby się świetnie sprawdzić przy pracy z młodym człowiekiem. Wyraźnie zarysowuje się tutaj stylistyczny dualizm tego albumu i najchętniej widziałbym tu dwa osobne wydawnictwa – prezentację bardzo ciekawego dorobku kompozytorskiego Kurtága, oraz antologię współczesnej literatury faktycznie dziecięcej.

Koncepcja programowa jest najsłabszym punktem tego albumu. Steffen Schleiermacher jest doświadczonym pianistą, skupionym na muzyce nowej, którą – jako, że jest również kompozytorem – znakomicie rozumie. Wszystkie dźwięki zostały odegrane z wielką starannością i rytmiczną precyzją. Koneserów powinien zadowolić znakomicie uchwycony rezonans fortepianu, który można

podziwiać na każdej z licznych pauz, cierpliwie wytrzymywanych przez pianistę. Może te pojedyncze uderzenia należałoby bardziej różnicować, tak samo jak wyraźniej zaznaczać początek kolejnej z miniatur, ale nie znając nut nie da się tego stwierdzić z całą pewnością. Artysta równie dobrze sprawdził się w stylistyce dziecięcej – utwory Gubaiduliny brzmią pod jego palcami lekko i wdzięcznie.

Płyta nie spełniła moich oczekiwań, choć pod względem wykonawczym stanowi solidną pozycję. Specyfika repertuaru jednak sprawia, że mogę ją polecić tylko miłośnikom aforystycznych miniatur, lub pedagogom zainteresowanym poznaniem przynajmniej kilku pozycji z współczesnej literatury dziecięcej na fortepian.

Krzysztof Stefański



**JAZZ AT THE PHILHARMONIC**

Duisburg Philharmonic  
Telos Music TLS 160 • w. 2008, n. 2008 • 65'35"  
★★★★

Mam wrażenie, że w muzyce wszystko już „było”. Klasycznie rzecz ujmując, ciężko jest wyjść poza pewien standard wykonania, nie można odciąć się od wyznaczników muzyki poważnej i szturmować pięciolinią własną, naganną często, interpretacją. Z kolei pozostając tylko i wyłącznie w jednym schemacie nie można słuchaczom zaprezentować nic ponad to, co już znają i chętnie opatrują etykietką: zwyczajne. Widać przed podobnym dylematem stanął Andy Miles, kiedy tworzył nagrania na *Jazz at the philharmonic* (2008).

Próbując wpisać się w wielką przestrzeń kanionu pomiędzy muzyką poważną a jazzem stworzył płytę, która z założenia ma płynnie łączyć te gatunki. W jedną stronę – może to działać bez zarzutu, w drugą – niekoniecznie. Jazz, jak powszechnie wiadomo, to synteza sprzeczności, współistnienie harmonii i dysonansu, rozdźwięku. Łączy w sobie wirtuozerską improwizację, ostry acid jazz z cieplutkim i jesiennym saksofonikiem – to jest jazz, po którym powinniśmy spodziewać się absolutnie wszystkiego. Nawet czerpa-

nia pełnymi garściami z muzyki poważnej i adaptowania jej znanych motywów do swoich własnych, niecných celów. Tymczasem klasyka, która posiłkuje się muzyką jazzową brzmi po prostu ubogo. Niepełnie. To jak megalomani, w którym arystokratka XIX-wiecznej Francji wychodzi za mąż za robotnika z okolic Nowego Orleanu (to po prostu różny czas i różne miejsca). I w taki właśnie sposób brzmi *Jazz at the philharmonic Miles'a*. Producent próbuje wcisnąć nam prawdę o muzycznej krzyżówce genetycznej skierowanej do młodego słuchacza, o próbie przystosowania znanych motywów klasycznych (np. Vivaldi) do współczesnych wymagań odbiorców. Niestety – target jest różny. I ciężko słucha się takiej mieszanki nastrojów. Przykładowo w utworze *Solfegietto* zaczynamy przycygnąć z odbiorem od symfonicznych fragmentów, niczym z muzyki filmowej. *Solfegietto*, z którego zapożycza Miles, zostało skomponowane przez Carla Philippa Emanuela Bacha głównie z myślą o klawiszach, jednak z czasem zostało przetransponowane na klarnet zyskując przydomek *Solfegietto-Metamorphosis*. Fragmenty orkiestrowe, od których utwór się zaczyna są interesujące. Wprowadzają słuchacza w klimat jakiejś odrębnej, nieco cukierkowej, acz przyjemnej, historii, po czym całość zostaje zastąpiona jazzową już improwizacją. Fragment – swoją drogą fenomenalny – solówki na klarnecie został całkowicie zdominowany przez wrażenie bałaganu. To tak, jakby na początku utworu trzeba było pić białe wino, aby doskonale wpasować się w jego klimat, a później, szybko przerzucić się na whiskey, aby dotrzeć do końca – kiedy to znów trzeba zmienić alkohol. Cały artyzm, za który można cenić ten utwór gubi się kompletnie przy tej mieszance muzyki poważnej z jazzem. Estetyka ginie, i jedyne co pozostaje to wrażenie rozbiegania.

Zupełnie inaczej brzmi *Autumn leaves*. Po takim „wielkim standardzie” wypada oczekiwać wielkich rzeczy. I na szczęście w tym przypadku muzycy nie próbowali łączyć natrętnie różnych gatunków. Pozostając w pobrzmiwającej nicostwo Daviesem konwencji oddali słuchaczom do dyspozycji kolejną wersję „przeboju”. Nie jest zła, nie jest też powalająca. Owacja, której można posłuchać tuż po – wydaje się nieco przesadzona. Natomiast cały utwór tworzy odrębną, od całej płyty, historię. Nie próbuje – w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianego *Solfegietto* i np. utworu *Ellingtonation* – łączyć niepotrzebnie sprzecznych ele-

mentów. *Ellingtonation* zostało stworzone w myśl konwencji: *Tribute to...* Odsyła nas, niemal mechanicznie, do Ellingtona. I to jedyne, co mogę uznać tu za słuszne. Osoba Duka łączy w sobie to, co możliwe do zaakceptowania w połączeniu słów: orkiestra symfoniczna i jazz. Stąd też zapewne wziął się pomysł na płytę *Jazz at the philharmonic*, choć, jak dobrze wiemy, niezbyt oryginalny. I w odniesieniu do całego już cyklu takich płyt – jakościowo nieprzystający.

*Ellingtonation* jest niejako przypisem do całej tej płyty. Jako otwierająca całość kompozycja pokazuje, czego można oczekiwać po reszcie utworów. Choć pozornie wydaje się utworem dobrym, bo technicznie ani *Ellingtonation*, ani całej płycie – niczego nie można zarzucić, to w swoim wydźwięku wydaje się pustym. Utwór złożony z kolażu muzycznego zawiera w sobie zbyt dużo motywów, by którymkolwiek można było w pełni się delektować. Ponadto przejścia między różnymi fragmentami nie są do końca płynne – jak powinno to wyglądać w dobrej, jazzowej improwizacji. *Ellingtonation* wydaje się brzmieć jak muzyka do starego filmu z Audrey Hepburn. Jest ciepłutko, momentami skocznie, czasem nastrojowo. Ubrana w odświeżony garnitur à la Gregory Peck muzyka nie daje jednak satysfakcji. Zwłaszcza, że znów fenomenalny fragment *Caravany* został przyćmiony. A jeśli w porównaniu Johnny Deep, grający *Caravan* w filmie *Czekolada* wypada lepiej – nie może być dobrze.

Czyżby zatem płyta była kiepska? Na pewno wymaga dużo cierpliwości i zrozumienia. Nie jest dla młodych słuchaczy, jak próbuje przekonać nas producent. Trzeba tę muzykę rozumieć synkretycznie. Umieć rozróżnić dialog pomiędzy poszczególnymi sekcjami i spokojnie dostrzec wzajemne uzupełnianie się klasyki i jazzu. Nie jest to płyta dopracowana, bo za dużo na niej bałaganu i dysharmonii (ale nie tego, który cechuje współczesny jazz). Nie jest to też płyta, która programowo powinna znaleźć się na półce fanów Ellingtona. Mimo wszystko jest tam dużo dobrych fragmentów – np. klarnetowych, których technika wykonania i artyzm są niezaprzeczalnie świetne. Niestety – na jednym tylko brzmieniu nie można stworzyć dobrej płyty. Najlepiej zatem poświęcić jej kilka chwil, zanim samemu podejmie się decyzję czy warto. Czasem tak, a czasem nie.

Olga Filipowska



**CYPRIEN KATSARIS**  
**Piano Rarities.**

**Transkrypcje N. Waniewy, K. A. Pensona, E. Dohnányego, V. Wolffa, S. Fiorentino i D. A. Pritzker** utworów **Kreislera, Schumann, Schuberta, Wagnera, R. Straussa, Mahlera, Mompou, Tárregi, Barriosy, Bizeta, Delibesa, Fauré, Moniuszki, Rachmaninowa i Glié**ra.

**Cyprien Katsaris, fortepian**  
Piano21 200-21 • w. 2008, n. 2008 • 66'41"  
★★★★

Cyprien Katsaris należy chyba do najbardziej niedocenianych muzyków naszych czasów. Pianista o nieprawdopodobnej łatwości technicznej, absolutny czarodziej klawiatury, do tego artysta o ogromnym temperamencie i niepospolitej muzykalności. Ale jego „grzechem” zawsze była predylekcja do zapomnianego lub nietypowego repertuaru, przez co przylgnęła do niego skrajnie niesprawdziwa łatka wykonawcy nie do końca mainstreamowego i jakby nie całkiem poważnego. A przecież ma na koncie znakomite interpretacje większości dzieł z repertuarowego kanonu. Przez długie lata nagrywał dla wielkich firm fonograficznych, jednak wraz z nowym tysiącleciem postanowił na własną rękę popularyzować własne nagrania – archiwalne i nowe – pod szyldem wytwórni Piano21. Większość z owych płyt stanowi absolutną gratkę dla miłośników fortepianowej wirtuozerii. Wydany ostatnio krążek otwiera serię kolekcji transkrypcji. I nie jest to bynajmniej kolejny banalny zestaw ogranych aranżacji Liszta, Rachmaninowa czy Busoniego, ale prawdziwe rarytasy – dość stwierdzić, że na 15 utworów aż 13 stanowi fonograficzne premiery, a i dwa pozostałe to absolutne rzadkości. Do tego są polonika! Znakomite opracowanie pieśni *Gwiazdka* Moniuszki jest dziełem Bernharda Wolffa (1835-1906), ucznia von Bülowa. Katsaris nie tylko z wdziękiem pokonuje wszelkie spiętrzone w tej miniaturze trudności, ale też bezbłędnie trafia w krakowiakowy rytm. I drugie polonicum – aż 10 transkrypcji jest autorstwa Karola A. Pensona, urodzonego w 1946 r. w Warszawie, obecnie profesora fizyki w

Paryżu. Jest on nie tylko wytrawnym kolekcjonerem partytur zapomnianych dzieł, ale też zajmuje się tworzeniem transkrypcji. Są one przykładem pokory w podejściu do oryginału, wyznaczenia złotego środka pomiędzy własną kreatywnością, a intencjami kompozytora, przy jednoczesnym optymalnym wykorzystaniu wszelkich walorów pianistycznych. Nie są to więc rzeczy w stylu pirotechnicznych parafraz, ale w większości nader trafne próby wygrania na klawiaturze barw, rejestrów i faktur tego, co w oryginale miało charakter wokalny czy symfoniczny. Dominują opracowania pieśni – zwraca uwagę świetna *Mondnacht* Schumanna oraz słynna schubertowska *An Sylvia*, z kantyleną wyspiewaną nad charakterystycznym punktowanym rytmem akompaniamentu. Znakomicie prezentuje się też pikantnie egzotyczna *Adieux de l'Hôtesse arabe* Bizeta, a znana Nell Fauré w układzie Pensona brzmi jakby był to utwór w oryginale napisany na fortepian. Rarytatem jest *Adagietto* z *V Symfonii* Mahlera – brzmi zaskakująco dobrze, choć przecież „stojące”, rozciągnięciem kantyleny smyczków nie wydają się stworzone do imitowania na klawiaturze. Słychać jednak i owe „roziskrzone” smyczki i plumkające harfy – pewno równa w tym zasługa aranżera, jak i maestrii Katsarisa. Poza tym rewelacją są transkrypcje iberamerykańskie – pięknej pieśni Mompou oraz dwóch utworów w oryginale napisanych na gitarę – przepojonej głęboką nostalgią *Pieśni melancholii* Barriosy i arcyprzebojowych *Recuerdos de la Alhambra* Tárregi. Ta ostatnia transkrypcja w wykonaniu Katsarisa zapiera dech – mrużąc tremolo gitary bezbłędnie imitują tu repetycje na tle granego legato basu – trzeba iście stalowych, jeśli nie tytanowych palców, by zagrać to w ten sposób. Ale Katsaris, który lisztowski aranżacje symfonii Beethovena wykonywał z taką łatwością, jakby to były sonatiny Duvernoy, biorąc na warsztat rzeczy najtrudniejsze, ma jeszcze taki „zapas” techniki i wolnej uwagi, by swobodnie bawić się interpretacją i wydobywać przeróżne niuanse. A przy okazji bawić słuchacza i nieustannie przykuwać jego uwagę. Z takich fajerwerków umieszczono na płycie właściwie tylko parafrazy dwóch walców: bardzo znanego z *Coppelli* Delibesa, autorstwa Erno von Dohnányiego, a także mniej popularnego z *Jeźdźca miedzianego* Gliéra, w opracowaniu Davida A. Pritzker. Są to eleganckie klejnociki w stylu Tausiga, Grunfelda czy Rosenthala. Za to transkrypcja *Wokalizy* Rachmaninowa spod pióra genialnego włoskiego piani-

sty Sergio Fiorentino (który, podobnie jak Katsaris posiadał transcendentną technikę i ogromną muzykalność, a był prawdziwie doceniony jedynie przez dość wąski krąg koneserów) to chyba najlepsza z dość licznych aranżacji tego słynnego utworu (włączając autorską wersję kompozytora). Katsaris gra to nie gorzej, niż sam Fiorentino. Wreszcie nadmienić trzeba o otwierającej recital aranżacji skrzypcowego *Preludium i allegro* w stylu Pugnaniego, quasi-barokowej „podróbcie” Kreislera, którą niejaki Waniew gustownie przerobił na fortepian trochę w stylu aranżacji Rachmaninowa. Podsumowując – niezwykła płyta, świadectwo pianistycznego kunsztu i miłości do fortepianu w ogóle. Z ogromną niecierpliwością czekam na następne części.

Marcin Zgliński



**A. Malawski – Trio fortepianowe • K. Meyer – Trio fortepianowe**  
**Altenberg Trio Wien**  
Challenge Classics CC72310 • w. 2008, n. 2005 • 49'35"  
★★★★

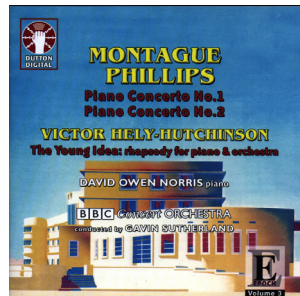
Zawsze chętnie sięgam po nagrania muzyki polskiej dokonane przez zagranicznych artystów, wiedząc, że wybór repertuaru na pewno nie został podyktowany poczuciem patriotycznego obowiązku, ale prawdopodobnie przekonaniem o autentycznej wartości utworów. Odczuwam wówczas prawdziwą dumę z rodzimych kompozytorów i jednocześnie spodziewam się, że wykonanie będzie rzetelne i zaangażowane. Płyta Altenberg Trio Wien prezentująca polskie współczesne tria fortepianowe całkowicie spełniła moje oczekiwania. Obaj kompozytorzy wywodzą się z Krakowa, obu łączyła relacja nauczyciel-uczeń z Krzysztofem Pendereckim. Cechy wspólne można odnaleźć również w ich muzyce. Skłonność do klasycznych form, istotna rola pracy tematycznej, motoryczność, rozmyta tonalność, niechęć do stosowania efektów szmerowych – te wszystkie elementy można odnaleźć w obu utworach. Konstrukcja utworów jest niebanalna, a warstwa brzmieniowa

potrafi zaskoczyć różnymi odcieniami (szczególnie zjawiskowo brzmi początek drugiej części tria Meyera).

W przypomnieniu wartości obydwu dzieł, zdecydowanie pomaga bardzo dobre wykonanie. Artyści grają z zadziwiającą precyzją – zarówno rytmiczną, tak ważną w skomplikowanych fragmentach motorycznych, jak i intonacyjną. Artyści zestrzają się ze sobą znakomicie w każdym, nawet najwyższym rejestrze, co najwyraźniej słychać w licznych fragmentach unisono i dialogu między instrumentami – ciężko jest odróżnić poszczególne instrumenty od siebie. Artyści musieli włożyć wiele pracy w wypracowanie tak spójnego brzmienia. Dźwięk jest bardzo wyrazisty, nawet trochę agresywny, choć, gdy trzeba, potrafi zabrzmieć rzewnie, jak dalekie echo romantyzmu. Jedne zastrzeżenia może budzić rozplanowanie dynamiki i realizacja określeń wykonawczych na przestrzeni całego utworu – nie wszystkie widoczne w nutach kulminacje słychać w wykonaniu, ponieważ artyści nie zostawili sobie przestrzeni na wyraźniejsze rozwinięcie dynamiczne.

Nagranie stoi na bardzo wysokim poziomie. Nie pozostaje mi nic innego, jak tylko polecać, żeby je wysłuchać, zapoznać się z ciekawym repertuarem w bardzo dobrym wykonaniu i tryskać narodową dumą.

Krzysztof Stefański



**Montague Phillips – I Koncert fortepianowy fis-moll; II Koncert fortepianowy E-dur op. 32 • Victor Hely-Hutchinson – The Young Idea – rapsodia na fortepian i orkiestrę**  
**David Owen Norris, fortepian • BBC Concert Orchestra • Gavin Sutherland, dyrygent**  
Dutton Laboratories CDLX 7206 • w. 2008, n. 2008 • 69'18"  
★★★★

Wytwórnia Dutton Laboratories w serii *Epoch* w ciągu dekady zbudowała imponujący korpus nagrań mniej znanej muzyki brytyjskiej końca XIX i XX w. Bo dla Anglików – narodu bez kompleksów – nie jest problemem, że

przeciętny zagraniczny meloman kojarzy głównie Elgara i Brittena, a rzadziej Deliusa albo Stanforda. Są oni wystarczająco przekonani o wartości swej spuścizny i – w przeciwieństwie do Polaków – zupełnie nie interesuje ich opinia innych. Jeśli coś im się podoba, to sam ten fakt sankcjonuje wartość dzieła. Dlatego mogą na płytach Hyperionu czy Chandosu z upodobaniem i powodzeniem nagrywać obcych im etnicznie kompozytorów w rodzaju Melcera, Karłowicza, Stojowskiego albo Bacewiczówny, a zarazem nie zapominają o licznych własnych twórcach.

Z bogatego katalogu Dutton warto chyba zwrócić uwagę na wydaną ostatnio płytę z fonograficznymi premierami utworów Montague Phillipsa (1885-1969) i Victora Hely-Hutchinsona (1901-1947), gdyż gatunek romantycznych koncertów fortepianowych także i u nas ma wielu admiratorów. Phillips, od dziecka śpiewający w chórach, był obdarzony niezmiernie ponoć pięknym sopranem chłopięcym, jako nastolatek koncertował na fortepianie i organach – większość dorosłego życia zawodowego pracował jako organista. Akompaniował też często swoje żonie śpiewaczce, komponując też dla niej liczne pieśni, które zapewniły mu w okresie międzywojennym pewną popularność. Jednak ma też na koncie szereg utworów większego kalibru. *I Koncert fis-moll* powstał w 1907 r. i w całości przynależy do kategorii popisowych wehikułów romantycznych. Ewidentny jest wpływ kompozytorów słowiańskich, jednak jeszcze nie Rachmaninowa, ale przede wszystkim Czajkowskiego. Przychodzą także nieustannie na myśl koncerty Melcera czy Szarwenki. *II Koncert e-moll* op. 32 powstał już po I wojnie światowej, w 1919 r., ale w zasadzie reprezentuje tę samą stylistykę, choć zaznacza się w nim więcej elementów rodzimych, celtyckich melodii zredagowanych w quasi-brahmsowskiej manierze spod znaku Stanforda i Parry'ego. Absolutnie przebojowy jest finał, oparty na rodzaju skoczego hornpipe. Zresztą, ogromną zaletą obu dzieł – obok nienaganego warsztatu, solidnej instrumentacji i efektownej partii solowej – są wpadające w ucho i zapadające w pamięć melodie. Nie są to oczywiście arcydzieła, ale atrakcyjne utwory, znakomicie wpisujące się w swą konwencję, z całym arsenalem popisowych sztuczek. Nieco inną rzeczą jest rapsodia urodzonego w Południowej Afryce Hely-Hutchinsona. Kompozytor ten znany jest być może niektórym Czytelnikom za sprawą swej bożonarodzeniowej *Carol Symphony*,

nagranej na płycie Naxosu (8.557099). Tytułowa *Młoda idea* to oczywiście jazz, choć wyeksponowany w jego popularnym wówczas wydaniu. Utwór pochodzi z 1928 r., a więc powstał cztery lata po gershwinowskiej *Błękitnej Rapsodii*, jeszcze w klimacie rozbawionych lat 20. W istocie jednak całość jest znacznie mniej radykalna od utworów Gershwina (nie mówiąc już o porównaniu do „jazzowych” utworów Antheila czy Schulhofa z tego czasu), stanowi po prostu rodzaj wariacji na temat tańca w rytmie modnego charlestona. Pomimo synkopowanych rytmów i jazzujących harmonii zastosowane środki są dosyć konwencjonalne, ale efekt końcowy wydaje się całkiem atrakcyjny. Wprawdzie już kilka lat po prawykonaniu sam kompozytor stwierdzał, iż owa „młoda idea” nadspodziewanie szybko się zestarzała, jednak dziś, po ponad ośmiu dekadach pojawiła się patyna pozwalająca nam słuchać utworu z uśmiechem. Wykonanie wszystkich trzech dzieł jest pod każdym względem solidne. David Owen-Norris, choć znany może bardziej jako dziennikarz muzyczny trzeciego programu BBC, okazuje się bardzo sprawnym pianistą, dobrze wczuwającym się w popisowy idiom nagranych tu dzieł. Wprawdzie Dutton zaangażował BBC Concert Orchestra, powołaną do wykonywania repertuaru lżejszego i mniej renomowanej niż „flagowa” orkiestra brytyjskiej radiofonii, jednak zespół ten bez wysiłku znakomicie radzi sobie także z repertuarem symfonicznym.

Marcin Zgliński



**SAMMY NESTICO and The SWR Big Band**

Hänssler Classic CD 93.247 • w. 2009, n. 2008 • 76'50" ★★★★★

Cudowność lat 30. i 40. niezapomnianej epoki swingu. Klimat big bandu i jazzowej orkiestry w stylu tej Ellingtonowskiej. Taka muzyka, poza oczywistymi walorami technicznymi, jest przede wszystkim ciepłem płynącym z głośników. Stwarza nastroj wczesnych dancin-gów, na których kanon towarzyski wykroczal po współczesne poję-

cie obycia kulturalnego i zataczał krag od kurtuazji po zwykłą eksploatację parkietu w rytm wygrywanych utworów.

Sammy Nestico urodził się w połowie lat 20. więc urok epoki Binga Crosby'ego zna z autopsji. Jego muzyka nosi zatem znamiona powrotu do kraju lat dziecińczych, amerykańskich czasów końca prohibicji i czarno białych filmów z Shirley Temple. Przenosi w czasie. Każę wirować z zamkniętymi oczami w krainie jazzu i swingu w prostych sukienkach z frędzlami, w opaskach na głowach i fryzurach na pazia. Wokół półmrok uzupełniają wszechobecne pióra a z głośników wydobywa się mocne uderzenie saksofonu, dźwięk trąbki, subtelna perkusja i orkiestrowe tchnienie tamtych czasów. Ale tak jest tylko przez dwa pierwsze utwory: *A New Day* i *Blue Samuel*. Później znów przenosimy się w czasie. Tym razem do epoki przełomu lat 80. i 90., gdzie w tak zwanym smooth jazzie królują Basia Trzetrzewska. *A Pair Of Aces* jest utworem nadal utrzymanym w klimacie big bandu, jednak z rejonów intensywnego swingu Nestico and The SWR Big Band przenoszą się w obszar łączący jazz z popem. *A Pair...* jest czymś, co może przypominać ścieżkę dźwiękową do filmu z Barbarą Straisand, co wprowadza nas w późną nowoczesność amerykańskich przedmieść, pełną romantycznych historii typu Pracująca dziewczyna z Melanią Griffith. Podobnie jest z *D'Ann*.

W kolejnych utworach powraca jednak koncepcja jazzu orkiestrowego, nacechowana zapewne doświadczeniem Nestico z Count Basie Orchestra. Latami współpracy w nowojorskich studiach z jedną z najpopularniejszych orkiestr tego okresu (lata 60., 70., 80.). Po dwóch następnych kawałkach orkiestrowy klimat nieco przycicha, na rzecz klubowego grania. Utwory są niekoniecznie spokojniejsze, ale z pewnością uboższe aranżacyjnie. Co bynajmniej nie jest ich wadą. Wręcz przeciwnie. Nabierają subtelności, bardziej intymnego klimatu. Koją się z ciepłym półmrokiem, whiskey, pięknymi kobietami zaciągającymi się w seksowny sposób papierosem. A przy tym nie są pozbawione dynamiki i żywotności. W sferze kompozycyjnej są płynne, harmonijne, nieco może przewidywalne, ale ze swingiem już tak jest, że daleko mu do innowacyjnych improwizacji. Nie rozmawiamy przecież o Acid Jazzie, ale o pewnym kanonie muzycznym, z którego dopiero później zaczęły kielkować inne, bardziej partyzantyczne odmiany jazzu. Ta, którą serwuje nam płyta *Fun Time*

by *Sammy Nestico and The SWR Big Band* jest niczym ścieżka dźwiękowa z dobrego filmu. Zwalazcza *Orchids* and *Butterflies*, utwór utrzymany w klimacie bossy. Początkowo wydaje się tendencyjnym jazzem lat 90., który często był po prostu puszczaany z kiepskich keyboardów. Tymczasem w miarę jak utwór się rozwija pojawiają się kolejne elementy. Świetne solo basowe, które dodaje napięcia, zmienia nastrojowość i przekształca tę muzyczną opowieść na zupełnie inną narrację niż płaski dźwięk bossa novy z pierwszych taktów. Chwilę później bass ustępuje miejsca równie świetnej solówce na flecie. Całość okalają, w sprynej kompozycji klamrowej, orkiestrowe fragmenty, w których cały koncept opiera się na dętych sekcjach. Być może rytm bossy może wydawać się niezmiernie irytujący, ale zdecydowanie przeciwnieją go techniczne umiejętności muzyków w tym przypadku prezentowane w pełnej krasie.

I znów płyniemy bezpieczną łódzą po sielskich wodach swingu. Do samego końca zanurzamy się we wspomnieniu a'la Ellington, Count Basie, w dźwięku saksofonów, trąbek, puzonów, perkusji i świetnych kompozycji. Całość w wykonaniu orkiestry radia SWR ze Stuttgartu pod dyktando legendarnego już Sammy'ego Nestico. Nigdy nie sądziłam, że niemieckie akcenty w swingu i jazzie mogą być tak amerykańskie.

Olga Filipowska



**Sergiusz Rachmaninow – Trio nr 1 g-moll • Piotr Czajkowski – Trio a-moll op. 50**

*Lang Lang, fortepian; Vadim Repin, skrzypce; Misha Maisky, wiolonczela*

Deutsche Grammophon 477 8099 • w. 2009, n. 2009 • 64'18" ★★★★★

Płyta, której nie trzeba reklamować, skazana na komercyjny sukces – gwiazdorska obsada, popularny repertuar romantyczny, pierwsze krameralne nagranie z Lang Langiem. Na szczęście nowego albumu wytwórni Deutsche Grammophon nie da się sprowadzić jedynie do nośnych, marketingowych hasel, krzyczących z okładki. Za

tym wydawnictwem kryje się przede wszystkim dobra muzyka w mistrzowskim wykonaniu.

Lang Lang może swój kameralny debiut zaliczyć do udanych. Choć najmłodszy z trójki artystów (kolejno 27, 38 i 61 lat), to właśnie jego gra sprawiła na mnie największe wrażenie. W kompozycjach pisanych przez pianistów, to właśnie partii fortepianu, jakby w opozycji do instrumentów smyczkowych, przypada wiodąca rola, a młody pianista wywiązał się z niej znakomicie. Artysta gra zdecydowanie i wyraziście długie, melodyczne frazy. Nie mniej ciekawie brzmi jego gra we fragmentach akompaniujących, gdzie w bardzo dużej mierze odpowiedzialny jest za tworzenie odpowiedniego nastroju. Oprócz gry rozważnej i wyważonej, Lang Lang ma na tej płycie wiele okazji do wirtuozowskich popisów – szczególnie olśniewająco brzmią kaskady dźwiękowe w wariacjach z tria Czajkowskiego. Klasy Mishy Maisky'ego i Vadima Repina nie trzeba nikomu udowadniać. Artyści znakomicie ze sobą dialogują i zarówno w partiach pierwszo-, jak i drugoplanowych. W grze obu przytrafia się, co prawda, kilka słabszych momentów, ale przeważają te magiczne.

Jednym z nich jest sam początek tria Rachmaninowa. Z możliwie najcichszego poziomu dynamiki stopniowo wyłaniają się dźwięki instrumentów smyczkowych, które nabierając tempa i głośności przygotowują wejście fortepianu z lirycznym tematem. Nie znam drugiej tak doskonałej realizacji rozpoczęcia tego utworu. Całe trio jest zagrane na równie wysokim poziomie, z wielkim rozmachem, szeroką frazą, niezwykle głębokim i melancholijnym brzmieniem.

Nieco mniej przypadła mi do gustu interpretacja tria Czajkowskiego. Fragmenty prawdziwie elektryzujące przeplatają się tu ze spadkami napięcia. Forma tego utworu jest dość rozczłonkowana, a artyści raczej nie znaleźli sposobu, by temu zaradzić. Zwłaszcza wariacje, każda z osobną zagraną genialnie, nie układają się w spójną całość. Szczególnie dynamiczne zwieńczenie wariacji ósmej brzmi już jak koniec utworu, w momencie, gdy do końca zostały jeszcze cztery i koda. I choć zakończenie brzmi kapitalnie, to nie zostało ono odpowiednio przygotowane przez logiczny przebieg całego utworu. Wielka szkoda, bo płyta mogłaby mieć szansę stać się albumem kultowym i historycznym.

Krzysztof Stefański



**IMAGES FROM THE SOUTH**  
**utwory: Castelnuovo-Tedesco, Carulli, Montes, Villa-Lobos, Garcia, Rodrigo, Tarrega**  
 Amadeus Guitar Duo

Hänssler Classic CD 98.291 • w. 2007, n. 2007 • 52'20"  
 ★★★★★

Jeśli ktoś spodziewa się po tej płycie autentycznych obrazków z południa, boskiego Hiszpania, albo jeszcze lepiej Włocha, kuszącego tendencyjnie sentymentalną gitarą w stylu ścieżki dźwiękowej z filmu Vicky Cristina Barcelona – ten zdecydowanie nie powinien się do niej zbliżać. Nie twierdzą, że OST VCB jest kiepski, ale sam Woody Allen powiedział, że średnio zna się na muzyce hiszpańskiej, toteż jego wybory są w tym wypadku całkowicie przypadkowe.

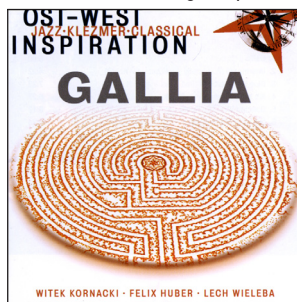
*Images from the South* bynajmniej nie jest przypadkowe. Na płycie znalazły się utwory z rejonu Włoch i Hiszpanii, Ameryki południowej i jeden autorstwa brytyjskiego kompozytora. W klimat południowego słońca, pod którym rozbrzmiewają dźwięki dwóch, świętych gitar wprowadza nas *Sonatina Canonica* Maria Castelnuovo-Tedesco, utwór programowy dla wielu duetów gitarowych. Nieco barokowy klimat utworu połączony z florenckim rodowodem kompozytora przywołuje magicznie niesamowitą rzekę Arno wraz z całym arsenalem florenckich historii o zbrodni, władzy, włoskiej sieście i odwiecznej rywalizacji o jakąś kobietę. Podobnie barokowo brzmi *Fuga Elegica* op. 211, jeden z ostatnich utworów Tedesco. Zupełnie inny wydzźwięk ma z kolei utwór Carulliego *Serenada A-dur* op. 96 – nieco salonowy, XIX-wieczny. Mniej magnetyczny, mniej inspirujący.

Na płycie znajdziemy ponadto utwory Montesa *Surma*, Garcii Lorci *Fantasy*, Villi-Lobosa *Bachianas Brasilieras*, Rodriga *Concierto Madrigal* i Tárregi *Recuerdos De La Alhambra*. Faktycznie przywodzą na myśl południowe krainy. Kompozycje zostały dobrane w bardzo sprytny sposób. Z jednej strony są do siebie bardzo podobne, pozostają w kręgu wspólnej metaforyki. Z drugiej jednak każdy utwór odsyła nas do innego miejsca, do

innych legend i innych tendencji muzycznych. A przy tym wszystkie zagrane są w profesjonalny sposób. Głównie ze względu na gitarę Dale Kavanagh, która poza ewidentnym talentem prezentuje jeszcze niesamowity temperament, dokładność i szybkość. Thomas Kirchoff nie pozostaje w tyle, choć słychać między nimi subtelne różnice. Mimo to, Amadeus Guitar Duo, to jedno z najlepszych współcześnie gitarowych zestawów. W przypadku płyty *Images from the South* prezentują poziom, który innym ciężko będzie przeskoczyć.

Klimatem pozwalają zanurzyć się w niesamowitości à la Rachel Portman i jej *Chocolat* z 2001 r., jak dla mnie najpiękniejszymi kompozycjami oddającymi klimat południowych wybrzeży Francji, nacechowanych gitarowym brzmieniem hiszpańskiego słońca, doprawionych rewelacyjną interpretacją *Caravany*. Oczywiście nie ma sensu próbować porównać technicznie kompozycji Portman z np. Tedesco. Można jedynie znaleźć ich wspólne mianowniki i spróbować się nimi zachwycić. Amadeus Guitar Duo zachwyca z całą pewnością.

Olga Filipowska



**OST-WEST INSPIRATION**  
**Jazz-Klezmer-Classical – Gallia**  
 Witek Kornacki, klarnet, saksofon;  
 Felix Huber, fortepian; Lech Wielba, kontrabas

Membran 222093 • w. 2007, n. 2004 • 55'47"  
 ★★★★★

*Ost-west inspirations. Gallia* została określona dwoma zaledwie epitetami: humorystyczna i z inwencją. Tymczasem z jazzem sprawa wydaje się być bardziej skomplikowana niż dwuwyrazowa charakterystyka.

Przed wszystkim interesujący wydaje się sam pomysł zastąpienia tendencyjnego repertuaru „Great American Songbook”, wykorzystanego jako baza dla większości improwizacji jazzowych, arsenalem wschodnio-europejskich piosenek. Folkowy klimat tej części muzycznej Europy połączony w brzmieniu z klasycznymi kompozycjami sam w sobie jest cie-

kawy. Dzięki takiemu pomysłowi muzycy Jazz Klezmer Classical (Witek Kornacki, Felix Huber i Lech Wielba) stworzyli brzmieniowy pomost między wschodnią i zachodnią kulturą pobrzmiwający przy tym nowoczesną świeżością, spontanicznością i przyciągającym magnetyzmem.

Płyta startuje z niesamowitym przyspieszeniem. Po przesłuchaniu utworu *Gallia* zaczęłam zastanawiać się, czy przypadkiem takie tempo nie rozbiłoby muzyków już na pierwszym zakręcie. Nie chodzi tu bowiem o starodawną krainę kojarzoną dziś chyba tylko z Asterixem i Obeliskiem, ale o statek pływający po jednym z większych, szwajcarskich jezior. Automatycznie konotuje to skojarzenia z dekoracyjnością górnego pokładu, gdzie orkiestra podgrzewa atmosferę a dekolty zadolonych i flirtujących pań dopełniają piękna lokalnego krajobrazu. Wszystko to, utrzymane w dancinowym klimacie skonstrastowane zostaje z impresją na temat maszynowni, gdzie mechaniczne elementy implikuje fantastyczny barytonowo-sopranowy saksofon. Utwór faktycznie tryska humorem, choć momentami może wydawać się nieco zbyt – zbyt poprzeplatany tymi dwoma aurami: salonową konwencją i robotniczym brzmieniem. Zakręt, ku któremu z wielkim impetem zbliżali się muzycy pokonali jednak na spokojnym biegu serwując słuchaczom uroczę Intermezzo, jakby pauzę po wcześniejszej nocy pełnej dźwięku i dionizyjskiego hedonizmu. Delikatne podszyte orientalizmem brzmienie pozwala odпочać jednocześnie dopingując oczekiwanie na dalszą część. Idealny utwór do dobrego czerwonego wina. Przycicha wraz z ostatnim opróżnieniem kieliszka.

Orientalizm brzmienia klarinetu Kornackiego dalej pozostaje fantastyczny. Wspomagany przez klasowe rodem z lat 20. i delikatne basowe tło stwarza niepowtarzalny klimat w utworze *Blue Handkerchief*. Melodia z *The Bonny blue handkerchief* oryginalnie jest przecież liryczna, spokojna, niemal sentymentalna. Mimo to na czułość muzyki byli w stanie kreatywnie nadpisać akcenty tradycyjnej muzyki cygańskiej. Wprowadzając całość w zupełnie inny wymiar odbioru. Zapewne przez silny bas i figuralne pianino wprowadzające zachodzące na siebie rytmy, łączące różne obrazy i różne skojarzenia. Utwór zamiast nadal pozostawać w irytująco cikliwej metaforyce stał się dynamiczny i całkiem intensywny.

Na solidną dawkę uwagi zasługuje także utwór *Dancing With the Rabbi*. Ten i następny, o enigmatycznie brzmiącym tytule *Ikh*

*hob dikk tsufil lib* wprowadzają wątki żydowskie z klezmerskiego repertuaru. W tym przypadku muzykę oddalili się bardzo od oryginalnego, ludowego oryginału przenosząc swoją interpretację folkowych motywów do świata fantazji, gdzie tango (*Ik hob...*) miesza się z jazzową improwizacją. Z kolei *Dancing with...* to niezwykle wykorzystanie zmienności tempa. Rytmiczny i harmonijny kontrast daje tej trzyczęściowej melodii charakterystyczny wydźwięk, improwizacja w końcowej części i finale – świeży, żywoty, nowoczesny, a mimo wszystko wciąż nacechowany tradycyjnością i orientalizmem. Te fragmenty *Ost-west...* przywodzą na myśl nic więcej, jak tylko płytę, o podobnym z resztą tytule: *East meets East* Nigella Kennedy'ego i The Kroke Band. Obie płyty pod kątem aranżacji są podobnie wysublimowane, intrygujące, pociągające. Choć nie sposób poddać ich tym samym kryteriom. Niestety – tutaj trio Kornacki-Huber-Wieleba musiałoby ustąpić miejsca legendarnemu brzmieniu strun Kennedy'ego.

Intrygujące wydają się jeszcze trzy ostatnie utwory: *Requiem*, *Na wsi wesele* i *Liguria*. Każdy odsłona nie tylko do innych regionów geograficznych, ale także do innej tradycji muzycznej. O ile oczywiście słowo „requiem” może odesłać do jakiegokolwiek topografii. Mam w tym przypadku na myśli metaforyczną chwilę ciszy, która przynosi w me-

taficzny świat odbioru muzyki, gdzie tradycja dźwięku opierać się będzie na harmonii i wydłużonych brzmieniach, spokoju i nastrojowości. Z kolei *Na wsi wesele* to już mariaż polskiej wsi spokojnej, wsi wesołej z nastrojowym saksofonem bynajmniej do sielskości nie nawiązującym. Dlatego też ta interpretacja znanego polskiego motywu ludowego wydaje się być tak niekonwencjonalna. Całości dopełnia śródziemnomorsko nacechowany utwór *Liguria* brzmiący jak promienie słońca rozbijające się o skaliste brzegi okalające Portofino i Cinque Terre. Muzycy pomieszały różne wątki, a mimo wszystko udało im się je harmonijnie połączyć w jedną wielką improwizację jazzową, która nadała odgórny sens wykorzystanym motywom. Dawno już nie słyszałam na jednym krążku brzmień żydowskich, niemieckich, szwajcarskich, polskich, włoskich i post-wietnamskich (*My Lai*) – brzmiących dobrze.

Olga Filipowska

POEMS

pieśni Coplanda, Berga, Skriabina, Szymańskiego

Agata Zubel, sopran; Marcin Grabosz, fortepian

CD Accord ACD 149-2 • w. 2009, n. 2007/8 • 63'59"

★★★★★

Trzy cykle pieśni (z twórczości

Skriabina na płycie pojawił się jedynie fortepianowy poemat *Vers la flamme* – trzy niezwykle kreacje Agaty Zubel. Wrocławska kompozytorka i sopranistka po raz kolejny zaprezentowała ogromne możliwości swojego głosu, niezwykłą łatwość śpiewania, wielką wrażliwość na tekst poetycki oraz starannie przemyślane interpretacje.

Odsłona pierwsza – 12 poematów do słów Emily Dickinson. Niepokorne i proste w treści, bardzo zmienne w warstwie muzycznej. Głos Agaty Zubel w tym repertuarze brzmi niezwykle bezpośrednio, niemal rozrywkowo, artystka znakomicie wyczuła związki między muzyką Coplanda, a popularnymi nurtami muzyki, choćby jazzem. Szczególnie zjawiskowo brzmi finałowa pieśń cyklu – *Chariot*, gdzie niezwykle dramatyczny wyraz udało się osiągnąć, przy dość powściągliwej ekspresji.

Odsłona druga – 7 wczesnych pieśni Albana Berga. Utwory wciąż jeszcze bardzo silnie związane z esetyką romantyczną, pełne melancholii i zadumy. Tym razem solistka śpiewa głosem nieco głębszym, jednak ciągle stosunkowo prostym, bez nadmiernej egzaltacji. Bardzo rozsądnie i oszczędnie stosuje i różnicuje vibrato, nie popadając też w romantyczną manierę wykonawczą.

Odsłona trzecia, finałowa – 3 pieśni do słów Trakla Pawła Szymańskiego. Twórczość już XXI-wieczna, jak to u Szymańskiego – brzmi znajomo i jednocześnie nowatorsko. Zdecydowanie najlepsza pozycja na

tym znakomitym albumie. Głos Agaty Zubel brzmi całkiem nierealnie, w dźwiękach jest dużo powietrza, a kolejne nuty wydobywane są jakby z pewnym ociąganiem, co daje znakomity efekt. Ostatni numer na płycie *Im Herbst* jest chyba moim ulubionym spośród tych, które znalazły się na krążku.

Wiele udziału w tworzeniu niezwykłego nastoju poszczególnych pieśni miał, akompaniujący na fortepianie, Marcin Grabosz. Z wielką delikatnością i wyczuciem podąża on za interpretacjami wokalistki. Jednak o ile mam wielkie uznanie dla jego wykonania partii fortepianu w pieśni, o tyle jego wykonanie *Vers la flamme* Skriabina pełni na tym albumie rolę antraktu między odsłoną pierwszą, a drugą – po prostu jest.

Niewiele brakuje kreacjom stworzonym przez Agatę Zubel do idealu – ot, może trochę dopracować dolne dźwięki, które w porównaniu ze wspaniałymi wyższymi rejestrami brzmią cokolwiek nieestetycznie. Może jeszcze trochę wyraźniej artykułować tekst, zwłaszcza angielski. To prawie nic, na tie tak oryginalnych interpretacji tego ciekawego repertuaru. Agata Zubel podchodzi indywidualnie nie tylko do każdego cyklu, ale i do każdej pieśni z osobna, a na opisanie wszystkich niuansów nie starczyłoby mi miejsca na stronie. To po prostu trzeba przesłuchać samemu.

Krzysztof Stefański

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	2	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	dition		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

z o.o.  
ul. Włodarzewska 69  
02-384 Warszawa  
www.universalmusic.pl

⑤ Music Island  
ul. Napoleońska 17  
61-671 Poznań  
e-mail: info@music-island.com.pl  
www.music-island.com.pl  
tel. 0 - 61 828 80 63

tel. kom. 604 136 383

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

④ Universal Music Polska Sp.

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych  
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:

**muzyka, muzycy,  
wydarzenia, poglądy,  
wywiady, recenzje,  
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

**Gadki z Chatki**

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114

e-mail: [gadki@orion.umcs.lublin.pl](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

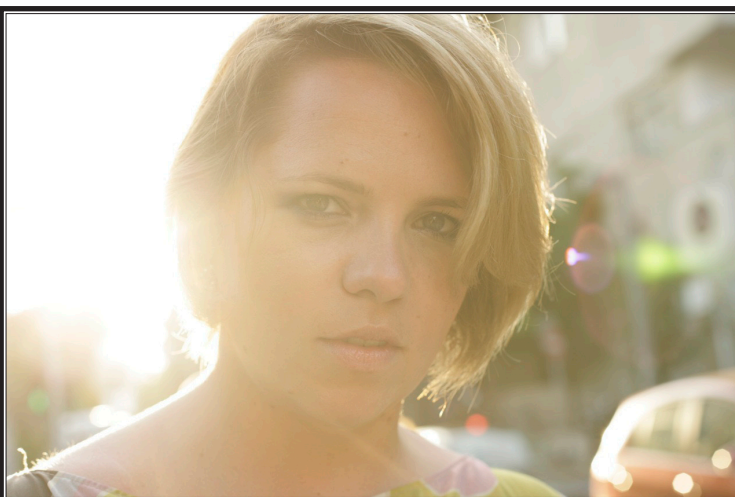
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)

### Rozstrzygnięcie konkursów z grudnia 2009 r.

**UNIVERSAL – STING** – Jan Bykowski, Wrocław; Leszek Czarnęcki, Szczecin; Zofia Domagalik, Poznań; Marek Dziecioł, Swarzędz; Maria Górecka, Warszawa; Tomasz Janicki, Marki; Leopold Niewiadomski, Bydgoszcz; Mateusz Ogrocki, Paryż; Maria Szczerbińska, Warszawa; Janusz Zaremba, Kraków.

**ACTE PRÉALABLE – JULIUSZ ŁUCIUK** – Zenon Adamczyk, Kielce; Szymon Cielecki, Warszawa; Tadeusz Dąbrowski, Warszawa; Janina Kowalska, Płock; Jan Krzywicki, Radość; Jerzy Olczak, Wrocław; Jędrzej Pawłowski, Zduńska Wola; Aleksander Topolnicki, Warszawa; Adam Zarzycki, Bydgoszcz; Józef Zygałdo, Zamość.

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



Kama Grott *Romance*  
French Music for Oboe and Piano



### Konkurs płytowy

## Kama Grott

### Universal Music Polska

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


Proszę podać jaką płytą zadebiutowała Kama Grott?

**Kama Grott**  
Universal Music Polska

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

# Nowości w dystrybucji CMD



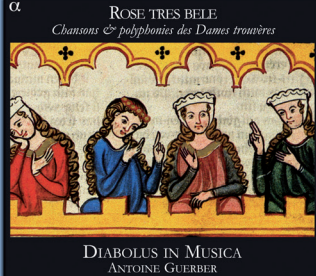

**J. S. BACH**  
**Les Six Concerts Brandebourgeois**  
 BWV 1046-1051  
 Le Concert des Nations  
 Fabio Biondi, Pierre Hantaï, Marc Hantaï  
 Friedemann Immer, Pedro Memelsdorff  
 Alfredo Bernardini, Paolo Grazzi  
 Josep Borràs Thomas Müller  
 Javier Bonet  
**JORDI SAVALL**  
 Alia Vox AVSA 9871

**BACH KONCERTY BRANDENBURSKIE**  
**GWIAZDORSKI ZESPÓŁ WYKONAWCÓW**  
**NAJLEPSZE NAGRANIE WG FRANCUSKIEGO MAGAZYNU CLASSICA**  
**ZNÓW DOSTĘPNE W SKŁEPACH MUZYCZNYCH**


**GOLGOTHA**  
 DANIEL REUSS  
 Harmonia Mundi HMC 902056.57


 MOZART 39 40  
 SYMPHONIES  
 FREIBURGER BAROCKORCHESTER  
 RENE JACOBS  
 Harmonia Mundi HMC 901959

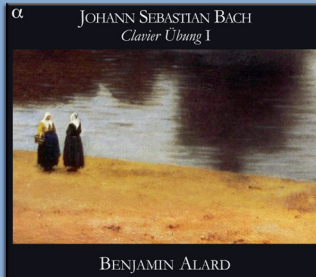

 Soli Deo Gloria  
 Bach Kantaty wol 2  
 Harmonia Mundi HMC 902058

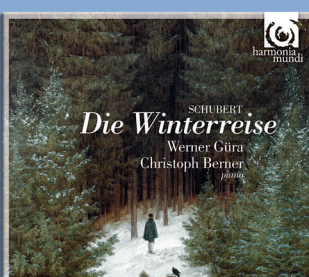

 ROSE TRES BELE  
 Chansons & polyphonies des Dames trouvères  
 DIABOLUS IN MUSICA  
 ANTOINE GUERBER  
 Alpha 156


 J.S. BACH  
**Goldberg-Variationen**  
 Andreas Staier  
 Harmonia Mundi HMC 902058



 MATTHIAS WECKMANN  
**Wie liegt die Stadt so wüste**  
 CANTUS COLLEGIUM  
 KONRAD JUNGHANEL  
 Harmonia Mundi HMC 902034

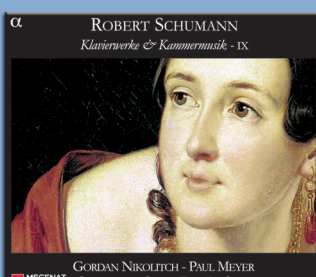

 J. S. Bach  
**SONATAS & PARTITAS**  
 ISABELLE FAUST  
 Harmonia Mundi HMC 902059


 JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Clavier Übung I**  
 BENJAMIN ALARD  
 Alpha 157


 SCHUBERT  
**Die Winterreise**  
 Werner Güra  
 Christoph Berner  
 Harmonia Mundi HMC 902066


 OSWALD VON WOLKENSTEIN  
**Songs of Myself**  
 Andreas Scholl  
 Harmonia Mundi HMC 902051


 CORPS FEMININ  
 FERRARA ENSEMBLE  
 CRAWFORD YOUNG  
 Arcana A 355


 ROBERT SCHUMANN  
**Klavierwerke & Kammermusik - IX**  
 GORDAN NIKOLITCH - PAUL MEYER  
 CHRISTOPHE COIN - ERIC LE SAGE  
 Alpha 158



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

# KOLEJNY ALBUM TOMASZA KAMIENIAKA

Acte Préalable



AP0202

## Tomasz Kamieniak


Buch der Geheimnisse  
Piano Sonata

World Premiere  
Recording



Tomasz Kamieniak, piano

Acte Préalable




AP0184

## Józef Wieniawski

Piano Works 1

Il Impromptu op. 34 · Souvenir d'une Valse op. 18  
Valse de Concert op. 3 & 30 · Sur l'Océan op. 28  
Polonaise op. 21 · Souvenir de Lublin op. 12

world premiere  
recording



Tomasz Kamieniak, piano

Acte Préalable



AP0190

## Tomasz Kamieniak

Am Rande des Tages • Meditationen  
Buch der Illusionen • Suite

World Premiere Recording



Tomasz Kamieniak, piano

dla tych, którzy kochają muzykę

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

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