

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA
KRZYŻÓWKA MUZYCZNA · PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 7-8 (120-121)
lipiec-sierpień 2010
ROK XI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 16,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**STEFAN
ŁABANOWSKI**
na dobry początek... Stolpe

Ben Heppner
osobista rozmowa o operze

Julia Fischer
gra *Kaprysy* Paganiniego

Ezio Pinza
legendarny Don Giovanni

Nikolaus Harnoncourt
dyrygent wizjoner

**Historia muzyki
elektronicznej**



STING: SYMPHONICITIES
przygoda z orkiestrą symfoniczną

NOWY ALBUM!

STING

SYMPHONICITIES

SYMPHONICITIES

STING



Radio **26T**

DZIENNIK
GAZETA PRAWNA

zwierciadło

sens

INTERIA.PL

empik.com

PROMOCJA PRENUMERATY

KUP ROCZNĄ PRENUMERATĘ NASZEGO MIESIĘCZNIKA,
A DOSTANIESZ 14 NUMERÓW W CENIE 12
I WARTOŚCIOWĄ PŁYTĘ W PREZENCIE

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



TWÓJ ZYSK TO:

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

MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:

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

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.

ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA

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

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

2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ

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

ADRES REDAKCJI:

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

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

ŻYCIE

- 6 Reflektorem po scenach: Wrocław • Kraków • Bytom
15 MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Carmen* • *Armida* • *Lulu* • *Tosca*

CZŁOWIEK

- 26 **Żądem w symfonię czyli gorące lato fanów Stinga**
Dorota Staszkwicz
28 **Na dobry początek... Antoni Stolpe**
z pianistą Stefanem Łabanowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
32 **Rzecz o Romualdzie Twardowskim (6)**
Między życiem a sztuką
Alicja Twardowska
34 **Opera to jazda po bandzie**
Kazik Jędrzejczak rozmawia ze znakomitym tenorem Benem Heppnerem
39 **Uniesieni swingiem**
o współpracy przy nagraniu muzyki Gershwina mówią pianista Jean-Yves Thibaudet i dyrygentka Marin Alsop
40 **Yuja Wang – Transformacja**
Stefan Banasiak
42 **Richard Galliano – jazzowy akordeonista, który pokochał Bacha**
Stefan Banasiak
43 **Julia Fischer i Kaprysy Paganiniego**
Arkadiusz Jędrasik
45 **Oczy Mikołaja [Haroncourta]**
Mikołaj Koziołek
48 **Ezio Pinza**
Mój Don Giovanni (1)
Basia Jakubowska
50 **Legendy polskiej wokalistyki (4)**
Marian Koubka
Adam Czopek

DZIEŁO

- 52 **O muzyce Juliusza Łuciuka uwag kilka (2)**
Muzyka fortepianowa (2)
Grzegorz Majka
55 **Historia muzyki elektronicznej**
Prapoczątki 1915-1945 (1)
Dariusz Mazurowski
57 **Carmen w MET**
Basia Jakubowska
62 **Liryka i epika wokalnoinstrumentalna w twórczości Ahmeta Adnana Sayguna**
A pieśni przetrwają...
Lesław Czaplński

PŁYTOTEKA

- 64 **Palcem po płycie – Anne-Sophie Mutter gra Brahmsa**
Arkadiusz Jędrasik
65 **Recenzje**
92 **Krzyżówka nr 3**
Antoni Rojewski

KONKURSY

- 13 PWM – Basia Jakubowska: *Metropolitan Opera: Uchem i okiem Basi Jakubowskiej*
94 Universal Music Polska – Sting

Roczna prenumerata Muzyka21 – 14 numerów w cenie 12

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!

- 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 płatnie przy odbiorze pierwszego numeru).
- Numerzy archiwalne w cenie 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 14 zł.
- Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Sting
fot. Fabrizio Ferri/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PL

zarządzanie stroną internetową
Jean Jacques Jarnicki

nakład
10 000 egz.

wydawca
Jan A. Jarnicki
&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl

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

Szalone Dni Muzyki w Warszawie już za nami. Wyrażano się o nich w w samych superlatywach, nas zastanawia co innego. Ta prestiżowa, o światowej renomie impreza, na każdym koncercie zgromadziła średnio zaledwie 200 słuchaczy. „Imponujące” jak na dwumilionową stolicę średniej wielkości państwa europejskiego. Ciekawie zapowiadają się kolejne edycje: za dwa lata muzyka rosyjska, a za trzy – Barok. Z wypiekami na twarzy oczekujemy, aż organizatorzy wreszcie uchylą rąbka tajemnicy i zaskoczą nas przyszłorocznym repertuarem.

Organizator Szalonych Dni Muzyki, Sinfonia Varsovia, niestrudzony propagator kultury polskiej, uczcił 10 rocznicę powstania innego promotora naszej kultury, Instytutu im. Adama Mickiewicza, koncertem w radiowym studiu S1. 19 czerwca o godz. 19 zabrzmiały tam III i V *Symfonia* Ludwika van Beethovena. Orkiestrą dyrygował znany miłośnik naszej muzyki, Marc Minkowski. Czyż można wyobrazić sobie lepszą oprawę artystyczną!

Cała Polska oszalała na temat odwiedzającego nas Gustavo Dudamela i prowadzonej przez niego Młodzieżowej Orkiestry im. Simóna Bolívara z Wenezueli, flagowego zespołu wenezuelskiego „El Sistema”. W „Gazecie Wyborczej” z 18 czerwca Jacek Hawryluk pisze m.in.: „Co to jest »El Sistema«? W skrócie: narodowy system orkiestr. Powstał w 1975 roku w Maracaj, oddalonym 100 km na zachód od Caracas. To także system muzycznej edukacji dzieci i młodzieży, który wymyślił José Antonio Abreu. (...) Główną ideą »El Sistema« jest wyciągnięcie dzieci ze slumsów, z ubogich dzielnic i wprowadzenie ich w świat muzyki. W »El Sistema« najważniejsze jest poczucie muzyki. Trzeba z nią żyć, trzeba ją rozumieć. Wirtuozeria i perfekcja przyjdą z wiekiem. Dzisiaj struktura jest już bardzo silnie rozwinięta, składa się z blisko 200 szkół rozsianych po wszystkich stanach kraju. »El Sistema« przeżywa okres ekspansji. Program finansowany jest przez rząd, sektor prywatny, instytucje multilateralne. Państwo pokrywa 90 procent wszystkich wydatków i stale w niego inwestuje. Obecnie do programu należy 265 tys. dzieciaków. W ciągu najbliższych sześciu lat program ma objąć pół miliona dzieci, w ciągu następnych pięciu – milion. System kształcenia dociera do najbardziej ubogich regionów”. Nagle wszyscy w Polsce doznali olśnienia! Jakże genialne, wspaniałe, unikatowe! Każde pieniądze pochodzące z naszych podatków warte są wydania by tak niecodzienne zjawisko pojawiło się i na naszym firmamencie...

Czy jednak mamy do czynienia z czymś wyjątkowym? Przecież u nas podobny system istnieje i to znacznie dłużej. Ponad 700 szkół muzycznych, około 10 oper, 25 filharmonii finansowanych w 100% przez państwo jest chyba równie wielkim osiągnięciem, a może jeszcze większym. Rząd Polski wydaje ogromne środki na edukację muzyczną, na krzewienie kultury, na sztukę, ale w większości lądują w kieszeniach osób powiązanych z establishmentem, których to krzewienie nic nie obchodzi. Tak zachwycający się dokonaniami Wenezuelczyków redaktor Hawryluk prawie całkowicie ignoruje polskie dokonania w swoich programach na antenie Dwójki. Kilkadziesiąt polskich orkiestr, zawodowych i szkolnych, w


większości utrzymywanych za państwowe pieniądze, setki zespołów kameralnych i chóralnych, tysiące kompozytorów i wykonawców, nie mają dostępu do Dwójki, gdyż ta rozumie swoją misję jako promocja wszystkiego co zagraniczne. Wenezuelczyk Dudamel stał się gwiazdą Deutsche Grammophon i wielu renomowanych światowych filharmonii bo pomagała mu ojczyzna, a wypuszczani przez nasze uczelnie muzyczne artyści nie mają nawet szansy zaistnienia w naszych rodzimych operach, filharmoniach, festiwalach czy rozgłośniach, że o zagranicy nie wspomnimy. To stało się już normą, że Państwo Polskie finansuje wielkie imprezy, w których nie ma miejsca dla Polaków. Dobrze by się stało, gdyby ci, którzy za nasze podatki sprowadzili Dudamela wyjaśnili najpierw czego dokonali dla naszej kultury, czy zaproponowali mu przygotowanie jakiegoś polskiego utworu i dlaczego do tego nie doszło?

Przybycie Wenezuelczyków zorganizowało Stowarzyszenie im. L. van Beethovena. Jego szefowa, pani prezes Elżbieta Penderecka wypowiedziała się niedawno w „Gazecie Wyborczej” (11.06.2010) i poruszała problemy związane z promocją sztuki. Oto fragment jej wypowiedzi „(...) rozumiem uwarunkowania gospodarcze, problemy z budżetem szkolnictwa, kiepskie warunki życia nauczycieli. Jednak nie jestem w stanie zachować obojętności wobec tego problemu [braku wsparcia dla sztuki]. Świadczą o tym działania naszego Stowarzyszenia – od lat organizujemy wydarzenia dla młodej publiczności, na wszelkie dostępne sposoby wspieramy także młode artystyczne talenty, organizując im koncerty, zapraszając na festiwale, doradzając w kwestiach pedagogicznych i impresaryjnych. Praca z młodzieżą to działalność skuteczna i przynosząca nie tylko wiele zawodowej satysfakcji, ale i czysto ludzkiej radości. To jednak nie wystarczy: potrzebujemy wizji edukacji artystycznej na miarę całego kraju, takiej, która zyskałaby sobie przychylną polskiego rządu, ale przede wszystkim, która przekonałaby do siebie rodziców i nauczycieli, tych wszystkich, którzy mają wpływ na kształcenie osobowości młodych Polaków. Takiej, która mogłaby stać się polskim »Systemem«, o skutkach społecznych jeszcze bardziej wyrazistych niż w wenezuelskim przykładzie”. Od wielu lat śledzimy poczynania wspomnianego Stowarzyszenia. Przez te wszystkie lata nie zauważyliśmy jakiegokolwiek promocji polskich artystów. Ani młodych, ani starych, ani wykonawców, ani kompozytorów. Owszem, byli młodzi artyści – z Chin. Ci mniej młodzi przybyli z Niemiec, Austrii, Ameryki. Festiwal może się poszczycić bardzo udanym przypomnieniem oper Spohra czy Cherubiniego. A co z polskimi twórcami operowymi? Skoro Festiwal prezentuje muzykę Brahmsa czy Sibeliusa, to dlaczego nie prezentuje ich polskich rówieśników? Kiedy jakiegokolwiek polski instrumentalista brał udział w tym Festiwalu? Większość krajów finansując swoje przedsięwzięcia wspomagają swoich twórców. U nas jest dokładnie na odwrót. Im bardziej prestiżowa (czytaj: bardziej drenująca budżet państwa) impreza, tym mniejszy udział Polaków. Oczywiście, wina nie jest po stronie organizatorów, ale tych, którzy bez zastanowienia dotują takie działania całkowicie niezgodne z polską racją stanu. Z wypowiedzi pani Pendereckiej wynika jedno: jest gotowa by w zamian za odpowiednie

środki (dotacje publiczne) zrealizować system nie gorszy niż „El Sistema” dla młodzieży. To jest tak zwana „filantropia à la polonaise” – filantrop realizuje swoje zamierzenia pod warunkiem, że mu za to Państwo zapłaci.

Wiemy już na pewno, że jeśli ładnie poprosimy i wspomóżemy odpowiednimi środkami, to Stowarzyszenie im. Ludwika van Beethovena weźmie na siebie obowiązek wdrażania „El Sistema” w Polsce i zacznie zapraszać do Luławic muzyków z Wenezueli i Chin. Dopóki nie powstanie tam sala koncertowa zorganizuje się dla dzieciaków wenezuelskich i chińskich kilka koncertów, to tu, to tam, by mogli sobie pograć folklor południowoamerykański lub chiński, no i oczywiście wiedeńskich klasyków wraz z niemieckimi romantykami.

Pojawił się ostatnio następujący komunikat prasowy: „Przy okazji prac nad dostosowaniem prawa polskiego do norm unijnych Ministerstwo Kultury przygotowało projekt zmian ustawy o radiu i telewizji. Jeśli przyjmie ją Sejm, polska muzyka zostanie objęta specjalną ochroną prawną, która wymusi na nadawcach radiowych emitowanie polskich nagrań wykonawców w tzw. prime time’ie. (...) Proporcja muzyki polskiej do zagranicznej ma pozostać ta sama. Zmiana dotyczy czasu, w jakim nadawane byłyby nagrania polskich wykonawców. 75 proc. z obowiązkowych dziś 33 proc. teraz musiałoby pojawiać się na antenie pomiędzy 6 a 23”. Wiadomo nie od dziś, że rozgłośnie radiowe powinny przeznaczyć co najmniej 1/3 czasu antenowego na nadawanie muzyki polskiej. Rozgłośnie prywatne, nadające muzykę rozrywkową, protestują przeciwko takim rozwiązaniom prawnym twierdząc, że polski słuchacz nie chce polskiej muzyki. Natomiast państwa Dwójka od czasu jak ponownie zajmuje pasmo przez 24 godziny na dobę skutecznie wyeliminowała muzykę polską ze swojego programu i nikt z tego powodu nie bojeje. Polscy twórcy podpisują co i raz listy protestacyjne w obronie zagrożonej likwidacją Dwójki i instytucji z nią związanych zamiast walczyć o większy dostęp dla siebie do tych instytucji.

Rozgorzała kolejna walka o Dwójkę. Prezes Polskiego Radia w swoim wywiadzie odważył się porównać ten program do RMF Classic. Pracownicy Polskiego Radia w odwecie domagali się ustąpienia prezesa ze względu na jego „działanie na szkodę firmy”. A może na szkodę firmy działają ci, którzy sprawiają, że Dwójki słucha 0,9% wszystkich słuchaczy. Czy rzeczywiście jest to działalność misyjna, skoro nie dociera do wszystkich Polaków ze względu na ograniczony zasięg nadajników, a ilość słuchaczy mieści się niemalże w granicach błędu statystycznego? Swoją misyjną działalnością Dwójka tak bardzo zachęca Polaków do muzyki poważnej, że są w Polsce miejsca, gdzie filharmonie budują sobie mniejsze sale! W poprzednich latach słuchalność Dwójki prezentowała się następująco: 2006 – 0,8%, 2007 – 0,7%, 2008 – 0,6%, 2009 – 0,6%. Jednocześnie przez te lata formuła Dwójki nie uległa żadnej zmianie. Świadczy to tylko o tym, że stacja ta, dzięki pieniądzązom podatnika, służy jedynie do zapewnienia pensji swoim pracownikom. A może po prostu Dwójka jest świetna i tylko słuchaczy należy wymienić na inny model? 



Reflektorem po scenach i estradach

oper • filharmonie • festiwale

Hanna Kulenty – *Matka czarnoskrzydłych snów*

Wrocław **O**n jeden i ich pięć czyli głosy **Hanny Kulenty**. Jednoaktowa opera *Hanny Kulenty Matka czarnoskrzydłych snów* (Opera Wroclawska, kier. muz. Wojciech Michniewski, reż. i scen. Ewelina Piotrowiak, kost. Małgorzata Słoniowska, premiera: 15 V 2010) w skrajnych obrazach ramowych przywołuje lęki trapiące bohaterkę o imieniu Klara, cierpiącą na rozpad osobowości, czego projekcją staje się rzeczywistość sceniczna. Wyjaśnienia źródeł jej psychozy dostarcza część środkowa, materializująca wyparte wspomnienia z dzieciństwa. Stanowi powrót do rodzinnego domu z brutalnym ojcem, sprowadzającym kochanki, którego obraz naczeka jej późniejsze relacje z mężczyznami, zlewając się z osobą równie dominującego w jej życiu psychiatry, by stać się w końcu obsesją, rodzącą koszmary. Męski protagonista po raz pierwszy pojawia się bowiem w przebraniu Czarnego Kruka, jako wysłannik Kuby Rozpruwacza (Mister Gash), którym być może straszono Klarę w dzieciństwie, a jej świat zaludniają ponadto na poły baśniowe postacie jak wiedźma Włochata (Shaga), niczym w śnie ulegające kolejnym metamorfozom. Być może choroba, w której na koniec bohaterka nieodwracalnie się pogrąża, stanowi formę ucieczki przed budzącą groźną rzeczywistością oraz urazami, wyniesionymi z przeszłości. Rytm całości wyznaczają wielokrotnie powtarzane ustępy tekstu o zgoła poetyckiej naturze, na którą wskazuje już sam tytuł, współtworzące

bardziej oniryczny klimat niż służące celom fabularnym.

Obsesjom i natręctwom, również słownym, głównej postaci odpowiada repetytywność muzyki oraz operowanie ostinatami, a rozpad jaźni przejawia się muzycznie między innymi w dyskretnym zastosowaniu dźwiękowej spektralności, kiedy tony ulegają rozkładowi na swe składowe, podejmowane przez poszczególne głosy kobiece, co nie dziwi u uczennicy Louisa Andriessena. Obok śpiewu pojawia się też melodyczna mowa. W zakończeniu materia muzyczna roztapia się w dźwiękach o nieokreślonej wysokości, czemu towarzyszy powolne opadanie kurtyny.

Dramaturgiczna i muzyczna kulminacja następuje pod koniec drugiego obrazu w formie crescendo warstwy elektronicznej. Poza nią akcję wspiera kameralny zespół instrumentalny, złożony ze skrzypiec, wiolonczeli, kontrabas, fletu, klarnetu, fortepianu i perkusji. Atoli w trakcie wykonania w przestrzeni akustycznej Opery Wroclawskiej pojawił się jeszcze jeden, co prawda nieprzewidziany przez partyturę instrument, a mianowicie wypełniający pauzy odgłos pracujących urządzeń wentylacyjnych, przypominający nieco organowe miechy i nie pozwalający zapomnieć o wszechobecnych realiach technicznej cywilizacji.

Opera Kulenty powstała niejako z ducha muzyki, albowiem libretto Kanadyjczyka Paula Goldmana jest wobec niej wtórne i w znacznej mierze dopisane zostało do uprzednio istniejącego zamysłu kompozytorskiego. Stąd może

ukształtowanie fraz słownych na podobieństwo muzycznych okresów, z ich powracającym, uporczywym rytmem. Dziwnym natomiast wydaje mi się granie przez polski teatr dzieła polskiej autorki w oryginalnej, angielskiej wersji językowej, nawet, jeśli powstało ono na zagraniczne zamówienie, w tym przypadku niemieckie.

Jak już wspomniałem na wstępie, cierpiąca na osobowość wieloraką bohaterka ulega scenicznemu zmnożeniu postaci czterech cieni-sobowótów, wykonywanych przez dwie śpiewaczki, w których partiach znalazły zastosowanie techniki imitacyjne oraz spektralne, a także dwie aktorki, deklamujące melodycznie w rytm towarzyszącej im muzyki. Szkoda, że nie wsparto tego sięgnięciem w warstwie inscenizacyjnej do multimedialności. Sama akcja nabiera rumieńców dopiero wraz z elektryzującym pojawieniem się jedynej męskiej postaci, wykonywanej przez Mariusza Godlewskiego. Jego wyrazistą obecność sceniczną współtworzy nie tylko nośny i dobrze ustawiony głos barytonowy o szlachetnej barwie, lecz w tym wypadku nade wszystko wyrazista osobowość aktorska.

Po błyskotliwej inscenizacji przez Ewelinę Piotrowiak w tejsze Operze Wroclawskiej *Jutra* Tadeusza Bairda, stanowiącego dwa lata temu jej reżyserski dyplom, można się było spodziewać większej pomysłowości oraz drapieżności w poprowadzeniu akcji. Artystka, w jednej osobie autorka dekoracji, i tym razem wykreowała podobną scenę: z przekrojem piono-

wym wnętrza domu w skrajnych częściach i proscenium, stanowiącym rodzaj pomostu. Raziła natomiast zbytnią dosłownością naiwna fantastyka ptasiego kostiumu Czarnego Kruka przy pierwszym wejściu scenicznym męskiego protagonisty. Co prawda, wobec prapremierowej inscenizacji monachijskiej z 1996 r., wrocławska i tak zdaje się bardziej umowna i stonowana, a także szlachetniejsza w swej kolorystycznej powściągliwości, sprowadzającej się do kontrastu pomiędzy blaskiem, bijącym z jasnych barw dekoracji i kostiumów kobiecych, a ciemną tonacją strojów mężczyzny. Oniryczny świat, będący pochodną podświadomych wizji, powrócił w kolejnej operze tej autorki – *Hoffmannianie* – według niezrealizowanego scenariusza Andrzeja Tarkowskiego o

Wrocław **Premiery stare i nowe (Filharmonia Wroclawska, 8 – 16 V).** Ostatni festiwal Musica Polonica Nova był pierwszym z nowym dyrektorem artystycznym – Andrzejem Chłopeckim. Repertuar prezentował się naprawdę smakowicie. Znakomitym pomysłem były koncerty tematyczne: o muzycznym socrealizmie i sonetach Szekspira. Nie zerwano też z tradycyjnymi pozycjami festiwalu – koncertami według klucza obsadowego, czy prezentacji opery współczesnej (*Matka czarnoskrzydłych snów* Hanny Kulenty). Wydarzenia z pogranicza muzyki, jak teatr instrumentalny czy projekty audiowizualne pomogły, w zaledwie tygodniowym programie, przedstawić szerokie spektrum współczes-

wspomnianą operową dyskusję. Pierwszy z koncertów skusił mnie nazwiskami uznanych twórców: Piotra Mossa, Stanisława Krupowicza i Tadeusza Wieleckiego, a przede wszystkim Witolda Lutosławskiego. Jego *Mi-parti* z 1976 r., zabrzmiało dobrze nawet w średnim wykonaniu Orkiestry Filharmonii Wrocławskiej pod kierunkiem Radosława Szulca. Dźwięk był płaski, forma rozczłonkowana, ale wielka sztuka broni się sama i dzieło Lutosławskiego zrobiło mi apetyt na kolejne, już nowe utwory. *Koncert fletowy „Masques”* Piotra Mossa okazał się być kompozycją kalejdoskopową, w której solowa partia konfrontuje się z kolejnymi, instrumentacyjnymi maskami nakładanymi przez orkiestrę. Tych „moments musicaux” było na tyle dużo, że prędko mnie

Hanna Kulenty – *Matka czarnoskrzydłych snów*



niemieckim pisarzu i kompozytorze (niedawno na scenie wrocławskiej odbyła się premiera poświęconego mu dzieła Offenbacha). Od czasu swego berlińskiego prawykonania wciąż czeka ona na wystawienie w rodzinnym kraju kompozytorki. Planowano je swego czasu za pierwszej dyirekcji Mariusza Trelińskiego w warszawskim Teatrze Wielkim w ramach przedsięwzięcia pod nazwą *Opera-Nowe terytoria*, stawiającego sobie za zadanie nadrobienie rażących zaległości polskiego repertuaru w dziedzinie światowych dokonań współczesnej opery. Wszelako w związku z perturbacjami administracyjnymi nie doszło ono do skutku i wciąż czeka na swą realizację...

Lesław Czaplinski

snej kultury muzycznej. Nie obędzie się bez łyżki dziegciu – spadł udział kompozytorów wrocławskich w festiwalu na rzecz twórców z innych ośrodków, promowanych przez dyrektora Chłopeckiego, np. Aleksander Nowak, nazwany przez niego „nową gwiazdą” (Dwutygonik, nr 30). Szkoda mi tego lokalnego odcięcia. Ciekawym dodatkiem był cykl spotkań o muzyce ściśle powiązany z festiwalowym kalendarzem koncertowym. Pomysł dobry, gorzej z wykonaniem – dyskusja o współczesnej operze kompozytorów, stawiających w tej materii dopiero pierwsze kroki, raczej objawiła ich niedoświadczenie, niż wniosła cokolwiek do wiedzy słuchaczy.

Spośród licznych festiwalowych wydażeń, wybrałem jedynie dwa koncerty oraz

znużyły. Partia fletu szybko stała się karykaturalnie przekomponowana i nie uatrakcyjnił jej nawet wykonawczy kunszt Łukasza Długosza. W orkiestrze pojawiały się bardzo ciekawe zestawienia barw, jednak zespół był całkowicie podporządkowany soliście, nie wnosząc nic do rozwoju utworu. Miłą odmianą był *Koncert fortepianowy* Tadeusza Wieleckiego z roku 2009, kompozycja bardzo zwięzła w formie, oszczędna w środkach, logicznie rozwijająca się z dwóch prostych motywów. Fenomenalnie solową partię zagrała Iwona Mironiuk, zachwycająca uderzeniem chirurgicznie precyzyjnym i klarownym, selektywnym dźwiękiem.

„Słuchaj Staszek, może dałbyś jakiś nowy utwór na koncert symfoniczny festiwalu?”, „Andrzeju, nie mam nic nowego, ale jest taki

utwór, który napisałem na studiach i zawsze chciałem usłyszeć jak zabrzmiał, może go zagracie?” – Tak mogła brzmieć rozmowa, w której efekcie słuchacze zmuszeni byli wysłuchać *Symfonii* Stanisława Krupowicza. Utworu wtórnego i pompatycznego, w którym można było usłyszeć zlepek różnych konwencji, zestawionych bez pomysłu i nieprzystających do siebie. Lepiej by się stało, gdyby jakiś współczesny student dostał szansę wysłuchania swojego utworu, Stanisław Krupowicz takiej „promocji” nie potrzebuje.

Inna premiera utworu sprzed wielu lat była zdecydowanie ciekawsza. *Audycja* V Andrzeja Krzanowskiego z 1978 r., ze względu na monumentalną obsadę i wykorzystanie różnych „efektów specjalnych”, nigdy nie doczekała się kompletnego wykonania. Na festiwalu zabrzmiała jedynie suita, która jednak dowodzi,

że warto by kiedyś spróbować całości. Może się wydawać, że utwór bardzo silnie związany był z czasem jego powstania, jednak nie sądzę, aby dramat jednostki w opresyjnym systemie stał się tematem nieaktualnym. Szkoda, że wykonanie, zwłaszcza Anny Patrys i Chóru Muzyki Nowej, nie oddało treści dzieła. Nie zrozumiałem ani jednego słowa śpiewanego w języku polskim. Nienajlepiej, jak na utwór o nazwie „audycja”.

Wstępem do tej premiery były trzy, nie mniej interesujące, utwory intrygująco i starannie wykonane przez Orkiestrę Muzyki Nowej pod kierunkiem Szymona Bywalca. Rukola Sławomira Kupczaka doświadczyła słuchaczy niezwykle skondensowaną emocjonalnością i dramatyzmem, jednak to stałe napięcie nie zostało zakomponowane w sposób nachalny. Bardzo podobało mi się *Amherst Music*

Wiesława Cieniały do słów Emily Dickinson, które bardzo trafnie oddało introwertyczny i oniryczny charakter jej poezji, cudownie nierealnie recytowanej przez Annę Ratterbury. Udaną premierą okazał się utwór *Liolit* Pawła Hendricha, pełen wyrafinowanych efektów rytmicznych, z których zakomponowane były większe bloki dźwiękowe. Niestety efekt utworu psuło płynące z głośników tykanie zegara, które jedynie wykonawcy powinni słyszeć w słuchawkach.

Mimo pewnych zastrzeżeń, przyjmując wizję festiwalu, jaką zaproponował Andrzej Chłopecki. Jeżeli tylko dyrektor dopracuje pewne repertuarowe niedoskonałości, to za dwa lata może nas czekać festiwal na bardzo wysokim poziomie.

Krzysztof Stefański

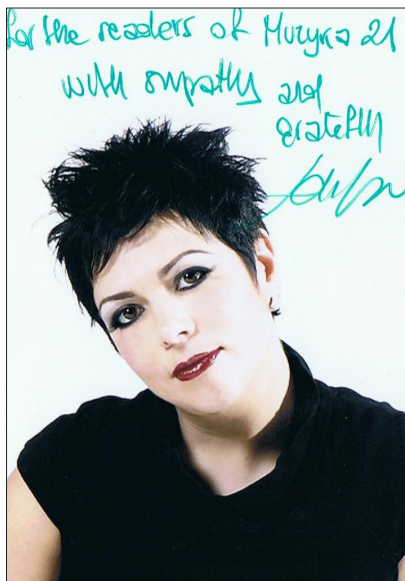
Od lewej: Invernizzi, Antonini, Lezhneva, Cangemi, Prina, Lehtipuu
 fot. Andrzej Rubiś



Kraków **O**ttone in Villa Vivaldiego w Krakowie. Nie tak dawno wybrzmiała ostatnie dźwięki Festiwalu Misteria Paschalia a już jesteśmy świadkami kolejnej wielkiej ucztę muzycznej i to ponownie w Krakowie. 19 maja miał miejsce szósty już koncert cyklu *Opera Rara* prezentującego głównie muzykę J. F. Haendla i Antonio Vivaldiego. W poprzednich edycjach tego cyklu wystąpiły największe gwiazdy muzyki barokowej, między innymi Fabio Biondi, Ottavio Dantone, Jean-Christophe Spinosi, Roberta Invernizzi, Sonia Prina, Maria Grazia Schiavo, Philippe Jarousky. W środowcy wieczór w Teatrze im. Juliusza Słowackiego zabrzmiała koncertowa wersja pierwszej opery napisanej przez Antonio Vivaldiego, *Ottone in Villa*. Wykonania tego mała

znanego dzieła podjął się Giovanni Antonini, założyciel i dyrektor artystyczny Il Giardino Armonico, jednego z najbardziej cenionych zespołów prezentujących muzykę XVII i XVIII w. na instrumentach z epoki. Soliści zaproszeni do udziału w koncercie to również artyści z „najwyższej półki” repertuaru barokowego. Roberta Invernizzi – sopran, śpiewająca partię Tulli pojawiła się w tym cyklu już po raz trzeci, Sonia Prina – kontralt, kreująca rolę Ottona wystąpiła po raz drugi, a po raz piąty w Krakowie. Zadebiutowali natomiast, pochodząca z Argentyny Veronika Cangemi – sopran, jako Cleonilla, Rosjanka Yulia (Julia) Lezhneva (Leżniewa) – sopran w roli Caia i w partii Decia fiński tenor Topi Lehtipuu. Opera miała swoją premierę 17 maja 1713 r. w Vicenzy, a wersja koncertowa, którą mieliśmy przyjemność usły-

szć została zrekonstruowana właśnie przez Antoniniego. Dodam, że byliśmy świadkami polskiej premiery tego dzieła i jednego z jej pierwszych współczesnych wykonań. Po Krakowie trasa koncertowa wiedzie do Londynu i na 2 występy do Hiszpanii, gdzie ma powstać nagranie tej opery na płytę. Dzięki uprzejmości przemyślnych pań z Krakowskiego Biura Festiwalowego udało mi się otrzymać akredytację jako przedstawiciel **Muzyka21** na próbę generalną. Przyszan, że pierwszy raz miałem to szczęście obserwować artystów tej klasy „od kuchni” i było to niezwykle cenne doświadczenie. Próba rozpoczęła się 45 minut później niż planowano. Pierwsze pół godziny przeznaczone było dla samej orkiestry, potem dołączyli soliści. Od początku miałem wrażenie, że ustawienie solistów na podwyższeniu



Rozmowa z Sonią Priną

To twój piąty występ w Polsce i w Krakowie. Jak oceniasz polską publiczność i organizację koncertów?

Kocham polską publiczność ponieważ jest niezwykle ciepła i dobrze przygotowana. To niewiarygodne, jak jest zaangażowana w tę muzykę! Za każdym razem kiedy śpiewałam w Krakowie czułam się jak w wielkiej rodzinie. Szczególne podziękowania dla Filipa Berkowicza i Roberta. Są wspaniałymi przyjaciółmi i znakomitymi organizatorami!

Śpiewasz głównie muzykę baroku. Co cię w niej urzekło?

Dzięki niej mam możliwość pokazać więcej kolorów w całym moim głosie! Uwielbiam też libretta a także „czułości” (tu użyła słowa „afetti”), jakie kompozytorzy umieszczają w tej muzyce. Odczuwam ogromną radość mogąc pobudzić ją do życia! Moim marzeniem jest zobaczyć więcej szkół w Europie, szczególnie we Włoszech, gdzie rośnie zainteresowanie tą muzyką, zatrudnić wyspecjalizowanych nauczycieli, którzy opowiedzieliby historię jej wspaniałego świata. Byłoby cudownie.

Śpiewasz głównie muzykę Haendla i Vivaldiego. Czy to twoi ulubieni kompozytorzy? Jakiej muzyki słuchasz w wolnych chwilach?

Haendel jest absolutnie moim ulubionym kompozytorem. Często go śpiewam bo jest bardzo bliski mojej duszy i osobowości. Lubię także Monteverdiego, Scarlattiego, niektóre fragmenty Rossiniego i wczesnego Mozarta. W wolnych chwilach słucham też muzyki pop, latynoamerykańskiej i dźwięków mojego syna Matteo (ma 8 miesięcy). Można by je określić jako skomplikowana i jednocześnie słodka „muzyka nowego wieku”.

Występujesz i nagrywasz z najlepszymi dyrygentami muzyki baroku. Antonini, Alessandrini, Dantone, Haim, Curtis, że wymienię tylko tych najbardziej znanych. Który z nich jest najlepszy we współpracy? 2 lata temu widziałem twój koncert (Scarlatti) z Alessandriniem i próbę generalną z

Antoninim przed Ottone in Villa. Wydawało się, że rozumiecie się bez słów.

Tak naprawdę to kocham pracować z nimi wszystkimi ponieważ są wyjątkowi ale jednocześnie różni. Dantone i Antonini byli pierwszymi, którzy mnie odkryli. Są moimi guru! To również wspaniali muzycy i przyjaciele!

Czy możesz krótko opowiedzieć o spektaklach Xerxes w operze w Houston? Z tego co słyszałem odniosły one duży sukces, chociaż był to bardzo wyczerpujący okres.

Xerxes był wspaniały, pomimo tego, że rola Amastre, którą grałam nie należy do wielkich. Za to obsada była wspaniała! David Daniels, którego uwielbiam, był znakomity! Podobnie jak Susan Graham i Laura Claycomb! Praca w Grand Opera w Houston to ogromna przyjemność! Ale były też dość nerwowe chwile, jak obawy o lot powrotny (były wtedy problemy z chmurą wulkaniczną). 14 maja odbył się ostatni spektakl i od razu wylot do Mediolanu na próby *Ottone in Villa*. Co za życie!

Czy udało ci się coś zobaczyć w Krakowie?

Niestety nie. Zawsze przyjeżdżałam tylko na kilka dni ale udało mi się przynajmniej zoba-

czyć kopalnię soli w Wieliczce. Słuchanie tam muzyki to niesamowita przyjemność.

Jakie są twoje najbliższe plany nagraniowe i koncertowe?

W Valladolid w Hiszpanii nagrywamy na płytę *Ottone in Villa* Vivaldiego. Następne projekty to koncerty we Włoszech (Palermo i Jesi), potem Innsbruck, Lille, Paryż (Théâtre des Champs-Élysées), Dijon, Kopenhaga, Barcelona, ale w lipcu wreszcie wakacje, Sardinia i morze! Mogę zabrać mojego małego Matteo, który zaczął podróżować ze mną nie mając jeszcze miesiąca.

Dziękuję ci bardzo, że poświęciłaś swój cenny czas aby podzielić się swoimi opiniami z czytelnikami Muzyka21. Mam nadzieję, że zobaczymy się wkrótce na koncertach w Polsce.

Dziękuję bardzo. Powtórzę jeszcze raz, że kocham polską publiczność za ich zaangażowanie i świetne przygotowanie. Słyszałam, że wrócę do Polski na koncerty bardzo szybko.

Cieszymy się bardzo i czekamy.

Rozmawiał Mariusz Trojanowski



Sonia Prina i autor
fot. Andrzej Gonciarz

Bytom Jubileuszowy *Straszny dwór* w Bytomiu. W styczniu 2010 r. pożegnano *Straszny dwór* w inscenizacji z 1990 r., a już 5 czerwca Opera Śląska wierna swojej tradycji przygotowała na jubileusz 65-lecia premierę nowej jego inscenizacji. To szósta premiera tego dzieła w bogatej historii tej sceny, które miało w Bytomiu już 664 przedstawienia.

Za oficjalną datę rozpoczęcia działalności Opery Śląskiej przyjmuje się 14 czerwca 1945 r., dzień premiery *Halki* Moniuszki. Twórcą Opery był znakomity polski bas Adam Didur, światowej sławy śpiewak, którego wieloletnia kariera prowadziła przez największe sceny świata z nowojorską MET i mediolańską La Scalą na czele. Dorobek artystyczny tego

zaczynali swoje wielkie kariery m.in. Bogdan Paprocki, Andrzej Hiolski, Antonina Kawecka, Wiktoria Calma, Krystyna Kujawińska, Krystyna Szostek-Radkova, Krystyna Szczepańska i Henryk Grychnik. Stąd wypłynął talent Wiesława Ochmana, Romualda Tesarowicza i Jolanty Wroźny. Można spokojnie pokusić się o stwierdzenie, że większość znanych w Polsce śpiewaków, i znanych w świecie polskich śpiewaków, właśnie w Bytomiu zaczynało swoją artystyczną działalność. Na tej scenie debiutował Wiesław Ochman, który po latach sukcesów na światowych scenach, również tutaj, od *Don Giovanniego* Mozarta, rozpoczął swoją przygodę z reżyserią. Zaprezentowana inscenizacja *Straszego dworu* jest jego najnowszym dziełem.

a przede wszystkim utrzymanie polskiego klimatu. Ochman subtelnie maluje poetyckie epizody prezentujące stare obyczaje oraz obrazy liryczne płynące z umiłowania polskości. Właśnie to sprawia, że każdy z jego obrazów ma właściwy sobie klimat i nastrój.

Oczywiście najważniejsze jest jasne zarysowanie charakteru każdej z występujących postaci, a te mają w tej inscenizacji wyraziste rysy i postawę. Dla pełnego obrazu należy wspomnieć o uданej scenografii Jana Polewki, który wyczarował na niewielkiej bytomskiej scenie potraktowane dosłownie obrazy polskiego szlacheckiego dworu. Jedno co zupełnie mnie nie przekonywało to dziwne, pozbawione jednolitości, kostiumy. Ani były one stylizowane na szlacheckie (gdzie szlacheckie

Stanisław Moniuszko – *Straszny dwór*
Renata Dobosz – Jadwiga, Ewelina Szybiłska – Hanna i Adam Szerszeń – Miecznik
fot. T. Zakrzewski



zasłużonego dla polskiej kultury teatru zamyka się liczbą ponad 260 premier oper, operetek i baletów realizowanych przez wszystkich liczących się reżyserów, scenografów i dyrygentów. Bytomska scena była miejscem wielu prapremier, by wspomnieć: *Zaczarowane koło* Jana Gablenza, *Magnus* (z okazji 25-lecia Opery), *Wit Stwosch* i *Bal baśni* Józefa Świdra, *Cyrano de Bergerac* Romualda Twardowskiego, *Pokój saren* Lecha Majewskiego, Tutaj odbyły się między innymi polskie premiery *Rusałki* Dargomyżskiego, *Mądrej* Carla Orffa, *Rusłana i Ludmiły* Michaiła Glinki, *Arabelli* Ryszarda Straussa, oraz *Siedmiu grzechów głównych* Kurta Weilla,

Opera Śląska przez lata była polską „kuźnią talentów”. To właśnie od tej sceny

Wybierając się na przedstawienie, któremu kształt sceniczny nadał Ochman jednego można być pewnym: będzie ono tradycyjne (w najlepszym znaczeniu tego słowa) w swoim kształcie i formie, a wszystko co dzieje się na scenie podporządkowane jest wierności autorskim didaskaliom i muzyce, z którą potrafi zharmonizować sceniczną akcję. Widz z pełnym poczuciem bezpieczeństwa zasiada na widowni by poddać się magii jego teatralnych wizji. Ochman nie szukając na siłę nowych treści, zawsze stara się zachować właściwy charakter dzieła i jego klimat. Tak jest i tym razem. Siłą reżyserii jest wierność tradycji, czytelne zawiązanie i przeprowadzenie uknutej przez Cześnińską intrygi, delikatnie zarysowany humor i dynamika scen zbiorowych,

kontusze i pasy słuckie, czy sukmany?), ani nawiązywały do okresu, w którym toczy się akcja. Można zaryzykować stwierdzenie, że była to składanka na zasadzie: co tam mamy panie ciekawego w szafie. Nie wypadło to najlepiej i w pewnym, sensie działało przeciw reżyserii.

Szkoda też, że mazura „wyprowadzono” na koniec ostatniego aktu, a nie jak chciał Moniuszko by był tańczony zaraz po zjawiających się w dworze Miecznika uczestnikach kuligi. Sam mazur zyskał interesujący i dynamiczny układ, jego autorem jest Jarosław Światała.

W obsadzie na pierwszy plan wysunęli się: Arnold Rutkowski jako Stefan i Ewelina Szybiłska w partii Hanny. On ujmując głosem o interesującej barwie i szlachetnym brzmieniu, oraz dużą swobodą, zaśpiewał swoją partię



z młodzieńczą pasją i ogromnym ładunkiem ekspresji i szczerością emocji. Przyjęta owacyjnie aria *Cisza dokoła* okazała się wysokiej klasy kreacją, zarówno od strony aktorskiej, jak i wokalne. Ona prezentując imponującą formą wokalną i dobrze brzmiący sopran o jasnej barwie była wdzięczną i subtelnie liryczną Hanną. Dzielnie im dotrzymywał kroku Zbigniew Wunsch w roli Zbigniewa, który po niezbyt pewnie zaśpiewanym prologu w kolejnych scenach nabierał wokalne pewności i wyrównał brzmienie. Udana kreację stworzyli również Bogdan Kurowski – Skołuba i Adam Szerszeń – Miecznik.

Orkiestrę starannie przygotował i premierą dyrygował Tadeusz Serafin, pod batutą którego muzyka Moniuszki brzmiała lekko i przejrzysto, ujmując temperamentem, dobrze dobranymi tempami oraz precyzją ansambli i scen zbiorowych. Szczególne brawa za septet z chórem w finale drugiego aktu, „Dobrze śpiły się przygotowane przez Annę Tarnowską chóry imponujące spójnością brzmienia.

Adam Czopek

Kraków **D**źwięk i jego widmo. W zaprezentowanym na pierwszym koncercie XXII „Dni Muzyki kompozytorów krakowskich” (Kraków: 22 – 31 V 2010) utworze *Un'altra notte* (1993) Thüringa Bräma głos solowy bez jakiegokolwiek akompaniamentu, na wzór tuwińskich szamanów, poza tonami podstawowymi operuje również składowymi alikwotami, wykorzystując pełne spektrum dźwiękowe. A wszystko to, by pogłębić tajemniczą aurę, pogrążone zostało w całkowitym mroku wygaszonych światłał audytorium.

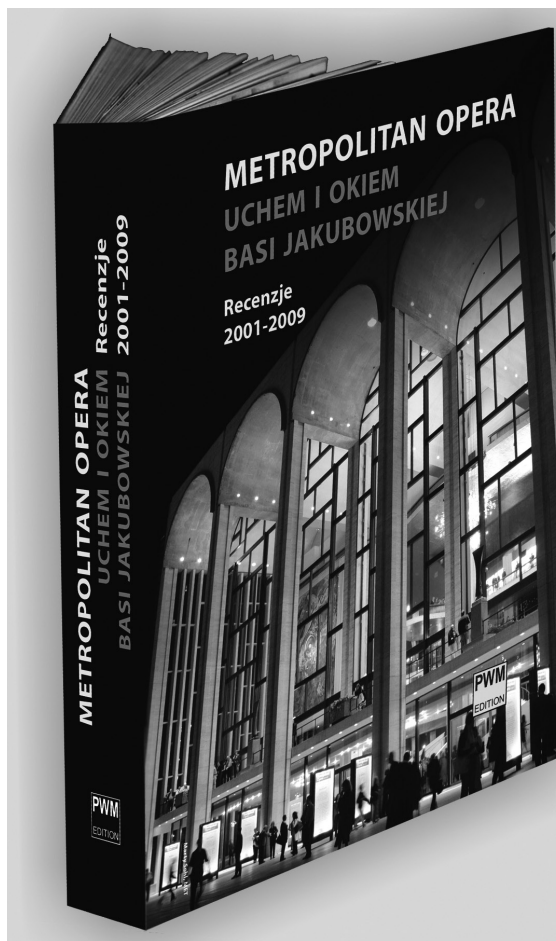
Od dawna jesteśmy przyzwyczajeni, że dźwięk posiada wysokość i barwę. Ale nie jest już rzeczą tak oczywistą, że można go przedstawić w formie widma, którego projekcja towarzyszyła elektroakustycznej kompozycji Amerykanina Keira Neuringera *Dodging Bullets* (*Unikanie strzałów*, 2004), stanowiąc zarazem dyrektywę dla współtworzących ją na żywo instrumentalistów. Początkowo wydaje się ona niezróżnicowanym kompleksem dźwiękowym, po oswojeniu z którym zaczyna się dopiero wychwytywać drobne odchylenia rytmiczne, kolorystyczne czy dotyczące wysokości, chyba że są to tylko złudzenia, bezwiedne rezonanse porażonego dynamiką słuchu?

Z kolei uzyskiwanie efektów rezonansowych za pomocą fortepianowej pedalatury kształtuje aurę brzmieniową punktualistycznej kompozycji Heinza Holligera *Elis. Drei Nachtsüße für Klavier* (1961/66), zainspirowanej wierszami Georga Trakla. Występ pianisty szwajcarskiego Jürga Hennebergera uzupełniał recital Roberta Kollera, odtwórca przywołanej na wstępie kompozycji, któremu ponadto akompaniował.

W programie ich drugiego występu znalazły się dwa utwory sceniczne. Beckettowska z ducha *Fonofonia* (1963) Mauricio Kapela, przywołująca dramat tracącego swój instrument śpiewaka, stąd ważną rolę odgrywa w niej mimika i bezgłośna artykulacja dźwięków niemożliwych do wydobywania. Wykonujący ten utwór szwajcarski baryton Robert Koller operuje bardzo rozległą skalą środków wokalnego wyrazu, w tym falsetem (na marginesie warto zauważyć, iż paradoksalnie to właśnie głos barytonowy stanowi naturalny rejestr kontratenorów, zarówno altowych, jak i sopranowych). W przypadku *Przypowieści o pałacu*.

Konceptualnego utworu do słuchania według Jorge Luisa Borgesa (2009) Michela Rotha przydałby się prompter z wyświetlanym tłumaczeniem tekstu słownego, albowiem sama akcja sceniczna, polegająca na przedzieraniu perforowanych kart partytury i układaniu z nich wstęgi Möbiusa, wskutek czego czas ulega zapętleniu i nie zmieniając na niej położenia, przechodzi się na jego drugą stronę, bardzo szybko wyczerpuje swą ograniczoną pomysłowość muzyczną. Po wykonaniu tego utworu Robert Koller zastąpił w ostatniej, przybranej poprzednio pozycji na czas trwania następnej, tym razem fortepianowej kompozycji Lukasa Langlotza *Zmieniające się pola. Studium akordowe* (*Champs changeant. Akkordstudie*) w wykonaniu Jürga Hennebergera. Pełna kłosterów, wydobywanych z klawiatury przedramieniem, dowiodła ile jeszcze możliwości brzmieniowych kryje się w tym instrumencie bez bezpośredniego sięgania do wnętrza jego pudła rezonansowego.

W obydwu recitalach odpowiedniego klimatu dostarczała dyskretna reżyseria świetlna, operująca wyciśnieniami oraz barwnymi filtrami, co swego czasu wprowadzał w swych późnych dziełach Aleksander Skriabin, dążąc do syntezy różnych jakości wyrazowych. Od francuskiej nazwy ukończonego wstępu (ros. *Priedwaritelnoje diejstwo*) do planowanego przezeń *Misterium* wzięło nazwę brzmieniowych Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable, specjalizujące się w popularyzacji zapomnianych kompozytorów i dzieł, zwłaszcza polskich. Koncertowi-instalacji z okazji promocji wydanych przez nie czterech płyt z twórczością Juliusza Łuciuka towarzyszyły projekcje notacji graficznych prezentowanych utworów, podobizny autora i wykonawców



KONKURS SPECJALNY DLA PRENUMERATORÓW Muzyka21

Każdy, kto w dniu 1 października 2010 r. będzie w posiadaniu rocznej prenumeraty naszego miesięcznika lub takową wykupi do 1 października 2010 r. i nadesłane na adres redakcji odpowiedź na pytanie:

W którym roku powstała Metropolitan Opera w Nowym Jorku?

weźmie udział w losowaniu 10 egzemplarzy książki Basi Jakubowskiej *Metropolitan Opera. Uchem i okiem Basi Jakubowskiej. Recenzje 2001-2009* wydanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

(m.in. nieżyjącej żony Domiceli i Reginy Smendzianki), te sprzed lat i obecne, oraz tekstów w przypadku kompozycji wokalnych. Największe wrażenie wywarły na mnie *Pieśni*, w których dzięki tekstowi słownemu – wierszom Tadeusza Różewicza, stanowiącym „kościół” kompozycji – amorficzne efekty sonorystyczne nabrały formy, tym razem dopełniającej przekaz werbalny. Prezentacji nagrań towarzyszyły utwory wykonywane na żywo, między innymi webernowskie z ducha i faktury *Cztery miniatury fortepianowe* (1957) oraz opracowana niedawno kameralna wersja *Koncertu kontrabasowego* (1986/2006).

Festiwal otwiera rozleglejszą perspektywę historyczną (aż po tabulaturę lubelską) i terytorialną (Słowacja, Białoruś, Szwajcaria), w którą wpisuje się bieżąca twórczość muzyczna, w tym lokalna, krakowska. Wynika to prawdopodobnie z muzykologicznej formacji organizatorów: dyrektora artystycznego Jerzego Stankiewicza oraz wspierającej go żony – prof. Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz – znawców twórczości Oliviera Messiaena, którą dane im było zgłębiać u niego samego. I właśnie fragment z jego jedynej, monumentalnej opery *Święty Franciszek*, w opracowaniu na głos i fortepian, dokonany przez niedawno zmarłą Yvonne Loriod, długoletnią towarzyszkę życia kompozytora i wykonawczynię partii fortepianu oraz fal Martenota w wielu jego dziełach, wieńczył pierwszy koncert z udziałem przywoływanych już szwajcarskich artystów. Uzupełnieniem tego nurtu było wykonanie w ramach koncertu wiedeńskiej Mittel-europäische Orchester trzech fragmentów z opery

György Ligetiego *Wielka makabra*, w których jako solistka wystąpiła japońska sopranistka Kaoko Amano.

Jednym z nurtów festiwalu jest ukazywanie aktualnych dokonań muzyki elektroakustycznej. W ramach koncertu przygotowanego przez Marka Choloniewskiego i kierowane przezeń studio tejsze, działające przy krakowskiej Akademii Muzycznej, można było posłuchać przywołanego na początku utworu Neuringera. W przypadku repetytywnej kompozycji Piotr Lichwierowicz *Gridwoerk 3* (2010) można było odnieść wrażenie, że autor uzależnia jej zakończenie od wyczerpania się cierpliwości publiczności i pojawienia pierwszych oklasków, które przerwą jej przebieg, kładąc kres dalszemu trwaniu. Skądinąd w muzyce elektronicznej zdają sobie lepiej radzić kobiety. *Nowa inspiracja* (2010) na akordeon i elektronikę łódzkiej kompozytorki Renâte Stivriny nie ograniczała się do przedstawienia katalogu generowanych elektronicznie brzmień, lecz nadała im wewnątrznie logiczny przebieg, posiadający nadto własną dramaturgię.

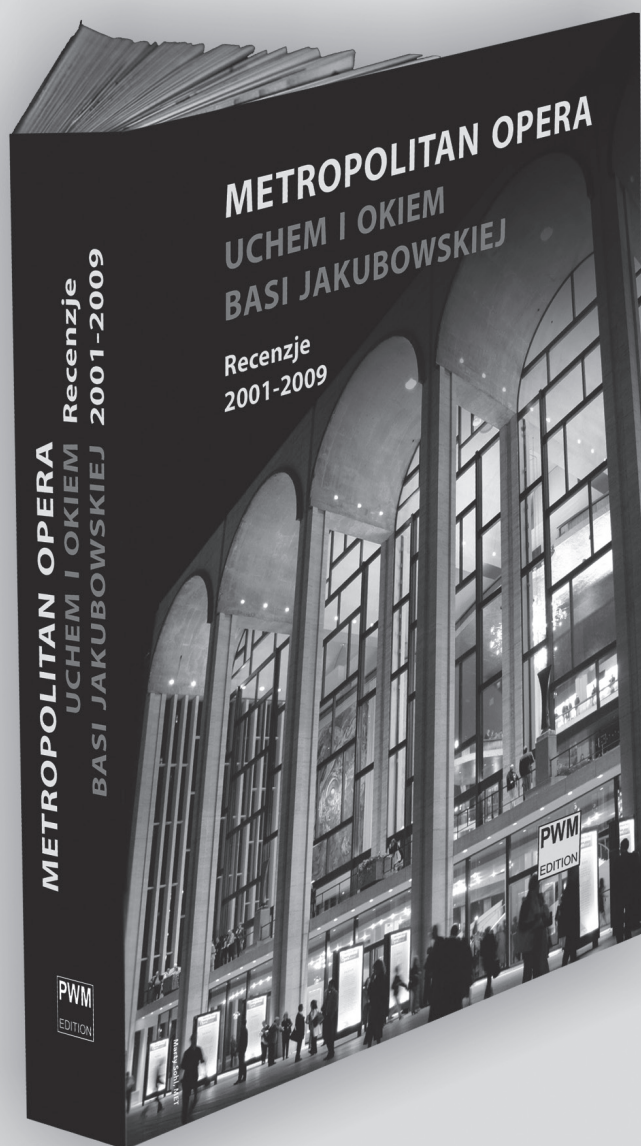
Tego rodzaju walorami zawsze odznaczały się kompozycje Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Nie inaczej jest w przypadku jej ostatniego, jak sama nazwa wskazuje motorycznego utworu *Mouvement des sons* na klawesyn (2008). Umiejętność konsekwentnego kształtowania formy zaszczepiała swym uczniom, nie narzucając przy tym samych rozwiązań, czy preferowanej przez siebie estetyki, o czym najlepiej świadczy wykonany na innym koncercie *Croon* (2009), utwór Jarosława Płonki, wychowanka artystki, odznaczający się wy-

rafinowaniem brzmieniowym, uzyskanym za pomocą pomysłowych technik wydobywania wiolonczelowych dźwięków.

Specjalnością krakowskich festiwalu jest przywoływanie z mroków niepamięci kompozytorów i ich dzieł. W tym roku padło na pozostałego po II wojnie światowej we Lwowie Tadeusza Majerskiego i jego *Kwintet fortepianowy w formie wariacji* (1953). Kompozytor poświęcił go pamięci tragicznie zmarłego Mieczysława Karłowicza, stąd nie dziwi przytoczenie motywów podhalańskich, a zwłaszcza charakterystycznej dla niej techniki smyczkowania. Jego wykonanie przez młodych muzyków z Airis Quartet przekonało, że jest to kompozycja ze wszech miar zasługująca na zasilenie polskiego repertuaru kameralnego oraz utrwalenie fonograficzne. Losom polskich kompozytorów, którzy po wojnie nie opuścili Lwowa (poza Majerskim byli to: pochodzący z miejscowej dynastii muzycznej Sołtysów – Adam – oraz Andrzej Nikodemowicz, ostatecznie przenoszący się jednak do Lublina), poświęciła swe wspomnienia Stefania Pawłyszyn, profesor lwowskiej Akademii Muzycznej im. Łysenki i autorka pierwszej w tamtych stronach monografii poświęconej Schoenbergowi. Ponadto w audycji muzycznej wzięli udział wspomniani artyści szwajcarscy, w ramach której zaprezentowali opatrzoną komentarzem interpretację potężnej rozmiarami czasowymi ballady Franza Schuberta do słów Friedricha Schillera *Nurek D 77*.

Lesław Czapliński

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA
PREZENTUJE



Barbara Jakubowska

METROPOLITAN OPERA
Uchem i okiem Basi Jakubowskiej
Recenzje 2001-2009

PWM
EDITION

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA
al. Krasieńskiego 11a, 31-111 Kraków
tel./fax: 012 422 71 71
www.pwm.com.pl

Patroni medialni:

**PRZE
KROJ**

Muzyka21
www.acteprealable.com

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

CARMEN **Carmen Bizeta.** Z dwóch ostatnich spektakli *Carmen* w MET w bieżącym sezonie widziałam jeden 28 IV. Zaplanowałam go, ponieważ po wycofaniu się Angeli Gheorghiu MET zaproponowała partię Carmen Kate Aldrich, amerykańskiemu mezzosopranowi, który słyszałam już tu w niewielkiej roli Maddaleny w *Rigoletcie* (debiut 2006 r.).

I nie było szczególnie dobrze. Aldrich nie ma wystarczająco głębokiego, o dobrym dole głosu do tej roli. Góra jest niezła, ale nie przekonuje wokalnie. Niby wszystko było poprawnie (z wyjątkiem dołu w arii trzech kart), ale nie zaproponowała jakiegoś szczególnie atrakcyjnego ujęcia interpretacyjnego roli w głosie.

Sala MET była jednak nabita ze względu na występ w roli Don José Jonasa Kaufmanna. *La fleur...* wypadła rewelacyjnie, z dawno nie słyszanymi tu pianami, modulacjami emocji i bezbłędnym B przy jej końcu, które sprawia tyle kłopotu innym tenorom. Huragan braw zatrząsł więc ścianami MET po jej zakończeniu przerywając spektakl na dobrych kilka minut. Jest to jednak ciemny głos o barytonowych barwach, który podczas pojedynku z Escamillem brzmiał jak „drugi baryton”. Ogólnie lepiej się sprawdził niż we włoskiej *Tosce*, ale przy całym podziwieniu jakim można obdarzać tego śpiewaka, to jest heldentenor, a ja w partiach tenorów lubię słuchać brzmienia dość „jasnego” w barwie tenora. Występ był oczywiście od strony muzycznej, stylowej i wokalne wspaniały więc biłam mu na stojąco brawa.

No i do tego Don José nie do końca pasował głos Micaeli śpiewanej przez Maiję Kovalewską. Brzmiała na jego tle za miękko-lirycznie. Nie można więc było uwierzyć, że owa delikatna istota jest w stanie wzbudzić w posiadaczu niemal bohaterkiego tonu erotyczne zapędy. Duet oczywiście wypadł świetnie, ale odnosiło się wrażenie, że ten Don José powinien raczej się nią opiekować jako kruchą, bezbronną istotą, a nie planować miłosny związek. W popisowej *Je dis que rien ne m'épouvante* Kovalewska nie wypadła najkorzystniej – nieco zbyt za ostry w górze, jak na mój gust, głos dla słodkiej Micaeli.

Bardzo dobrym natomiast występem mógł poszczycić się Mariusz Kwiecień jako Escamillo. Chyba wraz z upływem czasu „rozgrzał się” w tej roli i za każdym kolejnym razem brzmi lepiej. Zebrał zresztą od publiczności wiele zasłużonych braw za *Pieśń torreadora* i na końcu spektaklu.

Dyrygent, Alain Altinoglu nie miał widać „swojego” wieczoru. Uwertura – niby w dobrych choć nieco szybkich tempach, ale później wyraźnie dawało się słyszeć zbyt wybijany rytm. Bywało też trochę „chaosu” brzmieniowego i skracania fraz, a w akcie IV, podczas parady przed corridą zafundował nam kurc galepek w szaleńczych tempach.

Jak wiadomo każdy spektakl na żywo jest inny, i każda „nowa” Carmen stara się o całościowe ujęcie roli, czyli o połączenie aktorstwa scenicznego z głosem. To przedstawienie było jednym z najbardziej drapieżno-erotycznych prezentacji tej opery jakie widziałam w nowej produkcji MET. Reżyser postawił, co oczywiste, na atrakcyjność wizualną i sprawność fizyczną śpiewaczki i wykorzystał te atuty „bezpardonowo” do końca.

Nie zaliczam się do „punitanek” i nie przeszkadza mi nawet ostry ładunek seksu na scenie. Ale musi to mieć jakiś sens i czemuś służyć. Jeśli miałby służyć *Carmen* – to wspaniale. Tu jednak była to akurat „sztuka dla sztuki”. Nic bowiem interpretacyjnie dla postaci Carmen z tego nie wynikało poza „kotłowaniem się” po podłodze, rozstawianiem szeroko nóg, czy „dosiadaniem” Don José. Wprowadzono też kilka „ulepszeń” choreograficznych, dzięki którym Kaufmann zbyt wiele czasu spędzał w pozycji leżącej na podłodze. Albo upada, bo mu Carmen podstawiła nogę a on się przewraca, albo leży jako obiekt jej pasji erotycznej, albo w akcie ostatnim spędza większość czasu przygniatając ją siłą do ziemi, niemal jakby chciał ją zgwałcić,



Georges Bizet – Carmen
Jonas Kaufmann jako Don José
fot. Ken Howard



prosząc i grożąc. Zresztą sam cios noża, a w tym spektaklu trzy ciosy, zaplanowano jako „ostateczny akt seksualny”. Wsparta przodem do widowni o filar Carmen otrzymuje od niemal „przyklejonego do niej” i stojącego tyłem do widowni Don José trzy ciosy, które sugerują finalny akt miłosny zakończony jej śmiercią, szczególnie jeśli dodamy do tego głośne jęki Aldrich, które można przecież pojmować albo jako jej ekspresję ekstazy miłosnej, albo jęki bólu. I to też pewnie dałoby się przeżyć, gdyby Carmen była prawdziwie silną osobowością i dominująca postacią. To przecież „damski odpowiednik Don Giovanniego”. Dumna i nieprzystępna istota, do której nikt nie odważy się zbliżyć, chyba, że zapraszając kiwnie na niego palcem, a wtedy ów szczęśliwie wybrany biegnie do niej w podskokach. Nie można więc w gospodzie Lillas Pastia pokazywać Carmen powalonej na podłogę siłą przez kapitana, któremu niemal udaje się ją zgwałcić. Taka Carmen to pospolita dziewczka, którą niemal każdy może posiadać, za jej przyzwoleniem lub nie, bez dumnej determinacji i godności. No i prawdziwe seksowne kobiety nie muszą chyba czarować potencjalnych adoratorów wykonaniem gwiazdy na scenie, która w wykonaniu Aldrich wypadła technicznie nienagannie.

Tak więc nie taką wokalnie i interpretacyjnie Carmen chciałam zobaczyć w MET. No cóż – może przyszłe sezony przyniosą jakieś „rewelacje” w obsadzie tej roli.

2 V przeczytałam jednak w New York Times bardzo pochlebną recenzję z ostatniego w tym sezonie spektaklu *Carmen* w MET (1 V). Głos i interpretacja Kate Aldrich bardzo się spodobała, podobnie jak Micaeli Kovalevskiej. Dość chłodno odniesiono się do występu Dwaina Crofta, który po raz pierwszy w MET śpiewał Escamilla zastępując niedysponowanego Mariusza Kwietnia. Nawet dyrygenta pochwalono m.in. za dobre tempa w posuwaniu akcji. Największy entuzjazm oczywiście wywołał Jonas Kaufmann. Nie byłam na tym spektaklu – może rzeczywiście było aż tak inaczej niż gdy to słyszałam 28 IV. ¹⁰

ARMIDA

Armida Rossiniego. „Wystawiamy tę niezwykle wymagającą wokalnie operę dla Renée Fleming, której wyjątkowo rzadkie artystyczne przymioty – tak wokalne jak dramatyczne – mogą sprostać wyzwaniom tego taksującego dzieła”, powiedział Peter Gelb, gdy na wyraźną prośbę Fleming MET zainwestowała w prapremierową produkcję *Armidy* Rossiniego. A jak wiadomo, czego Fleming sobie zażyczy – Gelb akceptuje. Zaplanowano więc 9 spektakli, które rozpoczęła 12 IV premierowa gala sponsorowana przez Yvesa Saint-Laurenta.

Produkcję *Armidy* powierzono Mary Zimmerman, która znana jest już Państwu zapewne z poprzednich swych kreacji dla MET: *Lucja z Lammermoor* (debiut w 2007 r.) oraz *Lunaticzka*. Dekoracje i kostiumy zaprojektował urodzony w Zimbabwie Richard Hudson (debiut w MET 1998 r. – *Samson i Dalila*), światłem zajął się nowojorczyk Brian MacDevitt (debiut w MET 2008 r. – *Doktor Atomic*), a choreografię wykreowali: Daniel Pelzig (w tej produkcji asystent Grazieli Daniele, debiut w

MET – *Lucja z Lammermoor*, *Ifigenia w Taurydzie* i *Lunaticzka*) oraz urodzona w Buenos Aires Graziela Daniele, która debiutowała tą produkcją w MET. Daniele zdobyła wiele nominacji do Tony Award i Drama Desk za swe projekty choreograficzne na Broadwayu i w Lincoln Center Theater. Współpracowała m.in. z Woody Allenem i to jej taniec wykonywał Anthony Quinn w *Zorbie* na Broadwayu.

Dość prosta teatralnie wizja sceniczna wywarła na mnie dobre wrażenie. Bez specjalnych wydziwiań, nie tłoczno, barwnie bajkowo, głównie w ostrych, wyrazistych śródziemnomorskich barwach. Kostiumy udane – szczególnie oczywiście kreacje dla Fleming. Najpierw biało-czarna, potem czarna, w akcie III ostro różowa z elementami bieli, a na końcu powrót do czerni. Najwięcej problemów miałam z choreografią baletu kończącego akt II, który składa się z kilku segmentów i trwa niezwykle długo.

Kurtyna przedstawia obraz wzburzonego morza i niebo wypełnione kłębiastymi, lekko zaciemnionymi białymi chmurami z „prześwitem” promieni słonecznych.

Co wydało mi się dobrym pomysłem Zimmerman, to nawiązanie do stylu dekoracji operowych czasów Rossiniego, w których królowały malowane połacie materiałów i techniczno-mechaniczne „innowacje” ówczesnych teatrów. I tak w akcie I mamy wielką białą salę z półokrągłymi ścianami wypełniającą cały obszar sceny. I ten element dekoracji jest „stały” czyli pozostaje we wszystkich scenach i aktach opery. Zmieniają się tylko ruchome fragmenty sugerujące odmienne miejsca akcji. Po uniesieniu kurtyny, zawieszony na czerwonej szarfie zjeżdża z góry ubrany w czerwone powiewne szatki Amor/personifikacja miłości, mała dziewczynka z kółczanem i strzałami, która będzie towarzyszyła już Armidzie do końca opery. Po czym w niemej scenie pojawiają się na scenie tancerze/dublerzy Armidy i Rinalda – przypomnienie ich wcześniejszego spotkania przed „właściwą” akcją opery.

Akt pierwszy to obóz rycerzy frankońskich przygotowujących się do zdobycia Jerozolimy. Zjeżdżają więc z góry 3 różnych rozmiarów palmy o szafirowo-zielonych liściach, a z prawego boku sceny wysunięty jest powoli

wydłużony trójkąt wydmy piaskowej pustyni. Barwnie i prosto. Rycerzy ubrano w „ponadczasowe” kostiumy. Przywódca ma długi do ziemi szary mundur z czarnymi lamowaniami, oficerów ubrano w mundury o tym samym kroju tyle, że czarne z czerwonymi lamowaniami. Żołnierze najbardziej wyglądają „z epoki” – czerwone długie szaty a na nich błyszcząco srebrzysta zbroja, hełmy oraz czarne rękawice. Do atrakcji tego aktu należy oczywiście rydwan Armidy i ubrani w stroje „niewiernych Saracenów” studzy, którzy rozwijają przed jej stopami dywan.

Akt II – kurtyną sceny jest zawieszona od góry „koronka” naszywanych na przezroczystym tiulu zielonych liści lasu, do którego przeniesiono akcję. Otwiera go balet demonów będących w służbie u Armidy. Ubrane w dość zabawne, szaro-srebrzysto-zielone, z długimi ogonami kostiumy diabełki wszelakiego wzrostu i rozmiaru wykonują nieco spastyczny w ruchu taniec. Ich główny „przywódca” – najokazalszy wzrostem Astarote (Keith Miller), dla odróżnienia w srebrzysto-szarym kostiumie, tańczy dość skomplikowane pas i podczas tego baletowego występu śpiewa recitativ. Pozostałe diabełki unoszą go też na ramionach i okrążają z nim scenę. To wyczyn godny uznania. Bas-baryton Keith Miller zanim rozpoczął karierę wokalną był przez 5 lat profesjonalnym graczem amerykańskiego futbolu i jednym z wybranych sportowców w sztafecie przeniesienia ognia olimpijskiego przed Olimpiadą w Atlancie w 1996 r.

Po zniknięciu demonicznych sług Armidy splywa z góry sceny ładnie oświetlone białe pudełko/pomieszczenie z kanapą i zapalonym trójramiennym świecznikiem, w którym znajduje się Rinaldo i Armida. Po chwili mroczne ostępy lasu zamieniają się we wnętrze pałacu jej uciech. Diabełki wnoszą w tanecznych pas krzesła, które ustawiają pod ścianami, a na nich zasiadają hurysy/chór, ubrane w bardzo skromne kostiumy zasłaniające ich wdzięki od stóp do głów plus chusty okrywające włosy – i to dobry pomysł bo owymi hurysami są przeważnie śpiewaczki chóru MET „wymieszane” z kilkoma tancerkami baletu. Zjeżdża też z góry kopuła/sufit pałacu i pojawia się na jednej ze ścian ogromnych rozmiarów czarny pajak. Mamy też okazję po raz pierwszy rzucić okiem na personifikację Zemsty, którą jest ubrany w pseudo piracki kostium z obnażonym torsem tancerz obserwujący akcję z wyżyn przerwy pomiędzy zetknięciem ścian z sufitem. Podczas owej transformacji Amor wskakuje od tyłu na plecy Rinalda, obejmuje go w pasie nogami i zasłania mu oczy. I ta właśnie dekoracja jest tłem dla popisowej arii Armidy oraz dla wydłużonego baletu, który jest opowieścią o losach Rinalda i jego zauroczeniu Armidą.

I tu miałam największe pretensje do choreografów. *Armida* to opera seria i komiczno-satyryczne wstawki baletu nie powinny mieć miejsca. Zaprzecza to bowiem poważno-tragicznym losom i Rinalda, i Armidy, i czyni z całości niemal farsę. Chichoty rozbawionej widowni podczas tańca diabełków czy stylizowanej gonytury Rinalda za nimfami rzucającymi pomiędzy sobą owocami jest po prostu nie na miejscu. No i przy końcu pojawiają się w baletowych podskokach tancerze diabełki z rogatymi

czapczkami na głowie i ogonami wystającymi spod krótkich tiulowych spódniczek balerini. I ten farsowy układ taneczny kończy baletowy „spektakl” w spektaklu. Balet obserwowany jest przez Armidę i Rinalda siedzących na krzesłach tyłem do widowni i dłuży się w nieskończoność choć trwa około 15 minut. Po jego zakończeniu – kurtyna i koniec aktu II. Dramatyczno-teatralnie – rozbija to ciągłość akcji i niczego nie wnosi artystycznie czy muzycznie. Przy wystawianiu nieznanego powszechnie dzieła operowego można lub wręcz należy przestudiować oryginalną partyturę i podjąć decyzje dotyczące jej prezentacji. Dobry muzyk/dyrygent może

Rossini napisał na wyraźne życzenie teatru operowego w Neapolu, który *Armidę* u niego zamówił. Reakcja publiczności podczas gali była absolutnie jednoznaczna. Obserwowałam masowy exodus znudzonych widzów podczas przerwy po akcie II, a sala opróżniła się co najmniej o 1/3.

Akt III był chyba najatrakcyjniejszy wizualnie. Piękne pole maków, czyli powbijanych w deski sceny wysokich pięknych ich kwiatów, wśród których w miłosnych uściskach i duecie przechadzają się Rinaldo i Armida. To rajski ogród z zwieszonymi na ścianach wielkimi papugami i umieszczonymi przy ścianach



Giacomo Rossini – *Armida*
Keith Miller jako Astarote
fot. Ken Howard

zdecydować o cięciach, szczególnie w przypadkach tzw. „wstawek baletowych”. Myślę, że można było albo ową muzykę baletową Rossiniego pominąć, „ściągając” ciągłość akcji aktu II i III, lub skrócić ją do minimum, albo, jeśli naprawdę chciano zaprezentować „całą” muzykę Rossiniego do *Armidy* – przynajmniej zadbać o dramatycznie interesujący balet, a nie pół farsowy układ taneczny. Owe cięcia w długości jego trwania, lub wręcz pominięcie byłoby uzasadnione tym, że znakomita większość oper Rossiniego skomponowana jest w dwóch aktach, a wstawkę muzyki baletowej, jedynej zresztą w jego „włoskich” operach,

barwnymi ptakami. Jest też piękna wałka w tle centrum sceny i mechaniczny czerwony „robaczek”, który porusza się ku środkowi sceny po obrzeżu zakończenia ścian w górze. I znów trochę farsy z diabełkiem, który ucieka przez pojawiającymi się na scenie Ubaldem i Carlem, objając się w popłochu o ściany.

Sam finał to powrót malowanej kurtyny morza, która stanowi tło dla ostatecznej konfrontacji sił Armidy i Rinalda na jego wybrzeżu. Ostatni obraz sceniczny to pełna scena z wielkimi poruszającymi się błoniastymi skrzydłami smoka, na tle których zastępy diabełków i Armida poprzysięgają zemstę.

Trudność w wystawianiu *Armidy* polega jednak na doborze obsady. Armida, centralna postać opery i jedyna kobieta na scenie – musi absolutnie dominować aktorsko i wokalnie nad otaczającymi ją mężczyznami. A potrzebnych jest 6 tenorów i kilka niższych głosów do uzupełnienia postaci akcji opery. W czasach, gdy Maria Callas śpiewała *Armidę*, brakowało niestety wystarczająco „giętkich” głosów, które wyszkolone byłyby w technice śpiewu rossiniowskiego bel canto, tak więc w istniejącym nagraniu słyszymy sporo uproszczeń i cięć w ich liniach melodycznych i żaden z jej partnerów nie jest na jej poziomie prezentacji wokalne.

Obecnie MET mogła jednak zaproponować kilku śpiewakom, którzy wykonują ten repertuar, męskie role w *Armidzie*. Podczas gali 12 IV było różnie, zresztą był to spektakl, który wypadł najslabiej wokalnie ze wszystkich widzianych i słyszanych przeze mnie w MET.

Pierwszym tenorem był John Osborne (Goffredo), Amerykanin (debiut w MET 1997), który śpiewał tu już m.in. Don Ottavia i Hrabiego Almagora. Podczas gali nie był dokładny w precyzji intonacyjnej. Znacznie lepiej wypadł w późniejszych spektaklach.

Zawistnym Germandem, który ginie w pojedynku z Rinaldem był José Manuel Zapata, hiszpański tenor (debiut i jedyny przed *Armidą* występ w MET w 2008 r. jako Hrabia Almaviva w *Cyruliku sewilskim*). 12 IV zaprezentował niezłą giętkość głosu, ale wykonanie wypadło niezbyt „lekko”, ze słyszalnym wysiłkiem w głosie. Było też sporo nieprecyzji intonacyjnych.

Kobie van Rensburg (Ubaldo), tenor z Południowej Afryki (debiut w MET – Grimoaldo w *Rodelindzie* w 2005 r. i tytułowa partia w *Idomeneo*) pojawił się dopiero w akcie III i też niestety zmagał się z poprawnością intonacyjną.

Jako jego druh, Carlo, wystąpił Barry Banks, brytyjski tenor (debiut w MET w 1996 r., wykonywał tu już wiele ról, m.in.: Elvino w *Lunatyczce*, Tonio w *Córce pułku*, Lindoro we *Włoszce w Algierze*, Don Ramiro w *Kopciuszkę*, Ernesto w *Don Pasquale*). Jego jasno-dźwięczny głos zabrzmiał stylowo i zebrał od publiczności wiele braw po zakończeniu gali.

W roli Eustazia (brata Goffreda) wystąpił debiutując w MET armeński tenor Yeghishe Manucharayan. To zbyt krótka rola by móc należycie ocenić go jako wokalistę. Pojawia się bowiem tylko na chwilę w akcie I. Wywarł dobre wrażenie, ale z oceną wstrzymam się do pokazniejszych rozmiarów partii.

Partie Idratota, króla Damaszku i wuja Armidy wykonał amerykański bas-baryton Peter Volpe, który w krótkich, epizodycznych momentach zabrzmiał z właściwą demoniczną mocą.

Wiele braw należało się tancerzom: Teele Ude, personifikacji Miłości, Issakowi Scrantonowi, personifikacji Zemsty, „baletowemu” Rinaldo, Aaronowi Louxowi, oraz muzykom orkiestry, którzy wykonywali sola: Davidowi Chanowi (skrzypce) i Rafaelowi Figueroi (wiolonczela).

Najważniejszą rolę męską (Rinaldo) tej opery śpiewał Lawrence Brownlee. I nareszcie usłyszałam typowo rossiniowski śpiew, styl i technikę wykonawczą. Był też jedynym wokalistą wieczoru gali, który śpiewał prawdziwe bel canto. Miętko, z niansem, piękną modulacją barw emocji, bez cienia wysiłku czy napięcia w głosie.

Na koniec ocen wykonań wokalnych zostawiłam Renée Fleming, tytułową bohaterkę. 12 IV nie zachwyła czystością i precyzją tryli i koloratury. Sporo podbierania dźwięków od dołu, przykrytego głosu i portamento. Dało się też słyszeć jej „zwyyczajowe” manieryzmy. Niezłe wypadł duet z Rinaldem, ale popisowa aria z aktu II, *D'Amore al dolce impero*, nie mogła poszczycić się lekkością koloratury. Jest to zresztą aria,

do której sam Rossini napisał wszelkie ozdobniki i fiorytury, i faktycznie nie jest typową kilkuczłonową arią z tego okresu. To jedna „melodia” z „wariacjami na temat”, szalenie wymagająca technicznie i jedna z tych popisowych, które wykonywało koncertowo i nagrywało wiele sopranów z przeszłości. Podczas gali Fleming nie popisała się. Zachowywała głos, zresztą od pierwszego aktu, bardzo ostrożnie nim operując i dopiero w samym finale usłyszeliśmy pełny głos i znakomite wykonanie.

Giacomo Rossini – *Armida*
akt II: Ude Brownlee jako Rinaldo i Renée Fleming jako Armida
fot. Ken Howard



Tak więc podczas wieczoru gali prapremierowej prawdziwym bohaterem wokalmym *Armidy* był Rinaldo, czyli Lawrence Brownlee, który zebrał od publiczności wielce zasłużoną stojącą owację.

Kolejny widziany przeze mnie spektakl *Armidy* 22 IV był najlepszym wokalnie. Było to trzecie przedstawienie tej opery w MET, a więc „zwyyczajowo” to, podczas którego wszystko wydaje się być najbardziej „dograne”, spójne muzycznie i wokalnie od dnia premiery. Fleming nadal była ostrożna i zachowywała głos na sam koniec; wokalnie nadal królowała pod każdym względem Brownlee, ale reszta obsady zabrzmiała dobrze, zniknęły bowiem zachwiania intonacyjne

i nieprecyzje. Ten spektakl robił wrażenie i mógł uzasadniać decyzję o zaprezentowaniu tej opery Rossiniego w MET. Nie jest to bowiem muzyczne „arcydzieło” Rossiniego. Przy uważnym słuchaniu łatwo „wyłowić” uchem „pożyczki” np. z Glucka i Mozarta, no i przecież sam Beethoven powiedział Rossiniemu, że najlepsze jego kompozycje to opery komiczne.

Poza fantastycznym występem Lawrence’a Brownlee, najciekaw-


stał na popisową prezentację mocy głosu w obu wykonywanych rolach, co wypadło zbyt bohaterko głośno, nie zachwycało w Rossinim, wybijało się niestyłowo i niepotrzebnie ponad głosy pozostałych wokalistów. Kobie van Rensburg (Ubaldo) nadal niestety prezentował spore nieprecyzje intonacyjnie i lekko rozchwiany głos. Fleming znów była „ostrożna”, śpiewała bardzo przyciszonym, oszczędnym w mocy głosem do samego finału opery. Błyszczał jedynie jak zwykle znakomity Lawrence Brownlee, który po raz kolejny był wokalnym bohaterem wieczoru.

Ostatni spektakl *Armidy* słyszałam przez radio podczas transmisji 1 V. I tu chyba należą się wielkie brawa inżynierom dźwięku, którzy odpowiedzialni byli za rozmieszczenie mikrofonów. Wszyscy bowiem zabrzmiali znacznie lepiej i jedynie w głosie Kobie van Rensburga nadal słyszalna była chwiejność i nieprecyzje intonacyjne. Najbardziej skorzystał na technice wylawiającej mikrofonów głos Fleming, który zabrzmiał, co oczywiste, znacznie silniej, niemal jak pełny głos od początku do końca opery. Nadal była ostrożna w koloraturze i trylach i nie dało się usłyszeć brawury wykonawczej zaplanowanej muzyką Rossiniego. Fleming jest doskonała technicznie i wie jak pokrywać czy rekompensować wirtuozerię wokalną. Zamiast więc wokalnych fajerwerków, na które czekała widownia MET „wkomponowała” je inteligentnie ale i bezpiecznie w linię melodyczną. Więcej więc było „markowania” niż popisowego śpiewu. Zdarzały się też krótkie momenty lekko siłowej góry lub wręcz chwilowego załamania głosu w najwyższym rejestrze, ale zapewne przy odrobinie dobrej woli można by próbować „obronić” jej podejście interpretacyjne. Według mnie były to bardzo „zachowawcze” wokalne występy, ponieważ Fleming doskonale wie na co może sobie obecnie pozwolić głosem. Dopasowała więc wszystko do owych możliwości serwując jedynie spektakularny finał.

Dyrygentem *Armidy* we wszystkich przedstawieniach był Riccardo Frizza, włoski maestro, który debiutował w MET *Rigolettem* w 2009 r., a potem prowadził orkiestrę MET w *Trubadurze*. Nierówne muzycznie spektakle. Tempa niby poprawne, ale jakoś „na piechotę” jakby nie za bardzo wiedział co zrobić z interpretacyjną stroną tej partytury. Sporo rozbieżności w synchronizacji ze śpiewakami – albo za wcześnie, albo zbyt późno „wchodząca” orkiestra i jakoś tak ogólnie bez życia i energii. Zdarzały się nieczyste wejścia poszczególnych solowych instrumentów jak np. trąbka w uwerturze i ogólnie było nudnawo muzycznie.

Czy było więc rozczarowująco? I tak i nie. Rozczarowywała Fleming, której ego wielkiej divy skłoniło MET do wystawienia dla niej *Armidy*, a w której nie mogła przecież obecnie brzmieć tak dobrze, jak w nagraniu tej roli z 1993 r. Ale mieliśmy też okazję prawdziwie docenić jednego z najlepszych współcześnie śpiewaków repertuaru bel canto, Lawrence’a Brownlee w najdłuższym i chyba najbardziej skomplikowanym i wymagającym wokalnie występie. Wspaniały w barwie, wyrównany w całym rejestrze głos o pięknym, miękkim brzmieniu, niezwykle muzycznie stylowy, technicznie bez zarzutu, modulujący każdą barwę emocji – od

ciepłych piano po dramatyczne brzmienie w górze. Jego znakomita pewność wykonawcza, opanowanie giętkości głosu i oddechu zezwalało mu też na rewelacyjny popis prawdziwego bel canto, jednego zresztą podczas owych wieczorów. Mieliśmy już okazję podziwiać go jako Tonia wykonującego owe ostawione 9 górnych C, ale moim zdaniem dopiero ta rola w pełni ukazała jego kunszt wokalny. Co najmniej dwa górne D, oraz „dolne” C i D bez cienia napięcia czy wysiłku. Bravo!

Tak więc z tegorocznych spektakli *Armidy* w pamięć zapadnie mi właśnie Lawrence’a Brownlee, którego karierę z pewnością warto śledzić. 



szym muzycznie fragmentem opery okazała się nie popisowa aria Armidy z aktu II, ale trio tenorów z aktu III, za który Rinaldo, Ubaldo i Carlo zebrali istną burzę oklasków.

27 IV, czyli podczas trzeciego widzianego przeze mnie na żywo spektaklu *Armidy* w MET mieliśmy zastępstwo. Rozchorował się José Manuel Zapata, Gerando aktu I. Rolę powierzono Barry’emu Banksowi (Carlo z aktu III, zaśpiewał tego wieczoru obie partie). Ten spektakl filmowano 5 rozstawionymi strategicznie na sali MET kamerami, każdemu więc zależało na jak najlepszym występie.

Barry Banks był zdecydowanie lepszym Gerandem, ale niestety po-



rysunek: Seymour Schlatner

Lulu Albana Berga. Opera ta rzadko kogo pozostawia obojętnym. Albo się tę operę kocha, albo się jej nienawidzi. Krańcowo spolaryzowane emocje na jej temat najczęściej tłumaczone są muzyką Berga.

Jak polubić *Lulu*? Po pierwsze, wydaje mi się, że należy spojrzeć na nią od strony dramatycznych sztuk teatralnych Franka Wedekinda, na których oparł swe libretto Berg. Pierwszą z nich była *Evdgeist* (1895 – *Duch ziemi*), a drugą *Buchse der Pandora* (1904 – *Puszka Pandory*). Z powodu skandalicznej treści przez całe życie Wedekinda (1864-1918) zakazane było ich publiczne wystawianie (na sąsiedniej stronie przypomnę Państwu po krótkce treść opery).

Kim była Lulu? Potworem, femme fatale czy ofiarą? Według mnie ofiarą. Wydobyta z rynsztoku, gdy miała zaledwie 12 lat jest w trakcie trwania akcji operowej nastolatką, a przynajmniej tak możemy wnioskować z jej własnych słów, gdy wspomina pobyt w szpitalu jak miała 15 lat. Jej „wybawiciel”, Schon „wychował ją sobie” i uczynił z niej kochankę. Schon jest jedynym mężczyzną, o którym Lulu mówi, że prawdziwie go kochała. Świadoma urody i emanującego uroku seksualnego, przyprawiającego wielu mężczyzn o obsesję, używa tych atrybutów by zapewnić sobie przetrwanie w „dżungli” okrutnego świata w jakim przyszło jej żyć. Jej indyferentność emocjonalna czy wręcz cynizm są wynikiem jej losów. W jej przekonaniu równie dobrze ona mogłaby się znaleźć na miejscu swych „ofiar”. I zresztą tak się dzieje na końcu, gdy pada ofiarą brutalnego ataku Kuby Rozpruwacza.

Lulu fascynuje mężczyzn kombinacją dziecięcości wyglądu z wyrafinowaniem seksualnym doświadczonej kobiety. Jak więc przedstawić losy tej postaci muzycznie w operze? Chyba właśnie tak jak zrobił to Berg, z niepokojącą intensywnością dramatyczną i wszelakimi „zgrzytami” kolei jej życia, a każda z postaci tej opery ma swój „motyw”, każda ma „ilustrację muzyczną” o co bardzo pieczołowicie zadbał Berg.

Spójrzmy więc na Lulu „muzycznie”, od strony „kuchni kompozytorskiej”. Muzyka Lulu musi być „wstrząsająca”, musi operować dysonansem, musi powodować „dyskomfort”, bo dopiero wtedy zostanie osiągnięty jej cel. A Berg prawdziwie nas „dreczy, draży i niepokoi” swą atonalną, wolno płynącą, z wykorzystaniem 12 tonów muzyczną ilustracją opowieści o procesie tragedii dziecka-kobiety Lulu i o jej stopniowej degradacji po śmierć włącznie.

Pisałam już w **Muzyka21** (2002) trochę o strukturze jej kompozycji, ale przypomnę najważniejsze informacje, które mogą okazać się pomocne w „studiach” nad *Lulu*.

Muzyka *Lulu* pozbawiona jest rozumianej w konwencjonalny sposób linii melodycznej. Zamiast tego Berg wykorzystuje „rzędy” 12 nut. Są jednak i te bardziej tradycyjne formy jak np. *Chorał* (przy końcu aktu II), *Kanon* (na początku aktu II). *Lulu* ma też „swe pieśni” o wyrazistym początku i końcu (akt I, scena 1), z których pierwszą wykonuje przy akompaniamencie saksofonu, a drugą (akt II scena 1), gdy broni się przed atakami Schona mówiąc, że nigdy niczego nie udawała. Zauważalne są również „miłosne duety” – akt I scena 1 i akt II scena 2. Poza saksofonem, Berg włączył

też do instrumentów orkiestry „niepokojący” w dźwięku wibrafon.

Matematyczna wręcz precyzja i przejrzystość konstrukcji muzyki Berga, jej dramatyczny i erotyczny ładunek wymaga równie wielkiej precyzji wykonawczej ze zrozumieniem wzajemnych relacji motywów, rekapitulacji wcześniejszych form – „zwierciadlanego” odbicia struktury aktu I i III – i wzmocnienia ich odpowiednio do tragicznego finału.

Berg zastosował w *Lulu* trzy „harmonizujące” ze sobą koncepcje wewnętrznej struktury opery:

1. najszersza i najogólniejsza: wzmocnienie i rekapitulacja epizodów muzycznych do ich apogeum w finale.

2. mniejsza skala: integracja wewnętrznej struktury każdego z aktów z wykorzystaniem tradycyjnych form muzycznych przypisywanych sytuacjom np. *Sonata Allegro* dla aktu I dla Dr Schona; *Rondo* – akt II dla Alwy i jego namiętnej pasji do Lulu.

3. jeszcze bardziej zwięzony poziom strukturalny: małe formy do wykonania przy zastosowaniu tradycyjnego zapisu partytury operowej i tak np. *canzonetta*, *arietta*, *pieśń*, *cavatina* etc.

Kolor, niuanse i detal struktury wraz z dynamiką wzajemnych współzależności wypracowują w tej operze równowagę pomiędzy pełnym brzmieniem orkiestry i głosem Lulu. Bardzo symetrycznie też, jak odbicie w lustrze, zaplanował Berg strukturę aktu I i III, w których „zwierciadlanymi odbiciami”, odpowiednikami trzech mętłów *Lulu* jest jej trzech klientów. „Zamówił” też sobie specyficznie określone głosy do wykonania ról w *Lulu*: Lulu – wysoki

Oto po krótko treść opery. Miejszem akcji jest Wiedeń, Paryż i Londyn. Wydarzenia historyczne wspomniane w treści libretta (rewolucja w Paryżu i postać Kuby Rozpruwacza) sugerują koniec XIX w. Operę otwiera *Prolog*, w którym Treser cyrku przedstawia publiczności swą menażerię. Jako ostatni wniesiony jest na scenę jadowity wąż – Lulu.

**Akt I
scena 1. Atelier Malarza.**

Lulu, którą jej mąż, Dr Goll, nazywa Nelly, pozuje do portretu. W atelier obecny jest bogaty wydawca gazety, Dr Schon, kochanek Lulu. Gdy Malarz i Lulu pozostają sami, Malarz próbuje uwieść Lulu. Zastaje ich niemal in flagranti Dr Goll, który po wyważeniu drzwi umiera na atak serca. Lulu niespecjalnie przejęta jego śmiercią uświadamia sobie, że jest bogata.

scena 2. Apartament Lulu.

Lulu jest obecnie żoną Malarza, który nazywa ją Ewa. Niepokoi ją fakt zaręczyn Dr Schona. W jej salonie pojawia się astmatyczny stary tramp, Schigolch, jedyny mężczyzna w operze, który nazywa ją Lulu. Poza nim każdy nadaje jej inne imię. Jego postać nie jest do końca wyjaśniona. Jest prawdopodobnie jej ojcem, lub kochankiem z dawnych lat. Lulu daje mu pieniądze. Po jego wyjściu odwiedza Lulu Dr Schon, który chce zakończyć długoletnie spotkanie. Ma obecnie narzeczoną i nie chce wywołać towarzyskiego skandalu. Opowiada o ich związku mężowi



Alban Berg – *Lulu*
Marlis Petersen jako Lulu
fot. Ken Howard

Lulu. Schon zna Lulu od dziecka. Miała zaledwie 12 lat, gdy wydobyl ją z rynsztoku i nazwał Mignon. Oświadcza też Malarzowi, że jest autorem jego sukcesów finansowych. To on znalazł Lulu bogatego pierwszego męża, którego miliony Malarz poślubił wraz z Lulu, i to on nalegał na ich związek by Lulu miała młodego, pełnego wigoru męża. On też kupował jego obrazy by zapewnić Lulu życie w komforcie. Zdesperowany Malarz podrzyna sobie gardło brzytwą. Po wyważeniu drzwi, odkrywci jego zakrwawionych zwłok oraz wezwaniu policji, niewzruszona specjalnie tym widokiem Lulu mówi do Schona: „I tak się ze mną ożenisz”.

scena 3. Garderoba Lulu.

Lulu pracuje obecnie jako wielce popularna i odnosząca sukcesy tancerka, występująca w balecie skomponowanym przez syna Dr Schona, Alwę. Opowiada Alwie o jednym ze swych nowych adoratorów, Księciu, który chce ją poślubić i wywieźć do Afryki. Po jej wyjściu na scenę Alwa, rozważa możliwość skomponowania opery opartej o jej życie. Lulu powraca do garderoby i odmawia dalszych występów ponieważ na widowni znajduje się Dr Schon ze swą narzeczoną, a ona nie chce dla niej tańczyć. Schon próbuje ją nakłonić do zmiany decyzji, ale wtedy Lulu mówi mu o możliwości wyjazdu na stałe do Afryki. Schon uświadamia sobie, że nie może żyć bez

Lulu i pod jej dyktando pisze pożegnalny list do swej narzeczonej.

**Akt II
scena 1. Dom Lulu.**

Lulu jest obecnie żoną Dr Schona. Ku jego utrapieniu przez ich luksusowy dom nadal prze-wijają się tłumy jej wielbicieli. Wśród nich jest Hrabina Geschwitz, lesbijka. Jest ona drugą postacią opery, która nazywa Lulu jej imieniem. Po wyjściu Schona, Hrabina powraca i ukrywa się w salonie Lulu. Przychodzą też inni: Schigolch, Akrobata i Licealista, by wyznawać jej miłość. Gdy pojawia się syn Schona, Alwa, wszyscy chowają się. Przeświadczony, że są sami Alwa wyznaje Lulu miłość. Ale świadkiem owej sceny jest Dr Schon, który powrócił do domu. Wyrzuca syna z domu, wręcza Lulu rewolwer i nakazuje się zastrzelić by uchronić go przed skandalem. Lulu usiłuje się bronić, mówiąc Schonowi, że przecież nigdy nikogo nie zwodziła i nie udawała, że jest kimś, kim nie jest. Schon rzuca ją na kolana, ale wtedy ukryty pod stołem Licealista w desperacji woła o pomoc.

Podczas zamieszania Lulu 5 razy strzela Schonowi w plecy. Na scenę wbiega Alwa, syn Schona. Lulu pada mu do stóp błagając by nie wydał jej policji.

Interludium

Niemym film, do którego Berg skomponował „palindromową” muzykę (palindrom to struktura, która czytana od przodu do tyłu i odwrotnie jest taka sama.), która opowiada o losach Lulu po zabójstwie Schona. Centrum muzyki stanowi arpeggio grane na fortepianie, a film pokazuje jej aresztowanie, proces, uwięzienie, celowe zarażenie się cholera, przenosiny do szpitala więziennego, z którego ratuje ją Hrabina Geschwitz. Hrabina bohatersko udaje się do Hamburga, gdzie panuje cholera. Kradnie bieliznę jednego z umarłych i przemycza ją na sobie do szpitala, gdzie zamienia się nią z Lulu. Podczas odwiedzin będącej w trakcie rekonwalescencji Lulu, Hrabina oddaje jej swe ubranie i umożliwia ucieczkę zajmując jej miejsce w więziennym szpitalu. Reżyserem owego filmu był Heinz Ruckert. Film zaginął gdzieś niestety. Pozostało tylko trochę zdjęć. Obecnie więc każda produkcja tej opery przygotowuje swą własną wersję ilustracji rysunkowo-zdjęciowych do Interludium.

scena 2. Dom Lulu.

Alwa, Akrobata, Schigolch i Hrabina oczekują

powrotu Lulu. Akrobata zamierza ją poślubić, ale najpierw Lulu musi uciec za granicę w czym ma jej pomóc Schigolch. Na widoki wymizerowanej chorobą Lulu Akrobata porzuca ją i grozi wezwaniem policji. Lulu udaje się jednak uwieść Alwę i namówić go do wspólnej ucieczki do Paryża. Gdy Alwa bierze ją w ramiona, Lulu mówi jakby od niechcenia: „Czy nie jest to ta kanapa, na której twój ojciec wykrwawił się na śmierć?”

**Akt III
scena 1. Luksusowy dom Lulu i Alwy w Paryżu.**

Przyjęcie urodzinowe Lulu. Wśród zebranych gości znajduje się podążająca ciągle za Lulu Hrabina Geschwitz i dwoje szantażystów: Akrobata i Markiz. Markiz grozi Lulu, że jeśli nie spełni jego żądań sprzeda ją do burdelu w Kairze. Nadal przecież jest poszukiwana za zabójstwo Dr Schona. Akrobata również próbuje wyłudzić od niej kolejną sumę. Pojawia się też Schigolch z prośbą o pieniądze. Lulu załamuje się i ze łzami w oczach opowiada mu o szantażu. Oboje planują zabójstwo Akrobaty. Chcą go przekonać, że Hrabina jest w nim zakochana. Lulu obietnicami swych względów namawia Hrabinę by zwabiła Akrobatę do hotelu, gdzie Schigolch ma go zabić. W tym momencie ogłoszony zostaje krach akcji kolejowych na giełdzie, których całe zgromadzone tu towarzystwo jest posiadaczami. W ogólnym zamieszaniu Lulu zamienia ubrania z młodym kelnerem i ucieka wraz z Alwą tuż przed przybyciem policji, którą sprawdza Markiz.

scena 2. Pokój w Londynie.

Lulu, Alwa, Schigolch i Hrabina mieszkają teraz w skrajnej biedzie. Zarażony syfilisem Alwa jest w końcowym stadium choroby. Lulu decyduje się zarabiać na ich utrzymanie prostytucją. Jest to noc jej „debiutu”. Jediną „ozdobą” ich domostwa jest portret Lulu, który Hrabina przywozila ze sobą z Paryża i z którym nie chce się rozstać. Klienci Lulu z aktu III są zwierciadlanym odbiciem jej trzech mężów i niejako ich „mścicielami”. Pierwszym z nich jest milczący profesor (Dr Goll), drugim Murzyn (Malarz), który odmawia zapłaty z góry „za usługi” i w bóje zabija Alwę. Schigold chowa jego ciało za kotarę, by nie odstraszał innych klientów i idzie do pubu. Hrabina rozważa natomiast samobójstwo. Uświadamia sobie, że nigdy nie zdobędzie miłości Lulu. Trzecim klientem jest Kuba Rozpruwacz (Dr Schon), Targuje się z Lulu o cenę i już ma opuścić jej pokój gdy Lulu w desperacji godzi się na niską zapłatę, byle tylko został z nią przez całą noc. Kuba Rozpruwacz morduje Lulu oraz słyszącą jej krzyki Hrabinę, która usiłuje przyjść jej z pomocą. Kuba Rozpruwacz myje ręce, narzeka, że nie ma nawet ręcznika i wyciera okrwawione narzędzie zbrodni w płótno portretu Lulu. W ostatnich momentach swego życia Hrabina przysięga Lulu wieczną miłość. ☹

sopran, Hrabina – dramatyczny mezzosopran, Dr Schon/Kuba Rozpruwacz – heroiczny baryton, Alwa, jego syn, kompozytor – młody heroiczny tenor, Malarz/Murzyn – liryczny tenor, Schigolch – wysoki „charakterystyczny” bas, Treser/Akrobata – heroiczny bas buffo.

Najczęściej też „dublowane” są role Garderobianej/Licealisty/Kelnera – mezzosopran. Berg wykorzystał też dialog mówiony a

mu już czasu przed śmiercią by ją dokończyć. Orkiestracja Berga przerwana jest w 268 taktach aktu III sceny 1. Pozostało jednak wiele szczegółowych szkiców ze wskazaniami instrumentacji.

Wedle informacji zaczerpniętych z biografii Berga pióra Williiego Reicha, możemy się dowiedzieć, że pozostawiony przez niego materiał muzyczny z łatwością mógł być dokończony przez innego kompozytora zna-

czy Austrii teatru operowego zainteresowanego wystawieniem *Lulu*. 2 VI 1937 r. *Lulu* miała swą prapremierę w Zurychu. Z muzyki aktu III przedstawiono tylko fragmenty w tzw. *Lulu Suite* jako „tło” do adaptacji finału – śmierci Lulu i Hrabiny.

Dokończenie orkiestracji i przygotowanie pełnej wersji *Lulu* do wystawienia na scenie operowej nie miało w owych latach większego sensu. Ani Hitler, ani Stalin nie aprobowali „atonalnej” muzyki, którą nazywano albo „żydowskim bolszewizmem” albo „burżuazyjną dekadencją”.

Po raz pierwszy po drugiej wojnie światowej usłyszano dwuaktową *Lulu* podczas Weneckiego Biennale w 1949 r., ale nie zwróciła na siebie specjalnie uwagi. W 1952 r. Columbia Records nagrało jej koncertowe wykonanie z Wiednia, a w 1953 r. wznowiono *Lulu* w Essen.

Dokończenie orkiestracji aktu III w tym czasie zaczęło więc być kwestią praktyczną. Wokalną partyturę Erwina Steina nadal nie była wydana. Do reszty szkiców aktu III umożliwiono wgląd muzykologowi Hansowi Redlichowi, który pisał pracę o życiu i twórczości Berga opublikowaną w 1957 r. Redlich nalegał by dokończono *Lulu*, jednak po interwencji wdowy po Bergu, Helen, zmuszony był zawrzeć w swej pracy pochodzące od niej informacje na temat „praktycznych” możliwości tego projektu. Wedle jej relacji Schoenberg, Webern i Zemlinsky, przyjaciele Berga, otrzymali od niej propozycję ukończenia aktu III *Lulu*, ale każdy z nich odmówił twierdząc, że materiał jaki pozostawił Berg nie jest wystarczający. W momencie, gdy Helen praktycznie dyktowała owe słowa Redlichowi, wszyscy trzej już nie żyli, a więc nie było nikogo, kto mógłby potwierdzić ich wiarygodność.

Helen nadal zabraniała komuśkolwiek dokończyć *Lulu* i trwało to przez około 40 lat, czyli do jej śmierci (30 VIII 1976). Jedyne na interwencję dr Alfreda Kalmusa, jednego z dyrektorów domu wydawniczego Universal Edition, czasowo zezwolono na wgląd w materiał muzyczny w późnych latach 60. Owe studia potwierdziły opinię Redlicha. Berg faktycznie skomponował *Lulu* niemal w całości, a dokończenie aktu III przez innego kompozytora nie powinno stanowić większego problemu. Po śmierci Helen Berg okazało się, że jeszcze za jej życia wiedeński kompozytor Friedrich Cerha, nie

bacząc na zakazy, w tajemnicy ukończył *Lulu* na prośbę edytorów partytury Berga, której kompletną wersję przyrzeczono paryskiej operze.

Nową, ukończoną przez Friedricha Cerhę 3-aktową wersję *Lulu* (opublikowaną w 1979 r.) poprowadził w Paryżu 24 II 1979 r. Pierre Boulez z Teresą Stratas w tytułowej roli. Nagranie wywołało sensację w świecie muzycznym i zdobyło Gramophone Award w

Alban Berg – *Lulu*
Marlis Petersen jako Lulu
fot. Ken Howard



Alban Berg – *Lulu*
Marlis Petersen jako Lulu
fot. Ken Howard



capella i sprechstimme, które najczęściej pełnią funkcję „przekazu informacji”, a w mniejszym stopniu prezentacji emocjonalnych stanów postaci.

Lulu jest drugą operą Berga (pierwszą jest *Wozzeck*). Zmarł zanim mógł ją ukończyć. Przerwał nad nią pracę na wiadomość o śmierci córki Waltera Gropiusa i Almy Mahler i skomponował koncert skrzypcowy. Gdy powrócił do orkiestracji *Lulu* nie pozostało

jącego jego warsztat muzyczny. Wokalną partyturę aktu I i II, opracowaną przez Erwina Steina w 1935 r. wydano z adnotacją, że akt III zostanie udośćpniiony w „późniejszym terminie”. Zredukowany przez Steina Akt III był zresztą ukończony, ale jego publikację przerwano po przygotowaniu pierwszych 70 stron. Zajęcie Austrii przez nazistowskie Niemcy było tylko kwestią czasu i nie było na terenie Niemiec

1979 r. W Ameryce, Sante Fe Opera jako pierwsza wynegocjowała prawa do amerykańskiej premiery 3-aktowej *Lulu*, która odbyła się 28 VII 1979 r., niemal 44 lata po śmierci Berga. Było też nagranie (1976) 2-aktowej wersji *Lulu* pod batutą Christopha von Dohnany z Anją Silją i wiedeńskimi filharmonikami wydane w 1978 r.

Helen Berg zmarła na 6 miesięcy przed planowaną premierą

dwuaktowej wersji *Lulu* w MET, którą pod batutą Jamesa Levine'a wystawiono po raz pierwszy w marcu 1977 r. Tytułową rolę śpiewała Carole Farley, a towarzyszyli jej na scenie: Donald Gramm, Tatiana Troyanos, William Lewis i Nico Castel. John Dexter tak zaprojektował tę produkcję, by łatwo było ją przystosować do 3-aktowego spektaklu w przyszłości. Pełną wersję *Lulu* pokazano w MET w 1979 r., również

(do bieżącego sezonu) w MET 28 razy. Z wyjątkiem 3 spektakli (też do bieżącego sezonu: 1980 – jeden spektakl Jeffrey Tate, 1988 – dwa przedstawienia Donalda Runniclesa w debiucie w MET), Maestro James Levine był jedynym dyrygentem tej opery w MET.

W bieżącym sezonie zaplanowano w MET 3 spektakle *Lulu*, które miał poprowadzić James Levine. Operacja dysku i rekonwalescencja uniemożliwiły mu występ. Za pulpitem dyrygenckim zastąpił go mianowany ostatnio jako główny, gościnnie występujący w MET dyrygent, Fabio Luisi.

Widziałam jedno przedstawienie (12 V) oraz słyszałam transmisję radiową, ostatnią zresztą w tym sezonie (8 V) z pierwszego spektaklu *Lulu*.

Obsada głównych ról wokalnych *Lulu* zapowiadała wydarzenie artystyczne. Niemiecki sopran, Marlis Petersen, która debiutowała w MET w 2005 r. jako Adele w *Zemście nietoperza*, a w tym sezonie występowała już w MET jako Ofelia w *Hamlecie*, posiada współcześnie rolę *Lulu* „na własność”. Śpiewa ją od około 10 lat, a jej „romans” z partią i zafascynowanie nią rozpoczęło się jeszcze za jej lat studenckich, gdy ją po raz pierwszy usłyszała. Lekki, dźwięczno „dziewczęcy” wysoki sopran, którym wykonuje z wielkim powodzeniem repertuar tak różnorodny jak m.in. Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos* R. Straussa), Konstancja i Zuzanna (Mozart) i współcześnie skomponowane opery – ostatnio *Medea* Reichmanna w Wiedniu – idealnie pasuje do *Lulu*. Giętkość, znakomita góra tak ważna do tej roli, „uwodzicielskie” piękno barwy głosu i swoboda aktorsko-wokalna uczyniły z niej rewelacyjną wręcz bohaterką tytułową. Bardziej dziecinno-niewinna nastolatka niż wyrafinowana uwodzicielka podbiła serca Nowego Jorku, który obdarzył ją stojącą owacją.

Anne Sophie von Otter, która po raz pierwszy w swej karierze wykonywała partię Hrabiny Geschwitz w MET opisała się oczywiście ogromną kulturą wykonawczą i pięknem brzmienia głosu. Aktorsko jeszcze chyba nie do końca „wczuła się” w partię. Tu potrzebny jest nieco głębszy moim zdaniem wgląd interpretacyjny, bardziej wokalnie i aktorsko różnicujący fragmenty totalnego zauroczenia miłosnego *Lulu* i tragiczny finał, z dramatyczną sceną rozważania samobójstwa i ekstatyczną niemal w intensywności emocjonalnej przysięgą wiecznej

miłości dla *Lulu* w momencie śmierci. *Geschwitz* von Otter była dumna, pełna godności osobistej, ale zbyt mało wyraziście „opętana” *Lulu*, za którą podążała bez względu na okoliczności i ponizienia jakie przychodziło jej znosić.

Bardzo dobrze wypadł debiutujący w podwójnej roli Dr Schona i Kuby Rozpruwacza James Morris. To kolejna, nowo dodana partia do jego rozległego repertuaru operowego, doskonale dopasowana do jego aktualnych możliwości wokalnych. Sporo bowiem w niej sprechstimme, a całość nie jest ułożona szczególnie wysoko i nie wymaga zbyt długich linii wokalnych. Od strony aktorskiej prezentacji zbrakło mi nieco tragicznej, obsesyjnej desperacji, uzależnienia i degradacji pogrążającego się niemal w umysłowym szaleństwie Schona oraz jego maniako-prześadowczej zazdrości – i tak – proszę się nie dziwić – najczarniejszego humoru, który jest przecież niemal cały czas obecny w dziele Berga. Ale była to szalenie inteligentnie i wyraziście ujęta sceniczna postać.

Tak amerykański heldentenor Gary Lehman (Alwa) jak i szwajcarski liryczny tenor Michel Schade (Malarz/Murzyn) oraz urodzony w Chicago bas baryton Bradley Garvin (Treser/Atleta) zasłużyli na wiele uznania i braw. Bardzo trudne role, a okazjonalne siłowe napięcia nie umniejszały ich zasług wokalnych. Aktorsko bywało różnie. Brak pełnej swobody wykonawczej można oczywiście złożyć na karb niewielu prób i braku ogólnego zżycia się z rolami na scenie. Alwa był jednak wystarczająco gorąco namiętnym adoratorem, a Malarz przekonywał swym patetycznym zadufaniem w swą własną wartość.

Oklaskiwałam też znakomitego pod każdym względem, „tajemniczego” w swej tożsamości i relacji w stosunku do *Lulu* Gwynne'a Howella (Schigolch), dobrą wokalnie i aktorsko Ginger Costa Jackson (Garderobiana/Licealista/Kelner) oraz pozostałą obsadę epizodycznych partii: Graham Clark, James Courtney, Angela Mannino, Jane Shaulis, Edyta Kulczak, Joshua Benaim, LeRoy Lehr, Mitchell Sendrowitz i Frank Colardo.

Przyznaję też z wielką satysfakcją, że w tym sezonie widownia MET była doprawdy szczerze wypełniona, i tylko niewielu opuściło ją podczas trwania kolejnych przerw. Chyba *Lulu* zdobywa coraz więcej wielbicieli, a muzyka Berga nie wydaje się już być tak

„obca” i „nieprzyjazna uszom” jak jeszcze kilka lat temu.

Każdy z widzów chciał też zapewne usłyszeć interpretacyjnie podejście do partytury Berga Fabio Luisi. Trudno mi było uchronić się przed porównaniami z jej odczytaniem przez Jamesa Levine'a, co nie znaczy, że nie doceniam muzycznych opcji Luisi.

Moim zdaniem James Levine nadał swemu odczytaniu większą klarowność i przejrzystość, bar-



pod batutą Jamesa Levine'a z udziałem Teresy Stratas i Franzy Mazura w podwójnej roli Dr Schona i Kuby Rozpruwacza. W kolejnych wznowieniach tytułową rolę śpiewały: Julia Migenes (1980, 1985), Catherine Malfitano (1988) i Evelyn Lear (1980-1985). Do jednej z najbardziej niezapomnianych kreacji partii Hrabiny Geschwitz należy z pewnością zaliczyć Hannę Schwartz (2001-2002). W sumie wystawiono *Lulu*



Alban Berg – *Lulu*
Ann Sofie von Otter jako księżna Geschwitz
fot. Ken Howard

dziej uwypuklając różnicowania dynamiczne. Wyraźniej też moim zdaniem brzmiały poszczególne krótkie „sola” instrumentów czy całych sekcji w fakturze całościowego brzmienia orkiestry. Wyraźniej też można było usłyszeć integrację „melodii głosów” i „melodii muzyki”, właśnie jako „pełnego” „koloru muzycznego” opery. A i dogranie z wokalistami oraz precyzja ich „wejść” w odpowiednich momentach wydawała się być pod

ręką Levine'a bardziej „zdyscyplinowana”, co wpłynęło oczywiście na ogólnie większą płynność. Większa też była intensywność dramatyczna, przez co liryczniejsze fragmenty partytury wypadły bardziej prominentnie poprzez kontrast w przekazie. *Lulu* Levine'a jest bardziej „mroczna” i bardziej „szokuje” mocą muzyczną. Naturalniej też wypadły na tym tle dialogi czy sprechstimme, a i fragmenty ansambli wydawały się być lepiej „zintegrowane” z muzyką Berga.

Fabio Luisi bardziej „postawił” na ogólną barwę i „konkretne” kolory fragmentów *Lulu*. Było więc mniej intensywnego dramatu. Ta *Lulu* była „romantyczniejsza”, niemal „melodyjna” i bardziej liryczno-tragiczna niż dramatycznie-ekspresyjna. Wywierała też bardziej „melancholijno-nostalgiczne” niż „ekspresjonistyczno-wstrząsające” wrażenie. Luisi nie zaferował nam też tak doskonałego „splotu głosów” z orkiestrą. Był ich partnerem ale bardziej w tle. Przy takim, lekko „wyciszonym” w intensywności podejściu wyraziściej natomiast ujawnił się czarny humor libretta Berga i chyba po raz pierwszy usłyszałam na widowni śmiech w najbardziej „tragiczno-zabawnych” momentach.

Z dużym uznaniem przysłuchiwałam się jego indywidualnemu spojrzeniu na muzykę Berga i z ogromną przyjemnością uczestniczyłam w huraganowej stojącej owacji, która powitała go jak bohatera przed kurtyną po zakończeniu spektaklu.

Przedstawienia *Lulu* w MET w tym sezonie pozbawiono wyświetlanych poprzednio w produkcji Dextera napisów i rysunków stanowiących „ilustrację” do *Interludium*. I nie wiem czy to dobrze. Skoro Berg tak zaplanował *Lulu* nie należy chyba pozbawiać jego opery owego dodatkowego wizualnego elementu. Tym „wtajemniczonym” może nie jest to bezwzględnie konieczne, ale Ci, którzy mają okazję doświadczać *Lulu* na scenie po raz pierwszy z pewnością skorzystaliby na wrażeniach artystycznych.

Produkcja Dextera nie się nie „zestarzała” i nadał idealnie współgra z jej muzyką i treścią. Dexter zmniejszył obszar sceny MET i przybliżył owe „kameralne” wnętrza, w których rozgrywa się akcja, do jej krawędzi. Ma to ogromne znaczenie dla śpiewaków znajdujących się bliżej orkiestry i dyrygenta. Wspaniałe dekoracje utrzymane są w stylu epoki – czyli Art Deco/Art Nouveau, a *Lulu* czaruje swych wielbicieli i publiczność ogromną ilością przepięknych kreacji/kostiumów i coraz to nowych peruk.

Dyrygowana przez Fabio Luisiego i śpiewana przez Marlis Petersen *Lulu* okazała się ogromnym sukcesem muzyczno-wokalnym. Chciałabym jednak powrotu za pulpit dyrygencki Maestro Jamesa Levine'a z jego „szaloną mocą” intensywności dramatycznej w tej partyturze.

Lulu, należąca do moich absolutnych „faworytek”, była ostatnią w tym sezonie operą jaką widziałam i słyszałam w MET. Czekam więc teraz, co wyznają, z lekkim niepokojem na nową produkcję *Złota Renu*, pierwszej części *Ringu* Roberta Lepage'a, która rozpocznie kolejny, nowy sezon w MET we wrześniu. ☺

TOSCA **Tosca Pucciniego.** MET zaplanowała na wiosnę wznowienie kosztownej produkcji *Tosca* Bondy'ego w 8 spektaklach (13, 17, 20, 24, 29 IV oraz 5, 8 i 13 V). W czterech pierwszych tytułową rolę miała śpiewać Karita Mattila, a w pozostałych Daniela Dessi. Zaopatrzyłam się więc, choć niechętnie, w dwa bilety – na 14 IV z Mattilą i na 29 IV z Dessi. Jednak 31 III biuro prasowe MET podało do wiadomości publicznej, że Karita Mattila wycofała swój udział z wiosennych przedstawień *Tosca* z powodu problemów z dyskiem. Zastąpiła ją w tej roli Patricia Racette, z którą śpiewali Bryn Terfel (Scarpia) i Jonas Kaufmann (Cavaradossi). Miała to być pierwsza *Tosca* Racette w MET, choć wykonała ją już w Houston Grand Opera i w koncertowej wersji w Hollywood Bowl z Los Angeles Philharmonic. Jamesa Levine'a zastąpił natomiast za pulpitem dyrygenckim Fabio Luisi, który przyleciał do Nowego Jorku na jeden dzień na jedyną próbę z nową obsadą na tydzień przed spektaklem. Zabrakło jedynie na niej Kaufmanna, który cierpiał na ostre przeziębienie. Wedle kularowych pogłosek natomiast Mattila wycofała się z owych spektakli, gdyż nie chciała już więcej śpiewać w produkcji Bondy'ego.

Ponieważ nie jestem wielką miłośniczką głosu Racette, z pełną premedytacją nie poszłam na spektakl 14 IV wiedząc, że będę miała okazję posłuchać transmisji radiowej 25 IV z tą samą obsadą i nawet Bryn Terfel jako Scarpia, którego zresztą miałam już okazję usłyszeć w tej roli w MET wcześniej, czy Kaufmann, nie zdołali mnie skusić do ponownego obejrzenia nonsensów scenicznych Bondy'ego. Mogę więc Państwu jedynie zdać relację z tego co pisała o tym spektaklu prasa i co usłyszałam podczas transmisji.

Nagłówek w New York Times 15 IV był entuzjastyczny: „Buu... stały się brawami”. Ale jak mogło być inaczej, skoro Bondy nie był obecny ani w Nowym Jorku, ani na scenie MET? Oklaskiwano przecież wykonawców, a nie producenta. Rozpisywano się o niezwykle różnicy w jakości spektaklu, jaką może zaoferować inna obsada wykonawcza. Znowu pisano o tym, że Mattila nie była dobrą Toscą w przeciwieństwie do Racette, której dramatyczno-sceniczne ujęcie roli wychwalano pod niebiosa, zaznaczając na marginesie, że nie jest to najpiękniej brzmiący głos. Pochwały dla Bryna Terfela wydały mi się w pełni zasłużone sądząc po poprzednim jego występie w tej roli, ale zarezerwowałam entuzjazm dla Cavaradossiego Kaufmanna do transmisji. Nawet absurdy produkcyjne, wedle New York Timesa, wydały się ponoć mniej rażące przy tej obsadzie. Nie wiem jak głosy, nawet najwspanialej brzmiące mogą pomniejszać głupotę produkcji i jedyne co mi przyszło do głowy po przeczytaniu owych zachwytyłów to to, że widać powodowało to większą koncentrację widowni na głosach i tyle.

24 IV zasiadłam więc wygodnie z partyturą do posłuchania transmisji. Doskonały pod względem muzycznym spektakl. Fabio Luisi doprawdy po raz kolejny popisał się w graniu włoskiego repertuaru. Świetny w kreowaniu dramatu i jego napięć, fantastyczna dynamika i wydobyte harmonii Pucciniego – jednym słowem – prawdziwa uczta muzyczna w *Tosce*.

Bryn Terfel był, jak się tego spodziewałam, znakomitym Scarpia. Zdeprawowany władzą, zwierzęco lubieżny, dyszący żądzą, emanował świadomością bezkarności swego zła i szyderstwem w każdej frazie. Wspaniały występ. Patricia Racette nie zabrzmiała dobrze i nie wiem, jak nawet najbardziej doskonała dramatyczno-aktorska interpretacja roli na scenie mogła rekompensować to, co słyszałam w jej głosie. A co dobiegało z głosników radiowych? Spore vibrato przechodzące niestety zbyt często w tremolo, nieprzyjemny w barwie ostro krzykliwy głos w górze, w którym nie usłyszałam piano nawet w *Vissi d'arte*.

Jonas Kaufmann, znakomity zresztą śpiewak, też mnie nie zachwycił jako Cavaradossi. Słyszałam jego poprzednie występy w MET – debiut w roli Alfreda w *Traviacie* i Tamina w *Czarodziejskim flecie*. Nie jest to równy głos. Dół jest emitowany z głębi gardła i brzmi jak baryton, góra jest natomiast jakby innym głosem i może zachwycać dźwięcznością i lekkością, bez siłowych napięć. Jest to jednak według mnie typowy heldentenor, który śpiewał już Parsifala w Zurychu i Walthera w *Śpiewakach norymberskich* podczas festiwalu w Edynburgu. W nowym sezonie zaplanowano go zresztą jako Zygmunta w nowej produkcji *Walkirii* i na ten występ czekam z wielkimi nadziejami. Nie jest to jednak w żadnym wypadku głos, który chciałabym usłyszeć w typowo włoskiej operze jaką jest *Tosca*. Cavaradossi to jasno brzmiący tenor jakim w przeszłości był np. Giuseppe di Stefano. „Ciężko-ciemno-barytonowe” w barwie głosy po prostu nie pasują do włoskiej opery z muzyką Pucciniego czy Verdiego, żeby nie wiem jakim kunstem wokalnemu się odznaczały. Zresztą wystarczyło posłuchać wymiany kwestii pomiędzy nim a Angelottim. Brzmieli jak dwa barytony. Interpretacyjnie Kauffman wypadł dobrze, z wystarczającą mocą pasji dramatycznej, pięknym modulowaniem fraz tak w *Recondita armonia*, jak i w *E lucevan le stelle*. Zachwyił też oczywiście w *Victoria* aktu II, ale nie jest to „włoski” Cavaradossi.

W *Tosce* z 29 IV usłyszałam natomiast typowo włoskie brzmienie tenora w tej roli. Cavaradossiego śpiewał Marcello Giordani i, choć nie jest to wokalista, którego podziwiam bez zastrzeżeń, akurat tu sprawdził się zupełnie dobrze. *Recondita armonia* nie była co prawda zbyt precyzyjna intonacyjnie, ale zaśpiewana z typowo „włoską” brawurą, jasnym w barwie głosem. Giordani nigdy nie miał dobrego „dołu” i z tym było najwięcej problemów podczas spektaklu, ale zaimponował mi pojemnością płuc w niezwykle długo, bezbłędnie i spektakularnie wytrzymanym okrzyku *Victoria*. Dobre wrażenie robił w duetach z Toscą, a po *E lucevan le stelle* owacją przerwała spektakl na kilka minut. Był to bowiem prawdziwy popis, w którym Giordani zawarł wszystko: i miękkość liryczno-nostalgicznych fraz i dramatyczną brawurę rozpacz.

George Gagnidze, który powrócił na wiosnę w roli Scarpia, od strony muzycznej był bez zarzutu. Nie jest to spektakularny głos, ani wyjątkowo aktorsko interpretacyjne ujęcie roli. Wokalnie, muzycznie i słowo – dobrze, ale nie wywarł większego wrażenia

Giuseppe Puccini – *Tosca*
George Gagnidze w roli Scarpia
fot. Ken Howard



choć należało mu się uznanie.

Włoski sopran, Daniela Dessi, debiutowała w MET w 1995 r. jako Nedda, a potem śpiewała Cio Cio San. Tosca jest rolą, której nie powinna się była podjąć. Ostro rozwibrowany głos z nieprzyjemnie brzmiącą, krzykliwą skrzekliwą górą nie poddawał się kontroli, a więc często była wyraźnie nieprecyzyjna intonacyjnie. Czy można więc było dosłuchać się czegoś pozytywnego w jej występie? Była dobra dramatycznie, szalenie intensywna emocjonalnie, a barwa jej głosu doprawdy „pasuje” do roli. *Vissi d’arte* wokalnie wymodulowała znakomicie i wypadło to dobrze interpretacyjnie, ale to niestety zbyt mało.

Najgorzej wypadł dyrygent, Philippe Augin. Za głośno bombastycznie, ingerował dźwiękiem orkiestry tam gdzie nie trzeba, często przykrywał mocą forte głosy śpiewaków, a ogólnie grał *Toscę* bez płynności, jakby „zrywami”.

Tak więc ledwo udało mi się wysiedzieć do końca spektaklu, który zresztą nie był, jak to wcześniej zapowiadano „oczyszczony” z nonsensów Bondy’ego. Scarpia nadal obejmuje Madonnę pod koniec aktu I choć może nie aż tak lubieżnie jak poprzednio; rozgolonę prostytutkę nadal „obsługują” seksualnie Scarpia na początku aktu II, a on sam znów czołga się na czworakach przed Toscią; Tosca nadal rozważa samobójstwo; nie ma świeczników ani krucyfiks; pozostawiono ją też „odpoczywającą” i wachlującą się na kanapie po zabójstwie, a w akcie III nadal jest „stop klatka” z zamrożonym dublerem na linach w markowanym samobójczym skoku.

MET powinna jak najprędzej pozbyć się owego koszmaru produkcyjnego. Najchętniej oczywiście widziałabym przywrócenie *Tosci* Zeffirelli’ego. 12

Żądłem w symfonię czyli gorące lato fanów Stinga

Dorota Staszkiwicz

Według najnowszych prognoz, w lipcu temperatura może wzrosnąć nawet o kilka stopni w stosunku do lat ubiegłych. Wszystko za sprawą nowego albumu *Symphonicities*, zawierającego orkiestrowe wersje największych przebojów Stinga z czasów grupy The Police i jego późniejszej kariery solowej, który na początku lata trafi na sklepowe półki. Atmosferę podgrzewają dodatkowo plotki rozsiewane z wieży ratuszowej przez poznańskie koziołki, że po wakacjach Gordon Matthew Sumner z towarzyszeniem Royal Philharmonic Concert Orchestra pod dyktando Stevena Mercurio zagra na otwarciu nowego stadionu w Poznaniu.

„To dla mnie wielka sprawa, a także ogromna odpowiedzialność” – mówił Sting przed inauguracją światowej trasy koncertowej, promującej płytę *Symphonicities* – „jednocześnie jestem ogromnie podekscytowany, jak dzieciak, który otrzymał nową kolejkę do zabawy”. Emocje emocjami, ale niektórzy twierdzą, że w miarę upływu lat Sting żądli coraz słabiej. Dowodem mają być właśnie polane komercyjnym sosem „odgrzewane kotlety”, włączone do menu wytwórni Deutsche Grammophon jako nowe danie o wymyślnej nazwie. Rozczarowani pytają: dlaczego ktoś taki jak Sting musiał dołączyć do tych wszystkich, którzy nagrywając symfoniczne aranże balansują na granicy tandety jak Scorpions z Filharmonikami Berlińskimi i na dodatek bezwstydnie twierdzą, że to jest właśnie ich... *Moment of Glory*?

Wśród obrońców pomysłu przeważają zagorzali wielbiciele The Police, rozdrażnieni wcześniejszymi zabawami lidera najsłynniejszych policjantów świata z renesansową lutnią. Pamiętamy szok obu muzycznych środowisk i wyrazy skrajnych emocji, kiedy w 2006 r. Sting wspólnie z lutnistą Edinem Karamazovem nagrał płytę *Songs from the Labyrinth* z utworami angielskiego kompozytora epoki elżbietańskiej Johna Dowlanda (według Stinga pierwszego prawdziwego „piosenkarza” w historii muzyki, wielkiego poprzednika współczesnych gwiazd muzyki pop). Muzyka Dowlanda fascynowała Stinga od wielu, wielu lat, ale bezpośrednią inspiracją albumu stała się XVI-wieczna lutnia, którą brytyjski wokalista dostał w prezencie od przyjaciela i współpracownika, gitarzysty Dominica Millera. Wkrótce po wydaniu *Songs from the Labyrinth* ukazał się album DVD *The Journey & The Labyrinth* z zapisem londyńskiego występu Stinga i Karamazova z zespołem wokalnym Stile Antico, a recenzje wspólnych renesansowych wycieczek obu panów były albo bardzo dobre, albo – bardzo złe.

Wydaje się, że artysta tej miary i w takim momencie kariery, w jakim znajduje się obecnie Sting, nie musi już martwić się sprzedażą płyt – może po prostu tworzyć to, co lubi. „Mam świadomość tego, że niektórym nie spodobają się moje dokonania, jest to wpisane w ten zawód; ale znajdują się też tacy, którym przypadną one do gustu” – mówił przy okazji wydania swojej ostatniej, zimowej płyty *If On A Winter's Night*, z interpretacjami angielskich pieśni, kołęd i kolysanek – „daję odbiorcom rezultat moich aktualnych muzycznych zainteresowań; jeśli podzielają te zainteresowania, to świetnie. Jeśli nie, trudno!”. Albo to szczyt megalomanii (do której kropli, z racji swoich wcześniejszych osiągnięć kto jak kto, ale Sting ma pełne prawo), albo genialna marketingowa intuicja. Według raportu fonograficznego ZPAV za 2009 r., na pozór mało przebojowy, refleksyjny krążek *If On A Winter's Night*, nawiązujący tytułem do eksperymentalnej powieści Itala Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny*, był jednym z najlepiej sprzedających się w Polsce albumów ubiegłego roku i do tej pory osiągnął status potrójnej platynowej płyty. Czy *Symphonicities* pobije rekord swojego poprzednika, który tak wielu z nas znalazło pod choinką? Na pewno nie będzie łatwo, bo wydania zimowe mają przewagę związaną z porą obdarowywania prezentami, a chociaż konkurencja w postaci iPodów i mp3 drepcze im po piętach, płyty CD ofiarowane na Mikołajki czy Gwiazdkę to przecież wciąż jedne z najbardziej popularnych upominków.

Na towarzyszy sukcesu lub porażki *Symphonicities* Sting wybrał prowadzony przez Stevena Mercuria zespół Royal Philharmonic Concert Orchestra, znany ze współpracy z takimi sławami jak Bryn Terfel, Renée Fleming, Kiri Te Kanawa, Luciano Pavarotti i Andrea Bocelli czy Diana Krall oraz Tina Turner. Artysta bardzo aktywnie promuje nową płytę i jeśli we wrześniu przyjedzie do Polski, to właśnie z projektem „Symphonicities Tour”, w którym biorą także udział Dominic Miller, David Cossin, Jo Lawry i Ira Coleman. Ze sceny rozbrzmiewać będą takie przeboje, jak *Roxanne*, *Every Breath You Take* i *Every Little Thing She Does Is Magic* oraz *Englishman in New York*, *Fragile*, *Russians*, *If I Ever Lose My Faith in You*, *Fields of Gold* i *Desert Rose*. Koncerty rozpoczętej w czerwcu letniej trasy koncertowej odbywają

się w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, a europejską część tournée (do której być może włączona zostanie impreza z okazji inauguracji poznańskiego stadionu) wczesną jesienią zainauguruje występ w Oslo. „Jesteśmy bardzo podekscytowani, że możemy brać udział w tym niezwykłym, unikatowym projekcie” – z entuzjazmem głosi Arthur Fogel, szef organizującej trasę agencji koncertowej Chairman Live Nation Global Touring – „ponieważ nowe aranżacje utworów w połączeniu z charyzmą Stinga i towarzyszących mu muzyków sprawiają, że każdy z koncertów wypełni prawdziwa magia muzyki”.



Sting
fot. © Kevin Mazur/Wireimage/DG

Na dobry początek...

Antoni Stolpe

z pianistą Stefanem Łabanowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Skąd się u pana wzięło zainteresowanie muzyką i dlaczego wybrał pan tak trudny i odpowiedzialny zawód pianisty?

Moja przygoda z muzyką rozpoczęła się bardzo wcześnie i właściwie trochę przez przypadek. W moim rodzinnym domu było pianino, chociaż moi rodzice nie są muzykami. Mając trzy lata grałem już na nim obiema rękami melodie, które usłyszałem w radiu bądź z płyty w ten sposób, że prawą ręką wykonywałem melodię, a lewą akompaniowałem sobie w prosty sposób. Oczywiście nie znałem wtedy w ogóle notacji muzycznej i grałem jedynie ze słuchu. Dość szybko zorientowano się, że mam absolutny słuch i zostałem zapisany do przedszkola muzycznego. Za namową pani prowadzącej zajęcia dalszym etapem mojego kształcenia była szkoła muzyczna. Pomimo namawiania mnie, abym zdecydował się na skrzypce lub wiolonczelę uparłem się przy fortepianie, gdyż jego dźwięk najbardziej mi się podobał.

Gdzie pan studiował fortepian?

Średnią szkołę muzyczną ukończyłem w Krakowie, natomiast studia odbyłem w Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie profesora Andrzeja Jasińskiego, u którego później kontynuowałem naukę w ramach studiów podyplomowych. Ukończyłem także studia doktoranckie na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, pod opieką artystyczną profesor Bronisławy Kawalli i obecnie przygotowuję doktorat.

Jak przebiegała pana dotychczasowa kariera?

Nie chciałbym używać w stosunku do mojej muzycznej drogi słowa kariera. W moim życiu jest kilka nagród pierwszych lub drugich na konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych. Miałem okazję występować trochę w Polsce i zagra-

nić. Otrzymałem też stypendia, szczególnie ważnymi były dla mnie Stypendium Twórcze Miasta Krakowa w dziedzinie muzyki, nagroda Edukacyjna Miasta Krakowa, a także ostatnio otrzymane stypendium Ministra Kultury, które

pomogło mi zrealizować nagranie płyty z utworami Antoniego Stolpego.

Wspomniana płyta z dziełami Stolpego – pański debiut fonograficzny – właśnie



Stefan Łabanowski
fot. Dariusz Rojek

się ukazała. Proszę nam opowiedzieć o tym twórcy?

Antoni Stolpe był wybitnie utalentowanym polskim kompozytorem i pianistą żyjącym w drugiej połowie XIX w. Pochodził z rodziny muzyków, przybyłych do Polski ze Szwecji w początkach XIX w. Urodził się w Puławach w 1851 r. i kształcił się pod kierunkiem swojego ojca początkowo w Puławach, a następnie w Warszawie w Instytucie Muzycznym. Jego nauczycielem był tam między innymi Stanisław

jak i pianistyczny. W roku 1869 Antoni Stolpe wyjechał do Berlina, gdzie studiował kompozycję i kontrapunkt pod kierunkiem Fryderyka Kieła, a fortepian u Teodora Kullaka. Widząc ogromne zdolności i umiejętności pianistyczne Stolpego prof. Kullak powierzył mu jedną z klas fortepianu. Pięknie zapowiadająca się kariera młodego kompozytora i pianisty została niestety przerwana jego ciężką chorobą. Gruźlica, która wywiązała się w efekcie przeziębienia bardzo szybko się rozwinęła i

na instrument solo i orkiestrę, kompozycje wokально-instrumentalne, kameralne, a także 15 utworów fortepianowych, z których niestety nie wszystkie zachowały się do dzisiejszych czasów. Z pośród dzieł fortepianowych do tej pory została wydana drukiem jedynie *Sonata d-moll*. W swoich utworach Antoni Stolpe nawiązywał do twórczości Fryderyka Chopina, a w okresie berlińskim do romantycznych kompozytorów europejskich, w szczególności do Roberta Schumanna, jednak wpływy te były

całkowicie podporządkowane jego indywidualności twórczej. Na tle wielu tworzących wtedy polskich kompozytorów muzyka Antoniego Stolpego jest nowatorska, gdyż odszedł on od powszechnego wówczas schematyzmu w zakresie formy, faktury czy harmonii. Antoni Stolpe połączył polską tradycję muzyczną ze zdobyczami współczesnej mu europejskiej muzyki romantycznej. Po śmierci kompozytora jego utwory uległy zapomnieniu, pojawiło się kilka prac muzykologicznych, jednak dopiero w ostatnim czasie głównie dzięki profesorowi Wróblowi z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie utwory te powoli powracają na estrady.

Bardzo mi zależało na rozpropagowaniu muzyki Antoniego Stolpego. Zwróciłem się do dyrektorów kilku polskich filharmonii przedstawiając im projekt i propozycję recitalu fortepianowego, który zawierałby utwory Antoniego Stolpego, dodam, że byłem gotowy zrezygnować ze swojego wynagrodzenia. Niestety, nie otrzymałem ani jednej odpowiedzi.

Skąd pańskie zainteresowanie Stolpem?

Kiedy rozpocząłem studia doktoranckie i zastanawiałem się nad wyborem tematu pracy związanej właśnie z zapomnianą muzyką polską, profesor Kawalla zwróciła mi uwagę na Antoniego Stolpego. Po wstępnym zapoznaniu się z jego utworami, zachwyciłem się nimi i zdziwiło mnie, że tak wspaniały kompozytor jest zupełnie zapomniany.

Czy współczesnemu artyście warto zajmować się twórcami zapomnianymi?

Warto i trzeba zajmować się kompozycjami zapomnianych twórców, próbować przywrócić je do muzycznego życia i zaprezentować szerszej publiczności. Niestety nie jest to łatwe. Przykro to mówić, ale nie pomagają tu także instytucje, które, jak się wydaje, powinny również być tym zainteresowane. Aby nie być gołosłownym przytoczę tu swój własny przykład. Ponieważ bardzo zależało mi na rozpropagowaniu muzyki Antoniego Stolpego, zwróciłem

Moniuszko. Warszawskiej publiczności Antoni Stolpe dał się poznać podczas trzech koncertów, na których wykonywał m.in. swoje kompozycje. Już wtedy krytycy muzyczni uznali go za nieprzeciętny talent tak kompozytorski,

mimo starań rodziny nie uratowano Antoniego Stolpego, który zmarł w 1872 r., w wieku zaledwie 21 lat. W czasie swojego krótkiego życia skomponował około sześćdziesięciu dzieł, wśród nich wiele utworów orkiestrowych oraz

się do dyrektorów kilku polskich filharmonii przedstawiając im projekt i propozycję recitalu fortepianowego, który zawierałby utwory Antoniego Stolpego, dodam, że byłem gotowy zrezygnować ze swojego wynagrodzenia.

Niestety, nie otrzymałem ani jednej odpowiedzi. Dotykam w tej chwili pewnego szerszego problemu dotyczącego szczególnie młodych muzyków, którym ciężko zaistnieć w mającym swe wewnętrzne powiązania świecie muzycznym. Jak już wspominałem, nie pochodzę z rodziny muzycznej, nigdy także nie byłem przez nikogo popierany, stąd też jest mi dość trudno przebić się z moją propozycją dotyczącą utworów Antoniego Stolpego. Tym bardziej chciałbym podziękować panu Janowi A. Jarnickiemu i wydawnictwu Acte Préalable za pomoc i realizację nagrania oraz wydanie płyty, co mam nadzieję przyczyni się, choć trochę, do rozpropagowania twórczości Antoniego Stolpego. Słowa podziękowania kieruję też pod adresem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, którego wsparcie finansowe pozwoliło zrealizować ten projekt. Dziękuję także Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina w Warszawie, który nieodpłatnie użyczył swojej Sali Koncertowej na dokonanie nagrania.

Kilka lat temu ukazało się już nagranie dzieł fortepianowych Stolpego. Co pana skłoniło, by sięgnąć w tak krótkim odstępie czasu po tę muzykę i dlaczego?

Nagranie utworów fortepianowych Antoniego Stolpego w wykonaniu Mirosława Gąsienica ukazało się w roku 2008. Muzyką Antoniego Stolpego zainteresowałem się już wcześniej, dlatego z wielką ciekawością wysłuchałem tego nagrania i z pewnym zdziwieniem zauważyłem, że Mirosław Gąsieniec zmienia, nieraz dość znacznie, oryginalny tekst kompozytora np. wplatając do niego dokomponowane przez siebie fragmenty czy zmieniając fakturę, a *Finala Wariacji d-moll* jest już zupełnie autorską parafrazą Mirosława Gąsienica. Stoję na stanowisku, że wykonawca powinien zawsze oddać wiernie tekst kompozytora, a szczególnie w przypadku, gdy przywraca się zapomnianą muzykę, obowiązkiem wykonawcy wobec twórcy jest przedstawienie oryginalnego tekstu kompozycji. Stąd też zdecydowałem się jednak nagrać te utwory.

Czy miał już pan okazję grać publicznie muzykę Stolpego? Jak była przyjęta przez publiczność?

Jak już wspominałem, nie miałem możliwości zaprezentowania utworów Stolpego w dużych salach koncertowych, jedynie dzięki uprzejmości dyrektorów szkół muzycznych i ośrodków kultury udało mi się przedstawić je wąskiemu gronu słuchaczy w tych małych salach. Grałem je w ramach recitali monograficznych, jak również w trakcie koncertów, na których przedstawiałem także utwory innych kompozytorów np. Chopina, Schumanna, Prokofiewa, Ravela i zauważyłem, że odbiór kompozycji Stolpego nie odbiegał od odbioru tych wspaniałych, powszechnie uznanych kompozytorów.

Jak pan sądzi, dlaczego trzeba było czekać do XXI w., by ktoś się zainteresował twórczością tego przedwcześnie zmarłego geniusza?

To również taka specyfika naszego podejścia do własnych polskich osiągnięć.

Zachwycamy się obcymi nie zawsze wartościowymi „produktami”, a nie dostrzegamy i nie doceniamy tego co najbliższe.

Jest Rok Chopinowski, jaki ma pan stosunek do jego muzyki? Czym jest dla pana muzyka Chopina?

Muzyka Fryderyka Chopina jest i zawsze była mi bardzo bliska. Wyrasta z polskich korzeni, ale genialność Chopina sprawiła, że stała się ona dziedzictwem ogólnoświatowym. Wiążąc swoją twórczość z właściwie jednym tylko instrumentem – fortepianem, wyraził w niej swój geniusz, któremu nie dorównał chyba żaden inny kompozytor doby romantyzmu. Cyprian Kamil Norwid pisząc nekrolog Chopina – „urodzeniem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel”, w krótkich słowach wyraził najpełniej nieprzemijające wartości, które Fryderyk Chopin wniósł do ogólnoświatowej kultury.

Które jego utwory lubi pan najbardziej?

Jest mi bardzo trudno odpowiedzieć na to pytanie i wskazać kilka konkretnych utworów, gdyż ogromna większość z nich bardzo mi się podoba i są one wspaniałymi arcydziełami. Bardzo lubię kompozycje młodego Chopina takie jak *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22 czy obydwaj koncerty: *e-moll* i *f-moll*, ale uwielbiam także dzieła późniejsze: scherza, ballady i sonaty: *b-moll* i *h-moll*, wspaniałe są też miniatury: mazurki, nokturny, preludia, walce. Nie mogę tu pominąć wielkich narodowych poematów pianistycznych, jakimi są polonezy Fryderyka Chopina. Nie mógłbym się chyba zdecydować na wybranie kilku pojedynczych kompozycji czy wartościowanie twórczości Chopina.

Które nagrania chopinowskie, innych pianistów, pana najbardziej inspirują?

Jest kilku pianistów, których nagrania chopinowskie bardzo lubię i cenię. Jednymi z pierwszych nagrań chopinowskich, z którymi się zetknąłem jeszcze jako dziecko, były nagrania Artura Rubinsteina. Do dzisiaj są one jednymi z moich ulubionych. Pianistą, którego nagrań słucham zawsze z wielką przyjemnością jest Krystian Zimerman. Z poza polskiego kręgu kulturowego bardzo lubię i cenię, czasem kontrowersyjne, ale zawsze porwijące interpretacje Marty Argerich. Innym niepolskim pianistą, po którego nagrania, także chopinowskie, z chęcią sięgam jest Murray Perahia.

Czy znajduje pan czas, jako koncertujący pianista, na życie prywatne i relaks?

Tak, mam także zainteresowania pozamuzyczne, które pozwalają mi się zrelaksować. Ich wachlarz jest dosyć szeroki. Interesuję się innymi dziedzinami sztuki, ale także odkryciami naukowymi, szczególnie w dyscyplinie fizyki i astronomii, o których zawsze czytam z wielką ciekawością. Uprawiam sport – pływam i jeżdżę na nartach. Uprawianie sportu jest moim zdaniem dość ważne dla muzyka prowadzącego głównie siedzący tryb życia. Mam też swoje hobby – lubię wędkować i w wolnej chwili, najczęściej w wakacje, wyjazd na ryby i kontakt z przyrodą jest dla mnie wspaniałym relaksem. Mam dość wąskie grono bliskich

przyjaciół i znajomych, z którymi od czasu do czasu się spotykam i na których zawsze mogę liczyć.

A czy często spędza Pan czas z rodziną?

Nie założyłem jeszcze własnej rodziny, ale kiedy zdecyduję się ją założyć bardzo chciałbym, aby moje życie ułożyło się tak, by móc spędzać z nią jak najwięcej czasu. Zdaję sobie sprawę, że we współczesnym świecie, dla mężczyzny, a w szczególności dla muzyka, bycie dobrym mężem i ojcem i pogodzenie życia zawodowego z rodzinnym jest dużym wyzwaniem, a założenie rodziny wymaga wielkiej odpowiedzialności.

Nad jakim nowym repertuarem pan obecnie pracuje i jakie są pana plany koncertowe?

Przypuszczalnie jesienią będę uczestniczył w projekcie kilku, a może nawet kilkunastu koncertów, na których chciałbym zaprezentować obok oczywiście utworów Antoniego Stolpego, utwory Chopina i Schumanna, dwóch głównych kompozytorów, których twórczość była inspiracją dla Antoniego Stolpego. Rok 2010 to dwusetna rocznica urodzin tak Chopina, jak i Schumanna, a w 2011 r. mija 160. rocznica urodzin Stolpego, więc przełom 2010/2011 byłby dobrą okazją do zaprezentowania muzyki Antoniego Stolpego na tle bardziej znanych utworów. W obecnej chwili pracuję właśnie nad nowymi utworami Fryderyka Chopina i Roberta Schumanna.

Jakich kolejnych pańskich płyt możemy się spodziewać?

Na to pytanie trudno jest mi jednoznacznie w tej chwili odpowiedzieć, gdyż zależy to od bardzo wielu czynników, a nie na wszystkie z nich będę miał bezpośredni wpływ.

I na koniec zapytam jeszcze o jedną kwestię. Znamienity polski muzykolog prof. J. Reiss napisał, iż „najpiękniejszą jest muzyka polska”. A jednak rzadko pojawia się na koncertach polskich muzyków, czy to w kraju, czy na Zachodzie Polacy nie grają jej wcale. Dlaczego?

Z tego co wiem, nasi wielcy pianiści Ignacy Paderewski, Artur Rubinstein, czy Krystian Zimerman, w swoim repertuarze mieli utwory polskich kompozytorów, nie tylko Fryderyka Chopina. Rozpowszechnili muzykę Karola Szymanowskiego, a ostatnio Krystian Zimerman wraz z Kają Danczowską, Agatą Szymczewską, Ryszardem Groblewskim i Rafałem Kwiatkowskiem prezentowali na koncertach i nagrali płytę z utworami Grażyny Bacewicz. Również polska muzyka współczesna dość często gości na estradach. Natomiast, jak już wspominałem, mniej znani polscy kompozytorzy nie cieszą się takim zainteresowaniem osób organizujących życie muzyczne. Można jedynie sądzić, że jeżeli w Polsce nie ma specjalnego zainteresowania mniej znaną polską muzyką, to tym bardziej nie można tego wymagać od instytucji zagranicznych. Jest to zrozumiałe, że każdy kraj promuje przede wszystkim własnych twórców.

Dziękuję za rozmowę. 🎻



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

ZNAKOMITY DEBIUT PŁYTOWY UTALENTOWANEGO PIANISTY



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

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

Rzecz o Romualdzie Twardowskim (6)

Między życiem a sztuką

Alicja Twardowska

Zycie to pasjonująca lektura. To już ostatni szkic o naszym życiu. Dlaczego w ogóle podjęłam ten temat? Myślę, że po 30 latach życia z artystą nietuzinkowym, uchodzącym w opinii wielu ludzi za wybitnego, ale dziwnego, zmusiło mnie do wypracowania sobie własnej filozofii, która w sytuacji życia na wulkanie pozwoli wszystkim domownikom przetrwać, ponosząc jak najmniej strat. Chciałam też podzielić się z Czytelnikami Muzyka21 swoim doświadczeniem i swoimi przemyśleniami. W życiu tak jest, że jedne wydarzenia pociągają za sobą kolejne – ważne, mniej ważne, dobre i złe. Wszystko to w swoim czasie ma ogromne znaczenie. Związczą, kiedy jesteśmy młodzi i emocje biorą górę nad innymi, bardziej racjonalnymi wyborami. Ale też z biegiem lat te, zdawałoby się arcyważne dziania się błędą i traktujemy je z uśmiechem lub pobłażliwością. A kiedy ta przeszłość i teraźniejszość zostaje na zawsze przetrwana, nic nigdy już nie jest takie jak przedtem. Kończy się kawałek naszego małego świata i wtedy ze skarbnicy przeszłości wybieramy tylko to, co było w niej najlepsze, radosne i szczęśliwe. Dlatego tak ważne jest, aby w życiu stwarzać sobie jak najwięcej okazji do tak właśnie przeżytych dni.

Po tylu latach życia z – bądź co bądź – trudnym człowiekiem, uważam się za osobę spełnioną i szczęśliwą, mimo iż parę ważnych rzeczy w życiu mnie ominęło. Bez ogromnej pracy nad sobą i naszym wspólnym życiem nie byłoby to możliwe. Na pewne rzeczy nie mamy wpływu, coś dostajemy od życia, ale co z tym zrobimy, to już nasz wybór. Dziś mogę powiedzieć, że dokonałam wielu właściwych wyborów.

Przede wszystkim kocham ludzi, nauczyłam się oddzielać ich życie prywatne od tego, co sobą przedstawiają jako zawodowcy w każdej dziedzinie, szczególnie w sztuce. Po drugie, świadomość przyczyn – znajomość trudnego wileńskiego dzieciństwa i młodości Romualda, a w ostatnich latach obserwacja jego starzenia się, pozwala mi dziś odnosić się do jego wad, egoizmu i egocentryzmu ze zrozumieniem. Wszak wszyscy zmierzamy do tego samego celu. Kiedy po wielu latach w jednej z wypowiedzi Ojca Świętego przeczytałam, że powinniśmy się pogodzić z trudnościami, bo dając nam ciężary, Bóg przygotowuje nas do pełnienia wyższych misji, ważniejszych ról, że w życiu wciąż czekają na nas większe wyzwania, doznałam spokoju, że wszystko, co przeżywam, to jest moje normalne życie i jeszcze bardziej staram się nie zaprzętać głowy drobiazgami. A im mniej rzeczy potrzebowałam i potrzebuję, tym bardziej czuję się

wolna, coraz więcej otrzymuję radości, spokoju i życzliwości ludzkiej. W końcu na czymś trzeba budować sens swojego istnienia. Mam kilka zasad w życiu: 1) Jeśli człowiek chce być szczęśliwy – to będzie bez względu na wszystko; 2) Dzielę się wszystkim, co mam, bo otrzymuję więcej; 3) Okazuję ludziom życzliwość i nigdy nie oczekuję wdzięczności.

Tak naprawdę to otrzymałam od życia wszystko to, czego pragnęłam z serca. Spotykałam zawsze właściwych ludzi, czyli takich, na których mogłam bezwzględnie liczyć i od których bardzo dużo się uczyłam. Od dziecka w swym małym miasteczku marzyłam o tym, żeby mieszkać w Warszawie, o której czytałam w książeczkach i w wierszach. W swojej dziecięcej wyobraźni snułam marzenia, jak może wyglądać to miasto z wiersza J. Tuwima: „Jaka piękna jest Warszawa, ile domów, ile ludzi...”. Marzyłam też o studiach muzycznych. Dla dziewczyny z miasta, w którym było tylko ognisko muzyczne, to marzenie było trudne, ale nie nierealne. Tymczasem spotkałam najpierw w Lublinie, potem w Warszawie państwa Halenę Plattę-Szorc (poetkę) i Jana Szorca (prelegenta i skrzypka z zawodu, zaś ekonomistę z wykształcenia). Nasza przyjaźń trwała do ich śmierci. W moim osamotnieniu lubelskim, potem warszawskim byli mi wielką podporą, znacząco wpłynęli na moje dojrzewanie do życia w dużym mieście. W czasie studiów spotykałam wiele życzliwych osób, które zapisały się w mojej pamięci jako ludzie, którym winna jestem dożgonną wdzięcznością.

Oprócz wspomnianych wyżej byli to m.in. profesor Maria Dziewulska, profesor Krzysztof Mazur, śpiewaczka i przyjaciółka Helena Ryczuch, Kasia Właźlińska, od której nauczyłam się organizacji życia, dyscypliny, pracowitości i wielu innych rzeczy, krytyk i pisarz muzyczny Wacław Panek, no i oczywiście kompozytor, mój mąż Romuald Twardowski.

Marzyłam o cichym domku, aby przypo-



minał mi cudowne dzieciństwo, które dało mi siłę na całe życie. I miałam taki domek w Puszczy Białowieskiej, gdzie z moim ukochanym synem Adamem czuliśmy się wolni i szczęśliwi, gdy tylko wsiadaliśmy na rowery, by pojechać do lasu lub gdy piekliśmy kielbaski przy ognisku na naszym własnym podwórku i pod naszym niebem. Największym moim szczęściem i osiągnięciem pedagogicznym jest to, że nauczyłam Adama kochać przyrodę.

Adam jest dzieckiem szczęścia, spełnionym moim marzeniem. Mając nad sobą najpiękniejsze gwiazdy na niebie, jak pisał Edward Stachura – „wiszące ogrody” – nie można być nieszczęśliwym. Tak wiele zależy od nas samych.

Mam w sercu marzenia, również niespełnione, ale wciąż uczę się dystansu do zmagania z codziennością, by osiągnąć cel, nie tracąc niepotrzebnie energii i zdrowia. Wiele w tym względzie uczy mnie mój syn, który tak strasznie burzliwie i dramatycznie nagle poczuł się

poranki, usuwa mgłę z mojego życia. Wydaje mi się, że rozumiałam mojego męża jako artystę, uważam, że ma talent i jego muzyka jest godna wspierania. Po moim wypadku zrozumiałam, że życie jest bardzo kruchym brylantem.

Ludzie z mojego pokolenia, wyrosłego w skromnych warunkach lat 60. mają ogromną świadomość przeżywania życia. Oznacza to, że jak los daje nam bogactwo, powodzenie, sukcesy – to nie przewraca nam się w głowie, a jak jest ciężko – to potrafimy się pogodzić

człowiekiem, utalentowanym plastycznie i mającym sporo sukcesów w tej dziedzinie. Ale miał trudny czas. Byłam z tym wszystkim sama. Gdy wyjeżdżałam w podróże zawodowe, po raz pierwszy z niechęcią wracałam do domu. To było nowe uczucie – jeden (Adam) siedzi przy komputerze w swoim pokoju, drugi (Romuald) siedzi i ogląda telewizję. Jakby nikogo nie było. Co to za rodzina... pomyślałam.

Mijały miesiące, ja uczyłam się cierpliwości do mojego syna, uczyłam się nowego języka, jakim należy przemawiać do młodego – dorosłego człowieka, uczyłam się tolerancji i tonowania emocji w relacjach pomiędzy mną, synem i mężem. Wszak każde z nas należy do innego pokolenia: Adam wyrwa się do życia, Romuald – wprost przeciwnie, a ja – pomiędzy nimi po prostu chcę żyć. I tak czas pognał, że jesteśmy już w 2010 r., roku 80-lecia urodzin mojego męża. Zamknął się duży rozdział jego życia i naszego wspólnego. Mimo to nie czuję się kobietą zgorzkniałą, mającą wszystkim wszystko za złe. Nadal myślę, że życie to pasjonująca lektura. Wciąż odkrywam ludzi, do których zawsze miałam szczęście. Poznana bliżej sąsiadka, która okazuje się spadkobierczynią znanego i ciekawego rodu, co więcej, w wieku 17 lat trafia ona na dwa lata do więzienia za czasów Stalina, ponieważ „siała wrogą propagandę” – budzi mój szacunek. Okazujemy sobie wzajemne zainteresowanie, poznajemy wiele materiałów do książki. Następnie poznajemy pewnego pana, który po latach walki z Litwinami odzyskuje swoje ziemie na Litwie, chociaż z rodzinnego dworu nie pozostał nawet jeden kamień. Ale ów pan po przeczytaniu wspomnień Romualda Twardowskiego próbuje mnie zainteresować wydaniem swoich wspomnień. Takich historii spotykam wiele, poznajemy materiały nadające się na film. Często impulsem do poznania nowych ludzi jest muzyka, a jak muzyka, to często postać Romualda, jego wspomnienia, które wydałam dziesięć lat temu, a które zawędrowały na świecie już wszędzie, gdzie tylko są Polacy.

W roku jubileuszu mojego męża wydałam małą książkę pt. *Romuald Twardowski – kompozytor w zwierciadle krytyki*. Publikacja wyjątkowa. Zawarłam w niej około 80% opinii, recenzji o jego muzyce, które udało się zgromadzić. Ponadto znajdują się tam listy od wybitnych osób, fragmenty wywiadów itp. Materiał ten jest imponujący nie tylko pod względem rozmiarów, ale przede wszystkim świadczy o tym, że Romualdowi Twardowskiemu i jego muzyce tzw. krytyka poświęcała sporo uwagi przez kilkadziesiąt lat, a muzyka ta była zawsze bardzo pozytywnie postrzegana. Polecam tę książeczkę ludziom decydującym o kulturze muzycznej naszego kraju. Bo oto bez wątplenia mamy do czynienia z człowiekiem wybitnym, a który mimo to nie odniósł sukcesu na miarę swojego talentu. Pisałam o tym na początku i tym zdaniem, skłaniającym do refleksji kończę moje rozważania.

Cieszę się, że mój mąż wciąż komponuje, uczestniczy w wykonaniach swoich utworów, ma renomowanego wydawcę płytowego promującego nagrania jego muzyki w kraju i na świecie oraz ma nienajgorsze zdrowie. Życzę mu kolejnych wielkich sukcesów jego muzyki i sto lat! 🎵



Alicja i Romuald Twardowscy na koncercie, lata 80.

dorosły. Zrozumienie jego dojrzewania, jego potrzeby oraz tego, że na wiele spraw nie mam już wpływu, a on musi sam zacząć podejmować decyzje i za nie odpowiadać – zajęło mi i nadal zajmuje sporo czasu. Ale nie był to czas stracony. W wielu sprawach – jak się potem okazało – miał rację. Bardzo żałuję, że mój mąż nie czuł potrzeby uczestniczenia w moim życiu, potem w życiu syna. Obaj stracili wiele.

Kocham muzykę, bo ona rozświetla mi

z sytuacją i poradzić sobie. Potrafimy bez żadnych warunków cieszyć się i śmiać. Dziś młodzi ludzie, którzy od urodzenia są syci, niczego im nie brakuje i o nic nie muszą walczyć, często – aby się cieszyć, potrzebują pubu, alkoholu i często znieczulenia narkotykami. Jak bardzo świat się zmienia.

Rok przed jubileuszem Romualda był dla mnie bardzo ciężki. Nasz syn zagubił się całkowicie. Jest wspaniałym, wrażliwym młodym

Opera to jazda po bandzie

wyznaje znakomity kanadyjski tenor
Ben Heppner Kazikowi Jędrzejczakowi,
w specjalnej rozmowie dla **Muzyka21**



Fenomenalny kanadyjski śpiewak, Ben Heppner, obecnie jest uważany za czołowego tenora dramatycznego. W repertuarze posiada najtrudniejsze partie wagnerowskie, od Lohengrina i Tristana do Zygryda w *Pierścieniu Nibelunga*. Znany jest także jako doskonały odtwórca gigantycznej roli Eneasza w *Trojanach* Berlioz, jak i wykonawca morderczej tytułowej partii *Otella* Verdiego.

Chętnie występuje w słowiańskim repertuarze, kreując partię Lacy w *Jenufie* Janaczka, Hermana w *Damie pikowej* Czajkowskiego oraz Księcia w *Rusałce* Dvorzaka. Przez naturę został obdarzony silnym, tenorowym głosem o dużym wolumenie i srebrnym, dźwięcznym wysokim rejestrem. Jego występy na scenach operowych świata, koncertach z orkiestrą, recitalach oraz nagrania płytowe wyznaczyły nowe standardy w tak trudnym repertuarze. Ben Heppner regularnie śpiewa w nowojorskiej MET, ROH Covent Garden, Opera National de Paris, Canadian Opera Company w Toronto, Wiener Staatsoper i Chicago Lyric Opera. Współpracował z najlepszymi dyrygentami. Posiada rozległy repertuar koncertowy.

Od wielu lat ma kontrakt z niemiecką firmą Deutsche Grammophon na wyłączność nagrań. W wyniku tej współpracy w 2001 r. ukazała się płyta z ariami z repertuaru francuskiego *Airs français* oraz nagranie *Ideale* z pieśniami włoskiego kompozytora Francesca Paola Tostiego. Firma DG wydała dwa przedstawienia zarejestrowane na żywo z MET z Heppnerem w roli Florestana w *Fideliu* oraz w tytułowej partii w *Tristanie i Izoldzie*.

Sensację wzbudziło nagranie wybranych Sarii Zygmunta i Zygryda z *Pierścienia Nibelunga* ze znakomitą orkiestrą Staatskapelle Dresden. Wcześniejsze nagranie *Śpiewaków norymberskich* w firmie Decca w 1998 r. otrzymało nagrodę Grammy, zaś arie francuskie nagrodziło Juno Awards.

Heppner posiada zaszczytne odznaczenie państwowe Orderu Canada (Officer of the Order of Canada). Kilka znaczących uniwersytetów kanadyjskich nadało mu tytuł doctor honoris causa, m.in. University of British Columbia (1997), University of Toronto (2002), McGill University w Montrealu (2002), York University (2003), Memorial University w Nowej Funlandii (2003) i Queen's University w Kingston (2006).

Niniejszy wywiad powstał w wyniku kilku pokoncertowych spotkań ze śpiewakiem. Specjalne podziękowanie składam panu Eldonowi McBride, długoletniemu osobistemu sekretarzowi Bena Heppnera za materiały źródłowe oraz cierpliwość w udzielaniu odpowiedzi na moje liczne pytania.

Pana nazwisko znane jest melomanom głównie ze sceny operowej, ale pana osobiste zainteresowania tym gatunkiem sztuki muzycznej nastąpiło dosyć późno. Jaka to była historia?

Urodziłem się jako najmłodszy z dziewięciorga dzieci w farmerskiej rodzinie niemieckich mennonitów w zapadłej wiosce Dawson Creek w Zachodniej Kanadzie. Pamiętam z dzieciństwa, że przez wiele lat nie mieliśmy nawet elektryczności. Później była telewizja czarno-biała tylko z dwoma programami. Gdy w sobotnie popołudnie emitowano opery, wtedy telewizor przelączałem na inny kanał. Także muzyka poważna była nam obca. Cała rodzina była jednak umuzykalniona i regularnie śpiewaliśmy w pobliskim kościele anabaptystów. Moja matka, Kae, jako pierwsza zwróciła uwagę na uzdolnienia wokalne syna. Z przekonaniem twierdziła, że mały Ben urodził się śpiewakiem. W naszym domu nie przelewało się i mieliśmy trudne życie. Niemniej, gdy miałem osiem lat, mama kupiła mi organy, abym mógł brać lekcje muzyki. Pastor William Brown nauczył mnie grania na trąbce. W szkole średniej należałem do studenckiej orkiestry. Grałem na trąbce, tubie i sakshornie barytonowym. Dyrektor szkoły sugerował, iż powinienem zostać nauczycielem muzyki. W tym celu zacząłem studia muzyczne w Canadian Bible College w Reginie, a potem na Uniwersytecie Brytyjskiej Kolumbii. Moja sytuacja finansowa była niewesoła. Sam musiałem zarabiać na wysokie czesne. Łapałem się jakiegokolwiek pracy. Remontowałem sąsiedom okna i dachy. Kopałem rowy, śpiewałem zarobkowo w chórze protestanckim. Zaraz po ukończeniu studiów muzycznych w Vancouver, następnego tygodnia, poślubiłem miłość mojego życia – Karen Pozzi. Była z zawodu pianistką. Przenieśliśmy się do Toronto. Dzięki stypendium z instytucji państwowej Canada Council mogłem podjąć studia wokalne na Wydziale Muzyki uniwersytetu torontońskiego. Postanowiłem wybrać zawód śpiewaka i dopiero wtedy zainteresowała mnie opera.

Ale chyba jeszcze daleko do światowych scen...

Moja rodzina szybko powiększyła się o trójkę dzieci – córkę Ashleigh i dwóch synów: Lowella i Aarona. Staraliśmy się przeżyć z miesiąca na miesiąc. Żona udzielała lekcji gry na fortepianie, ja zaś śpiewałem małe partie w podrzędnych zespołach operowych. Nie mogłem jednak utrzymać rodziny z profesjonalnego śpiewania. Brakowało mi solidnych kontraktów. Aby zapracować na dom i rodzinę, śpiewałem w kościołach, synagogach, na ślubach i pogrzebach. Byłem coraz bardziej sfrustrowany. Szukałem jakiegokolwiek pracy z ogłoszeń w prasie. Mój przyjaciel Larry zatrudnił mnie do porządkowania spalonych budynków. Zawsze byłem silnie zbudowany, ale praca wyczerpująca fizycznie była ponad moje siły. Pamiętam moment, gdy odwiedził mnie właściciel, aby dojrzeć swojego biznesu. Ubrany w piękny, nienagannie wyprasowany garnitur zajechał eleganckim samochodem. W porównaniu z nim czułem się jak łachmyta – brudny, spocony i zmęczony. Moja żona Karen nadal podtrzymywała mnie na duchu.

Twierdziła, że otrzymałem dar od Boga w postaci cudownego głosu i tego daru powierzonego nie wolno mi zmarnować. Dałem sobie ostatnią szansę.

Kiedy nastąpił pierwszy upragniony sukces?

Otrzymałem ponownie pomoc finansową z funduszu Canada Council. Mój konsultant muzyczny twierdził, że aby zwrócić na siebie uwagę dyrektorów operowych należy wygrać prestiżowy konkurs wokalny. Zacząłem intensywne studia pod kierunkiem emerytowanego kanadyjskiego tenora Billa Neilla. Jego żona, Dixie, uczyła mnie interpretacji wokalne w różnych językach oraz ruchu scenicznego. Położyłem wszystko na jedną szalę. Czuję się jak zawodnik trenujący po to, aby zdobyć złoty medal olimpijski. Po roku intensywnych studiów startowałem w 34. konkursie nowojorskiej MET. Najpierw wygrałem konkurs regionalny. Potem 27 marca 1988 r. wraz z 25 innymi śpiewakami znalazłem się w finale. Byłem jedynym Kanadyjczykiem i najstarszym wiekowo zawodnikiem (32 lata). Zwyciężyłem wstępne eliminacje i dostałem się do koncertu finałowego. Warto dodać, że w tym samym konkursie nagrodzono dwie przyszłe gwiazdy operowe: sopran Renée Fleming oraz mezzosopran Susan Graham. Przed finałowym koncertem, aby opanować paraliżującą mnie treść, przez kilka dni przychodziłem codziennie do MET. Wchodziłem na pustą scenę i wpatrywałem się w czarną czeleść widowni, przelatując na sucho w głowie mój program. Podczas galowego koncertu zaśpiewałem arię Maks *Durch die Wälder, durch die Auen* z opery *Wolny strzelec* Webera oraz pieśń konkursową Waltera ze *Śpiewaków norymberskich* Wagnera. Tym razem nie denerwowałem się. Patrzyłem bezmyślnie na wypełnioną po brzegi, ogrom-

wykonywania repertuaru wagnerowskiego. Ta wygrana otworzyła mi drzwi największych scen świata.

Jak pan zaadaptował się do tej nowej, niezwykle stresującej roli śpiewaka o międzynarodowej sławie?

Z perspektywy czasu, podziwiam siebie i moich najbliższych. Jak mogliśmy przetrzymać takie emocje i wysiłek? Ale byliśmy wtedy młodzi i naiwni. To pomogło. Telefon dzwonił bez przerwy. Dyrektorzy teatrów operowych proponowali natychmiast występy na najlepszych scenach świata. Wkrótce po wygraniu nagrody w MET zostałem zaproszony do Szwedzkiej Opery Królewskiej, żeby w obecności pary królewskiej zaśpiewać tytułową partię w operze *Lohengrin*. Rola tę powtórzyłem w moskiewskim Teatrze Bolszoi, w San Francisco Opera i wiedeńskiej Sta-



na widownię MET i śpiewałem niebiańsko. Pamiętam tylko ogromny aplauz publiczności i owacje na stojąco. Otrzymałem prestiżową nagrodę imienia Birgit Nilsson, słynnej szwedzkiej śpiewaczki, znanej z

atsoper. W londyńskiej Royal Opera House Covent Garden debiutowałem w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera. Z tym przedstawieniem wiąże się mała anegdotka. Pierwsze dwa występy dyrekcja opery zaplanowała dla mnie jako zastępstwo (cover) na wypadek niedyspozycji występującego solisty. I stało się! Zostałem wezwany na scenę w połowie pierwszego przedstawienia. Kierownik sceny siłą wypchnął mnie zza kulis. Nie znałem wcześniej nikogo z solistów. Nie miałem żadnej próby. W trakcie krótkiego fragmentu

zaśpiewać w tej partii. Na nowojorskiej scenie występowałem 137 razy, między innymi w *Rusalcie*, *Jenufie*, *Śpiewakach norymberskich*, *Fidelio*, *Trojanach* oraz w *Tristanie i Izoldzie*.

Obecnie znajduje się pan na szczycie kariery artystycznej. Jednak kilka lat temu przeżył pan największy kryzys wokalny. Czy wypada zapytać o szczegóły?

Być może jestem na szczycie kariery śpiewaka. Ale zawsze bywam ostrożny z tym określeniem. Według mnie opera przypomina wspinaczkę wysokogórską, w której trzeba po kolei zdobywać szczyt po szczycie i czasami

Roy Thompson Hall w Toronto, gdy promowałem moje nowe nagranie arii z repertuaru oper francuskich. Podczas koncertu mój głos kilkakrotnie załamał się i na końcu wywinąłem przeraźliwego koguta. Po przerwie nie mogłem kontynuować występu. Przeprosiłem słuchaczy i zszedłem ze sceny.

Byłem na tym koncercie. Jako słuchacze bardzo przeżywaliśmy pana dramat. Było to deprymujące wrażenie. Jaka była pana reakcja?

Jest to okropne uczucie dla śpiewaka, kiedy zawodzi jego głos. Utraciłem kontrolę

Ben Heppner w operze *Moby Dick*
fot. Karen Almond



orkiestrowego usiadłem pod sceniczną lipą, obok nieznannej mi śpiewaczki. Powiedziała do mnie szeptem: „I am Felicity” (była to Felicity Lott, znana sopranistka brytyjska). „My name is Ben” wyszeptalem do niej. Rozkręciliśmy się podczas duetu. Nieoczekiwany londyński debiut zakończyłem wspaniałym sukcesem.

Potem przyszły występy w MET....

Debiutowałem w nowej inscenizacji *Idomea* Mozarta. Tak się złożyło, że Pavarotti odwołał występy i taki honor spadł na mnie, aby

ryzykować upadek. Wiem, że każdy śpiewak w swojej karierze przechodzi jeden lub więcej kryzysów wokalnych. Czasami mają one podłoże psychosomatyczne, w innych przypadkach fizjologiczne. Jednak nie wszyscy pragną o tym mówić i ujawniać szczegóły. Dla mnie rozmowa na ten temat jest swojego rodzaju zbiorową psychoterapią. Na początku 2001 r. podczas przedstawienia *Otella* w Chicago, zaobserwowałem u siebie kilka kłopotów wokalnych, zwłaszcza w górnych rejestrach. Przeżyłem potem trudne momenty w *Śpiewakach norymberskich* na scenie MET. Kryzys nastąpił podczas mojego recitalu w

nad tak ważnym instrumentem, jakim są struny głosowe. Myślałem, że umrę. Moje tętno wzrosło do 150 uderzeń na minutę lub więcej. Spociłem się w miejscach, w których normalnie nigdy nie widziałem potu. Całe szczęście, że miałem poparcie rodziny i najbliższych przyjaciół. Ale myślałem, że to koniec mojej kariery. Odwołałem występy na 13 miesięcy. Zgłaszało się do mnie wiele osób, głównie podejrzani nauczyciele śpiewu. Oferowali mi za odpowiednią opłatą pomoc w wyjściu z kryzysu wokalnego. Odkładałem szybko słuchawkę. Pewnego dnia po koncercie w Edmonton spotkałem lekarza, który znał moją

historię. Chciał mi pomóc. Myślałem, że to następny hochsztapler. Tymczasem mój rozmówca, będąc śpiewakiem-amatorem, przeżył podobną tragedię. Byliśmy o podobnej, silnej budowie ciała. Zapytał mnie o używane lekarstwa. Muszę przyznać, że całe życie miałem problemy z nadwagą. Już jako niemowlę ważyłem ponad 6 kg. W szkole średniej dobiłem do 90 kg, a potem przestałem używać wagi. Dlatego miałem kłopoty z podwyższonym ciśnieniem krwi. Aby je obniżyć brałem modne obecnie inhibitory ACE. Powiększają naczynia krwionośne, ułatwiają przepływ krwi do serca. Według mojego przypadkowego rozmówcy,

stawiać nowe kroki. Taki moment upokorzenia to dobre doświadczenie dla śpiewaka.

Krytycy określają pana głos jako hel-dentenor (tenor bohaterski). Tymczasem śpiewał pan Mozarta.

Unikam szufladowania. Mój głos z natury był zawsze silny i nośny. Nie mam pojęcia, jak brzmi w małych salach, gdyż wtedy śpiewałem tam tylko niewielkie partie. „Helden” znaczy bohaterski. Jednak dramat w operze powinien bardziej wynikać z wykonywanej muzyki niż z głośnego śpiewu. Myślę o sobie jako tenorze lirycznym obdarzonym silnym głosem o dużym

Dziękuję za komplement. Rola Tristana posiada w sobie tajemniczą mitologię. Pierwszy jej wykonawca Ludwig Schnorr von Carolsfeld zmarł 11 dni po premierze. Nasłuchałem się przerażających historii, ilu tenorów straciło głos po wykonaniu tej partii. Podczas moich wcześniejszych studiów zachwycony byłem wykonaniem partii przez Fritza Wunderlicha. Uwielbiam jego wycucie i subtelność. Często słuchałem nagrań Kanadyjczyka, Jona Vickersa. Na początku odrzuciłem jego interpretację wokalną. Krańcowo różniła się od mojego



te leki – jako skutki uboczne – zatrzymują wydzielanie śliny i powodują wysychanie gardła. To mogło być powodem moich kłopotów wokalnych. Odłożyłem lekarstwa. W piwnicy ustawiłem rower stacjonarny i wyrabiałem na nim 150 kilometrów tygodniowo. Moja waga zaczęła gwałtownie spadać. Ledwo nadażałem kupować nowe ubrania. Miałem też pomoc ze strony mojego nauczyciela śpiewu, który ukierunkował mój głos na bardziej dramatyczne partie. Wróciłem na scenę operową z większą pewnością siebie i lepszą znajomością wokalnego BHP. Czuję się jak po rehabilitacji, po której pacjenta uczy się jak

wolumenie. Zarówno repertuar Wagnera jak i Mozarta śpiewam taką samą techniką wokalną, która swój początek ma we włoskim stylu bel canto. Czasami żartobliwie określam ją jako „Ben canto”. Mój głos równie świetnie nadaje się do repertuaru francuskiego. Mogłem zaśpiewać bez trudu takie partie jak Jan w *Herodiadzie* Masseneta i Eneasza w *Trojanach* Berliozza.

Po pana debiucie w *Tristanie i Izoldzie*, krytycy muzyczni okrzyknęli pana „Tristanem na nowe tysiąclecie”. Kto był pana modelem w tej partii?

wykonania partii Tristana. Mając jednak za sobą kilka inscenizacji, gdy zgłębiłem partyturę, zacząłem lepiej rozumieć intencje mojego rodaka. Na ostatnich stronach partytury *Tristana* śpiew Vickersa nasycony jest niezwykłą intensywnością, wręcz na poziomie bólu. Mam nadzieję, że pod koniec mojej kariery będę w stanie wykonać te momenty z taką samą emocją, jak to robił Vickers. Zwiększałem nieco z wykonaniem tej partii. Pierwsze kroki w nowej roli lubię zawsze stawiać na mniej znanych scenach operowych. Mój debiut w tej partii na-

stał w 1998 r. w Seattle Opera. Od wielu lat ten znakomity zespół jest prowadzony przez dyrektora Speight Jenkinsa. Moją partnerką w partii Izoldy była amerykańska sopranistka Jane Eaglen. Warto zaznaczyć, że śpiewam każdą nutę napisaną przez Wagnera, bez żadnych cięć w partyturze. W porównaniu do trudności partii Tristana, przedstawienie *Lohengrina* to jak wygodny spacer do parku.

Co jest najtrudniejsze w tej partii?

Rola ta wymaga przede wszystkim kondycji i wytrzymałości wokalne. Śpiewak musi umieć rozsądnie rozłożyć siły. Cały drugi akt jest morderczym śpiewaniem. Trzeba tak gospodarować głosem, aby wytrzymać później 50 minut intensywnego śpiewania w trzecim akcie. Nic dziwnego, że opowiada się anegdotyczne zdarzenie, iż Birgit Nilsson przeżyła w jednym przedstawieniu 3 tenorów – każdy z nich śpiewał po jednym akcie.

Operowe przekleństwo zawisło też nad przedstawieniami *Tristana i Izoldy* w MET podczas transmisji telewizyjnej w 2008 r. W kolejnych przedstawieniach wystąpiło, co najmniej 3 śpiewaków w partii Tristana. Wszyscy czekaliśmy na pana występ. Jakie są kulisy tego wydarzenia?

Była to przekomiczna historia, rodem z filmów komediowych braci Marx w operze. We wznowionej inscenizacji *Tristana i Izoldy* miałem zaśpiewać 6 przedstawień z amerykańskim sopranem Deborah Voigt. Nigdy wcześniej nie śpiewaliśmy razem na scenie. Widzowie oczekiwali sensacji. Przedstawienie było także planowane jako transmisja telewizyjna do ponad 1000 kin na całym świecie. W tym czasie dostałem wirusowego zakażenia krwi. Znalazłem się w szpitalu w Toronto i odwołałem moje występy. Los też nie oszczędził Voigt. W połowie pierwszego przedstawienia zachorowała na niestrawność żołądka i została zastąpiona przez debiutującą Janice Baird. Na premierze partię Tristana zaśpiewał mój rodak John MacMaster. Późniejsze przedstawienia przejął amerykański tenor Gary Lehman. Miał jednak wypadek na scenie. Z powodu źle działającej aparatury mechanicznej wpadł do budki suflera. Do transmisji telewizyjnej dyrekcja MET sprowadziła z Berlina następnego tenora Roberta Deana Smitha. W końcu wyzdrowieliśmy! Ostatnie przedstawienie *Tristana i Izoldy* śpiewałem razem z Deborah Voigt. Jest to przykład, jak wrażliwa jest natura ludzkiego organizmu oraz ile bezsensownych nocy muszą spędzić dyrektorzy oper z tej przyczyny.

Zwlekał pan z debiutem w najbardziej ryzykownej partii wagnerowskiej – w roli Zygryda w *Pierścieniu Nibelunga*. Czy już nadszedł właściwy czas?

Wielokrotnie proponowano mi tę partię i wielokrotnie ją odrzucałem. Czekałem na właściwy moment w mojej karierze. Wcześniej nagrałem tylko kilka scen z *Pierścienia* śpiewając partię: Zygmunta i Zygryda. Na scenie zadebiutowałem w 2008 r. na Festiwalu Aix-en-Provence. Powtórzyłem obie partie w tej samej inscenizacji na Festiwalu w Salzburgu. Mogę panu zdradzić tajemnicę, że w 2012 r. śpiewać będę tę rolę w MET w nowej produk-

cji zaprojektowanej przez Roberta Lapage, znakomitego reżysera z Quebecu. Myślę, że to powinno być szczytem moich osiągnięć artystycznych.

Dlaczego nie ma pana nazwiska na festiwalach wagnerowskich w Bayreuth?

Powiem szczerze, że bierze się to z przyczyn praktycznych. Miałem kilka propozycji od nieżyjącego już nestora Wolfganga Wagnera, ale zawsze odmawiałem. Obecnie śpiewam rocznie tylko 50 przedstawień operowych oraz kilka recitali. Nie biegam za sławą, uwielbieniem przez tłumy lub za pieniędzmi. Jestem bardzo związany z moją rodziną i pragnę jej poświęcić więcej czasu. Gdy śpiewam w Nowym Jorku lub Chicago i mam dwa dni wolne, wtedy wsiadam w samolot i lecę do rodzinnego Toronto. Lubię wtedy majsterkować w domu, naprawić zlew w łazience lub kopać w ogrodzie. Na Festiwal w Bayreuth trzeba poświęcić co najmniej 2 miesiące. Tyle bowiem trwa tam cykl produkcyjny – próby i przedstawiania. Wolę spędzać letnie wakacje z rodziną.

Ostatnio odbyła się w Dallas sensacyjna premiera nowej opery *Moby Dick*. Partia Ahaba została napisana specjalnie dla pana. Jakie są pana wrażenia po premierze?

Napisana w 1851 r. powieść *Moby Dick* autorstwa Hermana Melville'a od dzieciństwa była moją ulubioną lekturą. Posiada uznanie i wysoką pozycję w kanonie literatury światowej. Opowiada o wyprawie wielorybniczej prowadzonej przez ponurego i tajemniczego kapitana, Ahaba, który w walce z wielorybem stracił nogę. Wkrótce okazuje się, że dla owładniętego szaleństwem dowódcy jedynym celem jest zemsta na legendarnym białym kaszalocie, który go okaleczył. Gdy kilka lat temu zaproponowano mi tę partię, miałem wątpliwości, czy literaturę, której akcja toczy się na wzburzonym morzu, można przenieść na scenę operową. Niemniej moje uwielbienie do tej powieści zwyciężyło nad rozsądkiem i podpisałem kontrakt, gdy jeszcze nie została napisana ani jedna nuta. Utalentowany autor libretta Gene Scheer genialnie przeniósł treść książki na operową akcję. Skoncentrował się na warstwie psychologicznej powieści ukazując walkę pomiędzy emocjami a rozsądkiem i między wolą człowieka a jego przeznaczeniem. Zainspirowany tym tekstem amerykański kompozytor Jake Heggie napisał cudowną muzykę przywodzącą na myśl kompozycje Benjamina Brittena, Leonarda Bernsteina i Samuela Barbera. Niektóre fragmenty muzyczne mają odnośniki do francuskiej szkoły Debussiego, Ravela i Poulenca.

Jak przygotował się pan do tej roli?

Po przejrzeniu trudnej partytury, powróciłem do lektury oryginalnej powieści Melville'a. Byłem raz jeszcze zauroczony pięknem i prostotą języka. Cieszył mnie fakt, że połowa tekstu libretta wzięta została bezpośrednio z książki. Obejrzałem też film oparty na noweli z 1956 r. z Gregorym Peckiem w roli głównej. Jak Panu wiadomo, mój bohater Ahaba utracił nogę. Dyrekcja Dallas Opera w marcu przesała mi drewnianą protezę wraz z kulami, żebym mógł ćwiczyć tę fizycznie wymagającą rolę.

Próbowałem protezę i kule na mojej werandzie. Sąsiedzi pewno pomyśleli, że zwariowałem. Całe trzygodzinne przedstawienie fizycznie jest poważnym wyzwaniem, gdyż muszę śpiewać opierając ciężar ciała na sztucznej nodze. Nic dziwnego, że po kilku spektaklach musiałem odwiedzić gabinet fizjoterapeutyczny. Współczesna opera, *Moby Dick* okazała się ogromnym sukcesem i wkrótce zostanie powtórzona z innymi zespołami operowymi m.in. San Francisco Opera, San Diego Opera, Calgary Opera i State Opera of South Australia.

Posiada pan w repertuarze kilka oper słowiańskich. Skąd takie zainteresowanie?

Lubię wyzwania wokalne i uwielbiam śpiewać mniej popularną muzykę. Przecież opera słowiańska jest ogromną skarbnicą muzyczną. Podczas tegorocznego lata, śpiewać będę partię Hermana w *Damie pikowej* Czajkowskiego w Teatro Liceo w Barcelonie. W tej produkcji w partii Guwernantki wystąpi znakomity polski mezzosopran Stefania Toczyńska. Pamiętam ją jeszcze z występów w MET. Będę miał też przyjemność współpracować z Ewą Podleś. Ten fenomenalny polski kontralt zaśpiewa tytułową partię Hrabiny.

Jak wspomina pan występ w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie?

Mój debiut na czołowej scenie operowej w Polsce odbył się 24 listopada 2002 r. W programie wykonałem serię arii francuskich będących promocją wówczas mojej nowej płyty *Airs français*. Orkiestrą Teatru Wielkiego dyrygował Jacek Kasprzyk. Polska zrobiła na mnie kolosalne wrażenie. Okazano mi dużo ciepła i gościnności. Moja żona Karen, zainspirowana opowieściami zorganizowała w następnym roku wyprawę do Polski. Kierowała dwudziestoosobową grupą młodzieży, łącznie z naszymi dziećmi. Ich zadaniem była ochotnicza praca w polskich sierocińcach. Nasza tradycja w społeczności mennonitów wymaga ofiarności i poświęcenia dla bliźnich. Potrzebne były wtedy wizy do Polski i muszę panu raz jeszcze osobście podziękować za pomoc w polskim konsulacie w Toronto. Dzięki pana pośrednictwu, zostaliśmy tam przyjęci z największymi honorami. Wizy zostały wystawione w 15 minut i bez żadnej opłaty.

Miło, że pan pamięta ten drobny epizod. Tak się złożyło, że od czasów uniwersyteckich w Poznaniu przyjaźniłem się z ówczesnym Konsulem w Toronto. Poza tym cel był godny gorącego poparcia. Kiedy usłyszywo pana w rodzinnym Toronto?

Uwielbiam nasze miasto, ale boję się występów na tutejszych scenach. Mam wrażenie, że ciąży nade mną torontońska klątwa. Tutaj przeżyłem swój największy kryzys wokalny. W ubiegłym, diamentowym sezonie z Canadian Opera Company ponownie musiałem odwołać występ w galowym wieczorze. Zaatakował mnie paskudny wirus. Planuję powtórzyć ten koncert w Toronto na jesieni. Zaproponowałem bezpłatne bilety dla słuchaczy, których poprzednio zawiadłem.

Dziękuję za niezwykle ciekawą rozmowę i do zobaczenia na jesiennym występie.

Błękitną rapsodię i *Koncert F-dur* słyszemy dzisiaj częściej w wersjach symfonicznych. W jaki sposób orkiestracje na jazz band zmieniły sposób ich postrzegania?

JYT: Taka *Rapsodia* jest dużo lepsza: odnajduje w tym zupełnie odmienne czucie i brzmienie. Całe doświadczenie jest zupełnie odmienne, *Rapsodia* jest bardziej jazzowa. Ludzie pytają, czy jest to utwór jazzowy, klasyczny, czy też jedno i drugie, jednak nie można oddzielić tego ukrytego elementu jazzowego od tego genialnego dzieła, a oryginalna orkiestracja nadaje mu taki charakter, jaki powinien mieć.

Orkiestracja Groféego wnosi wyraźnie brzmienia bardziej jazzowe do *Koncertu*

Gershwin potrzebował pomocy Groféego, ale orkiestracji *Koncertu* dokonał sam. W jaki sposób rozstrzygacie ten dylemat?

MA: Czyniąc z niego podwójnie symboliczny hold. Te dzieła Gershwina zaczęły nieoczekiwanie uosabiać muzykę amerykańską – muzykę na wskroś amerykańską. Korzystając z wersji Paula Whitemana posuwamy się jeszcze dalej w sensie symbolu.

Dostępnych jest wiele własnych wykonań Gershwina, na nagraniach komercyjnych, czy też na taśmach radiowych. Co one prezentują?

JYT: Wysłuchałem oczywiście wszystkich tych nagrań, które mogłem zdobyć. Podziwiam także Oscara Lewanta, który w cudowny sposób podszedł do Gershwina.

klasyką i jazzem – i to w różnym stopniu, można się skłaniać bardziej w stronę jednego lub drugiego. Tak naprawdę, można zrobić z tym wiele rzeczy. W wersji jazzowej *Rapsodii*, której nigdy nie grałem, trzeba jeszcze więcej swingu. Posypią się iskry! Lubię tę dwuznaczność u Gershwina, takiego lawirującego. Jego muzyka przekracza bariery.

Jednak czy to właśnie nie ta wszechstronność sprawiła, że Gershwin tak długo był na topie zarówno w dziedzinie jazzu, jak i klasyki w USA?

MA: Jego idea była bardzo awangardowa. Jeśli spojrzymy na *Porgy and Bess*, widzimy, że Gershwin rozciągał swoją twórczość we wszystkich możliwych formach. Gdyby żył dziesięć lat dłużej, napisałby więcej poematów

Uniesieni swingiem

Jean-Yves Thibaudet
fot. James Cheadle/DG

O współpracy przy nagraniu muzyki Gershwina mówią pianista Jean-Yves Thibaudet i dyrygentka Marin Alsop

***F-dur* niż podstawowa orkiestracja Gershwina. Dlaczego słyszymy ją tak rzadko?**

MA: Orkiestracja ta prawdopodobnie zaszokowała Gershwina. Kiedy Paul Whiteman zamówił ją, Gershwin zareagował w następujący sposób: „Przecież umiem robić orkiestrację, więc, po co to?”. Osoby uprawnione nikomu nie pozwoliły nagrać tego *Koncertu* po śmierci kompozytora, ponieważ miały wrażenie, że byłoby to wbrew jego woli. Później jednak, ze względu na dobro historyczne, nie byli już tak restrykcyjni. Tak więc nagrałam ten koncert po raz pierwszy razem ze swoją Concordia Orchestra przed 20 laty.

Fakt, że wykonuje się orkiestrację *Koncertu* dokonaną przez Groféego stanowi niemalże moralny dylemat. Przy *Rapsodii*

Miał wszystko. Interpretacje Gershwina są ciągle fantastyczne do słuchania. Kiedy po raz pierwszy usłyszałem Rachmaninowa grającego swe koncerty, przeżyłem bardzo pozytywny szok. Słuchając sposobu, w jaki interpretują ją Rosjanie, mamy wyobrażenie, że muzyka Rachmaninowa jest ciężka, naładowana, tymczasem Rachmaninow, ten znakomity pianista, grał ją z lekkością piórka i grana w taki sposób podoba mi się. Jeżeli chodzi o Gershwina, jest bardzo podobnie. Podobało mi się. Nigdy jednak nie powinniśmy próbować naśladować innych.

W jaki sposób decyduje się o ilości swingu w tej muzyce?

JYT: Bez swingu nie można zagrać *Koncertu F-dur*. Lawiruje zdecydowanie pomiędzy

symfonicznych na orkiestrę lub, być może, zgłębiłby techniki kompozycji dodekafonicznej...

JYT: Dorastałem we Francji, tak więc Gershwin odgrywał zawsze bardzo ważną rolę w moim życiu i to od czasu, gdy skończyłem 14 lat. W Stanach Zjednoczonych nie docenia się go tak, jak na to zasługuje. Kiedy zagrałem *Koncert F-dur* razem z Boston Symphony i Jamesem Levinem, utwór ten po raz pierwszy został zagrany w ramach koncertu abonamentowego. Gershwina grałem także w Concertgebouw w Amsterdamie, a także z Filharmonikami Monachijskimi. Nadal piętnuje się Gershwina, ponieważ komponował jazz, muzykę filmową czy kabaretową, jednak we Francji Gershwin od zawsze jest gwiazdą. 🎹

rozmawiał: Kevin Gregory / © DG 2010

Tytuł, który Yuja Wang wybrała dla swojego najnowszego nagrania odzwierciedla ideę buddyjską, według której życie jest nieustanną zmianą, artystka znajduje uzasadnienie muzyczne tego stwierdzenia u Brahmsa, który przekształca temat 27 razy; u Ravela, który transformuje walca wystawiając go na próbę do tego stopnia, że o nim zapomina; i u Strawińskiego, jego marionetka o imieniu Pietruszka na jakiś czas przyjmuje postać ludzka, zanim znowu stanie się marionetką – według Yuji Wang, „świat między stworzeniem a destrukcją”.

na fortepian, dedykując tę wersję Arturowi Rubinsteinowi.

Suita na fortepian odzwierciedla w szerokiej mierze ideę całego baletu. Radosne zamieszanie pierwszej części jest przypomnieniem karnawałowego targu w Sankt Petersburgu, chociaż inspiracją tematu był mężczyzna grający na katarynce pod oknem Strawińskiego na południu Francji w czasie, gdy komponował: uparty bas trzeciej części zainspirowany został brzmieniem concertina rosyjskich chłopów; jednak zasadniczą ideą muzyczną był duet klawetowy, który swoimi

Jeszcze bardziej wprawiająca w zakłopotanie jest wymagana wirtuozeria, aby zagrać *Wariacje na temat Paganiniego*. Utwór ten Brahms skomponował jako przyjacielskie wyzwanie dla Carla Tausiga, młodego pianisty i kompozytora polskiego, którego olśniewający talent napełniał kompozytora podziwem. Liszt mówił, że dłonie Tausiga „zbudowane są z brązu i z diamentów”, co doskonale sugeruje talenty pianistyczne, jakich wymaga to majestatyczne dzieło. Śmiejąc się, Yuja Wang zauważa, że niektóre wymagania techniczne zdają się być wymyślone, „aby udręczyć pia-

Yuja Wang *Transformacja*

Stefan Banasiak



Yuja Wang
fot. Felix Broede/DG

Geneza wybranej aranżacji *Pietruszki* jest bardzo złożona. W 1910 r. Strawiński zaczął komponować dzieło orkiestrowe, w którym fortepian miał odgrywać główną rolę: wyobrażał go sobie jako marionetkę, która złości orkiestrę swymi diabolicznymi cechami, zanim zostanie zredukowana do ciszy. Diagilew, dopatrując się w tym możliwości choreograficznych nakłonił kompozytora, aby stworzył z tego partyturę orkiestrową dla *Baletów Rosyjskich*, i to właśnie w tej formie utwór ten szybko stał się dziełem klasycznym. Jednak oryginalny pomysł zachował taką siłę, że Strawiński dokonał następnie transkrypcji trzech tańców

harmonicznymi uderzeniami dominuje scenę w celi *Pietruszki*. Dzieło wymaga ogromnej wirtuozerii. „Moje dłonie nie są duże, mówi Yuja Wang, ale akordy takie są i bardzo łatwo jest je poplątać. Chcę przypomnieć brzmienie, jakie w tym pasażu uzyskuje Orkiestra Cleveland pod dyrekcją Pierre'a Bouleza, pasażu, w którym wszystko jest tak rytmiczne, tak jasne”. Artystka do nagrania wybrała hamburskiego Steinwaya, wyposażonego w mocne basy, znakomite dźwięki wysokie i bardzo barwny rejestr środkowy: „Instrument bardziej uderzeniowy byłby dla mnie zbyt mechaniczny. Chcę, żeby *Pietruszka* wydawała się naprawdę żywa”.

nistę”, uważa jednak, że główne wyzwanie wariacji, to uniknięcie wrażenia, że jest to seria akademickich etud a wręcz przeciwnie, stworzenie szerokiej perspektywy. „Nie gram tego dzieła tak, jak usilowali to robić wykonawcy w XX w., prezentując każdą wariację jako odrębny blok. Według mnie, powiązania między tymi wariacjami mają fundamentalne znaczenie, i momenty ciszy muszą być tak samo wyważone jak muzyka. Czasami jedna służy do wprowadzenia następnej, czasami tworzy z nią kontrast. Wszystko to przypomina mi odbicia w lustrze, pryzmy”.

Zawsze dyskutowano nad kolejnością,

w jakiej najlepiej byłoby zagrać wariacje, ponieważ Clara Schumann poradziła Brahmsowi, aby ponownie całkowicie uporządkował dwie serie w jednej, zadowalającej kolejności; Yuja Wang przestrzega kolejności i pominięcie dwóch wariacji z zeszytu. Kolejność ta została zaadaptowana przez Artura Benedettiego Michelangeliego, pianistę, którego Yuja Wang bardzo podziwia: „Przenoszę trzecią i czwartą wariację z drugiego zeszytu na koniec dzieła. Lekkość 3 wariacji następuje więc po kontemplacyjnym charakterze 13 wariacji, a walc łączy się z nutami ornamentowymi 13 wariacji z pierwszego zeszytu. Wydaje mi się, że jest to dopuszczalne, ponieważ dla Brahmsa istotna jest gra między motywami. Uważam także, że zakończenie pierwszego zeszytu jest dużo bardziej ujmujące i potężniejsze niż zakończenie zeszytu drugiego”.

Podobnie jak Strawiński miał wizję *Pietruszki*, tak samo Ravel widział *Walca* przy fortepianie, zanim dokonał orkiestracji i nowej transkrypcji na klawiaturę. Walc ten był także przeznaczony dla Baletów Rosyjskich, jednak kiedy Diagilew usłyszał Ravela grającego ten utwór, zrobił kwaśną minę. To rzeczywiście arcydzieło, przynajmniej impresario, „ale to nie jest balet – to jest portret baletu, obraz baletu”. Wstęp Ravela do opublikowanej partytury potwierdza to: „Ciemne, wirujące chmury pozwalają dostrzec za przejaśnieniami pary tańczące walca. Chmury te powoli znikają; i dostrzegamy... ogromną salę wypełnioną wirującymi ludźmi. Scena stopniowo rozjaśnia się. Światła luster zaczynają lśnić przy fortissimo. Dwór carski, około 1855 r.”. Jeśli chodzi o znaczenie dzieła, George Benjamin wyjaśnia to w następujący sposób: „dzieło było rozumiane, czy też nie, jako metafora trudnej sytuacji, w jakiej znajdowała się cywilizacja europejska nazajutrz po Wielkiej Wojnie, jego forma oznacza narodziny, schyłek i destrukcję jednego gatunku muzycznego: walca”.

I to właśnie w taki sposób postrzega go Yuja Wang. „Na początku Ravel prezentuje walce w klasycznym stylu wiedeńskim – potem przekształca wszystko w taniec śmierci, tak jak w *Salome* Straussa. Daje utworowi chromatyczne barwy, robi to tak dobrze, że to, co mogłoby się pozornie wydawać pięknym walcem, ukrywa gdzieś coś złowróżbnego.” Wyzwanie dla pianisty, mówi artystka, polega na tym, aby uchwycić barwy wersji orkiestrowej. „Przy fortepianie łatwo byłoby nacisnąć na pedał i uzyskać swego rodzaju ogólną miękkość, jednak Ravel chciał, aby budowa była wzbogacona, aby linie instrumentów dętych były wyraźne – więc zapisuje muzykę na trzech pięcioliniach. Na fortepianie bardzo trudno jest oddać glissando, zwłaszcza kiedy mikrofony są tak blisko”.

Domenico Scarlatti napisał większość ze swoich 555 sonat w czasie, gdy był zatrudniony na dworze królewskim w Madrycie i, rozszerzając w spektakularny sposób możliwości, zrobił tam dla fortepianu to, co jego ojciec Aleksandro uczynił dla opery. Chociaż większość z tych krótkich utworów wymaga wielkiej wirtuozerii, Yuja Wang wybrała dwie z najdelikatniej ekspresywnych sonat. Yuja Wang w *Sonacie E-dur* widzi czarującą hiszpańską vignette, obraz orkiestry wiejskiej z bębnami i trąbkami. „*Sonata f-moll* przypomina mi powietrze po deszczu, gdy wszystko jest świeże i czyste. To tak jak miłosny duet, romantyczna lewa dłoń i prawa dłoń, pokornie prosząca, jednak nie powinno to się wydawać zbyt sentymentalne. Te dwa utwory to jak odrobina słońca między wielkimi, mrocznymi utworami, to przerwa dla ucha”.

Na podstawie materiałów DG



Dokonano wiele aranżacji Jana Sebastiana Bacha. Dokonywano całe mnóstwo adaptacji, transkrypcji jego dzieł. Tym razem jednak grana jest muzyka bez żadnych zbędnych kontekstów. Muzyca Richarda Galliano gra Bacha, tylko Bacha.

„Muzyka Bacha jest uniwersalna. Kiedy ją gram, nie zmieniam ani jednej nuty, oddechu, ciszy... gram cały tekst bez żadnej adaptacji”. Swój pierwszy album, który Galliano nagrał dla Deutsche Grammophon, w całości poświęcił kompozytorowi, z którym spotykał się od zawsze. „Zaczynałem i kontynuowałem swoją edukację muzyczną z Bachem. Grałem większą

dętę, czy też klawiszowe. Z tego też powodu Richard Galliano nie ogranicza się na tym albumie jedynie do utworów organowych, wprost przeciwnie. Dla tego nagrania wybrał partytury na wiolonczelę, obój, skrzypce, klawesyn, flet. „Jednak przede wszystkim zapominam, że gram na akordeonie, myślę »czystą muzyką«,” powtarza artysta.

Przypomniał sobie o wyborach, jakich dokonał jego przyjaciel Astor Piazzolla, który w swoich utworach symfonicznych uwalniał bandeon od jego basów i akordów akompaniujących, które mogłyby zakłócić brzmienie instrumentu w całej masie orkiestry. „W preludium *Suity*

zrównoważoną z akordeonem w perspektywie nagrania akustycznego”. Richard Galliano odszukał swoich współników, skrzypków Jean-Marca Philipsa i Sébastien Aurela, altowiolistę Jean-Marca Apapa, wiolonczelistę Raphaëla Pidoux i kontrabasistę Stéphane Logerota. Wszystko poszło bardzo łatwo, w paryskim kościele Notre Dame du Liban: „Wymarzona akustyka, która pozwoliła nam nagrać na żywo w ciągu dwóch dni, bez żadnego montażu”.

Z takimi muzykami Richard Galliano nie cofnął się przed przyjemnością interpretacji niektórych wielkich melodii kultury zachodniej, czasami z pewnym przymrużeniem oka w

Richard Galliano to francuski multiinstrumentalista należący do grona najwybitniejszych europejskich twórców, dla których jazz, muzyka poważna, przeboje muzyki rozrywkowej i etnicznej stanowią jednakowe i ważne źródła inspiracji. Urodził się 12 grudnia 1950 r. w Cannes (Francja).

Galliano to wybitny akordeonista oraz niedościgniony interpretator muzyki Astora Piazzoli. Właśnie dla muzyki Galliano krytycy i słuchacze rozkochali się w nowym, charakterystycznym brzmieniu określanym odąd jako *new tango musette*.

Zauroczony jazzem Galliano porzucał często akordeon, improwizując na pianinie, organach, a nawet na gitarze. Przełomowym momentem w muzyce i karierze francuskiego akordeonisty były koncerty z argentyńskim kompozytorem i bandeonistą Astorem Piazzollą. To właśnie genialny *Latynos* nauczył Galliano innego traktowania rytmu, harmonii oraz melodii. Muzyka Piazzolli, owo melodyjne, folkowo-jazzowe *nuevo tango* stało się dla Galliano ważną inspiracją. Jego *tango musette* zaczęło łączyć jazzową improwizację Jarretta, Parkera i Coltrane'a z impresjami Ravela i Debussiego.

W 1982 r. Richard Galliano otrzymał *Django Reinhardt Prix*, jedno z najważniejszych wyróżnień francuskiej *Academie du Jazz*. Wcześniej laureatami tej nagrody zostali m.in. pianista Michel Petrucciani oraz skrzypek Stéphane Grappelli. W europejskich oraz amerykańskich ankietach krytyków Galliano uchodzi za najwybitniejszego interpretatora muzyki Astora Piazzolli. Koncertuje zarówno w prestiżowych salach Europy, filharmoniach, ale także w klubach jazzowych. Wiosną bieżącego roku wystąpił z kilkoma koncertami w Polsce.

Galliano, tak niespotykane wszechstronny, dysponuje także środkami wyrażania się z muzykalnością w dowolnym kontekście, począwszy od solo (takie jak „*Paris Concert*” w Châtelet, 2009) aż do big-bandu (z *Brussel Jazz Orchestra*, 2008). Od tej pory uznawany jako artysta wyjątkowy, Galliano zgłębia nadal szeroki wachlarz melodii, nie pozbywając się przy tym tego liryzmu, który zasila jego grę, kiedy nagrywa ballady z *Love Day* razem z Gontalem Rudalca-bą, Charcim Hadenem i Mino Cinelu, ani też nie rozmija się z tym „*French Otuch*”, które wraz z Wontonem Marsalilem, muzykiem grającym na trąbce, pozwala mu na ustanowienie pewnego rodzaju łącznika, który łączy Billie Holiday i Edith Piaf. Starając się przekazać swe bogate doświadczenie, jest autorem, razem ze swym ojcem, metody akordeonowej, uhonorowanej w 2009 r. nagrodą *Sacem* na najlepsze dzieło pedagogiczne.

część *Preludiów* i *Fug* z *DWK*, *Koncert włoski* i wiele innych utworów. Jednak, jeżeli chodzi o dyskografię, nie zaczynałem od Bacha, to prawda. Dla mnie album z muzyką Bacha, to uwieńczenie mojego 45-letniego doświadczenia muzycznego »na wszystkich płaszczyznach«.

I chociaż akordeon pojawił się ponad sto lat po jego śmierci, z pewnością zafascynowałby Jana Sebastiana Bacha. Akordeon, podobnie jak organy, posiada naturalne stereo, polifonię. Jeśli akordeon to pewnego rodzaju przenośne organy, jest to przede wszystkim instrument bardziej ekspresywny. Akordeon, podobnie jak bandeon, są instrumentami, które bardzo łatwo mogą zastąpić instrumenty strunowe,

wiolonczelowej, używam jedynie klawiszy lewej ręki, aby zgrać partię wiolonczeli. Na początku starałem się ją zharmonizować, zagrać ją jak na organach prawą ręką... Jednak ostatecznie, za każdym razem, kiedy próbowałem dotknąć czegoś w muzyce Bacha, zdawałem sobie sprawę, że to, co napisał, jest doskonałe”.

Richard Galliano pomyślał o wielu rozwiązaniach orkiestrowych, jeśli chodzi o akompaniament tego instrumentu. Jednak po nagraniu albumie i trzystu koncertach w towarzystwie muzyków klasycznych spotkanych przy pracy nad projektem *Piazzolla For Ever*, wybór był zupełnie naturalny: „Sektet jest formułą bardzo dynamiczną, bardzo oryginalną, dobrze

wyborze instrumentów, jak na przykład, wersja bardzo popularnej *Badinerie*, utworu otwierającego ten album, czy też wersja na bandeonie arii ze *Suity orkiestrowej D-dur*. I, „in fine”, dał się przekonać, aby na końcu swej płyty umieścić wtargnięcie kompozytora Richarda Galliano do wrażliwego i melodyjnego świata muzyki barokowej, w postaci *Arii* zainspirowanej w odległy sposób *Mszą h-moll* Jana Sebastiana Bacha.

„Wszystko jest sprawą emocji. Nie chcę pokazać, do czego zdolny jest akordeon. Chcę sprawić, aby słuchaczom udzieliła się emocja, którą Jan Sebastian Bach skomponował”.

Na podstawie materiałów DG

Richard Galliano
 fot. DG

Richard Galliano jazzowy akordeonista, który pokochał Bacha

Stefan Banasiak

Julia Fischer gra Paganiniego – tak naprawdę nie ma w tym niczego zaskakującego: *Kaprysy* są rzeczywiście doskonale na bisy, diabelnie trudne, o niezwykłej wirtuozerii – i względnie krótkie. Kaprys pozwala skrzypkowi na pokazanie tego, do czego jest zdolny, do wprowadzenia publiczności w trans i do zakończenia koncertu w olśniewający sposób.

„Słyszeliście ten finał? Niesłychany! Nadzwyczajna skrzypaczka!”, wykrzykują urzeczeni słuchacze, gdy opuszczają salę. Julia Fischer dziesiątki razy grała na bis *Kaprysy* Paganiniego, a zwłaszcza 24, ten, który zapamiętuje się najlepiej, muzycznie najwdzięczniejszy, grała także *Kaprysy* nr 2, 10 i 16.

Zaskoczeniem, a nawet małym przeżyciem jest fakt, że Julia Fischer pracowała nad 24 *Kaprysmi* przez wiele miesięcy, zanim nagrała je w Monachium, w Sali Augusta Everdinga. Aż do tej pory *Kaprysy* uchodziły za utwory bardzo drobiazgowo i trudne, jako materiał do nauki i ćwiczeń. Są to utwory, które skrzypek gra setki razy w trakcie swojej kariery, które zna na pamięć, i w odróżnieniu od koncertów Brahmsa czy Beethovena, nie musi ich nagrywać. Co więc skłania 27-letnią skrzypaczkę do ich nagrania? Artystkę, która co więcej, podziwiana jest na całym świecie za swe interpretacje Mozarta, Beethovena i Bacha, a nie za wykonanie dzieł czysto wirtuozowskich.

„Dokładnie dlatego, że nie są takie”, twierdzi Julia Fischer. *Kaprysy* i Paganini pozostają nadal, według artystki, tematem nieporozumień. Przekonała się o tym przygotowując nagranie. Przed kilkoma laty Julia Fischer usłyszała transkrypcję na fortepian, dokonaną przez Schumanna. Był to szósty *Kaprys*, nazywany także *Kaprysem trylowym*. Artystka pomyślała sobie wtedy, że Schumann, ten wrażliwy i dyskretny romantyk, słyszał grającego Paganiniego. Musiał być tak zafascynowany tą muzyką, że jak tylko wrócił po koncercie do domu, zasiadł od razu do fortepianu i starał się zagrać to, co usłyszał, do-

Julia Fischer i *Kaprysy* Paganiniego

Arkadiusz Jędrasik

konując odpowiednich adaptacji. Paganini, rozsądny człowiek interesu, czuwał starannie nad tym, aby nie krążyła żadna partytura z jego muzyką, zależało mu bowiem, aby być jedynym nadzwyczajnym skrzypkiem swoich czasów. Utrzymuje się nawet, że kompozytor rozdawał partytury członkom orkiestry na kilka minut przed koncertem, aby nie wpadły w ręce osób, które chciałyby je skopiować dla sławy lub zysku.

„W odróżnieniu od wielu krytyków, dziennikarzy i biografów, Schumann nie uznawał Paganiniego za czarodzieja skrzypiec, ani też za cyrkowe zjawisko. Schumann zrozumiał muzyczną potęgę tych 24 miniatur”. I jest tak samo w przypadku Julii Fischer. „*Kaprysy* – dodaje skrzypaczka – przedstawiają 24 nastroje, są to małe myśli muzyczne, różniące się jedna od drugiej, wszystkie są pasjonujące”. Tłumaczy, że zestawiając je, zawsze zapisywała tonację każdego *Kaprysu*, żeby spróbować pokazać korelację, ukryte przesłanie. Jednak nie udało jej się tego dokonać. Bądź, co bądź, utwory te tworzą całość, tworzą nieprzerwaną linię. Kiedy gra się cyklicznie jednym ciągiem, słychać doskonale, że każdy *Kaprys* stanowi logiczny dalszy ciąg poprzedniego. „Mogę nagrywać tylko takie dzieło, w które wierzę”, oświadcza Julia Fischer. I Julia Fischer wierzy w muzyczne znaczenie *Kaprysów*. Wierzy w ich piękno. „Z tego właśnie powodu zajęłam się nimi tak, jakby chodziło o koncert Mozarta”.

Naturalnie, jej interpretacja ukazuje, że każdy kaprys to specyficzna, techniczna trudność. Zresztą wszystkie kaprysy były pomyślane w taki sposób, dokładnie tak, jak popularne preludia Chopina. Julia Fischer idzie jednak dalej: rozwiązuje każdy postawiony problem. Ograniczenie się jedynie do tego, nie uzasadniałoby nagrania. Julia Fischer korzysta z tych problemów, nadając im znaczenie i emocje, pozwalające wykonać każdy fragment. Nie pracowała z tymi utworami jedynie na swoich skrzypcach, analizowała je także przy swoim biurku, zastanawiała się długo nad uderzeniami smyczka, nad każdą frazą, nad figurami



Julia Fischer
fot. © Decca/Uwe Arens

będącymi nośnikami znaczenia, jak i nad tymi, które nimi nie są. Julia Fischer, wbrew swemu zwyczajowi, nie trzymała się ściśle tekstu partytury, pozwoliła sobie na kilka osobistych akcentów. W taki sposób na przykład, wykonała *Kaprys nr 6* posługując się, lub nie, surdyną. Wersja z surdyną brzmi nieco lepiej, jest w tym więcej logiki, i tę wersję artystka zdecydowała się nagrać, chociaż w partyturze nie ma żadnej wzmianki o surdynie. „Dlaczego kompozytor, który przez całe życie usiłował wykorzystać możliwości gry na skrzypcach, który zastanawiał się nad kombinacją uderzeń

smyczka, nad pizzicato lewej ręki, nie użył surdyny?”, zastanawia się Julia Fischer.

Julia Fischer miała 8 lat, gdy po raz pierwszy usłyszała *Kaprysy*, grane w kościele przez austriackiego skrzypka, Thomasa Zehetmaira. Zapisana na zajęcia dla dzieci, słuchała nabożnie, siedząc na drewnianej ławce z partyturą na kolanach i zaznaczając skrupulatnie każdy zagrany kaprys. „Jeśli kiedyś zdołam je zagrać, powiedziała sobie, gdy skończył się *Kaprys nr 24*, wtedy mi się powiedzie, zostaną prawdziwą skrzypaczką”. Dziecko, jakim była wtedy Julia Fischer, zafascynowała technika,

środku, biegiłość palców i smyczka. Zaledwie dwadzieścia lat później, artystka zwraca kompozytorowi Niccolò Paganiniemu, to, co niejako stracił w ciągu ostatnich dwustu lat: swoje znaczenie jako rewolucyjnego muzyka, który urodził się w 1782 r., u szczytu klasycyzmu wiedeńskiego, i który miał oczarować połowę Europy swą romantyczną, szaloną i pełną ducha muzyką.

„Niektórzy ludzie są naprawdę szaleni... Jest ich wielu wśród muzyków, mniej wśród malarzy. U Paganiniego przybiera to ekstremalne proporcje”, pisał Goethe do Johanna Petera Eckermanna. Tak, Paganini był kimś niewiarygodnie z boku, wyprzedzającym swą epokę, był człowiekiem ekstremalnie nowoczesnym, to showman, człowiek interesu przemierzający Europę pędząc z dużą szybkością, by trzymać się oszałamiającego planu koncertów. Nie było to rzadkością, że grał dwadzieścia koncertów w ciągu miesiąca. „Ale był także człowiekiem, jak każdy inny, wychowującym samotnie swe dziecko, dodaje Julia, człowiekiem, który zrewolucjonizował nie tylko grę na skrzypcach, ale także świat muzyczny, świat, który gdy go opuszczał, nie był już taki, jakim go zastał na początku”.¹²

Na podstawie materiałów Decca



Kim jest bohater maksymalista? Według mnie najlepiej taką postać określił Yehudi Menuhin: „Kiedy ktoś wznosi się na takie wyżyny, oświetla nam drogę lepiej niż ktokolwiek: wzbogaca naszą egzystencję o nowy wymiar”. Nie bez przyczyny powołuję się na słowa wybitnego skrzypka, bowiem w mojej pracy to właśnie świat muzyki będzie dla mnie źródłem przykładów postaci, wcielających w swoje życie pragnienie wzniesienia się na szczyt i uszczęśliwiania ludzi.

Nadludzką pasję Nikołausa Harnoncourta można odkryć w wielkości jego dzieła i w szczególności jego twarzy. Słuchając jego inter-

specjalizujący się w historycznej interpretacji muzyki dawnej na instrumentach z epoki – *Concentus Musicus Wien*. W 1963 r. Harnoncourt dokonał swego pierwszego nagrania dla wytwórni Teldec, która wówczas nosiła nazwę Telefunken. Była to płyta *Music at the court of Mannheim*. Przez ponad 20 lat, wspólnie z Gustawem Leonhardtem, pracował nad nagraniem dla Teldecu wszystkich kantat Jana Sebastiana Bacha. Było to pierwsze kompletne nagranie dzieł lipskiego kantora w historycznie poprawnej wersji. W roku akademickim 1972/1973 rozpoczął działalność pedagogiczną w Hochschule Mozarteum und

tęgo, jak powstaje muzyka. Do dziś, po 50 latach spędzonych ze swoją orkiestrą, przed każdym wspólnym graniem zadaje im pytanie: Dlaczego?

Ta ciekawość pchnęła go do jednego z największych odkryć i rewolucji w historii interpretacji muzyki. Według niego, muzyka sprzed 1800 r. mówi, a muzyka po 1800 r. maluje. Tę pierwszą trzeba zrozumieć (a w tym celu poznać najpierw jej słownik, gramatykę, sposób wymowy – czyli artykulację), podczas gdy druga operuje klimatami, które wystarczy odczuć. Aby być jak najbliższe intencji kompozytora, w 1951 r. sformułował 5 postulatów, które stały się

Oczy Mikołaja [Harnoncourta]

Mikołaj Koziółek

Nikolaus Harnoncourt
fot.: Marco Bogge/Sony Music Archives

Brahms powiedział kiedyś, że aby zostać dobrym muzykiem, trzeba poświęcić równie dużo czasu na czytanie, co na ćwiczenie na fortepianie. Tu właśnie tkwi istota sprawy także i dziś.

Nikolaus Harnoncourt

pretacji oraz w jego oczach. Nie świadczy o niej bynajmniej ich zielono-niebieski kolor, są zaskakująco delikatne oraz kompletnie nieprzeniknione, nie dające się rozczytać. Jednak jego prawe oko emituje iskierkę zamieniającą każdą partyturę w ogień.

Urodził się w Berlinie w 1929 r., a wychowywał się w Grazu. Pochodzi z arystokratycznej rodziny, wykształcenie muzyczne otrzymał w Wiedniu. Swoją karierę rozpoczął od gry na wiolonczeli w Wiedeńskiej Filharmonii. Już wtedy stał się „poszukiwaczem”. Pytał i zastanawiał się, dlaczego ta orkiestra brzmi tak z jednym, a inaczej z drugim dyrygentem. Rozmawiając ze starszymi muzykami, podróżował w głąb brzmienia zespołu, aby nasycić swoją grę świadomością ich trwającej ponad 200 lat manieri.

W 1953 r. razem ze swoją małżonką Alice założył, obecnie światowej sławy, zespół

Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Salzburg. Jest autorem cenionych, książek poruszających problematykę istoty muzyki oraz stylowego wykonawstwa dawnych kompozycji od XVII do XIX w. Na język polski przetłumaczone zostały dwie: *Muzyka mową dźwięków* z roku 1982 (polska edycja w 1995 r.) oraz *Dialog muzyczny* wydany w 1984 r. (w Polsce książka ukazała się w 1999 r.) Autor stawia w nich samego siebie jako bohatera, gdyż zawarte są w nich myśli, zgodnie z którymi interpretował i interpretuje muzykę. Książki tak dla niego istotne powstały jako obraz pewnego ciągle trwającego procesu. Harnoncourt, kiedy grał jeszcze jako wiolonczelista w wiedeńskiej filharmonii, zadawał sobie pytanie: Dlaczego? Nie świadczyło to o zniechęceniu ani o tym, że nie widział sensu w graniu muzyki, lecz wynikało z wrodzonej ciekawości, ciekawości

polem do stworzenia drogi interpretacji muzyki sprzed 1800 r. nazwanej HIP, czyli „historically inspired (lub informed) performance”.

Po pierwsze, odkrywając niezliczone ilości rękopisów stwierdził, iż zapis nutowy nie zawiera wszystkich informacji niezbędnych do odtworzenia dzieła muzycznego, jest jedynie szkicem bazującym na znajomości pewnych technik wykonawczych i interpretacyjnych wspólnych dla kompozytora i wykonawcy. Więc jeśli chcemy dotrzeć do istoty dzieła, niezbędne jest odtworzenie tego wszystkiego, co było oczywiście zarówno dla kompozytora jak i współczesnych mu wykonawców (czyli ówczesnej tradycji wykonawczej), a nie jest oczywiście dla nas. Zatem nasza interpretacja oparta tylko i wyłącznie na wiernie odtworzonym zapisie nutowym, a pomijająca dawne środki stylistyczne lub wykorzystująca środki i

konwencje późniejsze (np. romantyczne), jest zafalszowaniem; sama wierność nutom bez wierności stylowi jest nic nie warta.

Kompozytor próbował wyrazić swoje dzieło za pomocą współczesnych mu instrumentów, używając innych utrudniamy, albo wręcz zamykamy sobie drogę dotarcia do jego idei; ale – uwaga! – dawne instrumenty są tylko środkiem służącym dotarciu do kształtu dzieła takiego, jaki mógł mieć na myśli kompozytor, nie zaś celem samym w sobie.

Celem HIP-u nie jest muzealna rekonstrukcja, skanseny są potrzebne – tyle, że życie toczy się poza skansenem. Więc celem tym jest żywa muzyka, współczesna interpretacja przemawiająca do współczesnego człowieka; wszelkie zastosowane środki i techniki mają na celu nie zachowanie za wszelką cenę muzykologicznej poprawności, a umożliwienie wydobycia z dzieła jego rzeczywistej i niezafalszowanej wartości tak, aby mogło ono przemawiać samo za siebie, oczyszczone z nalotów nagromadzonych przez stulecia i fałszujących lub zaciemniających jego obraz.

Są to przykazania muzycznego maksymalisty, który dąży do jak najlepszego poznania intencji kompozytora oraz stylu, w obrębie którego się porusza. Jest więc to najbardziej przenikliwa i wiarygodna forma interpretacji muzyki, a przez to wymagająca najwięcej czasu i niebagatelnego zaangażowania.

Muzycy kończący akademie dźwigają na sobie ogromną odpowiedzialność. Po trwającej zazwyczaj 13 lat edukacji powinni umieć odtworzyć muzykę tworzoną od średniowiecza po wiek XX. Czy jest to w ogóle możliwe? Do lat 50. ubiegłego stulecia, muzykę tzw. dawną, czyli powstałą od średniowiecza przez renesans i barok grano w sposób współczesny, tj. instrumentami, które były pod ręką i z wykorzystaniem artykulacji, agogiki i dynamiki charakterystycznej dla utworów romantycznych.

Przyjrzyjmy się takiemu zabiegowi na przykładzie dwóch wykonań *V Koncertu D-dur* Bacha. Najpierw w wykonaniu jednego z największych dyrygentów świata, genialnego interpretatora muzyki Wagnera, Beethovena i Richarda Straussa – Herberta von Karajana. Zestawimy je z wersją Nikolasa Harmoncourta.

Jednak najpierw kilka słów o utworze. Jest to koncert, w którym ogromną rolę odgrywa klawesyn, pełni on zarówno rolę instrumentu solowego jak i basso continuo. Został napisany przez Bacha dla nowego klawesynisty na dworze w *Köthen* – Michaela Mietke. Jest więc idealnym utworem, w którym klawesynista może popisać się swą wirtuozerią, zwłaszcza w napisanych w tym celu solowych kadencjach. Dzieło to uznane jest za pierwszy koncert klawiszowy.

Jak zatem prowadzi ten koncert Karajan? Klawesyn został kompletnie pozbawiony roli instrumentu basso continuo! Słychać go tylko w tle podczas pasaży, a zamiast niego na pierwszym planie pojawiły się romantyczne skrzypce, orkiestra gra niesamowicie ciężko, metalowy dźwięk fletu poprzecznego brzmi naprawdę nieprzyjemnie. Natomiast wersja Harmoncourta jest z pewnością bliżej partytury i zamysłu kompozytora, a w tym wypadku i bliżej muzyki. Ich strój z uwagi na charakterystykę instrumentów z tamtej epoki jest niższy.

Idelnie wpasowuje się ton barokowego fletu, co z kolei stanowi kontrast dla rozpedzonego, błyszczącego i naleźycie wyeksponowanego klawesynu.

Jednak czy warto się jałowo spierać w imię powierzchownie rozumianej autentyczności, o wyższość stroju „barokowego” (415 Hz) nad strojem obowiązującym dzisiaj (440 Hz)? Niekoniecznie trzeba wracać do instrumentów, na których grał Bach. Ważne jest to, aby głęboko wczuć się w naturę instrumentów, które kształtowały jego muzyczną wyobraźnię; aby nasączać świadomość ich brzmieniem – jaskrawością klawesynu, cudowną klarownością dźwięku barokowych organów – i pozwolić im oddziaływać, nieomal podświadomie, na nasz sposób frazowania, na dowolnym instrumente – są to słowa jedyne go wykonawcy, któremu swoją muzykę pozwoliliby grać sam Bach – Glenna Goulda – największego myśliciela muzyki, który nie zawsze szedł tą samą ścieżką, co Harmoncourt. Nie był tak purystyczny, zdawał się sztydzić z jego archeologicznej dokładności, jednak intuicyjnie, grając na „niewłaściwym” instrumencie dotarł najdalej. Wyzbył się ciężkiej fizyczności fortepianu, stanął na krawędzi i spojrział Bogu (Bachowi) prosto w oczy, lecz nie po to, by paść przed nim na kolana, ale poprawić w kilku miejscach, spojrzeć ironicznie.

Jednak jest to rodzaj spotkania, na które mogą sobie pozwolić tylko równi sobie ludzie. Komu patrzy w oczy Harmoncourt? Gdy wychodzi na scenę dyrygował *Weselem Figara*, ubrany w czarną koszulę z – chciałoby się powiedzieć – srogą miną na twarzy. Niezbity wylewnie wita pierwszego skrzypka, odwraca się do zgromadzonej w „Domu Mozarta” publiczności; minimalne kiwnięcie głową, obrót, batuta w górę, oddech i skrzypce zaczynają od D. Wygląd dyrygenta może być ułóżsamiany z tym, jak prowadzi orkiestrę. Kocia fizjonomia Kleibera, idealnie oddawała giętkość uzyskiwanej przez niego frazy. Posępność Furtwänglera znajduje swoje cudowne odbicie w uwerturze do *Don Giovanniego*. Harmoncourt robi to samo, orkiestra przed nim staje się malutka, można odnieść wrażenie, że muzyka wypływa dosłownie z jego wnętrza. Gdy skrzypce zaczęły piano, tuż przed wejściem fletów z kłamekami wykonuje poziomy ruch otwartą ręką, jakby chciał utemperować drugiego wiolonczelistę, nagle Harmoncourt podskakuje wydobywa z siebie kołty i sekcję dęta, tylko po to, żeby takt później stać się prowadzącym melodie fletem. Powraca do skrzypiec; gdyby zatkać uszy, można by zauważyć, że cała orkiestra pracuje dokładnie tak samo rękami jak mistrz. A mistrz śpiewa, jakby już brakowało mu sił w rękach, zamyka oczy i śpiewa do muzyki bez słów.

Niesamowita praca Harmoncourta, pozwoliła mu dotrzeć do źródeł muzycznego baroku i wskrzesić ducha tamtej epoki. Jak pisze w jednej ze swych ostatnich książek o Haendlu: „Aby zrekonstruować tamten świat muzycznej wyobraźni z przełomu XVII i XVIII w. trzeba było rozpoznać wszystkie jej składniki, także pozamuzyczne. Słowo, gest, teatr, architektura, dramatyczna funkcja kontrastu światła i cienia w malarstwie, inscenizowanie czy też »granie« afektów, wzajemne przenikanie się sacrum i profanum, ruch, balet, taniec. Oddzieleni od Baroku masywnym buforem Romantyzmu,

odkrywamy dopiero teraz, do jakiego stopnia jego kwintesencją był najszerzej pojmowany »melange des genres«, jego metaforą – szeroko rozumiana choreografia, a emblematycznym gatunkiem – barokowa opera”.


Dla Harmoncourta muzyka to najdoskonalniejszy język, jaki wymyślił człowiek. O tyle istotniejszy od tego kryjącego się w słowach, bo pozwalający na przekazanie trzech i więcej przeczących sobie nawzajem „słów”. Tego właśnie języka powinni młodzi ludzie w XXI w. na powrót zacząć używać, bo czyż wszyscy nie odczuwamy drastycznie braku takiej formy wyrazu? A może skutecznie zabililiśmy w sobie potrzebę jej użycia? Harmoncourt wierzy jednak, że jest to język niezbędny i wrodzony zarazem. Odzywa się w naszych trzewiach jak naturalny odruch kołysania. Ten wewnętrzny głos można bardzo łatwo uczyć się pewnych zasad, przelożyć, na wspomniany język.

Czego tak naprawdę uczy mnie Harmoncourt? Ogromnej odwagi. Gdy ogłosił swoje postulaty posypały się wszelkie możliwe epitety, kpiny, szyderstwa, zarzuty sekciarstwa, szargania świętości, w najlepszym razie niegroźnego nowinkarstwa czy jakiejś marginalnej dewiacji. Wśród ortodoksów do dzisiaj można usłyszeć słowa o „graniu na zepsutym fortepianie”, „graniu na wioli, którą dłużej trzeba stroić niż można potem na niej grać”.

Jednak odwaga ta jest o tyle inspirująca, że nie jest, o tak sobie, pragnieniem dokonania bezmyślnej rewolucji z wypisanymi na feterałach instrumentów hasłami „zmiany”, lecz jest owocem poszukiwań i pragnienia dotarcia do prawdy. Bo dla Harmoncourta nadrzędnym celem muzyki jest objawianie prawdy. Tą prawdą chce się dzielić z ludźmi. Słynne są jego otwarte próby z orkiestrą wiedeńską, podczas których opowiada o kompozytorze i jego stylu. Fascynujący jest fakt, iż stara się dotrzeć do jak największej liczby ludzi, przede wszystkim młodych. Na portalu youtube.com można zobaczyć właśnie owe próby. Trzeba przyznać, iż niesamowite jest, że osoba tak zasłużona jak on, z tak ogromną renomą i w dodatku uprawiająca muzykę jednak nie do końca wielbioną przez młodych, ciągle jeszcze szuka sposobu na głoszenie swojej filozofii o niezbędności muzyki dawnej w naszym życiu.

Przez całe wieki bowiem miała ona poza funkcją rozrywkową również funkcję moralną, jej duchowe oddziaływanie było w stanie człowieka odmienić i wywyższyć. Była często najczystszy, najbardziej bezpośrednim sposobem komunikowania się z Absolutem. Dzisiaj nie chcemy już być odmienieni przez muzykę – chcemy tylko upijać się pięknymi brzmieniami. Harmoncourt swym przykładem całkowitego oddania się muzyce, pokazuje, że warto pójść w jego ślady, że warto uwierzyć w „zbawczą” moc muzyki.

Wracamy do domu Mozarta. Finał czwartego aktu *Wesela Figara*. Na scenie kobieta przebrana za swoją służącą, słyszy, jak mąż po raz pierwszy od lat mówi do niej z czułością, tylko dlatego, że myśli, że jest kimś innym. Muzyka pełna jest przebaczenia, które wypełnia całą salę, czyniąc z nas, słuchaczy, zwykłych „zjadaczy chleba” – aniołów.

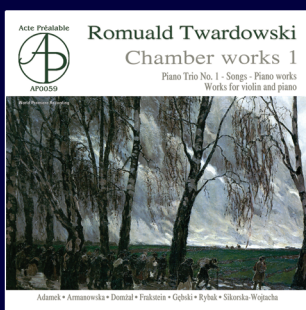
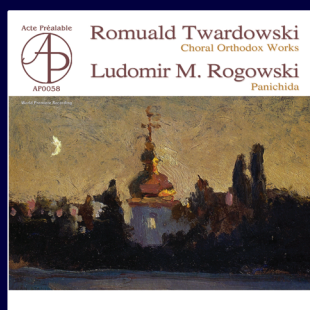
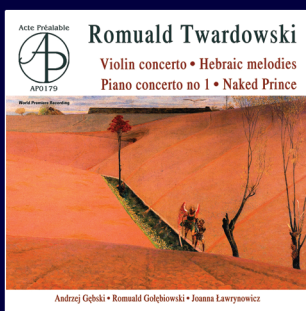
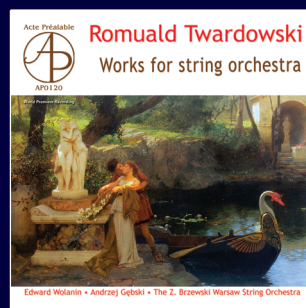
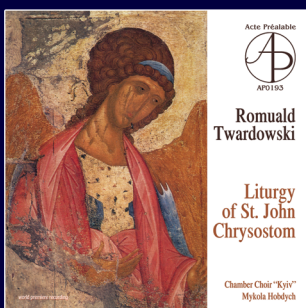
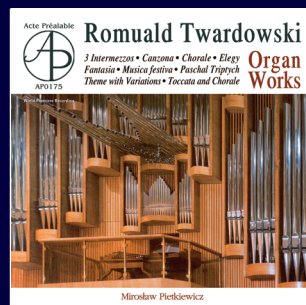
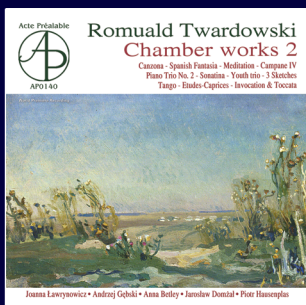
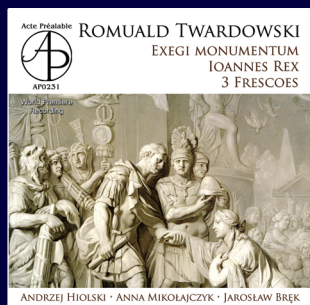
Bóg mój przez muzykę Mozarta, a Harmoncourt tłumaczy to na zrozumiałą dla nas język. 



Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

12 albumów znakomitej muzyki w mistrzowskich wykonaniach,
które trzeba mieć w swojej kolekcji



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Nasze płyty są do kupienia w sieci EMPIK, dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl
Posiadamy dystrybutorów 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.

Ezio Pinza

Mój Don Giovanni (1)

Jak przystało na fanatyka opery, mam swoją obsesję i przyznaję, że nie jedną lecz kilka. Do tych największych i najważniejszych należy Don Giovanni Mozarta – opera nad operami, arcydzieło absolutne. Mam też „mojego Don Giovanniego”, którego królowaniu w tej roli nikt nie dorównał – a przynajmniej w moich uszach. Jest nim Ezio Pinza, włoski bas.

Pinza został śpiewakiem operowym „dzięki” przesądności swego ojca. Urodził się 18 V 1892 r. w Rzymie jako siódme dziecko biednej rodziny i był pierwszym dzieckiem, które przeżyło. Matka pochodziła z niezłej sytuowanej rodziny, ale poślubiła z miłości biednego stolarza i przeniosła się z nim do Rzymu. Po 10 dniach od urodzenia synka, zaczęła w końcu nalegać, aby ojciec zarejestrował go formalnie w urzędzie stanu cywilnego i w kościele. Przekonywała go, że z każdym dniem chłopczyk czuje się silniejszy i nic już nie zagraża jego życiu. Przesądny ojciec obawiał się, że rejestrując dziecko, „zapeszy” jego szansę na przeżycie. W końcu uległ. Wybrał się rano na poszukiwania pracy, a po drodze rozmyślał jakie nadać mu imię. Spotkał znajomego, który pracował przy naprawie mostu, i który zaoferował mu pracę. Praca oznaczała pieniądze na jedzenie dla rodziny. Niezwykle szczęśliwy traf. Poprosił tylko, aby wyjątkowo owego pierwszego dnia skończyć pracę nieco wcześniej by zarejestrować urodziny synka – jak obiecał żonie. „Nazwij go Ezio i niech będzie śpiewakiem”, odparł znajomy, którego młodszy brat dostał poprzedniego dnia kontrakt do La Scali. Ojciec Pinzy uznał całe to wydarzenie za szczęśliwy omen, dobrze wróżący na przyszłość i tak imię synka zostało zdecydowane. W urzędzie stanu cywilnego wszystko poszło gładko, ale w kościele powiedziano mu, że imię Ezio zostało przez księć zakazane, ponieważ było to imię pogańskiego generała, który odpowiedzialny był za mord wielu Chrześcijan. Ojciec opowiedział więc księdzu o całym zajściu, a ten rozumiejąc jego obawy doradził mu, aby wobec tego nazwać go „Szczęśliwym” czyli Fortunato i tak też formalnie imię zostało zapisane w rejestrze. W domu jednak zawsze nazywano chłopca Ezio. Z czasem przybyła Ezio siostra Beniamina i brat Alfonso. Wedle znawców etymologii i znaczeń imion, „Ezio” oznacza „jak orzeł”, a przyszłość w istocie potwierdziła jego wybicie się ponad przeciętność i ogromne sukcesy światowe.

Ezio miał trzy lata, gdy cała rodzina przeniosła się do Ravenny, w pobliże miejsca zamieszkania rodziny jego matki. Łatwiej tu było o pracę i rodzinie nie zagrażał już brak jedzenia. Od najmłodszych lat Ezio spędzał

wiele czasu w warsztacie ojca, gdzie uczył się o gatunkach drewna i umiejętności posługiwania się różnymi narzędziami. Mając 8 lat zaczął już pomagać. W szkole nie był specjalnie zdolnym uczniem. Jego ulubionym przedmiotem była matematyka. Lubił też recytowanie poezji, ale był bardzo nieśmiały i często zapominał tekstu gdy miał coś zaprezentować publicznie.

Pierwszą operę usłyszał i zobaczył gdy miał 12 lat, a stało się to praktycznie przypadkowo. Do Ravenny zawiąta ekspozycja poświęcona naukom ścisłym, technologii, rolnictwu i sztuce. W szkole zorganizowano „konkurs literacki”. Zdobywca pierwszego miejsca miał otrzymać bezpłatny bilet na wystawę, a jego praca miała być opublikowana w lokalnym piśmie. Ezio konkurs wygrał i wybrał się na wystawę. Najbardziej zafascynował go pokaz elektryczności, która służyła również jako oświetlenie sceny. A na scenie wykonano wtedy Potępienie Fausta Berlioz. Wedle wspomnień Pinzy, sama opera nie wywarła na nim aż tak wielkiego wrażenia. Bardziej zainteresowały go lampy elektryczne kreujące różnymi barwami światła iluzję piekła.

Formalna edukacja w szkole zakończyła się gdy miał lat 13. Musiał bowiem pracować by pomóc ojcu w spłaceniu długu po bankructwie. Układał wtedy bez zapłaty podłogi jako stolarz u jednego z wierzycieli ojca, aż do momentu spłacenia pracą powinności. Kolejne zatrudnienie dostał w piekarni, gdzie odpowiedzialny był za dostawy. Jego „pensja” były 4 duże bułki dziennie, które wystarczały na wyżywienie rodziny plus równowartość 4 centów na tydzień.

Miał 15 lat gdy przeżył pierwszą miłość. Na imię jej było Licia i jak się później okazało była dwa lata od niego starsza. I pewnie nie warto by było nawet o tym wspominać, gdyby nie fakt, że dostał od niej małą laleczkę, którą sama dla niego zrobiła i podarowała na szczęście. Coś z przesądności ojca zapadło w psychikę Ezio. Laleczka Licii towarzyszyła bowiem Ezio jako talizman przez długie lata. Zawsze obecna na stoliku w garderobie przed występem, aż w końcu niestety uległa bezpowrotnemu zniszczeniu podczas podróży z San Francisco do Nowego Jorku. Wtedy żona Pinzy, Doris, zrobiła dla niego inną; małego chłopczyka w sztruksowych spodkach. Nie był to zresztą jedyny „przesąd” Ezio Pinzy. Nigdy w swej karierze nie walczył o przyznanie mu głównych czy atrakcyjnych ról. Uważał bowiem, że spowoduje to ich „zapeszenie” i klępkę podczas wykonania. Jeśli więc popatrzymy na role, których się później już jako gwiazda opery podejmował, zdziwić może jak wiele wśród nich było

Basia Jakubowska



drugoplanowych i „niegodnych” jego sławy i talentu. Pinza uważał je wszystkie za szalenie ważne i całym sercem angażował się w ich wykonywanie, bo tak „chciał los”. Wierzył też, że piątek 13tego jest szczęśliwym dla niego dniem na podejmowanie nowych projektów; pozostawiony na łóżku kapelusza natomiast wróżył wszystko co najgorsze, podobnie jak spotkanie na ulicy garbatej kobiety (garbaty mężczyzna – przeciwnie – był dobrym omenem).

Przez długie lata marzeniem Ezio był rower. Oszczędzał na jego zakup bardzo skrupulatnie odmawiając sobie wszelkich roz-

rywek, które kusily go jako nastolatka. Jazda na rowerze była bowiem jego pasją. Wypożyczał rower i brał udział w wielu lokalnych konkursach i wyścigach. W końcu ubierał na zakup wymarzonego roweru i zdobył nawet drugie miejsce w bardzo ważnym wyścigu. Jego talent kolarski dostrzegł jeden z menażerów i zaproponował mu kontrakt. I wtedy jego ojciec postanowił w końcu spełnić „swą powinność” i zgodnie „z wyrocznią” postać

Ezio Pinza jako Don Giovanni
 fot. Archiwum MET



go wreszcie na naukę śpiewu, co odkładał z roku z roku, głównie z powodów finansowych. Ale Ezio miał już 18 lat i możliwość podjęcia przez niego profesjonalnej kariery kolarskiej przeraziła ojca. Podjął więc natychmiastowe działania. Wsiadli do pociągu i pojechali do Bologni. Udali się do znanego nauczyciela śpiewu Alessandro Vezzani. Bez większych wstępów Vezzani nakazał: „Śpiewaj”. Ezio zaśpiewał więc arię barytonu z Ernani, której nauczył się ze słuchu w kawiarniach Raven-ny. „On nie ma głosu”, zawyrokował Vezzani i pożegnał petentów.

Drugim nauczycielem śpiewu, do którego obaj się udali był Maestro Ruzza. Ezio zaśpiewał tę samą arię i usłyszał: „On śpiewa z wysiłkiem. Nie śpiewaj przez 6 miesięcy, a potem wróć do mnie”. Tak też się stało i 6 miesięcy później Ruzza zgodził się udzielać mu dwóch lekcji śpiewu tygodniowo, na które Ezio musiał dojeżdżać pociągiem z Ravenny do Bologni. Nauczyciel był doskonały, ale postępy Ezio nie były zbyt wielkie. Najpierw zapadł na tyfus, a potem w jego życiu pojawiła się 11 lat starsza od niego kobieta, z powodu której często „zapominał” o pociągu do Bologni. W końcu ojciec przeprowadził z nim „męską” rozmowę, kazał przenieść się na stałe do Bologni, znaleźć pracę i studiować „na poważnie” z Maestro Ruzza. Ezio podjął więc pracę jako stolarz w fabryce i wynajął pokój wraz z posilkami u bagażowego ze stacji w Bologni. Maestro wielkodusznie wybaczył mu wybryki młodości i od tego momentu postępy w nauce były już szybkie. Najpierw „umiejscowiono” mu poprawnie głos. Niestety nienajmłodszy już Maestro popadał powoli w chorobę psychiczną i w niedługim czasie zmarł w domu dla psychicznie chorych. Ezio wrócił więc do Vezzani, który nie pamiętał go z poprzedniej wizyty. Tym razem zaprezentował mu arię z Simon Boccanegra, którą przygotowywał z Ruzza. Po krótkim czasie Vezzani kazał Ezio złożyć podanie o przyjęcie do konserwatorium w Bologni. „Ale moja praca!” – protestował Ezio. „Gdy Maestro Vezzani jest zainteresowany uczniem, nic nie jest niemożliwe. Wróć do mnie za 3 dni.”, odpowiedział Vezzani. A kiedy wrócił – wszystko było załatwione. Konserwatorium zaakceptowało jego podanie, i jak poinformował go Vezzani, jeden z patronów przyznał mu stypendium na rok studiów – 40 lirów na miesiąc. Vezzani zwrócił się też do burmistrza Ravenny i uzyskał dodatkowe pieniądze z funduszy biednego przecieź miasta. Wszystko to graniczyło z cudem! Po krótkim czasie okazało się, że owym zamożnym sponsorem był sam Maestro, który nie chciał wprawiać Ezio w zakłopotanie. Pinza z czasem spłacił zawiązką zaciągniętą u Vezzani długi – ten finansowy i ten wdzięczności. Rozsławił też jego imię na świecie jako znakomitego nauczyciela głosu. Niestety nie dane było Maestro zbyt długo cieszyć się owym uznaniem. W wybuchu niepohamowanej zazdrości zastrzelili swą żonę a potem siebie.

Zanim jednak doszło do owej tragedii, Ezio studiował w konserwatorium. Zaprzyjaźnił się szybko z innymi młodymi adeptami sztuki wokalne i w ich towarzystwie spędzał wiele czasu przysłuchując się spektaklom operowym, dyskutując o rolach, czy śpiewając w ad hoc organizowanych duetach. No i zdarzyło się też, że spędził jedną Wigilię w areszcie. Tak głośno wyśpiewywał serenady pod oknem bardzo atrakcyjnego sopranu, koleżanki z konserwatorium, że wyrwana ze snu i zmęczeni popisami wokalnymi sąsiedzi zadzwonili na policję.

Z przedmiotów, które studiował w konserwatorium najtrudniej przychodził mu solfeż, i nigdy tak naprawdę się go nie nauczył. Po roku Vezzani doradził mu odstąpienie od formalnej edukacji i skoncentrowanie się na nauce ról odpowiednich dla jego głosu. Drugi więc rok spędził tylko studiując z Vezzani, po czym usłyszał: „Jesteś gotowy na scenę.” Wysłał go

więc do Mediolanu, operowej stolicy świata w owych czasach, z listami polecającymi, do których dodał 250 lirów na początek i zagospodarowanie się, oraz zaopatrzył go w adres gdzie czekał na niego wynajęty pokój z posilkami. Jego „gospodynią” okazała się być Madame Zineti, śpiewaczka operowa, wdowa po niedawno zmarłym dyrygencie, której mieszkanie tradycyjnie odwiedzało wielu muzyków i śpiewaków pozwalając młodemu Ezio na nawiązanie interesujących kontaktów. Po okresie żałoby Madame Zineti powróciła na scenę, a znana może być wielu wielbicielom opery jako jedna w największych odtwórczyń roli Carmen we Włoszech owych czasów.

Pierwszą pracę w operze dostał poprzez agencję, do której skierowała go Madame Zineti. Była to rola basa w Normie Belliniego. Debiutował więc w Soncino, miasteczku położonym niedaleko Mediolanu. Zaśpiewał 6 spektakli, a za każdy z nich dostał 11 lirów (równowartość \$ 2.20). Kolejne dwie oferty złożył mu teatr operowy w Prato (miasteczko w Toskanii). Były to partie w Ernani i Manon Lescaut Pucciniego. O ile Ernani wypadł dobrze, Pinza nie docenił trudności wokarno-aktorskiej prezentacji roli basa w Puccinim i jego występ okazał się totalną kląpą. Po owym fiasko – podziękowano mu za współpracę.

W tak zwany międzyczasie, jego rodzina przeniósła się do Bologni i Pinza z nimi zamieszkał. Kolejną ofertą było zastępstwo za chorego basa w *Lunatycze* w Rzymie, ale nie odnowiono z Ezio kontraktu na inne role. Zaczął więc pracować na kolei by móc się utrzymać. Wtedy też przyszła propozycja z Palermo i angaż, choć przez pierwsze 2 tygodnie nie mógł w ogóle śpiewać. Jego płuca i gardło były niezwykle zaflegmione kurzem i dymem z lokomotywy.

Plany dalszych występów pokrzyżowała Pierwsza Wojna Światowa. Dostał bowiem powołanie do kwatery wojskowej w Bologni. Jego bazą była góra Punta Riva w Dolomitach, a dotarł tam wraz ze swą jednostką 29 VII 1915 r. Przywitali ich śnieg. Nie było kwater, rozdzielili więc obóz pod gołym niebem. Rano – obudzili się przykryci śniegiem. Zaczęli szybko budować baraki i tu jego doświadczenie stolarskie bardzo się przydało. Zadaniem jego jednostki była instalacja i obsada baterii artyleryjskiej, co było niezwykle trudne w górach i w tym klimacie. Gdy jego kolezdy i zwierzchnicy dowiedzieli się, że jest śpiewakiem operowym, jak przystało na Włochów, zaczęli oszczędzać jego siły, chronić przed przeziębieniami i najpierw oddelegowano go do lżejszych prac, a potem wysłano do szkoły oficerskiej, żeby przetrzymał zimę w lepszych warunkach – wewnątrz, a nie na zewnątrz. Pinza zdał końcowe egzaminy i został porucznikiem. Dostał też z tej okazji przepustkę by odwiedzić rodziców w nowym, oficerskim mundurze.

Podczas tej przepustki odnowił też znajomość z rodziną Cassinelli. Wśród licznych ich dzieci były dwie córki: Aleksandra i Augusta. Ezio wolał młodszą Aleksandrę, ale w niej zakochany był jego bliski kolega, który przedstawił go rodzinie, tak więc zadawał się towarzystwem Augusty, która wielbiła go wzrokiem w każdej sekundzie którą spędzali razem. 12

Legendy polskiej wokalistyki (4)

Marian Kouba

Adam Czopek



Marian Kouba z Jolantą Żmurko w *Balu maskowym*
Opera Wroclawska, 1981 r.

28 marca 2010 r. w poznańskim Teatrze Wielkim podczas drugiej premiery *Werthera* odbyła się miła uroczystość „Kwiatek dla Mariana Kouby”, który w marcu obchodził rocznicę 90. urodzin. Jego dorobek artystyczny obejmuje blisko 60 partii operowych repertuaru tenorowego, wśród nich Jontek (*Halka*), Stefan (*Straszny dwór*), Radames (*Aida*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Manrico (*Trubadur*), Kalaf (*Turandot*), Cavaradossi (*Tosca*), Książę (*Rigoletto*), Ryszard (*Bal maskowy*), Edgar (*Łucja z Lammermoor*), Tamino (*Czarodziejski flet*), Eryk (*Holender tulacz*), Carlos (*Don Carlos*), Książę (*Chowańszczyzna*), Rudolf (*Cyganeria*), Herman (*Dama pikowa*), Don Jose (*Carmen*), Leński (*Eugeniusz Oniegin*), Canio (*Pajace*). Jak widać z powyższego zestawienia na budowany bardzo rozsądnie repertuar tego znakomitego śpiewaka składały się nie tylko partie czysto liryczne, ale również typu lirico-spinto, do których przechodził w miarę jak rozwijał się jego głos i możliwości.

Urodził się 21 marca 1920 r. we Lwowie, a pierwszym jego kontaktem z operą był udział

w chórze Opery Lwowskiej prowadzonej w tym czasie przez Adama Didura. Po maturze, w 1938 r. został powołany do wojska i znalazł się w Szkole Podchorążych Rezerwy Artylerii Ciężkiej w Poznaniu, na Gołecinie. Okupację spędził w obozach jenieckich – Oflagu Osterode, Stalagu Oberlangen, obozów w Hoffnungsthal koło Kolonii i Hangelar koło Bonn. Do kraju powrócił w 1946 r. W 1947 r. rozpoczął naukę śpiewu w krakowskiej Szkole Operowej u Czesława Zaremby i Anieli Szlemińskiej, rok później zadebiutował na scenie Opery Krakowskiej partią Jontka. W 1949 r. otrzymał drugą nagrodę na Konkursie Śpiewaków Amatorów oraz stypendium Zarządu Miasta, które umożliwiło mu ukończenie studiów wokalnych. W 1951 r. zaangażował się do Opery Wroclawskiej, gdzie zaśpiewał m.in. Pinkertona i Rudolfa w *Cyganerii* oraz tytułowego Janka w operze Żeleńskiego. Dwa lata później – na zaproszenie ówczesnego dyrektora Waleriana Bierdajewa – przeniósł się do Poznania i związał etatowo ze sceną operową, szybko znajdując miejsce w czołowie solistów gmachu pod Pegazem. Udział w Festiwalu

Wagnerowskim w Dessau w 1957 r. (Eryk w *Holendrze tulaczu*) zaowocował najpierw współpracą, a potem angażem w berlińskiej Staatsoper gdzie podziwiano go w latach 1962-65. W związku z coraz liczniejszymi występami gościnnymi w 1978 r. artysta związał się etatowo z Teatrem Wielkim w Warszawie. Ani propozycje zza granicy, ani liczne występy gościnne na polskich scenach operowych nie przerwały współpracy z Operą Poznańską, trwającej do początku lat dziewięćdziesiątych.

Jak wyznał w prowadzonym przez Katarzynę Liszkowską wywiadzie dla *Operomanii* – „Śpiew kochałem od dziecka. Wzorem śpiewania był dla mnie Kiepara. Śpiewał przepięknie, cudowne arie... a ja tego słuchałem. Ponieważ mnie przepędzano – uciekałem do ubikacji i tam śpiewałem *Nina, ach uśmiechnij się!* i cały repertuar. ... debiutowałem kilka lat wcześniej, w Krakowie: uczyłem się śpiewu u prof. Zaremby, który zorganizował mi przesłuchanie przed Bierdajewem, ówczesnym dyrektorem Opery Krakowskiej. Zaśpiewałem arię Jontka, po czym Bierdajew zwrócił się do Kopycińskiego: »Panie Adamie, kiedy gramy

Halke? Będzie śpiewał pan Kouba«. Było to w 1948 r. – dokładnie 55 lat temu! – przypomniano mi o tym fakcie w liście gratulacyjnym z ZASPU, byłem bardzo mile zaskoczony...”

Dalej wspominając początki swojej kariery wspomina o przedsięwzięciu pt. *Opera Rzek Polskich*: „... po tym debiucie – chyba dosyć udanym – zaproponowano udział w produkcji pt. *Opera Rzek Polskich*. Płynęliśmy Odrą – na barce była scena, orkiestron i nasze kabiny do spania. Zaczęliśmy w Kozłu, nad Kanałem Gliwickim – zatrzymywaliśmy się co kilkanaście czy kilkadziesiąt kilometrów, cumowano barkę i dawaliśmy przedstawienia

Suchonia, po premierze której można było przeczytać, że śpiewał z rozmachem i dał pełną charakterystykę psychologiczną granej postaci. Podobnie było w *Parii Moniuszki*, gdzie śpiewał partię tytułową: „Marian Kouba nie tylko bardzo pięknie interpretował muzykę, lecz również przekonująco grał swą rolę; głos dalekonośny, dźwięczny, kryształowo czysty”.

I tak już pozostanie do końca kariery tego znakomitego artysty, co rola to kreacja o której długo się mówi, a jeszcze dłużej pamięta. Bo jedno trzeba przyznać: Kouba należał do tych, którzy budowali swoją artystyczną

cował też z Prywatnym Policealnym Studium Sztuki Wokalnej w Poznaniu.

Opera Poznańska nie była jedyną sceną gdzie występował. Jak już wspomniałem, przez trzy sezony był solistą Staatsoper unter dem Linden w Berlinie, gdzie podziwiano go w wielu operach śpiewanych po niemiecku. Przez pewien czas był etatowym tenorem Teatru Wielkiego w Warszawie. Występował również w teatrach operowych Europy, w Japonii, Rosji, Stanach Zjednoczonych, na Kubie, Ukrainie i Syberii. Oczywiście był też gościem większość polskich scen operowych. W Operze Bałtyckiej wielokrotnie podziwiano



Marian Kouba z Barbarą Zagórzanką w *Don Carlosie*, Teatr Wielki w Poznaniu, 1970 r.

Flisa i Wesele krakowskie. To było wówczas bardzo ważne przedsięwzięcie, bo związane ze świętem Ziem Odzyskanych – we Wrocławiu nasz występ otwierał Wystawę Ziem Odzyskanych. Przejechaliśmy od Kozła do samego Szczecina, dając kilkadziesiąt przedstawień, codziennie w innej miejscowości”.

Jednak najbardziej i najdłużej związany był z Operą Poznańską, gdzie zaśpiewał najwięcej partii i gdzie odniósł największe sukcesy. Zaczął w 1953 r. od Pinkertona w *Madama Butterfly*. No i zaczęło się! Premiera gonila premierę, *Wolny strzelec* (Maks), *Lakme* (Gerard), *Turandot* po której napisano: „Ładnym brzmieniem głosu i starannym wykończeniem frazy charakteryzował się śpiew Mariana Kouby w partii Kalafa”. Równie duży sukces odniósł w partii Ondreja w *Krutniawie*

kariere bardzo rozsądnie, co podsumował w cytowanym już wywiadzie: „Cała sztuka polega na tym, żeby te zapędy pohamować. Żeby śpiewak nie miał aspiracji ponad swoje możliwości. Po co to? A możliwości przychodzą z wiekiem. Ja się rozwijałem: jako młody chłopak śpiewałem partie liryczne, potem stopniowo przechodziłem do mocniejszych i przeciw skończyłem na wszystkich partiach dramatycznych: *Pajace*, *Cavalleria rusticana*, *Carmen*, *Aida* – to wszystko było w moim repertuarze, ale dopiero wówczas, gdy byłem już dojrzałym śpiewakiem i wiedziałem, że mam głos na tyle ustabilizowany i mocny, że mogę sobie na to pozwolić”. Pod koniec lat sześćdziesiątych zdecydował się rozpocząć pracę pedagogiczną w Akademii Muzycznej w Poznaniu gdzie objął klasę śpiewu. Współpra-

jego kreacje w *Madama Butterfly*, *Tosce*, *Rycerskości wieśniaczej*, *Halce* i *Strasznym dworze*. Scena Opery Śląskiej w Bytomiu była miejscem jego występów w: *Balu maskowym*, *Turandot*, *Aidzie*, *Halce* i *Strasznym dworze*. Do Opery Wrocławskiej wrócił jako Riccardo w *Balu maskowym*, tytułowy Faust oraz Manrico w *Trubadurze* i Cavaradossi w *Tosce*.

21 grudnia 1991 r. partią Cania w *Pajacach* obchodził na macierzystej scenie jubileusz 40-lecia pracy artystycznej. Od tego czasu powoli zaczął się usuwać w cień. Jeszcze dwa razy (w latach 1996 i 1998) dał się namówić dyrektorowi Sławomirowi Pietrasowi na udział w poznańskim Turnieju Tenorów Polskich i na tym skończył swoją karierę. Dzisiaj pielęgnuje swój ukończony ogródek. ☺

O muzyce Juliusza Łuciuka uwag kilka (2)

Muzyka fortepianowa (2)

Grzegorz Majka

Passacaglia jest – jak mówi autor – ostatnim ogniwem cyklu czterech utworów (...), napisanych na niekonwencjonalnie potraktowany fortepian. Nietypowe wydobycie dźwięków z fortepianu za pomocą pałeczek perkusyjnych daje brzmienie zbliżone do muzyki elektronicznej i konkretnej. Źródłem dźwięku w *Passacalii* jest cały fortepian: struny, płyta rezonansowa i drewniana obudowa.

Podstawą formy jest majestatyczny temat, realizowany poprzez pojedyncze uderzenia pałeczką w ściśle określone struny niskiego rejestru. Tak wydobyt dźwięk brzmi nieco łagodniej, niż w przypadku gry tradycyjnej, klawiszami. Nieprzerwane użycie pedału wywołuje głęboki, acz dyskretny rezonans, dodatkowo zmiękczający kolejne dźwięki. Zmiany intonacyjne są w tym rejestrze niezbyt dobrze uchwytnie, a uderzanie w konkretnie wyznaczone struny skutkuje raczej zróżnicowaniem kolorystycznym – zbliżonym do brzmienia dzwonów o różnej wysokości – aniżeli wrazeniem wyraźnych następstw interwałowych. Istotą tematu *Passacalii* jest więc nie tyle rysunek linii melodycznej – który zresztą podlega ciągłym przemianom – co ciężki, kroczący rytm (typowy dla każdej *passacalii*) oraz bardzo ciemny kolor.

Passacaglia Łuciuka (1968) składa się z czterech pokazów tematu i sześciu wariacji. Każda z nich oparta jest na innym, jej tylko przypisanym, pomysłe brzmieniowym. Realizacja kolejnych wariacji przybiera dwie postacie: odbywa się po wybrzmieniu tematu, bądź też sekwencja tematyczna jest w wariację wpleciona, współtworząc wówczas wspólną, jednolitą strukturę.

W brzmieniu utworu dominują gęste skupiska krótkich dźwięków w wysokich rejestrach oraz różnorakie efekty perkusyjne. Rzadko natomiast – bo jedynie w finale – korzysta Łuciuk z dźwięku ciągłego. I tak na przykład pierwsza wariacja składa się z serii efektów o repetycyjnej strukturze, w brzmieniu porównywalnych do odgłosu kucia dziaćcioła, wydlatnie wzmocnionego leśnym echem. Druga wariacja – poprzedzona pełnym pokazem tematu – również opiera się na repetycyjnym efekcie, tyle że wydobyty z metalowych kołków naciągowych, znajdujących się na przedzie wnętrza fortepianu. To gęste, metaliczne brzmienie – trochę jak odgłos różnej wielkości potrząsanych kluczy – urozmaicone jest dźwięcznymi, rytmicznymi uderzeniami w metalowe ramy fortepianu.

Wariacja trzecia również poprzedzona jest rozbudowanym pokazem tematu, wzbogaconym cichym brzękiem krótkich glissand w wyższym rejestrze. Pomysł kompozytorski polega w tym odcinku na upuszczaniu trzonkami w dół pionowo ustawionych pałeczek i łapaniu ich w locie – odbitych od strun. Szybkie powtarzanie tego ruchu daje dźwięk sprężysty niczym wymbałach. Trzonki pałeczek w tej wariacji odbijane są również od metalowej płyty w miejscu nie

pokrytym strunami – dźwięk ma wtedy charakter zbliżony do uderzenia w obudowę fortepianu, lecz „otoczony” jest znacznie intensywniejszym rezonansem.

Czwarta wariacja stanowi prezentację tych efektów perkusyjnych, które posiadają określone i wyraźne względem siebie zabarwienie intonacyjne. Należą do nich uderzenia gumowymi pałeczkami w boczne ściany metalowych ram fortepianu oraz w dwa różne miejsca zamkniętej pokrywy klawiatury. Cała wariacja jest bardzo bogato i precyzyjnie urytmizowana oraz – co ważne – „otoczona” wyraźnym pogłosem, wygenerowanym przez ciągle wciśnięcie pedału.

Wariacja piąta wykorzystuje pomysły perkusyjne, które nie pojawiły się jeszcze w odcinku poprzednim. Należą do nich: tremolando w zagłębieniu haczyka zamykającego wieko fortepianu, uderzenia w wewnętrzną ścianę drewnianej obudowy instrumentu oraz w drewnianą listwę, podtrzymującą wieko. Efekty te przeplatają się z basowymi dźwiękami tematu, tworząc bardzo interesującą konstrukcję fakturalną. Wariację kończy seria zróżnicowanych, dźwięcznych i świetlistych glissand, wydobywanych twardą pałeczką filcową, przesuwaną energicznie wzdłuż strun basowych.

Wariacja szósta to rozbudowany finał. Jego muzyczną strukturę tworzą dwa, naprzemiennie występujące elementy. Pierwszym z nich są narastające i wznoszące tremolanda w średnim rejestrze, „zawieszane” na ściśle określonych współbrzmieniach. Z tremolandami „korespondują” wyraziste struktury melodyczne w rejestrze basowym. Ta naprzemiennosc stosowania dwóch zupełnie różnych elementów tkanki muzycznej czyni z faktury finału pełnoprawną dwugłosowość. Duża samodzielność obydwu środków – wyraźny plan harmoniczny trzymanych współbrzmień oraz czytelna narracja linii basu – dodatkowo uwydatniają efekt nowoczesnej polifonii.

W części tej sięgnął kompozytor po środki tonalne. O ile początkowe ze wznoszących glissand finału dążą do zawieszenia na strukturach klasterowych, o tyle kolejne osiągają już czyste współbrzmienia duralowe. Znamienne, że muzyka o takim nasyceniu sonorystycznych efektów, znajduje jednak zupełnie naturalną drogę do „klasycznej”, harmonicznego kadencji. Ścieżka to niezwykle subtelną i fascynującą: wiedzie przez napięcia, rezonanse, alikwoty, wybrzmienia czy muzyczne skojarzenia i oczekiwania percepcyjnego. Posługując się tym eksperymentalnym zestawem przeprowadził Łuciuk bezprecedensową modulację, tonalizując efekty swych awangardowych poszukiwań serią akordów C-dur, kończących *Passacaglię*. Moment ten to zarazem wymowny manifest filozofii estetycznej kompozytora.

Radiowego prawykonywania *Passacalii* dokonał Zygmunt Krauze 3 IV 1968 r. w Kolonii,

natomiast prawykonywanie estradowe miało miejsce 28 XII 1968 r. w Palermo. Renato Chiesa na łamach „Giornale di Sicilia” (29 XII 1968) tak odnotował ową prezentację: „... Juliusz Łuciuk, w swojej *Passacalii* na fortepian preparowany zaimponował bogactwem odkryć rytmiczno-fonicznych, pokazanych w naprawdę bardzo interesujących ujęciach. Był on jednocześnie znakomitym wykonawcą swojego utworu”.

Także Juliusz Łuciuk jest autorem nagrania dokonanego 22 IV 1977 r. przy okazji koncertu kompozytorskiego w Opolu. Warto dodać, iż popularność *Passacalii* okazała się w latach 70. porównywalna do wcześniejszego sukcesu *Maratonu* czy *Lirica di Timbri*. Najaktywniejszymi wykonawcami utworu byli Zygmunt Krauze oraz Andrzej Dutkiewicz, prezentujący *Passacaglię* w całych niemal Stanach Zjednoczonych oraz na Kubie. W Europie utwór wykonywali – prócz Krauzego, Dutkiewicza i Łuciuka – również Marek Mietelski oraz pianiści zagraniczni: Niemka – Bettina Otto i Węgier – Józef Delley.

Wtwórczości Juliusza Łuciuka *Passacaglia* definitywnie kończy rozdział eksperymentów z fortepianem. Odtąd brzmienie stymulowanych pałeczkami strun i obudowy pozostało wyłącznie elementem kolorytu orkiestry, dodając jej niepowtarzalnego zabarwienia i stając się ważnym czynnikiem formotwórczym.

Fragmety z misterium *Pokutnik z Osjaku* (1979), opartego na tekście dramatu Romana Brandstaettera oraz *Fragmety* z muzyki do choreodramu *Brand* (1967) Henryka Ibsena w reżyserii i choreografii Henryka Tomaszewskiego dopełniają całokształtu stworzonej przez Juliusza Łuciuka techniki preparacji fortepianu.

Poza unikalnymi dziełami na fortepian preparowany, trzy utwory Juliusz Łuciuka reprezentujące pianistykę bardziej konwencjonalną, opartą o grę na klawiaturze oraz tradycyjny zapis nutowy.

Jeszcze czasów twórczości najwcześniejszej sięga geneza *4 Miniatur* (1957) na fortepian. Myśl twórcza została tu maksymalnie skondensowana i poddana dyscyplinie techniki serialnej. Wiadomo przy tym, iż stosowanie serializmu niekoniecznie przekładać się musi na brzmienie spekulatywne i sztuczne. Owszem, wyraźnie wyczuwalna jest w utworze Łuciuka pewna intelektualizacja – bardzo zresztą wdzięczna i wzbogacająca walory muzyki. Jednak również wyraźna jest liryczna narracja, zróżnicowana i pełna niuansów, ani na moment nie rozluźniająca wyrazowej intensywności. Niezwykła zwięzłość wypowiedzi daje tu olbrzymią satysfakcję estetyczną, przywołując skojarzenia ze stylem webernowskim – w najlepszym tego słowa znaczeniu. Prawykonywania *4 Miniatur* dokonał 19 III 1962 r.

PATRONAT: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego - **Bogdan Zdrojewski**

Wojewoda Świętokrzyski - **Bożentyna Pałka - Koruba**; Marszałek Województwa Świętokrzyskiego - **Adam Jarubas**
Starosta Buski - **Jerzy Kolarz**; Burmistrz Miasta i Gminy Busko-Zdrój - **Piotr Wąsowicz**

Burmistrz Miasta i Gminy Pińczów - **Włodzimierz Badurak**; Burmistrz Miasta i Gminy Ożarów - **Marcin Majcher**

Burmistrz Miasta i Gminy Staszów - **Andrzej Iskra**; Starosta Staszowski - **Romuald Garczewski**; Wójt Wisłicy - **Stanisław Krzak**

ORGANIZATOR: Buskie Samorządowe Centrum Kultury - **Dyrektor Andrzej Żądło**

WSPÓŁORGANIZATORZY: Stowarzyszenie Współpracy Polska-Wschód O/Wojewódzki w Kielcach; Gazeta Codzienna Echo Dnia

Zrealizowano ze środków finansowych
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Zrealizowano ze środków finansowych
Urzędu Marszałkowskiego Województwa Świętokrzyskiego oraz Wojewody Świętokrzyskiego

Festiwal dofinansowany
przez Powiat Buski



XVI MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY

im. Krystyny Jamroz

3 - 10.07.2010 r.

Busko-Zdrój

Dyrektor Festiwalu - **Artur Jaroń**

Gwiazdy Festiwalu:

**Georgij Agratina, Hanna Banaszak, Mirosław Jacek Błaszczyk,
Grażyna Brodzińska, Łukasz Długosz, Małgorzata Długosz,
Wiktor Dudar, Artur Dutkiewicz, Robert Grudzień, Bogusław Kaczyński,
Nigel Kennedy, Sylwester Kosteki, Adam Kruszewski, Gaba Kulka,
Konstanty Andrzej Kulka, Witold Matulka, Wiesław Ochman,
Roma Owsieńska, Piotr Paleczny, Edyta Piasecka, Trio Relikt (Moskwa),
Anna Maria Staśkiewicz, Tomasz Strahl, Andrzej Tatarski,
Alicja Węgorzewska - Wiskherd, Adam Zdunikowski,**

Patronat
Medialny:



echodnia.eu



Nasz Dziennik

twoja muza

Tygodnik
PONIDZIA



RADIO
KIELCE

TERAZ
KIELCE



Mecenas
i Złoty
Sponsor
Festiwalu



**POLSKIE SKŁADY
BUDOWLANE**

Sponsorzy
Główni:



Polska Grupa
Energetyczna



HYDROGEO
TECHNIKA



KARPACKA
SPÓŁKA GAZOWNICTWA



TRZUSKAWICA S.A.
ZAKŁADY PRZEMYSŁU WAPIENNICZEGO



Sponsorzy:



Piekarnia
„Tarkor”



P.H.U. „Lotos”
Sp. z o.o.



SANATORIUM NIDA ZDRÓJ



HOTEL
POD WIERZBEM



SANATORIUM „ŚWIĘTOCKA” SPA
PENSJONAT



SANATORIUM „WŁOKNIARZ”



GUR
BUSKO-ZDRÓJ



Willa „Rys”

VII (ensemble)

VII Międzynarodowy Festiwal
Kameralistyki *Ensemble*
im. Księżnej Daisy

Zamek Książ – Wałbrzych
18–28 sierpnia 2010

Kursy Interpretacji Muzyki
Kameralnej

Warsztaty Aktorskie
im. Jerzego Grzegorzewskiego



w Krakowie Adam Kaczyński. Utwór wszedł później do repertuaru wielu pianistów. Archiwalnego jego nagrania dla Polskiego Radia dokonała Regina Smendzianka w 1975 r. Interpretację Smendzianki cechuje okazała doza pianistycznej energii. Jej dźwięk jest nośny i stanowczy, narracja zaś – przekonująco zwarta. Nie brak tu również dbałości o dźwiękowo-wyrazowe detale i subtelności, co z wykonania Smendzianki czyni artystyczną kreację najwyższej miary.

4 *Miniatury* na fortepian uzewnętrzniły naturalną u Łuciuka potrzebę poszukiwań i odkrywczości. We wczesnej twórczości potrzeba ta realizowała się na gruncie rozwiązań formalnych bądź strukturalnych, z czasem jednak coraz silniej koncentrując się na wymiarze dźwiękowej kolorystyki i nierozłącznych z nią wrażeń.

Takim właśnie dziełem – wybitnie kolorystycznym, jakby „przeciwstawnym” *Miniaturom*; powstałym zresztą równie 50 lat później, są 3 *Fragmenty z Medytacji nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej*.

Utwór ten to ułożone w muzyczny łuk odcinki instrumentalne, wyjęte z blisko dwugodzinnego oratorium na mezzosopran, baryton i fortepian, opartego na tekście II części *Tryptyku Rzymskiego* Jana Pawła II. 3 *Fragmenty* ukazują więc w kilkuminutowym skrócie nową koncepcję wykorzystania fortepianu, w pełni rozwiniętą w obszernych *Medytacjach*...

Fortepian w partyturze dookreślony został mianem „kolorystyczny”, przy czym znaczenia owej kolorystyczności nie sposób przecenić. To na obszarach barwy i niuanse zachodzą korelacje wprost niezliczone, zadziwiające głębią i różnorodnością znaczeń.

„Sygnały kosmosu”, „błyskawice”, „powiew tchnienia Bożego” – te i wiele podobnych sugestii kompozytorskich odsyłają wykonawcę – a wraz

z nim słuchacza – daleko poza pianistyczną konwencję. Już sam zresztą zapis – najczęściej na czterech, a czasami nawet na sześciu pięcioliniach – unaocznia rolę fortepianu jako medium o olbrzymiej nośności, kreującego jakby zupełnie nowy „dźwiękowy świat” – mocno symboliczny, pełen rezonansów i kolorystycznych odcieni, w którym – odmienna od tradycyjnych form wyrazu – dzieje się medytacja.

Między 4 *Miniaturami* a 3 *Fragmentami z Medytacji*... – skrajnościami chronologicznymi i estetycznymi, gdzieś w połowie drogi – znajduje swoje miejsce fortepianowa *Arabeska* (1978). Juliusz Łuciuk wspomina: „*Arabeska* była pisana w okresie powrotu do klawiatury; wszak w latach 60. pisałem utwory bezpośrednio na struny fortepianu. Nadszedł jednak czas, w którym uznałem, że wystarczy tego eksperymentowania; nastąpił dosyt, może przesył tej materii. I reaktywacja tradycyjnych wartości fortepianu. Nie można było – jak to postulowali niektórzy kompozytorzy – wyrzucić go na śmietnik”.

I dalej – o koncepcji muzycznej: „W *Arabesce* melodyka jest wprawdzie abstrakcyjna, ale jakby unosi się w niej atmosfera brzmieniowości ludowej. Są tam – jak to w *arabesce* – elementy delikatne, kolorystyczne. Nie ma natomiast dramatu”.

Brzmienie całości *Arabeski* stoi pod znakiem permanentnego spogłosowania przy użyciu pedału, zaś ogólny zarys formy ma postać fakturalnego i dynamicznego łuku. Możliwie najcieńsza, monodyczna faktura w pianissimo rozszerza się stopniowo do masywnych fraz klasterowych w forte, by wkrótce – po stopniowej redukcji wszystkich środków – zupełnie zaniknąć w płynnie przeprowadzonym „wybrzmieniu”. Myślą nadrzędną kompozycji jest więc idea stopniowego zagęszczenia pola brzmieniowe-

go, prowadzącego do klasterowej kulminacji, rozładowanej w fazie końcowej powrotem do skromnego motywu.

Za budulec tej 8-minutowej kompozycji obrał Łuciuk dwa zasadnicze elementy: pięciodźwiękowy, oparty na skali góralskiej motyw melodyczny oraz struktury klasterowe, najczęściej diatoniczne. Prosta melodia poddawana jest nie tyle pracy tematycznej, co rozlicznym przetworzeniom fakturalnym; powtarza się nieustannie, obejmując coraz szerszy rejestr fortepianu. Założenie to, w połączeniu z nieco „medytacyjnym” charakterem kompozycji, czyni z *Arabeski* znaczące nawiązanie do minimalizmu; przy czym na plan pierwszy wysunął Łuciuk aspekt kolorystyczny.

Jak już wspomniano – efekty klasterowe są w *Arabesce* – obok charakterystycznej frazy tematycznej – głównym filarem formy. Jej brzmieniowe oraz wyrazowe apogeum można wskazać w okolicach „złotego środka”; w odcinku oznaczonym jako *con vigore, brillante*, opartym niemal wyłącznie o mocne, długo wybrzmiewające (pedał obligato) uderzenia przedramieniem naprzemian lewej i prawej ręki w skrajnych rejestrach, kilkakrotnie przeplecione delikatniejszymi klasterami diatonicznymi. Tak zaprojektowana kulminacja trwa około pół minuty.

Arabeska została prawykonana 14 XII 1985 r. w Katowicach przez Piotra Grodeckiego. Dziś na niedościgłego interpretatora muzyki fortepianowej Juliusza Łuciuka wyrasta pianista Cezary Sanecki, który dokonał prawykonania 3 *Fragmentów z Medytacji* (28 III 2007 r. w Częstochowie) oraz włączył do swego repertuaru *Arabeskę*. Jego gra ujmuje wielką wrażliwością na ekspresyjne detale, a zarazem dbałością o jakość i zabarwienie każdego dźwięku. Sanecki znakomicie opanował sztukę brawurowej gry techniką klasterową, co w przypadku pianistyki Łuciuka ma bardzo ważne znaczenie. 22

Prapoczątki 1915-1945 (1)

Dariusz Mazurowski

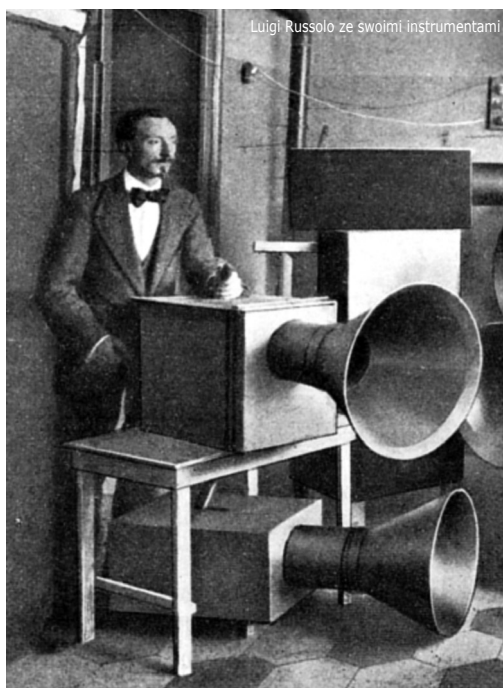
Wstęp

Mówiąc o początkach muzyki elektronicznej, mamy na myśli przede wszystkim dwa wydarzenia – pionierskie prace Pierre'a Schaeffera w paryskim studiu¹ oraz powstanie ośrodka kolońskiego przy rozgłośni WDR. Śmiało można zaryzykować tezę, że utwory, które w tamtym okresie powstawały, walcie przyczyniły się do zdefiniowania nowego gatunku. Oczywiście do dziś trwają dyskusje czy zastosowanie środków elektronicznych spowodowało powstanie zupełnie nowego języka, środków wyrazu, czy też powstająca przy ich pomocy muzyka pozostała częścią szerszej rozumianej estetyki drugiej połowy XX w. W tej kwestii zdania są podzielone i niech już tak zostanie. Jednego wszak nie sposób zakwestionować – po raz pierwszy w historii muzyką stały się dzieła, których nie zagrano na tradycyjnych instrumentach, ale zrealizowano w studiu nagraniowym, często wykorzystując czasochłonne procesy montażu, wielokrotnego nakładania śladów, przetwarzania poszczególnych dźwięków itp.

Ale czy taka muzyka naprawdę powstała dopiero na przełomie lat 40. i 50.? Przecież pierwsze instrumenty elektroniczne pojawiły się dużo wcześniej i były intensywnie wykorzystywane już w okresie międzywojennym. Okazuje się, że odpowiedź na to pytanie wcale nie jest tak oczywista. To prawda, instrumenty istniały wcześniej i nawet skomponowano na nie niemało utworów – część z nich nawet strictly elektronicznych (zatem w ogóle nie angażujących tradycyjnego aparatu wykonawczego). Niektóre weszły na stałe do repertuaru muzyki minionego stulecia i są regularnie wykonywane publicznie, a także dostępne na płytach. Jednak czego by nie mówić o ich walorach artystycznych, nie spowodowały zmiany generalnego nastawienia kompozytorów, nadal preferujących myślenie instrumentalne. Poszerzeniu uległa paleta barw, ale estetyka rządziła się swoimi prawami, niezależnymi od rozwoju aparatury elektronicznej. Muzykę nadal wykonywano, czyli po prostu grano w czasie rzeczywistym. Choć pojawiły się również pierwsze, jeszcze bardzo nieśmiałe próby zastosowania zupełnie innego podejścia, w efekcie czego powstały utwory zapowiadające nadejście nowej ery.

Każdy gatunek miał swoich prekursorów, którzy eksperymentowali z nową materią, czasem z sukcesem, często i niestety bez. Była to fascynująca przygoda i warto o niej opowiedzieć. Dać świadectwo zmagani, często

samotnych i nie zawsze rozumianych przez otoczenie. Przypomnieć ludzi i ich niezwykle wynalazki. To właśnie im, prawdziwym pionierom, poświęcamy cykl artykułów o absolutnych prapoczątkach muzyki elektronicznej. Skupimy się przede wszystkim na latach 1915-1945, uznając że premiera konkretnych etud Schaeffera² formalnie rozpoczęła nową epokę i to, co działo się później, jest już częścią właściwej historii gatunku.



Muzyka początku XX w.

Na przełomie stuleci zarysowało się kilka interesujących tendencji w muzyce, w dużej mierze dzięki aktywności kompozytorów francuskich. Paryż stał się światowym centrum nowych nurtów, wśród których na szczególną uwagę zasługiwał impresjonizm, rozpropagowany przez Claude'a Debussy'ego. Rozpoczął on także mozolny wysiłek uwalniania muzyki europejskiej z obowiązującego dotąd systemu dur-moll.

Inną wybitną indywidualnością był Aleksander Skriabin, który co prawda był wciąż kojarzony z romantyzmem³, ale też opracował na własne potrzeby interesujące koncepcje, pod wieloma względami wyprzedzające epokę. Jego pomysł, by muzyce towarzyszyły projekcje wizualne, zapowiadał sztukę multimedialną i inspirował następne pokolenia.

Na początku XX w. powoli zaczęło się rysować kilka tendencji – skłonność do odchodzenia od tonalności, na rzecz politonalności

lub wręcz atonalności, zmiana podejścia do harmonii, czy też przywiązywanie coraz większego znaczenia do rytmu. Większą wagę zaczęto przykładac do barwy dźwięku, czyniąc ją istotnym środkiem wyrazu. Muzyka poważna otworzyła się także na wpływy twórczości ludowej, czerpiąc z niej witalność, specyficzną rytmikę itp.

Wspomniane działania wciąż jednak angażowały tradycyjny aparat wykonawczy, instrumenty na ogół znane od wieków. Tymczasem już od kilkudziesięciu lat trwał nieznan dotąd ludzkości postęp techniczny na wielką skalę. Wiele nowinek stawało się przestarzałych jeszcze zanim na dobre weszły do użycia, bo zastępowały je doskonalsze rozwiązania. I artyści coraz częściej zwracali uwagę, że sztuka – zatem i muzyka – nie do końca odpowiada erze przemysłowej. Wymaga onowocześnieńia, rewolucyjnych wręcz zmian. A o tym, jak trudny może być los twórców nowej muzyki, przekonał się 29 maja 1913 r. sam Igor Strawiński, gdy premiera jego *Święta wiosny* zakończyła się skandalem i bijatyką na widowni.

Jednak już w 1907 r. Ferruccio Busoni opublikował *Szkic nowej estetyki muzycznej (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst)*, w którym nakreślił wizję przyszłości muzyki – wyzwolonej, penetrującej nowe obszary i wykorzystującej nieznan wcześniej instrumenty.

Dwa lata później Filippo Tommaso Marinetti i Umberto Boccioni ogłosili⁴ swój *Manifest futurizmu*, definiując założenia nowego kierunku w sztuce.

Futurizm miał się okazać pierwszym „rewolucyjnym” nurtem nowego stulecia, który propagował bunt przeciwko temu co stare i tradycyjne. Sławił technikę i jej osiągnięcia, wzywając do wykorzystania jej na potrzeby sztuki.

Do ruchu przyłączyli się wkrótce kompozytorzy, a zadania zdefiniowania futurystycznej muzyki podjął się Francesco Balilla Pratella. Nie miał on jednak dość odwagi, i szczerze mówiąc nie był też twórcą wybitnym, więc niezbyt oddalił się od powszechnie obowiązujących tendencji. Pisał eklektyczne utwory na tradycyjny skład instrumentalny, niekiedy obudowując je programowa otoczką. O wiele dalej posunął się malarz i kompozytor, Luigi Russolo, autor *L'arte dei rumori (Sztuka hałasów)*, manifestu opublikowanego 11 marca 1913 r. Opis jego działalności jest dziś obowiązkowym punktem wszystkich analiz historycznych dotyczących muzyki elektronicznej, choć on sam nigdy takowej nie uprawiał. Jednak jego założenia teoretyczne uważa się, skądinąd słusznie,

za podwaliny estetyki nowej muzyki. Russolo uznał, że skoro wyznacznikiem współczesności jest wszechobecny hałas przemysłowy, to także powinien stać się on budulcem utworów muzycznych. Po raz pierwszy w dziejach zakwestionowano tradycyjne instrumentarium i ogólnie przyjęte kanony estetyczne. Muzykę miały tworzyć zorganizowane szумы i hałasy, a do ich generowania Russolo skonstruował szereg prostych urządzeń mechanicznych, znanych jako intonarumori. By rozpropagować swoje idee, zorganizował specjalne koncerty – pierwszy odbył się 14 kwietnia 1914 r. w Mediolanie.

Publiczność generalnie nie traktowała tych poczynań zbyt poważnie, jeszcze nikt nie był przygotowany na taki szok estetyczny, ale też Luigi Russolo nie stworzył żadnych arcydzieł. Mimo to jego wpływ na innych twórców i muzykę XX w. jest przeogromny. Słusznie uważa się go za prekursora bruityzmu, ojca duchowego muzyki konkretnej i elektronicznej⁵. Po pierwszej wojnie światowej działał dalej, głównie w Paryżu, choć nie odniósł znaczących sukcesów i u schyłku życia poświęcił się malarstwu. Niestety żadne z jego intonarumori nie przetrwały do naszych czasów.

Idee futurystów miały istotny wpływ na wielu kompozytorów, którzy działali w okresie międzywojennym, a poza Włochami szczególnie silnie zaznaczyły się w muzyce rosyjskiej.

bardzo dużej grupie instrumentów, jak choćby wspomniane organy, gitary, czy skrzypce elektryczne itp. Upowszechniły się one przede wszystkim w rocku i jazzie, ale do pewnego stopnia także współczesnej muzyce poważnej. Im jednak poświęcimy niewiele miejsca, koncentrując się na tych strictly elektronicznych.

Pierwsze wzmianki o instrumentach elektrycznych sięgają drugiej połowy XVIII w., a konkretnie roku 1769, kiedy jezuita Jean-Baptiste Delaborde ponoć zbudował elektryczny klawesyn (Clavecin Électrique), o którym zresztą niewiele wiadomo. Niemal 100 lat później (1867) w Szwajcarii powstał elektromechaniczny fortepian. Jednak za pierwszy rzetelnie udokumentowany instrument elektryczny uchodzi tzw. muzyczny telegraf, skonstruowany (w 1876 r.) przez amerykańskiego wynalazcę Elisę Graya. Kolejnym był Singing Arc (czyli śpiewający łuk – chodzi oczywiście o łuk elektryczny) z 1899 r. Nieco wcześniej jednak, bowiem w 1897 r., Thaddeus Cahill opatentował telharmonium (inaczej dynamofon). Pierwszy egzemplarz tego gigantycznego urządzenia (o masie 200 ton!) zbudowano w 1906 r.⁶, a do 1911 r. powstały jeszcze dwa kolejne. Instrument niekiedy bywa nazywany prototypem współczesnych syntezatorów, co jest dość ryzykowną tezą, bowiem zasada jego działania jest generalnie taka sama jak w przypadku (skonstruowanych dużo później)

Dla dalszego rozwoju interesującej nas dziedziny kluczowym okazało się skonstruowanie lampy elektronowej. Pierwsza dioda, dzieło Johna Ambrose Fleminga, powstała w 1904 r. Trioda, która znalazła później zastosowanie w układach wzmacniających dźwięk, została opatentowana przez Lee De Foresta w 1906 r. Ten niezmiernie zasłużony wynalazca amerykański (uzyskał ponad 300 patentów, był też parokrotnie wymieniany w gronie kandydatów do nagrody Nobla) uchodzi za jednego z pionierów radia, był także pomysłodawcą pierwszego, choć niezbyt udanego systemu zapisu dźwięku na taśmie filmowej. I jak się za chwilę okaże, istotnie przyczynił się do rozwoju interesującej nas dziedziny. Otóż prowadząc prace nad rozwojem radia, odkrył zjawisko heterodynowania (dudnienia), później szeroko wykorzystywane w elektronice użytkowej (radiu i telewizji, urządzeniach pomiarowych itd.). Polega ono – w dużym uproszczeniu – na generowaniu przebiegów poprzez sumowanie dwóch sygnałów (fal) o nieco różniących się częstotliwościach. W efekcie powstają dwa nowe przebiegi, jeden o częstotliwości równej sumie składowych, drugi – ich różnicy. Zwykle tylko jeden z nich ma praktyczne zastosowanie, drugi jest filtrowany. Jeśli częstotliwość sygnału uznanego za użyteczny znajduje się w zakresie słyszalnym dla człowieka, w efekcie heterodynowania otrzymamy dźwięk, który można wykorzystać w muzyce. Oczywiście odpowiednio modulując częstotliwość składowych, wpływa się na wysokość tego dźwięku.

Nieprzypadkowo poświęcamy tyle miejsca temu zjawisku, bowiem jego praktyczne zastosowanie rozpoczęło erę elektronicznych instrumentów muzycznych. Pierwszy krok wykonał właśnie Lee De Foresta, konstruując w 1915 r. audion piano (wynalazca nazwał swoją triodę „audion”). Był to instrument klawiszowy, w którym rolę heterodyn pełniły triody – po jednej na każdą oktawę, co pozwalało na granie jednogłosowymi partiami w ramach oktaw. Sam konstruktor scharakteryzował brzmienie swojego dzieła jako nieco podobne do skrzypiec, wiolonczeli, czy też niektórych instrumentów dętych, choć w istocie nie przypominające niczego, co znano w tamtych czasach. Być może dlatego audion piano zapisało się w historii jako pionierski eksperyment, któremu nie udało się znaleźć zastosowania w muzyce. Forest planował zresztą kolejną wersję, tym razem z triodą na każdy klawisz (co gwarantowało pełną polifonię), ale do realizacji tego zamierzenia nie doszło – w każdym razie nie zachowały się o tym żadne wzmianki. 📌

Przypisy:

¹ Opisane w dwuczęściowym artykule *Pierre Schaeffer – 60 lat muzyki konkretnej*, *Muzyka21* nr 9 i 10/2008.

² 5 października 1948 r.

³ Także w XX w. nie brakowało kontynuatorów romantyzmu, jak choćby R. Straussa, czy J. Sibeliusa.

⁴ 5 lutego 1909 r. na łamach *La gazetta dell'Emilia*, a 15 lutego w *Le Figaro*.

⁵ Pierre Henry poświęcił mu obszerną kompozycję *Futuriste* z 1975 r.

⁶ Prasowy opis instrumentu przeczytał Busoni i z pewnością miało to wpływ na treść jego *Szkicu nowej estetyki muzycznej*.



Lee De Forest i jego audionpiano.

Pierwsze instrumenty elektryczne

Idea wykorzystania elektryczności do generowania dźwięku jest znacznie starsza niż mogłoby się wydawać. Niekoniecznie związana była zresztą z instrumentami muzycznymi, ale nas oczywiście najbardziej interesuje ten rozdział historii. Zanim jednak zagłębimy się w otchłań dziejów, warto dokonać pewnych uściśleń. W literaturze, szczególnie adresowanej do masowego odbiorcy, często dokonuje się pewnych uproszczeń, zaliczając do tej samej kategorii tak różne instrumenty, jak organy Hammonda, elektryczny fortepian, czy syntezatory. Tymczasem musimy wyróżnić dwie podstawowe metody wytwarzania fali dźwiękowej (drgan) – na drodze elektromechanicznej i elektronicznej. Pierwsza ma zastosowanie w

organów Hammonda. Kwestie techniczne są tu jednak mniej istotne, bowiem telharmonium powszechnie uchodzi za pierwszy znaczący instrument elektryczny i na zawsze zapisał się w historii muzyki, choć nie zachował się żaden z trzech egzemplarzy i nie istnieją żadne znane nagrania.

Nieco więcej szczęścia miał Choracello, aparat łączący cechy pianina (struny uderzane młoteczkami, które wyzwalało klawiaturą) oraz wspomnianego przed chwilą telharmonium – ze względu na podobny sposób generowania „elektrycznego” dźwięku. Instrument mógł również odczytywać utwory z uprzednio przygotowanej taśmy (podobnie jak pianola). Dodajmy, że i tym razem było to dość duże, zatem zdecydowanie stacjonarne urządzenie. Jednak udało się sprzedać „aż” sześć sztuk, z czego dwie istnieją do dziś.

Carmen w MET

Basia Jakubowska

Carmen w MET. Oto trzecią z najbardziej popularnych oper w MET. Wystawiono ją tu 945 razy (ostatni raz 1 III 2008) w 8 produkcjach: Charlesa Foxa (1883), Maria Sali i Jamesa Foxa (1914), Josepha Urbana (1923), Rolfa Gerarda (1952), Jacquesa Duponta (1967), Josefa Svobody (1971), Johna Bury'ego (1986) i Franca Zeffirellego (1996).

Premierę miała podczas wizyty MET w Bostonie 5 I 1884 r. (9 I 1884 r. MET w Nowym Jorku) i wykonano ją po włosku. Dyrygentem był Cleofonte Campanini, rolę Carmen śpiewała Zelia Trebelli, a Don José Italo Campanini.

25 IX 1885 r. wykonano *Carmen* w MET po niemiecku. Debiutowała wtedy w MET w partii Camen Lilli Lehman oraz Max Alvary jako Don José. Orkiestrę poprowadził Anton Seidl.

Jedną z największych *Carmen* w MET była Emma Calve, a spektakl 20 XII 1893 r.

miał poza nią w obsadzie Jana Reszke i Emmę Eames jako Micaelę. *Carmen* miała aż 30 spektakli w MET w tym sezonie. Był to też pierwszy spektakl tej opery śpiewany po francusku w MET.

Rok później, 26 XI 1894 r., w *Carmen* wystąpili obaj bracia Reszkowie, Edward jako Escamillo, a Micaelą była Nellie Melba.

Królującej przez wiele sezonów w roli *Carmen* Calve towarzyszyło wielu wspaniałych śpiewaków. I tak np. 20 XI 1895 r. rolę partię Escamilla zaśpiewał Victor Maurel.,

30 III 1901 r. – Antonio Scotti, który bisował arię *Torreadora*. W tym spektaklu niewielką partię Zunigi zaśpiewał Marcel Journet, który już 29 XI 1902 r. wykonał Escamilla.

25 XI 1904 r. MET usłyszała *Carmen* w wykonaniu Olive Fremstad, a 20 II 1906 r. jej Don José był Enrico Caruso, a Antonio Scotti Escamillem.

19 XI 1914 r. rozpoczęło się królowanie Geraldine Farrar jako *Carmen*. Micaelą była Frances Alda, Pasquale Amato Escamillem, a orkiestrę poprowadził Arturo Toscanini.

Podczas matinée 29 XI 1917 r. Farrar towarzyszył (pod batutą Pierre Monteux) Giovanni Martinelli jako Don José, który był też ukochanym kolejnej wielkiej *Carmen* w MET –

Mario del Monaco jako Don Jose
fot. Archiwum MET



Florence Easton (30 XI 1922), kiedy to partię Escamilla wykonywał Giuseppe De Luca.

Tej samej parze głównych bohaterów towarzyszył w niewielkiej roli Moralesa Lawrence Tibbett (26 XI 1924), który zaśpiewał Escamilla 13 I 1928 r., gdy rolę Carmen przejęła Maria Jeritza, a Edward Johnson wykonał Don Joségo. Do pary Jeritza/Martinelli 5 I 1928 r. podczas matinée dołączył Ezio Pinza jako Escamillo.

Dwa lata później (1 I 1930) trójce owych wspaniałych śpiewaków towarzyszyła Grace Moore jako Micaela. 21 XI 1931 r. Micaelą była Lucrezia Bori, a Escamilla zaśpiewał Giuseppe De Luca.

Kolejną wielką *Carmen* w MET była Rosa Ponselle. W spektaklu 27 XII 1935 r. jej Don José był Martinelli, a Pinza – Escamillem.

Jan Kiepura zaśpiewał Don Joségo z Bruną Castagną po raz pierwszy 14 II 1938 r.

15 III 1940 r. (matinée) obsada spektaklu *Carmen* miała kolejną *Carmen* w MET – Gladys Swarthart. Licia Albanese zaśpiewała Micaelę, Martinelli – Don Joségo, a 18 XII 1940 r. Leonard Warren wykonał Escamilla.

Don José lat 40. był Raoul Jobin. Rozpoczęło się też królowanie w partii *Carmen* Rise Stevens (28 XI 1945, matinée: Stevens/Jobin/Albanese).

24 XI 1946 r. usłyszano dwa nowe głosy w tej operze: Ramon Vinay – Don José i Robert Merrill – Escamillo.

W latach 50. nadal wielką *Carmen* w MET była Rise Stevens. 31 I 1952 r. pod batutą Fritza Reinera partię Don Joségo zaśpiewał Richard Tucker, a 19 XI 1952 r. Mario Del Monaco.

11 XII 1952 r. w telewizji amerykańskiej pokazano *Carmen* z MET z następującą obsadą: Stevens, Tucker, Merrill. Dyrygował Fritz Reiner.

Dimitri Mitropoulos stanął za pulpitem dyrygenckim 27 XII 1956 r., kiedy to w obsadzie można było usłyszeć: Stevens, Tuckera, George'a Londona i Lucine Amare.

21 XII 1958 r. pod batutą Jeana Morela Hilde Guden zaśpiewała Micaelę. 29 X 1960 r. (matinée) partię Don Joségo wykonał Jon Vickers, Lucina Amara wystąpiła jako Micaela, a Frasquita była Teresa Stratas.

Podczas spektaklu MET na stadionie Levinsohn 9 VII

1965 r. rolę *Carmen* zaśpiewała Regina Resnik, Sandor Konya był Don José, a Justino Diaz Escamillem. Zubin Mehta poprowadził orkiestrę MET 15 XII 1967 r. w *Carmen*, którą wykonała Grace Bumbry. Don Joségo zaśpiewał Nicolai Gedda, a Diaz – Escamilla.

21 IX 1968 r., również pod batutą Zubina Mehty, nową *Carmen* była Shirley Verrett (debiutująca tą partią w MET), jej Don José to Jon Vickers, Mirella Freni była Micaelą, a Diaz Escamillem.

9 VI 1979 r. rolę Micaeli wykonała Pilar Lorengar, jako Don José wystąpił Richard Tucker, a w roli Escamilla – Robert Merrill.

19 IX 1972 r. kolejną *Carmen* w MET była Marilyn Horne. Rola Don Joségo powierzono Jamesowi McCrackenowi, a spektaklem dyrygował Leonard Bernstein. W sezonie 1972/73 po raz pierwszy w historii MET przedstawiono *Carmen* z mówionymi dialogami.

30 X 1975 r. MET usłyszała *Carmen* w wykonaniu Regine Crespin, a 2 XI 1978 – Eleny Obraztsovej, której jako *Torreador* towarzyszył James Morris.

20 X 1979 r. Micaelą w MET była Teresa Kubiak, a 10 III 1986 r. – Catherine Malfitano, kiedy to partię *Carmen* śpiewała Maria Ewing. Transmitowany w telewizji amerykańskiej

Emma Calve jako Carmen
 fot. Archiwum MET



spektakl *Carmen* z 28 II 1987 r. miał w obsadzie: Agnes Baltsa – Carmen, José Carreras – Don José, Samuel Ramey – Escamillo. Dyrygował James Levine.

11 XI 1988 r. Plácido Domingo poprowadził orkiestrę MET w spektaklu *Carmen*, w którym w roli Micaeli debiutowała w MET Cheryl Studer.

Kolejne interesujące debiuty w tej operze miały miejsce 7 X 1995 r., kiedy to po raz pierwszy w MET zaśpiewały: Denyce Graves jako Carmen i Barbara Frittoli jako Micaela.

25 III 1997 r. po raz kolejny transmitowano w amerykańskiej telewizji *Carmen* z MET. Tym razem była to nowa produkcja Zeffirellego, a pod batutą Jamesa Levine'a wystąpili: Waltraud Meier (Carmen), Plácido Domingo (Don José) i Angela Gheorghiu (Micaela).

Carmen otworzyła też sezon 1998/1999 (22 IX 1998) w MET. Dyrygował James Levine. Partię Carmen zaśpiewała Graves, a Don Joségo – Domingo.

12 X 1998 r. wspinała Micaelą była Hei-Kyung Hong, a 23 X 2000 r. najnowszą wielką Carmen w MET – Olga Borodina. Partię Don Joségo zaśpiewał Roberto Alagna, a Escamilla – René Pape.

21 XI 2004 r. Oldze Borodinie towarzyszyli: Neil Shicoff (Don José), Hei-Kyung Hong (Micaela), Ildar Abdrazakov (Escamillo – mąż Borodiny), Edyta Kulczak (Mercedes), a orkiestrę poprowadził James Levine.

6 X 2005 r. jako Carmen wystąpiła Nancy Fabiola Herrera, Ruth Ann Swenson zaśpiewała Micaelę, a Edyta Kulczak – Mercedes. Kolejną transmisja *Carmen* z MET 4 II 2008 r. miała następującą obsadę: Borodina, Alvarez, Maija Kovalevska, Kulczak. W tym sezonie MET pokazała 8 spektakli *Carmen*.

W 1988 r. MET wydała kompilację nagrań *Great Operas at the MET: Carmen*. Przy nazwiskach wykonawców będą podawała nagranie fragmentu z tej kompilacji jako MET. PN przy nazwisku wykonawcy oznacza pełne nagranie opery, którego szczegóły podaję dalej w tekście.

Wielu najwspanialszych tenorów podejmowało się partii Don Joségo, m.in. (podaję w kolejności największej ilości zaśpiewanych spektakli; daty w nawiasach oznaczają daty pierwszego i ostatniego występu w tej roli w MET):

– Giovanni Martinelli (74) (1915-1941) – MET – Akt II: *Halte-la! Qui va*

la?...Je vais danser en votre honneur; z Geraldine Farrar 17 III 1915; ...*Au quartier! pour l'appel!...* z Geraldine Farrar, 19 V 1915; *La fleur que tu m'avais jetée* 11 V 1915 lub *La fleur...* 1915 na CD Nimbus Giovanni Martinelli vol. 2 – 1913-1923.

– Richard Tucker (60) (1952-1972), MET, *La fleur...* 19 X 1953 & PN.
 – James McCracken (47) (1966-1975) MET – scena z Carmen *Je vais danser en votre honneur* z Marilyn Horne IX/X 1972.

– Raoul Jobin (41) (1941-1957) MET – końcowy duet z Rise Stevens 14 I 1946.

– Kurt Baum (32) (1947-1960) LP 1957: z Rosalind Elias, Lucine Amara, dyr. Max Rudolf.

– Enrico Caruso (32) (1906-1919) MET – *Parle-moi de ma mère* (4:45) z Frances Alda 10 XII 1914, a poza tym wśród wielu dostępnych kompilacji jego nagrań na płytach RCA ...*La fleur* po włosku 27 II 1905 i 7 XI 1909, i po francusku 7 XI 1909 oraz duet z Frances Alda.

– Ramo Vinay (30) (1946-1953) MET – Duet z Carmen (Swarthout) akt I po *Seguidilla* 22 V 1946; *Parle-moi de ma mère* z Florence Quartararo 9 XII 1947, *La fleur que tu m'avais jetée* V 1946, *C'est toi? C'est moi* z Gladys Swarthout V 1946. CD Preiser *Lebendige Vergangenheit: Ramon Vinay*.

– Plácido Domingo (26) (1971-1997) MET – *Je suis Escamillo! ...Enfin ma colere* z José van Dam VII 1975, PN.

– Nicolai Gedda (18) (1976-1968) MET – *La fleur* 5 IX 1959; duet *Parle-moi de ma mère* z Janine Micheau wyd. 1960 na CD: *Encore: The Most Famous Opera Duets*, PN.

– Mario Del Monaco (18) (1952-1957) MET – duet po *Seguidilla* z Regine Resnik V/VI 1963; *La fleur...* po włosku IX 1951 na CD Fono Enterprise: *Mario Del Monaco: My First Record* lub też po włosku *Allor, a tanto amor non credi tu? Il Fior che...* z Giulietta Simonato z 1959 r. na CD: *Memories* (2 CDs) *Mario Del Monaco: Public Performances 1951/1961*; lub też po włosku, tylko aria *Il fior...* z 1959 r. na CD OPD: *Recitals: An Evening with Mario Del Monaco*, PN.

– Jon Vickers (18) (1960-1971) fragmenty z Grace Bumbry i Mirellą Freni z Theatre National de l'Opera de Paris wydane w 1970 r. na CD EMI: *The Very Best of Jon Vickers: Parle-moi de ma mère; La fleur...*; *C'est toi! C'est moi!* końcowa scena, PN.

– Neil Shicoff (12) (2000-2004) PN.

– John Brownlee (9) (1938-1943) *Votre toast, je peux vous le rendre*, akt III, 1938, MET. Radio preview, CD *Hamburger Archiv fur Gesang-kunst; John Brownlee, Historical Recordings from 1926-1938*.

– Arman Tokatyan (9) (1925-1945) *La fleur...* po włosku 1923 CD Preiser *Lebendige Vergangenheit*.

– José Carreras (8) (1987) *La fleur...* z Covent Garden wyd. 1985 na CD EMI *Classics: The Very Best of Jose Carreras*, PN.

– Jan Kiepura (5) (1938-1942) *La fleur...* 9 II 1942 na CD Pearl: *Jan Kiepura vol. 1*.

– Giuseppe Di Stefano (4) (1955-1956) *La fleur...* CD OPD: *Recitals: Giuseppe Di Stefano, 1954*.

– Franco Corelli (2) (1968) *La fleur...* po włosku na CD Living Stage: *Franco Corelli: The Complete Recitals 1956-1959*; oraz ta sama aria CD OPD: *Recitals: An Evening with Franco Corelli*; lub XI 1963 na CD: RCA Victor: *Living Stereo: The Voices of Living Stereo vol. 1*, PN.

– Miguel Fleta (2) (1923-1924) *Parle-moi de ma mère* z Lucrezią Bori 14 I 1924 CD Pearl *Lucrezia Bori; La fleur...* (po włosku) z 1922 na CD Nimbus: Miguel Fleta.

– Georges Thill (1) (30 IV 1931) PN.

Lista wykonawczyń roli Carmen w MET jest równie imponująca:

– Emma Calve (137) (1893-1904) MET – *Chanson Boheme* 20 III 1908 lub na CD EMI *Les Introuvable du Chant français*, gdzie znajdziemy też: *Non, tu ne m'aimes pas* z Charlesem Dalmorem 20 III 1908 oraz CD MN *Emma Calve diva de la Belle époque*: dwa powyższe nagrania oraz *Habanera* też z 1908; a na CD Pearl *Emma Calve The Complete Known Issued Recordings: Habanera i Seguidilla* (first record Red G & T, London 1902); *Habanera, Chanson Bohème* (Victor, USA 1907-1916); Aria kart, *Chanson Bohème* (Pathé, France, 1919) lub na CD (2 CDs) Nimbus: *The Era of Adeline Patti – Habanera* 22 IV 1907.

– Rise Stevens (124) (1945-1961) MET – Kończący duet z Raulem Jobinem 14 I 1946, PN.

– Geraldine Farrar (65) (1914-1922), MET – *Halte-la! Qui va la?...* z Giovannim Martinellim 17 V 1915; ...*Au quartier! pour l'appel!...* z Martinellim 19 V 1915; ...*Non! tu ne m'amaies pas!...* *La-bas dans la*

montagne 9 XII 1914 oraz CD MET: *The MET Centenarians, Geraldine Farrar, Seguidilla* 1914 i CD Pearl, *Geraldine Farrar: Habnere; Seguidilla; Chanson Bohème* (9 XII 1914), *Halte, ja! Qui va la?* (z Martinellim – 17 V 1915); *La-bas, dans la montagne* (9 XII 1914); Scena wrozenia z kart (19 V 1915).

– Marilyn Horne (49) (1972-1988) MET – *Je vais danser en votre honneur* z Jamesem McCrackenem IX/X 1972; finał opery z McCrackenem IX/X 1972 oraz CD Decca *Marilyn Horne Just for the record: The Golden Voice, Habanera* z 1972 lub CD London *Marilyn Horne Grandi Vocci: Habanera & Seguidilla* 1967.

– Denyce Graves (48) (1995-2005) CD RCA *Denyce Graves Voce di Donna: Habanera & Seguidilla* 25-29 V 1999.

– Grace Bumbry (27) (1967-1986) MET – *Pieśń kart* akt III, VII 1969 lub na CD DG *Grace Bumbry Early Recordings, Oratorio, Opera, Lieder, Habanera, Seguidilla, Pieśń kart*, 13-15 VI 1962, PN.

– Regina Resnik (24) (1958-1971) MET – *Seguidilla* i duet z Mariem Del Monaco VVI 1963 oraz CD Decca: *Regina Resnik Dramatic Scenes & Arias: Habanera, Seguidilla, Les tringles des sistres tintaient, Carreau! Pique! La mort! z Covent Garden* 1961 oraz *C'est toi! – C'est moi!, Viva! Viva! la course est belle* z Mariem Del Monaco 1963.

– Olga Borodina (19), (2000-2008) nagranie z transmisji radiowej.

– Regine Crespin (19) (1975-1978) MET, *Habanera* VI 1971 lub CD London *Regine Crespin Grandi Voci: Habanera & Seguidilla* 1971, PN.

– Bruna Casatagna (16) (1936-1941) MET – aria kart akt III 22 IV 1938.

– Zalie De Lusaan (15) (1894-1899) MET – *Habanera* z fortepianem 17 V 1903.

– Rosa Ponselle (15) (1935-1937) CD Marston: *Rosa Ponselle on the Air* vol. I 1934-36 *Chanson Bohème* 8 X 1934, *Habanera* 26 XI 1934; PN.

– Florence Easton (13) (1920-1928), CD Symposium: *Florence Easton, Habanera & Je dis que rien m'épouvante* (acoustic Brunswick records 1918). Co ciekawe – nagrała arię Carmen i Micaeli.

– Olive Fremstad (12) (1904-1907) MET- *Seguidilla*, 31 I 1911 lub na CD Symposium: *Lilan Nordica – Olive Fremstad*.

– Fiorenza Cossotto (9) (1980) PN.

– Gladys Swarthout (9) (1940-1945) MET – *Seguidilla* & duet z Ramonem Vinay'em 22 V 1946, PN.

– Agnes Baltsa (8) (1987) PN.

– Maria Gay (8) (1908-1909) MET – *En vain pour éviter* 7 II 1911, lub na CD Pearl: *Covent Garden on Record: A History*, vol. II; *Jamais*

Marcel Journet jako Escamillo
fot. Archiwum MET



Geraldine Farrar jako Carmen i Enrico Caruso jako Don José
fot. Archiwum MET



Carmen ne ceda (po włosku) z Giovannim Zenatello 1930 na CD: *Nimbus: Great Singers at the Gran Teatro del Liceo*.

– Jennie Tourel (5) (1937-1947) MET – *Habanera* 13 V 1952.

– Fedora Barbieri (4) (1953-1954) PN.

– Tatiana Troyanos (4) (1976) PN.

– Shirley Verrett (4) (1968) PN.

Nie zabrakło też wielkich głosów w spektakularnej partii Escamilla:

– Frank Guarrera (84) (1948-1971) PN.

– Robert Merrill (81) (1946-1972) MET *Pieśń Torreadora* 29 V 1946, PN.

– Justino Diaz (35) (1965-1988), PN.

– Ezio Pinza (34) (1928-1940) PN.

– Marcel Journet (33) (1901-1907) *Je suis Escamillo* z Fernand Anseau 1927 na CD Preiser *Lebendige Vergangenheit: Marcel Journet*.

– Giuseppe Campanari (19) (1895-1904) i Antonio Scotti (24) (1899-1906) *Pieśń Torreadora* 1902; 3 CD Masterworks Heritage: *The First Recordings of Opera in America: The 1903 Grand Opera Series*.

– Pasquale Amato (20) (1914-1917) *Pieśń Torreadora* 9 XI 1911 CD Pearl: *Pasquale Amato*.

– Leonard Warren (19) (1940-1944) *Pieśń Torreadora* 31 V 1940 na CD VAI: *Leonard Warren, His First Recordings* (1940) lub aria *Torreadora* na CD MYTO recital *Leonard Warren 1941-47*, PN.

– Martial Singher (15) (1943-1949) *Votre toast, je peux vous le rendre* (1945);

CD Preiser *Lebendige Vergangenheit: Martial Singher*.

– Samuel Ramey (11) (1987-1988) PN.

– José van Dam (9) (1975) MET – *Je suis Escamillo!... enfin ma colere* z Plácidem Domingo, VII 1975, PN.

– Pol Plancon (7) (1899-1904) MET – *Pieśń Torreadora* z fortepianem. III 1902 lub CD Symposium: *A Survey of European Zonophone Recordings, 1901-1903*.

– Lawrence Tibbett (5) (1928-1929) aria *Torreadora* 8 IV 1929 na CD Pearl: *Lawrence Tibbett „Dear Rogue“*; lub na CD Nimbus: *Tibbett in Opera* lub na CD RCA Victor *Vocal Series: Lawrence Tibbett*.

– Henri Albers (2) (1898-1899) PN.

– Sherill Milnes (2) (1966 i 1968) PN.

Ciekawy jest też moim zdaniem fakt, że kilka znanych śpiewaczek nie pogardziło np. partią Frasquity:

- Teresa Stratas (10) (1959-1960).
- Dawn Upshaw (10) (1986-1987).

czy Mercedes:

- Frederica von Stade (6) (1971).
- Edyta Kulczak jak dotąd wykonała tę partię 19 razy (2004-2008).

Podobnie rzecz się miała z mniejszymi partiami Moralesa i Zunigi, które wykonywali w MET np. Lawrence Tibbett (8) (1924-1925) czy Marcel Journet (1) (1901)

Nie zabrakło też wielkich wykonań Micaeli:

- Lucine Amara (98) (1952-1976) MET, *Je dis que rien ne m'épouvante* 4/6 I 1956.
- Licia Albanese (42) (1940-1949) MET – scena otwierająca operę V/VI 1951, PN.
- Leona Mitchell (30) (1975-1987) PN.
- Hei-Kyung Hong (26) (1996-2004) nagranie z transmisji na żywo z MET.
- Emma Eames (21) (1892-1902), CD Nimbus *Eames & Plancon, Je di que rien ne m'épouvante, 1906* lub na CD Romophone: *Emma Eames the complete Victor recordings 1905-11.*
- Hilde Guden (18) (1952-1958) PN.
- Lucrezia Bori (15) (1914-1936) CD Pearl *Lucrezia Bori Parle-moi de ma mère* z Miguelem Fleta (14 I 1924).
- Frances Alda (9) (1914-1916) MET – *Parle-moi de ma mère*, duet z E. Caruso 10 XI 1914, oraz CD Atoll *Alda in Opera and Song; Je dis que rien... 10 XII 1014* oraz te same dwa powyżej wspomniane nagrania na CD Romophone *Frances Alda the Complete Victor Recordings 1909-1915.*
- Mirella Freni (8) (1968-1988) MET – *Je dis que rien ne m'épouvante* VI 1967 oraz na MET *Legends Mirella Freni*; lub *Je dis que rien...* Na CD



Rosa Ponselle jako Carmen
fot. Archiwum MET

- Frequenz: *Mirella Freni, Le Grandi Voci*, Salzburg Festival 27 VII 1966, PN.
- Ileana Cotrubas (6) (1987-1987) PN.
- Victoria de los Angeles (5) (1952-1954) PN.
- Pilar Lorengar (5) (1970-1971) CD Decca: *The Art of Pilar Lorengar: Je dis que rien...* 1966 lub to samo nagranie na CD Decca *Pilar Lorengar Grandi Voci.*
- Eleanor Steber (5) (1941-1949), MET – *Je dis que rien ne m'épouvante* III 1946; CD Preiser *Lebendige Vergangenheit: Eleanor Steber, 1947*; lub na CD RCA *Vocal Series: Eleanor Steber, 1948.*

W mojej kolekcji sporo jest nagrań *Carmen*. Nie we wszystkich występują śpiewacy, którzy wykonywali tę operę w MET, więc wyliczę tylko te, w których można usłyszeć ich głosy. Zacznę od pełnych wykonań opery:

- Marguerite Merentie, Agustarello Affre, Henri Albers, Aline Vallandri, dyr. Francois Ruhlmann, nagrane przez Pathe w 1911 r. (wersja Opera-Comique) w 54 częściach, CD Marston.
- Raymonde Visconti, Georges Thill, Louis Guenet, Marthe Nespoulous, dyr. Elie Cohen (Opera-Comique) 1928, CD Malibran Music.
- Rosa Ponselle, Rene Maison, Ezio Pinza, Hilda Burke, dyr. Louis Hasselmans, Boston 28 III 1936 CD Eklipse.
- Gladys Swarthout, Charles Kullman, Leonard Warren, Licia Albanese, dyr. Wilfried Pelletier, nagranie na żywo z MET 15 III 1941, Naxos.
- Rise Stevens, Jan Peerce, Robert Merrill, Licia Albanese, dyr. Fritz Reiner, 1951 RCA.
- Fedora Barbieri, Mario Del Monaco, Frank Guarerra, Hilde Guden, dyr. Fritz Reiner. MET 21 I 1953 CD GOP Classics.
- Rise Stevens, Richard Tucker, Frank Guarrera, Victoria de los Angeles, dyr. Tibor Kozma, MET 3 IV 1954, CD Gala.
- Giulietta Simionato, Nicolai Gedda, Michel Roux, Hilde Guden, (Graziella Sciutti – Frasquita), dyr. Herbert von Karajan, nagrane na żywo w Musikverein, Wiedeń 8 X 1954, Andante.
- Vicotria de los Angeles, Nicolai Gedda, Ernest Blanc, Janine Micheau, dyr. Sir Thomas Beecham, nagrane 1958-1959, EMI.
- Giulietta Simionato, Franco Corelli, Gian Giacomo Guelfi, Mirella Freni, dyr. Pierre Dervaux, nagrane na żywo w Il Teatro Massimo, Palermo, 8 II 1959, Opera Legacies.
- Grace Bumbry, Jon Vickers, Justino Diaz, Mirella Freni, dyr. Herbert von Karajan, nagrane na żywo, Salzburg, 1967, OPD.
- Shirley Verrett, Plácido Domingo, Jose van Dam, Kiri Te Kanawa, (Thomas Allen Morales), dyr. Sir Georg Solti, nagrane na żywo 4 VII 1973 w Londynie, Myto.
- Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Jose van Dam, Adriana Maliponte, dyr. Georges Pretre, nagrane na żywo Mediolan, 6 V 1974, OPD.
- Regine Crespin, Gilbert Ply, José van Dam, Nadine Denize, dyr. Alain Lombard Erato 1974.
- Tatiana Troyanos, Plácido Domingo, José van Dam, Kiri Te Kanawa (Norma Burrows – Frasquita, Jane Berbie – Mercedes, Michel Roux, Dancaire, Michel Senechal – Remendado, Thomas Allen – Morales), dyr. Sir Georg Solti, 1975, London.
- Teresa Berganza, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Ileana Cotrubas, (Robert Lloyd – Zuniga), dyr. Claudio Abbado, 1977, DG.
- Jessye Norman, Neil Shicoff, Simon Estes, Mirella Freni, dyr. Seiji Ozawa, CD Philips 13-22 VII 1988.
- Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Thomas Hampson, Inva Mulla, (Ludovic Tezier – Morales), dyr. Michel Plasson, EMI 2002.

Powyższa lista w żaden sposób nie wyczerpuje głosów, które śpiewały Carmen MET, a których nagrania w *Carmen* istnieją.

Na Video czy DVD można natomiast zobaczyć (i znów ograniczam to do mojej kolekcji):

- oryginalny film Cecila B. De Mille (niemy) z 1915 r. z Geraldine Farrar (VAI). Istnieje też na CD VAI ścieżka dźwiękowa – 60 minut – London Philharmonic Orchestra, dyr. Gillian Anderson (Susan Bickley, sopran; Peter Brondon, tenor; Peter Sidhom, baryton). Nagrania tego dokonano w styczniu 1996 r.

w studio w Londynie. Zawarte są też dodatkowe ścieżki z fragmentami nagrań Farrar: *Habanera* – 9 XII 1914, *Seguidilla* – 9 XII 1914 oraz końcowa scena opery z Giovannim Martinellim – 19 V 1915.

– Grace Bumbry, Jon Vickers, Justino Diaz, Mirella Freni, dyr. Hebert von Karajan DVD DG 1967.

– Elena Obraztsova, Plácido Domingo, Yuri Mazurok, Isobel Buchanan, dyr. Carlos Keliber, spektakl wystawiony i reżyserowany przez Franca Zeffirelliego, nagranie na żywo z Wiedna, 1978, DVD TDK (wersja Opera-Comique) lub na Video Bel Canto Society.

– Julia Migenes-Johnson, Plácido Domingo, Ruggiero Raimondi, Faith Esham, dyr. Lorin Maazel, film Franca Zeffirelliego, 1984.

– Agnes Baltsa, José Carreras, Samuel Ramey, Leona Mitchell, dyr. James Levine MET 1987, DVD DG.

– Irina Arhipova, Mario Del Monaco, Pavel Lisitsyan, dyr. Alexander Melik-Pashayev, Teatr Bolszoi 1959, Video VAI. Niepełne nagranie (czarno-białe). Del Monaco śpiewa po włosku, reszta wykonawców po rosyjsku. Akt I – chóór i *Habanera*, akt I – recitativ i *Sequidille* do końca aktu, akt II – od wejścia Don Joségo do końca aktu, akt IV – cały.

– szalenie ciekawe fragmenty z Carmen znajdują się na zestawie płyt CD Koch *Vienna State Opera Live* vol. 10. Śpiewają tam: po francusku Jan Kiepura (aria *La fleur que tu m'avais jetée*) i Esther Rethy po niemiecku (*Ma mère, je la vois*). Karl Alwin dyryguje Orchester der Wiener Staatsoper, a nagranie pochodzi z 18 I 1938.

– Video VAI *Great Stars of Opera* vol. 2 – Regina Resnik – transmisja telewizyjna 19 I 1965 – *Pieśń Cyganki*.

– Video NVC Arts: *The Art of Singing, Golden Voices of the Century, Rosa Ponselle Chanson Boheme*, wywiad z Ponselle i *Habanera*, MGM test filmowy z 1936. Lawrence Tibbett – *Chanson du Torreador* z MET 20th Century Fox 1935, komentarz: Thomas Hampson.

– Video VAI: *Rise Stevens in Opera and Song*; transmisja telewizyjna z 1 X 1951, 2 IV 1952, 11 X 1954.

– Video Bel Canto Society: *Corelli's favorite Corelli – La fleur...* bardzo liryczne wykonanie, a końcowe B jest zgodne nie z partyturą, ale z tradycją włoskiego jej wykonania.

– Video VAI: *Robert Merrill in Opera and Song – Pieśń Torreadora*, transmisja telewizyjna 9 IX 1957.

Jest też wielu znakomitych śpiewaków, których nagrań z Carmen nie mam, ale których głosów można posłuchać na innych płytach i tak np.

Don José:

– Thomas Salignac (47) (1896-1902); Jean De Reszke (17) (1893-1897); Albert Alvarez (11); Andreas Dippel (8); Emilio de Marchi (3); Jaques Bars (1) CD Symposium: *Live from the Metropolitan Opera from Recordings made by Lionel Mapleson 1901-1903*.

– Fernando De Lucia (19) (1894) CD Pearl (3 CDs) Fernando De Lucia Operatic Recordings 1902-21; CD Opal (Pearl 2 CDs) *Fernando De Lucia: The Fonotopia Recordings of 1911, Phonotypes of 1917-21*, 4 Gramophone Company Recordings of 1909; CD Vocal Archives: *Fernando De Lucia – Songs from Fonotopia & Gramophone Company Records 1909-1921*, lub na CD (2 CDs) Nimbus: *The Era of Adelina Patti*.

– Giulio Crimi (2) CD: *Vocal Archives: The World of Singing, vol 8: The Italian School part II, Tenors before and during World War I (1905-1924)*.

Carmen:

– Rosa Olitzka (4) CD Simax *Edward Grieg: The Vocal Music in Historic Interpretations Acoustical Recordings (1888-1924)* *Jeg elsker Dig (I Love but Thee, Op. 5 nr. 3* po niemiecku z orkiestrą nagrane przez Columbia w Nowym Jorku w 1912.

– Lilli Lehmann (2) CD Symposium *Lilli Lehman* (2 CDs); CD Pearl *Lilli Lehman: Wagner, Mozart, Meyerbeer, Beethoven, Schubert, Bellini* lub 2 CDs Nimbus: *The Era of Adelina Patti*.

Escamillo:

– Mario Ancona (39) CD Romophone: *Mario Ancona The Complete Victor Recordings (1907-08)*; CD Nimbus: *The Era of Adelina Patti*.

– Jean Lassalle (29) 8 nagrań z lat 1902-1905 na CD Sym-

posium: *Important Early Sound Recordings, Historic Baritones, The French School*.

– Giuseppe De Luca (20) CD Preiser *Lebendige Vergangenheit: Giuseppe De Luca*; CD Pearl: *Giuseppe De Luca*; CD Nimbus: *De Luca*; CD Vocal Archives: *Giuseppe De Luca on stage (1918-1930)*.

– Jean Note (8) jedno tylko nagranie z 1903 na CD Symposium: *Important Early Recordings, Historic Baritones, The French School*.

– Edouard De Reszke (8) CD Masterworks Heritage: *The First Recordings of Opera in America: The 1903 Grand Opera Series*: CD Nimbus: *The Era of Adelina Patti*; 3 CDs Vocal Archives: *The World of Singing, vol. 7: The Polish School part I – tenors, Baritones, Basses (1902-1930) Libro 2*; CD Symposium: *Live from the Metropolitan Opera House from Recordings made by Lionel Mapleson 1901-1903*.

– Victor Maurel (6) CD Pearl: *Victor Maurel Complete Recordings*; CD Nimbus: *The Era of Adelina Patti*.

– Anton Van Rooy (1) jedna pieśń Schumann *Die beiden Grenadiere* op. 49 nr. 1 z 1907 z fortepianem na CD Masterworks Heritage: *The First Recordings of Opera in America: The 1903 Grand Opera Series*.

Micaela:

– Suzanne Adams (32) CD Masterworks Heritage: *The First Recordings of Opera in America: The 1903 Grand Opera Series*, CD Symposium: *Live from the Metropolitan Opera House from Recordings made by Lionel Mapleson 1901-1903*.

– Nellie Melba (5) CD Pearl: *Dame Nellie Melba: Arias & Songs 1907-1926*; CD EMI *Nellie Melba Opera Arias and Songs*; CD Vocal Archives: *Nellie Melba – The Best of Her Victor Recordings*; CD Nimbus: *The Era of Adelina Patti*; CD Symposium: *Live from the Metropolitan Opera House from Recordings made by Lionel Mapleson 1901-1903*.

– Grace Moore (5) CD OAS: *The Incomparable Grace Moore*.

– Johanna Gadski (1) CD Marston: *The Complete Johanna Gadski Vol I i II*; CD Club 99: *Johanna Gadski soprano 1871-1932*; CD Symposium: *Live from the Metropolitan Opera House from Recordings made by Lionel Mapleson 1901-1903*.¹⁰



Rise Stevens jako Carmen
fot. Archiwum MET

Liryka i epika wokally-instrumentalna w twórczości Ahmeta Adnana Sayguna

A pieśni przetrwają...

Ahmet Adnan Saygun to główny klasyk zorientowanej okcydentalnie tureckiej muzyki artystycznej. Urodził się 7 września 1907 r. w Izmirze, wówczas lepiej znanym pod grecką nazwą Smyrny, gdzie pobierał pierwsze lekcje gry na fortepianie u Zühtü İsmailia i sturczonemu Węgry Tevfika Beya. Gruntowne i wszechstronne studia odbył na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych w Paryżu w słynnej Schola Cantorum, uczelni powstałej w opozycji do Konserwatorium i propagującej między innymi zgłębianie historycznych stylów muzycznych. Z technikami polifonicznymi zaznajamiał się u Eugène'a Borrela (w młodości przebywającego w Turcji) i jego żony, zając z chóralu gregoriańskiego odbywał u Amedée Gastoué, gry na organach u Edouarda Souberbielle'a, a kompozycji u samego założyciela tej instytucji Vincente'a d'Indy'ego, który zapewne zaszczerpił w nim swe uwielbienie dla Wagnera. Wyniósł ponadto typowo francuskie wyczerpanie na barwę brzmieniową, zwłaszcza w orkiestracji. Był autorem pięciu symfonii (*Trzecia* powstała na zamówienie Fundacji Serge'a Kusewickiego) oraz pierwszej tureckiej opery *Özsoy*¹. Zaliczany do piątki pionierów rodzimej muzyki (tzw. *Türk Beşleri*), obok również urodzonych na początku dwudziestego stulecia Cemala Reşita Reya, Ulvi Cemala Erkina, Ferida Alnara i Necila Kâzima Akseasa. Wszelako, w przeciwieństwie do nich, jego indywidualny styl kompozytorski polega na daleko idącym przetworzeniu i stylizacji rodzimego materiału muzycznego, nie dostarczającego bezpośrednich cytatów, lecz stanowiącego jedynie inspirację do tworzenia nie tyle nawet w jego duchu, co powstających pod jego wpływem osobistych impresji. W jego kompozycjach na próżno by szukać typowego orientального sztafażu melodycznego, choć posiadał gruntowną znajomość tureckiego folkloru muzycznego, towarzysząc Beli Bartókowi w jego terenowych nad nim badaniach.

Twórczość pieśniarska

Pięć pieśni ludowych (*Beş türküsü*) op. 41 na bas i orkiestrę z 1968 r., stanowi połowę zinstrumentowanych, a wcho-

dzących w skład ich obszerniejszego zbioru z akompaniamentem fortepianowym. W nowej wersji zostały po raz pierwszy wykonane w Kairze w lutym 1969 r.

Posiadają one wybitnie deklamacyjny charakter, polegający na podążaniu muzyki za treścią słów, przy czym każda z nich operuje odmienną gamą nastrojów i uczuć,



Ahmet Adnan Saygun

a co za tym idzie wymagała zastosowania sobie tylko właściwych środków muzycznego wyrazu. W *Siwowlösom* (*Mavilim*), przywołującym obawy i niepewność młodej wiejskiej dziewczyny, wydawanej za o wiele starszego mężczyznę, dominuje liryzm, znajdujący odzwierciedlenie w momentami impresjonistycznej fakturze instrumentalnej. Z kolei w dramatycznym rejestrze utrzymana jest skarga nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca, który nie zamierza się wyrzec swej piwnookiej ukochanej, nawet gdyby sułtan mu to nakazał (*Ballada/Bozlak*). Pobrmiewają w niej dalekie reminiscencje tristanowskie w akompaniamentie, wyjątkowo rozbudowanym i samodzielnie potraktowanym. W *Gołębiu* (*Güvercin*) dominuje mistyczna aura, której odpowiada wysublimowana faktura brzmieniowa, a rzecz dotyczy nietrwałości

tego świata. W *Opowieściach zwierzęcych* (*Hayvanlar Destanı*) uderza humorystyczna niewspółmierność pomiędzy potęgą brzmienia a błahością treści, zaczerpniętych z wiersza dziewiętnastowiecznego poetyka-aszyka (aşık, ludowy pieśniarz, dosł. „opętany miłością”) Erzurumlu Emraha. Wybitnie epickim zacięciem odznacza się *Syn ślepeca* (*Köroğlu*), poświęcony postaci mściciela pokrzywdzonych z ludowych legend, znanej jako tytułowy bohater czwartej opery Sayguna. Jego dzielna natura dochodzi bezpośrednio do głosu w uporczywie ostinatowym akompaniamentie. W prowadzeniu głosu na próżno by poszukiwać typowych orientalizmów, a więc melizmatów czy też charakterystycznych załamań opadającej linii melodycznej.

W późnym okresie życia skomponował dwa zbiory pieśni do własnych słów, zatytułowane *Rozmyślania o człowieku* (*İnsan üzerine deyişler*) i utrzymane w duchu mistycznej poezji sufickiej, o której będzie jeszcze mowa. W ich wersyfikacji szczególnie chętnie posługuje się epiforą (powtarzanie tych samych słów na końcu wersów), a także anaforą (rozpoczynanie kolejnych strof od przywoływania jednego wyrazu), niekiedy splatając je w sympleke. Najczęściej też stosuje konsonanse, a więc niedokładne rymy, w których występuje zgodność spółgłosek.

Do tego cyklu należy *Pięć pieśni* (*Beş şarkı*) na mezzosopran i orkiestrę. Jako w jednej osobie autor tekstów poetyckich, nadaje im muzyczny kształt, w sposób naturalny wyprowadzając linię melodyczną głosu z intonacji języka i właściwej mu prozodii, choć w zależności od tematyki może to być bardziej mowa przerywana przez szloch i lamentacyjna sekwencyjność (*Elegia/Sağū*), bądź na poły dziecinna wylicznka w skrajnych, zwrotkowych ogniach *Modlitwy* (*Dilek*), przybierającej tym samym formę da capo, podczas gdy środkowy wstęp stanowi stylizację psalmodii derviszów. *Trzem ptakom* (*Üç kuş*) oraz *Tęsknocie* (*Hasret*) odpowiada na poły impresjonistyczny akompaniament, w którym mistyczną aurę przywołują eteryczne dźwięki czelesty, natomiast w *Wirowaniu* (*Dönsem*) zastosował technikę serialną, w orkiestrze stosując jednocześnie punktualistyczny koloryt brzmieniowy.

Lesław Czaplinski

Yunus Emre: humanistyczne oblicze islamu.

Opus magnum tego twórcy – oratorium *Yunus Emre* op. 26 – powstało w roku 1942 i poświęcone zostało pamięci tytułowego poety sufickiego². Sufizm stanowi heterodoksyjny kierunek mistyczny w obrębie islamu, głoszący, iż cząstka Absolutu tkwi w każdym człowieku, a lustrem, w którym można dostrzec odbicie Boga, jest dusza, lecz wskutek duchowego zbłądzenia jego tafla pokrywa się rdzą, uniemożliwiającą odkrycie tej prawdy. Każdy zatem musi odnaleźć własną ścieżkę, wiodącą do poznania tożsamości wszelkiego istnienia ze Stwórcą i bezpośredniego doświadczenia tej jedności, niezależnie od wyznawanej religii, albowiem jej formalne praktykowanie jeszcze tego nie zapewnia. Nauki te głosił m.in. Celalettin Rumi³ zwany Mewlaną, założyciel bractwa mevléwch w Konyi, czyli tzw. tańczących derwiszów, osiągających ten stan za pomocą tańca, odzwierciedlającego wirowy i obrotowy ruch planet wokół słońca (Boga), którego upostaciowaniem jest szejch, przełożony wspólnoty⁴. Innym stowarzyszeniem⁵, do którego należał autor słów do *Opowieści zwierzęcych*, byli bektaszyci, odbywający wspólne uczyły na podobieństwo starożytności chrześcijańskich agape (motyw dzielenia wspólnego chleba pojawia się w omawianej *Modlitwie*), w których uczestniczyły kobiety na równych prawach z mężczyznami. Z ich założycielem Haci Bektaşem zetknął się Emre osobiście. W duchu synkretyzmu obydwu mistrzów sufizmu wyznaje: „Z Jezusem przebywać pośród niebiańskich wyżyn/Ku Mojżeszowi wznosić się na Górę Synaj/Za sprawą łaski dzierżonej w mej dłoni/Przyzywam Twoje imię, umiłowany Panie/Łącząc znekowanego Hioba i lamentującego Jakuba/Z przywiązaniem do Ciebie, Mahomecie/Przyzywam Twoje imię, umiłowany Panie!”. Niekiedy pełna identyfikacja z Absolutem prowadziła do bluźnierczego stwierdzenia: „Jestem Bogiem!” (słynny okrzyk Mansura al-Halladży, za co został zgładzony).

W swoim zakrojonym na monumentalną skalę, trzyczęściowym oratorium, Saygun wykorzystał środki muzycznej archaizacji (surowości monodii i modlitewnej recytacji, misterność fugata i technik imitacyjnych, kontemplacyjny dźwięk organów), z którymi zapoznał się w czasie studiów w paryskiej Schola Cantorum, a to wszystko w celu przywołania ducha i klimatu odległej epoki, w której żył poeta. W zestawieniu ogniw chóralnych z recytatywami, powierzonymi tenorowi, oraz ariami pozostałej trójki śpiewaków z towarzyszeniem instrumentów solowych obligato (obojów, fletu) i dopełnieniu każdej części chórem (w którym składają dają znaczenie o sobie śpiew wielogłosowy), dopatrzeć się można nawiązania do wzorów pasyjnych, choć w tekście brak ustępów narracyjnych oraz wątków martyrologicznych (choć z tymi ostatnimi stykał się zapewne Emre, zmuszony niejednokrotnie uchodzić przed mongolskimi zagonami), zastąpionych afirmacją Boga na drodze miłości, mającej zazwyczaj jednocześnie

konkretny ludzki obiekt, najczęściej drugiego mężczyzny, stąd dwuznaczność zaczerpniętego z perskiego słowa „dost”, oznaczającego zarazem przyjaciela, ale i Boga w rozumieniu mistycznym, jako obiektu najwyższej adoracji aż do całkowitego zatrącenia, z czym wiąże się obrazowa metafora spalania z miłości niczym ćma w płomieniu świecy. Stąd też ośrodkiem poznania Boga w sufizmie jest serce („Gdzie mnie ślepiec zoczyć może/Tam ja do serc wnętrza wchodzę”) z czym zdaje się korespondować romantyczne „Miej serce i patrzaj w serce” (Adam Mickiewicz, *Romantyczność*), ale przede wszystkim beethovenowski apel w związku z *Misą solemnis*: „Z serca – niech znów do serc

kompozycji. Z kolei do kolorytu dźwiękowego ceremonii derwiszów mevléwch nawiązuje w pierwszej arii basowej z towarzyszeniem fletu⁶ obligato, nasładowując ney, miejscową, trzcinową odmianę tego instrumentu, na którym improwizacja stanowi wstęp do wspomnianego obrzędu tanecznego, podczas gdy głos basowy stanowi personifikację szejcha, duchowego przewodnika sufich, a w zakończeniu dobiega miarowy odgłos wielkiego bębna, charakterystycznego dla instrumentalistów janczarskich kapel. W partii basowej można ponadto odnaleźć dyskretne melizmaty, charakterystyczne dla śpiewu orientального (również synagogalnego). We wspomnianym finałowym *Vivo*, przy stawiących apostrofę do Stwórcy słowach „Efendim Hû, Mevlâm Hû” (Panie nasz, Panie nasz), rozlega się w tutti jasny durowy akord, po którym następuje chóralowy epilog z powtórzeniem tegoż akordu, tym razem jednak w brzmieniu nie tak triumfalnym jak za pierwszym jego pojawieniem, a to za sprawą jego rozłożenia w formie arpeggiata.

Prawykonywanie oratorium Sayguna odbyło się w 1946 r. w Angorze. Rok później dzieło zaprezentowano w Paryżu z udziałem Orkiestry Towarzystwa Koncertowego Lamoureux, a w 1958 r. w siedzibie ONZ w Nowym Jorku poprowadził je Leopold Stokowski z radiową orkiestrą symfoniczną NBC. Saygun zmarł w Stambule 6 stycznia 1991 r., a 4 września tegoż roku jego dzieło przedstawiły zespoły Opery Narodowej w Angorze na dziedzińcu pałacu w Castel Gandolfo w obecności papieża, który wygłosił następnie przemówienie do artystów i zgromadzonych gości. ¹⁰

Przypisy:

¹ Poświęciłem jej miejsce w swoim szkicu o dziejach tego rodzaju artystycznego w tym kraju – *Turek w operze*, Muzyka21 1/2010.

² Dwukrotnie, w odstępnie dwudziestoletnim, UNESCO poświęciło mu rok jubileuszowy (1971 i 1991). Jego twórczość dostępna jest również w polskich przekładach w formie książkowej: *Droga*, Warszawa 1985, *Płonę, idę...*, Kraków 1991, a także łamów czasopism: m.in. „Przeglądu Orientalistycznego” nr 1/1980, dominikańskiego „W drodze” nr 6/1985.

³ Do jego wierszy, pisanych po persku, Karol Szymanowski skomponował swoją *III Symfonię „Pieśń o nocy”*. Również jemu UNESCO poświęciło rok 2008, a Robert Wilson wystawił z tej okazji widowisko *Rumi* w warszawskim Teatrze Wielkim.

⁴ Tym widowiskom poświęciłem szkic *Obrzęd taneczny derwiszów mevléwch* w *Dialog* nr 5/1983.

⁵ Występujące niekiedy określenia zakon, lub klasztor (tur. tekke) są o tyle nieścisłe, albowiem ich członkowie pozostają osobami świeckimi, posiadającymi rodziny (monastyczność w rozumieniu chrześcijańskim, czy buddyjskim i związana z nią bezżenność, nie są stanami zalecanymi zarówno przez islam, jak i judaizm). Uczestnikiem obrzędów tanecznych mevléwch, odbywanych współcześnie w Konyi co roku 17 grudnia w rocznicę śmierci założyciela bractwa – Mewlany – jest między innymi policjant.

⁶ W wierszu Janusa pojawia się metonimia: „Serce me fletem” w: *Płonę, idę...*, Kraków 1991, s. 26.

Dyskografia:

Oratorium *Yunus Emre* op. 26

Soliści • The Symphony of the Air; The Crane Chorus of the State University at Potsdam • Leopold Stokowski, dyrygent
RW 3967 LP0032951

Ibolya Verbics, sopran; Éva Pánczél, alt; György Korondy, tenor; Sándor Blazsó, bas • Budapeszteńska Orkiestra Symfoniczna; Chór Węgierskiego Radia i Telewizji • Ferenc Zpszon, dyrygent chóru; Hikmet Simşek, dyrygent
Hungaroton SLPX 31077 - 78-LP

Orkiestra i chór Państwowej Opery w Angorze • Müfide Özgüç, sopran; Cemaliye Kırıycı, alt; Pekin Kirgiz, tenor; Bülent Ateşoğlu, bas • Hikmet Simşek, dyrygent
A-91-0001-CD Ankara State Opera i Balet

Orkiestra Symfoniczna Uniwersytetu Bilkent; Chór Państwowej Opery w Angorze • Esin Talınlı, sopran; Şebnem Algin, alt; Ömer Yılmaz, tenor; Tuncay Kertoğlu, bas; Rengim Gökmen, dyrygent
BMP 0031

Dwie arie basowe z *Oratorium* (nr 6 i 11)

Attila Manizade, bas • Orkiestra Symfoniczna Radia Bułgarskiego w Sofii • Erol Erwin, dyrygent
UPR Classics UP 92-001-CD

Pięć pieśni tureckich op. 41

Ayhan Baran, baryton • Budapeszteńska Orkiestra Symfoniczna • Hikmet Simşek, dyrygent
Hungaroton SLPX 12073

Pięć pieśni na mezzosopran i orkiestrę

Işin Güyer, mezzosopran • Budapeszteńska Orkiestra Symfoniczna • Hikmet Simşek, dyrygent
Hungaroton SLPX 31077 - 78-LP

powraca”. Zresztą w siódmym ogniwie, oznaczonym jako *Agitato*, Saygun przytacza naprzód akord z ansambli solistów z *IX Symfonii* tegoż kompozytora, a następnie, przy słowach „Zdążaj ku przyjacielowi” (we wspomnianym rozumieniu Boga), w partii woloncelowej pojawia się temat *Ody do radości*, który powraca potem w formie krótkiego motywu składowego w partii niskich smyczków w *Intermedium* pomiędzy częściami drugą i trzecią i w formie imitacyjnej podejmuje go głos basowy, by znów w pełnej postaci rozbrzmiewać w przedostatnim, siódmym ogniwie *Vivo* na kwartet solistów, chór i orkiestrę, w ten sposób stając się poniekąd leitmotywem całej

Palcem po płycie

Anne-Sophie Mutter gra Brahmsa



JOHANNES BRAHMS
Sonaty na skrzypce i fortepian
Anne-Sophie Mutter, skrzypce • Lambert Orkis, fortepian
 Deutsche Grammophon 477 8767 • w. 2010, n. 2009 • 68'07"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Zawsze z wielką ciekawością sięgam po nowy album firmowany przez Anne-Sophie Mutter. Tym razem jest to jej drugie nagranie trzech *Sonat skrzypcowych* Brahmsa wraz ze stałym muzycznym partnerem, kanadyjskim pianistą Lambertem Orkiselem.

Wcześniej nagrała je w roku 1982, gdy miała 19 lat, a partnerował jej Alexis Weissenberg. Tamta płyta osiągnęła sukces. Było to nagranie dobre, pełne energii i emocji związanych z młodością, gdzie interpretacja była jakby na drugim planie, bardziej liczył się sam popis techniczny, już wtedy na bardzo wysokim poziomie.

To najnowsze nagranie Mutter powstało w najlepszym dla niej momencie, bowiem skrzypaczka jest u szczytu swej kariery i muzycznego rozwoju. Ma odpowiednie doświadczenie życiowe, tak potrzebne do tego repertuaru. To wszystko stanowi ważny element dobrego nagrania. Tym bardziej, że to Anne-Sophie Mutter wytycza obecnie kanony wykonawcze. A konkurencja w nagraniach *Sonat* Brahmsa jest przeogromna. Dla mnie Mutter wychodzi z porównań z innymi wirtuozami skrzypiec obronną ręką.

Daje nam grę przemyślaną i głęboką emocjonalnie interpretację, której słucha się z uwagą, bo wciąga i daje prawdziwą satysfakcję z obcowania ze sztuką najwyższego poziomu. W porównaniu z wcześniejszym jej nagraniem tego samego repertuaru, jest bardziej powściągliwa, artystka stara się bardzo kontrolować muzyczny przebieg każdej z części *Sonat*, stąd czas trwania o przeszło 7 minut dłuższy. W pierwszym nagraniu pianista był tłem dla jej popisu, tutaj Mutter i Orkis osiągnęli idealne zespolenie dwóch dobrze znających się przyjaciół, którzy wiele z sobą przeżyli i rozumieją się znakomicie.

Wszystko mieni się pięknie

wydobytymi melodiami, wspaniałą finezją techniczną, wyborną dawką emocji odkrywanych w muzyce. To efekt grania tego repertuaru na koncertach i negocjacji porozumienia między artystami. Dialogi instrumentów brzmią jak natchnione rozmowy, zmieniają się tematy, pojawiają się nowe wątki, a całość dramaturgii interpretacji niesamowicie wciąga.

Fantastycznie wypadają części wolne *Sonat*. Tu słyszymy wszystko co najlepsze ma w swoim kunszcie Anne-Sophie Mutter. To po prostu magiczne muzykowanie, absolutnie genialnie wypada *Sonata G-Dur*. W *Sonacie d-moll* mamy wyjątkowe porozumienie i wydobycie wszystkich intencji Brahmsa.

Jest tu pełna kontrola dynamiki w grze, jej narracji, czasu trwania. Artyści znakomicie odkryli jej istotę, a nie epatują technicznym popisem, gdzie mogliby po prostu oddać się szaleństwu i przerysować głębokie emocje i intencje kompozytora ukryte w nutach.

Sonaty skrzypcowe Brahmsa były zawsze kluczowe dla jej repertuaru od początku kariery. A same dzieła należą do najbardziej intensywnych, emocjonalnie przenikliwych dzieł, jakie powstały na skrzypce.

Muzyka kameralna jest dla Anne-Sophie Mutter bodaj największą pasją, do której podchodzi z wielkim zaangażowaniem. Jej partnerstwo z Orkiselem można śmiało określić jako doskonałe porozumienie, z czego powstają wybitne nagrania.

Jej nowe nagranie *Sonat* Brahmsa jest przepiękne w swojej dojrzałości i intymności. Mutter gra dźwiękiem niezmiernie pięknym, jest bardziej powściągliwa. Stapia się z dźwiękiem i wnika głęboko w dramaturgię partytury, unika zbyt ostrych kontrastów. Jej skrzypce pozbawione są przesadnego vibrato, gra dźwiękiem nasyconym, a przy tym bardzo ciepłym. Muzyka zdaje się płynąć z lekkością i powabem, ale i stosowną intensywnością emocji z życia wziętych.

Jak zawsze jej płyta została dopracowana pod względem edytorskim. Od albumów mozartowskich Mutter ma nowych speców od wizerunku i fotografii. Wielu recenzentów ostro krytykuje rozmyte zdjęcia powstałe do tego albumu. Mnie też one nie przypadły do gustu, ale trudno im odmówić smaku, a Mutter konsekwencji we właściwej promocji swoich dokonań fonograficznych, gdzie oprócz świetnej interpretacji powinna być nietuzinkowa oprawa. I w tym wypadku udało się taką oprawę znaleźć. A czy to się podoba, to już inna sprawa, bo wszak de gustibus... Polecam tę płytę, bo jest zjawiskowa!

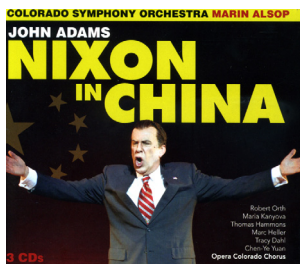
Arkadiusz Jędrasik

Anne-Sophie Mutter i Lambert Orkis
 fot. Harald Hoffmann/DG



Kolekcja melomana – oceny

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



JOHN ADAMS

Nixon in China – opera w 3 aktach

Richard Nixon – Robert Orth; Pat Nixon – Maria Kanyova; Henry Kissinger – Thomas Hammons; Mao – Marc Heller; żona Mao – Tracy Dahl • Opera Colorado Chorus; Colorado Symphony Orchestra • Marin Alsop, dyrygent
 Naxos 8.669022-24 • w. 2009, n. 2008 • 154'53"
 ☆☆☆☆☆

Oto drugie nagranie znanego i ważnego dzieła operowego Johna Adamsa – *Nixon w Chinach*. Jest to rejestracja „live” przedstawienia, które miało miejsce w czerwcu 2009 r. w operze w Colorado. Poprzedniego nagrania dla firmy Nonesuch dokonał Edo de Waart prowadzący Orchestra of St. Luke’s.

To wykonanie odbyło się pod batutą znanej z wielu nagrań dla Naxosu Marin Alsop. Prowadzi orkiestrę z wielkim zaangażowaniem, niezwykle precyzyjnie, nigdy nie zagłusza śpiewaków, przez co wszyscy znający angielski mogą zrozumieć bez problemów tekst libretta.

Treścią opery jest sławna wyprawa prezydenta Nixona do Chin we wczesnych latach 70. I spotkanie z przewodniczącym Mao, czego skutkiem było nawiązanie stosunków dyplomatycznych między oboma państwami, a w konsekwencji, nieprawdopodobny rozwój Chin. Kompletne libretto autorstwa Alice Goodman zostało dołączone do albumu dając słuchaczowi możliwość zapoznania się z całą historią.

Sama muzyka to czystej wody minimalizm, wielokrotnie przypominający opery Philippa Glassa. Słucha się jej z przyjemnością i, choć dzieło trwa ponad 2 i pół godziny, nie nuży.

Kompozytor wielokrotnie posługuje się w swoim dziele deklamacją, która na tle zgrabnie skomponowanej muzyki sprawia wrażenie śpiewu.

Dodatkowym atutem tego

albumu jest znakomicie zrealizowane nagranie, które właściwie nie pozwala zauważyć, że zrobiono je w trakcie spektakli.

Gdybym miał wybierać między dwoma istniejącymi nagraniami opery *Nixon in China* na pewno rekomendowałbym nagranie Naxosu.

Stanisław Lubliński



JAN SEBASTIAN BACH

Msza h-moll

Dorothee Mields, sopran; Johanne Zomer, soprano; Patrick van Goethem, alt; Jan Kobov, tenor; Peter Kooij, bas • Capella Amsterdam; Orchestra of the Eighteenth Century • Frans Bruggen, dyrygent
 Glossa GCD 921112 • w. 2010, n. 2009 • 106'21"
 ☆☆☆☆

Kolejne nagranie Orkiestry XVIII Wieku pod kierownictwem jej szefa, Fransa Bruggena w barwach wytwórni Glossa, zawiera jedno z największych dzieł literatury muzycznej nie tylko doby baroku – *Mszę h-moll* Jana Sebastiana Bacha. Powstało ono przy okazji europejskiego tournée zespołu w Warszawie w marcu ubiegłego roku. Obawiałem się, jak to arcydzieło zabrmi w Studia Koncertowego Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, ale większego dyskomfortu na szczęście nie odczułem, aczkolwiek słychać, iż nie jest to jednak idealne miejsce do wykonywania bachowskiego opus magnum i muzyki dawnej jako takiej. Pod względem artystycznym album ten mnie po prostu usatysfakcjonował i myślę, że jest to najlepsze określenie. Bruggen zdecydował się zagrać dzieło z chórem, co było dobrym posunięciem zważywszy na udział Capelli Amsterdam, który bardzo przysłużył się niniejszemu nagraniu. Nie mam też powodów do narzekania na solistów, choć stosunkowo najmniej

przypadł mi do gustu śpiew drugiej sopranistki, Johanette Zomer w *Laudamus te*; moje uznanie wzbudził natomiast panowie w natchnionych fragmentach, na które zawsze czekam: tenor Jan Kobow w *Benedictus* oraz alt Patrick van Goethem w *Agnus Dei*. Holenderski maestro swoim zwyczajem dał dość szybkie tempa, ale nie są one rażące. Mam wrażenie, że chyba bał się przekroczenia granicy 110 minut czasu trwania, co bynajmniej by nie zaszkodziło ani samemu dziełu, ani tym bardziej słuchaczowi; niektóre fragmenty aż się proszą o delikatne zwolnienie narracji. Całość jednak brzmi tak jak należy; efektownie i monumentalnie, z blaskiem, lecz także lirycznie i nastrojowo.

Jest to niewątpliwie wartościowa i udana wizja genialnej muzyki Bacha, choć nie do końca sterylna ani pod względem wykonawczym, ani tym bardziej jakości technicznej. Warto posłuchać, nawet jeśli ma się już swoje ulubione nagrania z *Mszą h-moll* i preferuje dokonania innych artystów (w moim przypadku np. Andrew Parrotta – Virgin czy Philippe’a Herreweghe – Harmonia Mundi).

Paweł Chmielowski



JAN SEBASTIAN BACH
Violin and Voice

Hilary Hahn, skrzypce; Christine Schäfer, sopran; Matthias Goerne, baryton • Münchener Kammerorchester • Alexander Liebreich, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 8092 • w. 2009, n. 2009 • 56'55"
 ☆☆☆☆☆

Bach, skrzypce i głos to, jak czytamy w opisie do płyty, obiekt fascynacji Hilary Hahn jeszcze z lat dziecięcych. Z wiekiem i dojrzałością muzyczną przyszło marzenie o projekcie, które teraz się ziściło.

Amerykańska skrzypaczka,

pomimo młodego wieku, ma na swoim koncie wiele sukcesów, których mógłby pozazdrościć niejeden doświadczony muzyk. Jej dojrzałość muzyczną potwierdzają m.in. dwie nagrody Grammy (2003, 2009) i nadany tytuł Artysty Roku magazynu Gramophone. Współpracując początkowo z wytwórnią Sony, a następnie Deutsche Grammophon nagrała jedenaście albumów solowych obejmujących szeroki repertuar.

Violin and voice jest jej przedsięwzięciem minionego sezonu. Razem z Christine Schäfer i Matthiasem Goerne podjęli się interpretacji arii i duetów Bacha z okresu lipskiego. Oprócz wyboru arii z kantat, na płycie znalazły się również *Laudamus te* z *Mszy h-moll* oraz *Gebt mir meinen Jesum wieder* i *Erbarme dich z Pasji św. Mateusza*. Ta ostatnia jednak nie w altowej wersji oryginalnej, lecz przetransponowanej na sopran przez Mendelssohna.

Słuchając płyty utwierdzamy się w przekonaniu, że skrzypce i głos to połączenie znakomite się uzupełniające. Interpretacja tej trójki artystów nadaje całości miękkości, płynności, przy jednoczesnym zachowaniu precyzji pod każdym względem. Spójność słychać zarówno w partiach, gdzie skrzypce dialogują z głosem przejmując linię melodyczną, „popisowych”, jak i tam, gdzie wypełniają dzieło. Wyraźnie daje się zauważyć, że wykonawcy dobrze czują się z Bachem. Szczególnie wrażenie wywarła na mnie aria *Ja, ja, ich halte Jesum feste* z kantaty *Ich lasse dich nicht* BWV 157 – ciepła barwa barytonu w „towarzystwie” skrzypiec dialogujących z fletem brzmi urzekająco i niezwykle radośnie.

Walorem płyty jest również książeczka z krótkim opisem każdej arii i pełnym ich tekstem oraz refleksją Hilary Hahn, która jest dobrym wstępem do interpretacji i niewątpliwie przybliży nam ten słyszalny w grze sentyment skrzypaczki do Bacha.

Gorąco polecam.

Anna Pieczyńska

Polska muzyka w ofensywie płytowej

Ostatnio pojawiło się na rynku płytowym kilka bardzo dobrych nagrań płytowych z polską muzyką, którymi dyryguje Łukasz Borowicz. Jak pisaliśmy w numerze czerwcowym **Muzyka21**, dyrygent ten jest wielką nadzieją polskiej kultury, bowiem sięga po repertuar zapomniany, którego nuty potrafi znaleźć i co więcej, je zagrać ze „swoją” Polską Orkiestrą Radiową. Jest zatem nadzieją, że może w przyszłości Filharmonia Narodowa lub Teatr Wielki-Opera Narodowa zyskają znakomitego mecenasa polskiej muzyki. Poniższe nagrania w pełni potwierdzają klasę dyrygentką i dużą wrażliwość muzyczną tego młodego artysty.



GRAŻYNA BACEWICZ Koncerty skrzypcowe nr 1, 3, 7; Uwertura (1943)

Joanna Kurkowicz, skrzypce;
Polska Orkiestra Radiowa; Łukasz
Borowicz, dyrygent

Chandos CHAN 2010533 • w. 2009, n.
2008/9 • 63'47"

★★★★★

Zacznijmy od polecenia dwóch albumów z muzyką Grażyny Bacewicz. Pierwszy z nich zawiera trzy koncerty skrzypcowe. Solistką jest znana naszym czytelnikom polska skrzypaczka na stałe mieszkająca w Bostonie, Joanna Kurkowicz. To ona zgromadziła fundusze i zatrudniła do nagrania POR i Łukasza Borowicza, a do wydania albumu brytyjski Chandos. Wcześniej w tej firmie wydała już płytę z muzyką kamerateinalną tej polskiej kompozytorki. Tym razem wydano *Koncerty skrzypcowe 1, 3 i 7* oraz *Uwerturę*. *Koncert skrzypcowy nr 1* powstał w 1937 r., a *Koncert skrzypcowy nr 3* w 1948 r. Oba są napisane w stylu neoklasycystycznym, bardzo francuskim i dominują w nich motywy ludowe. Te bardzo piękne muzycznie utwory są świetnie napisane. *VII Koncert skrzypcowy* został napisany w 1965 r. jako swego rodzaju odpowiedź na modny ówczesnie serializm,

choć kompozytorka pisała go w trudnym politycznie czasie. Dzieło ma pełno niesamowitych „efektów specjalnych i niespodzianek”. Nic dziwnego, że stał się ulubionym w kręgach muzyki współczesnej, ma bowiem fantastyczne, wizjonerskie, ekscytujące momenty i należy do własnego, niepowtarzalnego muzycznego świata kompozytorki. Jako bonus na płycie Łukasz Borowicz prowadzi fraującą *Uwerturę* z 1943 r.

Joanna Kurkowicz nagrała koncerty Bacewicz z rozmachem i wielką muzyczną klasą. Jej interpretacja jest bardzo dobra. Skrzypce mają ciepłą, piękną barwę. Wszelkie trudności techniczne pokonywane są po mistrzowsku, a sama muzyka bardzo ładnie brzmi. Współpraca orkiestry i dyrygenta z solistką jest bez zarzutu. Odnoszę jednak wrażenie, że reżyseria dźwięku jest za nadto przerysowana: w spokojnych częściach muzyka jest zbyt cicho nagrana, a w momentach tutti wszystko brzmi zbyt ostro i głośno. W sumie jednak otrzymaliśmy bardzo dobre nagranie!



Przygoda króla Artura, opera radiowa

Ryszard Minkiewicz, tenor (*Król Artur*); Daniel Borowski, bas (*Olbrzym*); Przemysław Rezner, baryton (*Galein, Goniec*); Agnieszka Makówka, mezzosopran (*Królowa, Matrona, Pani Pobożna*); Katarzyna Tylnik, sopran (*Oblubienica, Pani Mądra, Pani Sędziwa*); Jadwiga Rappe, alt (*Wiedźma*); Anna Karasińska, sopran (*Panna, Dziewka służebna*); Aleksander Kunach, tenor (*Młody Rycerz*); Zbigniew Zamachowski, Bard (*narrator*) • *Chór Polskiego Radia w Krakowie* • Polska Orkiestra Radiowa • Łukasz Borowicz, dyrygent
Polskie Radio PRCD 1189 • w. 2010, n. 2009 • 46'40"

★★★★★

Drugi album z muzyką Bacewicz, to *Przygoda króla Artura* – komiczna opera radiowa oparta na motywach celtyckich. Powstała

na zamówienie Polskiego Radia, a premiera antenowa odbyła się 10 listopada 1959 r. Libretto opery napisał Edward Fiszer, sięgając do *Legendy o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu* Sigrid Undset. Z siedmiu ksiąg, w których norweska pisarka zebrała i we właściwy sobie sposób sparafrazowała obrosłe licznymi wątkami historii o legendarnym królu Arturze i jego rycerzach, autor libretta wybrał trzy rozdziały księgi piątej. Stanowią one pewną całość, na tyle autonomiczną wobec pozostałych wątków historii arturiańskiej, że można je potraktować jako rodzaj przypowieści o wyrazistej poincie. Ten wyjęty z całości epizod łączy się jednak idealnie z całą historią poprzez przywołanie średnio-wiecznego kanonu rycerskiego. Kompozytorka stworzyła dla tej historii ekwiwalentną formę, rodzaj komedii muzycznej, którą można uoperować między wodewilem a operą buffa. Warto przypomnieć, przy okazji 80. urodzin Romualda Twardowskiego, że i on stworzył na zamówienie Polskiego Radia operę radiową – *Upadek Ojca Surya*.

Według ciekawego komentarza Małgorzaty Gąsiorowskiej, najważniejszy w tej historii opracowanej przez Bacewicz jest wątek feministyczny, bowiem cała akcja rozgrywa się wokół zadanej Arturowi przez Olbrzyma zagadki – czego pragną wszystkie kobiety? Każda z pytanek przez Artura dam miała inne pragnienia, dla Olbrzyma liczyła się jednak tylko jedna odpowiedź: każda kobieta chce postawić na swoim! (przeprowadzić swoją wolę!). Taka pointa stanowiła punkt wyjścia dla nadania owej historii cech komediowych. Skorzystalist z tego i librecista, i kompozytorka. W stosunku do pierwowzoru autor libretta poczynił pewne zmiany, likwidując przede wszystkim przypisany baśniom podział na charaktery „białe” i „czarne”. Bowiem tak, jak dobroduszny Artur nie grzeszy szczególną bystrością umysłu, za główną swoją zaletę uznając honor rycerski, tak odraźającemu Olbrzymowi trudno odmówić sprytu, przebiegłości i inteligencji. Grażynie Bacewicz bardzo odpowiadała satyryczna konwencja, w jakiej Edward Fiszer ukazał przygodę legendarnego króla. To charakterystyczny rys jej osobowości – unikanie tematów wielkich, wymagających od twórcy zagłębienia się

w świat symboli muzycznych, samookreślenia się ideowego. A tego – zwolenniczka muzyki „absolutnej”, w znaczeniu dalekim od romantycznego rozumienia tego pojęcia – starała się za wszelką cenę unikać. Wszystkie jej utwory sceniczne, łącznie z ostatnim baletem *Pożądanie*, utrzymane są w konwencji „buffo”. Przyrodzony kompozytorce zmysł humoru pozwalał jej na rozwijanie szczególnego rodzaju inwencji muzycznej, wykorzystującej komizm budowania dla główny element budowania dramaturgii. Muzyka Grażyny Bacewicz pozbawiona jest tego stylizacyjnego elementu. Kompozytorka posługuje się sobie właściwym językiem, wykorzystując maksymalnie możliwości orkiestry w kreowaniu efektów komicznych. Role solowe rozdzielone są między pięć sopranów, trzy mezzosoprany, jeden alt, dwa tenory, dwa barytony, bas i głos narratora (Barda), przy czym w nagraniu radiowym poszczególne role może kreować ten sam artysta. Ważną rolę pełnią dwa chóry: męski i żeński. Orkiestra składa się z dwóch fletów, dwóch obojów, dwóch klarnetów, klarnetu basowego, dwóch fagotów, czterech rogów, trzech trąbek, dwóch puzonów, kotłów, werbla, ksylofonu, talerzy, wielkiego bębna, czelesty, dwóch harf i kwintetu smyczkowego. Brak odwołań do jakiegokolwiek stylu muzycznego z przeszłości, tym samym pozbawienie akcji historycznego konkretności, z wielokrotnością tylko komiczną wymowę dzieła.

Samo wykonanie stoi na bardzo wysokim poziomie, co łączy właściwie dobrani śpiewacy soliści, aktor narrator, muzycy orkiestry i dyrygent dobrze czujący idiom tego lekkiego dzieła. Atmosfera dobrej zabawy dominuje w tym nagraniu. Całości dobrego efektu odbioru tej produkcji dopełnia bardzo ładna i gustowna edycja albumu.



ANDRZEJ PANUFNIK Nocturn – dzieła symfoniczne vol. 1: Uwertura tragiczna,

Nokturn, Uwertura bohatera, Epitafium katyńskie, Procesja dla pokoju, Harmonia

Polska Orkiestra Radiowa; Łukasz Borowicz, dyrygent

CPO 777 497-2 • w. 2010, n. 2008 • 61'16"

Muzyka21
plyta miesiaca

Kolejnym ciekawym albumem nagrany przez Łukasza Borowicza jest muzyka Andrzeja Panufnika. Niemiecka wytwórnia CPO rozpoczyna wydawanie dzieł wszystkich tego polskiego kompozytora. Pierwszy album nagrany został z Polską Orkiestrą Radiową, a kolejne będą nagrywane z Konzerthausorchester z Berlina. Ten album pokazuje z jednej strony mistrzowski warsztat kompozytorski Andrzeja Panufnika, a z drugiej – zmysłowe barwy dźwięku, żarliwość, poruszający liryzm. Nagrano tu tzw. mniejsze dzieła: dwie *Uwertury*, *Nokturn*, *Epitafium katyńskie*, *Harmonię*, *Procesję dla pokoju*. Warte tempo w *Uwerturze* wzmacnia napięcie i niepokój, wolno rozwijający się w *Nokturnie* nastrój i dramaturgia uwydatniają jego niezwykłą tajemniczość. Powstałe na emigracji *Epitafium katyńskie* jest bardzo osobiste, szczególnie przejmujące delikatną, opuszczoną skargą pięknie opowiedaną przez skrzypce solo na tle wzburzonej i dramatycznej orkiestry. Zupełnie innego nastroju dostarcza *Procesja dla pokoju* pełna pogody ducha i nasączona mocą i siłą. Płytę zamyka *Harmonia*, jedno z ostatnich dzieł Panufnika, w charakterze ujmująco proste, które jak mawiał kompozytor łączy w sobie „ciepłe brzmienie” i „śpiewność”.

Łukasz Borowicz jako pierwszy dyrygent i CPO jako pierwsza wytwórnia zamierzają nagrać całość utworów orkiestrowych Andrzeja Panufnika i miejmy nadzieję, że to przedsięwzięcie się powiedzie. Co ciekawe, wydawca zadbał o polski komentarz w książeczce. Nagrane na pierwszej płycie dzieła prezentują znakomite możliwości wykonawcze orkiestry. Pod czujną batutą swojego szefa muzycy warszawskiej radiówki dają prawdziwy popis technicznej precyzji, dbałości o szczegóły oraz troski o piękne, przejrzyste a jednocześnie pełne brzmienie każdego utworu. Bravo dla dyrygenta i orkiestry!

Płyta znakomita!



ROMAN STATKOWSKI
Maria, opera w 3 aktach

Wioletta Chodowicz (Maria), sopran; Dariusz Pietrzykowski (Wacław), tenor; Artur Ruciński (Miecznik, ojciec Marii), baryton; Wojtek Gierlach (Wojewoda, ojciec Wacława), bas; Katarzyna Rzymska (Pacholę), sopran; Krzysztof Kur (Szlachcic, Kozak), tenor; Remigiusz Łukomski (Zmora, Rotmistrz, Kozak, Maska), bas • Polska Orkiestra Radiowa i Chór Polskiego Radia • Łukasz Borowicz, kierownictwo muzyczne i dyrygent

Polskie Radio PRCD 1258-1259 • w. 2010, n. 2008 • 115'52"

Muzyka21
plyta miesiaca

★ [szata graficzna]

Ostatni już album, wydany przez Polskie Radio, to tzw. „półkownik” z dużymi odleżynami. Chodzi o znakomitą operę *Maria* Romana Statkowskiego. Napisał, że to „półkownik”, bowiem nagranie sporo się należało na półkach zanim ujrzało światło dzienne. Wprawdzie Polskie Radio dostało propozycję od potencjalnego sponsora, by wspomóc wydanie opery, ale jak zwykle, na propozycję nawet nie odpowiedziało.

W komentarzu do płyty autor, Marcin Gmys, o *Marii* Statkowskiego napisał: „Na naszych oczach, po ponad stu latach od momentu swoich narodzin, ta piękna muzyczna roślina wypuszcza zupełnie świeże pąki, rozpoczynając swój nowy, dyskograficzny żywot”. Żywo fonograficzny muzyce Romana Statkowskiego nadał Jan A. Jamnicki i jego firma Acte Préalable wydając pierwszą na świecie płytę z muzyką fortepianową Statkowskiego w 2005 r., w czym pomogła mu znakomita polska pianistka Barbara Karaśkiewicz. Obecnie wydano już drugi album, a w przygotowaniu jest trzeci album, który zamknie komplet dzieł fortepianowych tego kompozytora. Łukasz Borowicz i Polskie Radio poszły tym tropem i zaprezentowały

Marię Statkowskiego na koncercie inauguracyjnym współpracy tego dyrygenta z Polską Orkiestrą Radiową. My teraz cieszymy się tą przepiękną operą w nagraniu koncertowym. Czekamy jeszcze, by jakiś teatr operowy wystawił ją! Warto jeszcze wspomnieć, że Piotr Kamiński w swoim epokowym dziele *1000 et un opéra* skutecznie usunął wszystkie polskie dzieła operowe, w tym właśnie *Marię*, a przecież może ona doskonale konkurować z dziełami Dworzaka, Smetany, czy Czajkowskiego.

Trzyaktowa opera *Maria* miała swoją prapremierę 1 marca 1906 r. w warszawskiej operze, a kompozytor swoje libretto oparł na poetyckiej powieści Antoniego Malczewskiego. Jej kolejne inscenizacje miały miejsce w Poznaniu (1919, 1924, 1936), Wrocławiu (1965) i Bytomiu (1989).

Akcja rozgrywa się w XVII w. na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej. Wszechwładny i żądny władzy Wojewoda chce się pozbyć niechcianej synowej. Prowadzi to do zabójstwa kobiety i w konsekwencji do samobójstwa jego syna. Ponoć autentyczna tragedia rodzinna rozgrywająca się w XVII w. na wschodnich rubieżach Polski ma czworo głównych bohaterów – Wojewodę, jego syna Wacława, synową Marię i jej ojca Miecznika. Jest miłość, zdrada, zabójstwo i kara. A więc wszystko, co być powinno w prawdziwej tragedii.

Premierowe nagranie *Marii* Statkowskiego ma w sobie wszystkie znamiona świetnego albumu na wysokim poziomie artystycznym, mimo iż jest zapisem koncertowym. Tak się niestety teraz robi na całym świecie, wydaje nagrania z koncertów, bo na studyjne brakuje funduszy, tym bardziej, że sama sprzedaż płyt w ogóle nie gwarantuje zwrotu kosztów ich realizacji.

Maria zawiera w sobie dużo pięknego śpiewania, zwłaszcza w duetach. Z partiami wokalnymi swobodnie poradzili sobie zaangażowani śpiewacy. Obsada jest bardzo wyrównana, na pierwszy plan wysuwają się głosy: Wioletta Chodowicz w roli Marii oraz Dariusza Pietrzykowskiego jako Wacława, Artura Rucińskiego w roli Miecznika, Wojtki Gierlach jako Wojewody, a także Remigiusza Łukomskiego w mniejszych rolach. Najślabiej śpiewa Krzysztof Kur. Śpiewacy tworzą bardzo udane kreacje mocnych ludzi kresów. Gierlach jako Wojewoda ma ciepłą, łagodną barwę głosu, brzmi dobrze w całej skali. Dariusz

Pietrzykowski w roli Wacława daje satysfakcję swoją ciemną barwą głosu i konsekwencją w budowaniu roli nieszczęśliwego syna i męża. Wioletta Chodowicz jako odtwórczyni głównej roli żeńskiej prezentuje się bardzo dobrze, jej głos porывa, jej interpretacja jest bardzo przemyślana i emocjonalnie bardzo prawdziwa. Ma dobrą intonację, dysponuje mocnym głosem. Wielkie uznanie należy się dla śpiewaków i chóru, gdyż pięknie śpiewają po polsku, dzięki temu słyszemy polskie słowa elegancko wymawiane i artykułowane. Rewelacja!

Ale *Maria* to nie tylko soliści. To także chór i orkiestra, które tutaj są doskonale prowadzone przez Łukasza Borowicza, dawno nie słyszałem tak dobrego nagrania polskiej opery (a gdzie dziś można posłuchać polskiej opery?). Jaka jest tam siła stepowych pogoni, aury szlacheckiego balu. Wszystko brzmi płynnie, śpiewnie (cudownie wypada kwintet!), orkiestra nie zgłasza śpiewaków. Każdy motyw, melodia w muzyce Statkowskiego płynie czarująco pięknie i dźwięk orkiestry jest nasycony mocnym uczuciem, kapitalnie wypadają solówki instrumentów. Nie sposób w krótkiej recenzji opisać w zadowalający sposób prawie dwugodzinny dzieła, gdyż można zanudzić czytelnika tekstem, a moim celem jest zachęcenie do posłuchania tej znakomitej realizacji *Marii* Romana Statkowskiego. Każdy niuans partytury, każdy blask frazy i melodii *Marii* w tej interpretacji nabiera niemal mistrzowskiej pewności. Precyzja intonacyjna śpiewaków, lekkość orkiestry i chóru, czasami niemal brawura, to tylko niektóre z atutów i popisów tego nagrania. Zresztą prawie każdy z solistów jest mistrzem swojej roli. Pod względem wykonawczym *Maria* to wybitne nagranie opery Romana Statkowskiego.

Po raz pierwszy dzięki Łukaszowi Borowiczowi, który sam opracował rękopis dzieła, możemy w sposób pełny poznać styl dramatyczny i operowy Romana Statkowskiego. Kompozytor ten tworzył świetne tematy, zadziwiająco pięknie ilustrował wszelkie swoje pomysły muzyką, wokalnie prowadził swoich śpiewaków w sposób znakomity. Dawał śpiewakom dużo możliwości, by mogli się popisać na scenie zarówno od strony technicznej, jak i dramatycznej.

Na osobną uwagę zasługuje samo wydanie. Operę wydano w kartonowym pudełku mieszczącym podwójny digipak (który się

odkleja) z płytami i książeczkę. Jednak wydaje się ta edycja wersją biedacką względem płyt operowych wydawanych przez Polskie Radio wcześniej. Wystarczy przywołać ekskluzywny wydania: *Falstaffa* Verdiego, *Lo doński* Cherubiniego, czy *Ducha gór* Spohra. Statkowski otrzymał oprawę przeciętną i okrojona. Jest tylko tłumaczenie komentarza na angielski, ale zapomniano o tłumaczeniu libretta. Za jakiś czas będzie się nam wmawiać, że polskie opery są niezrozumiałe dla cudzoziemców! Czy naprawdę Polskiego Radia nie stać na tłumacza? Z dalszych mankamentów edycji trzeba wypunktować słabą jakość reprodukcji portretu kompozytora. Dalej, tylko niektóre reprodukcje drukowane w książeczce

są opisane. Nie będę czepiał się źle sklejonych stron z librettem, bo to może się zdarzyć w każdej drukarni. Wydawca chciał zapewne jak najlepiej, a wyszło jak zawsze.

Na osobne słowa absolutnej dezaprobaty i krytyki zasługuje okładka płyty, która jest wyjątkowym plastycznym dziadostwem, mocno odpychającym, a nie przyciągającym do skądinąd świętego nagrania. W jakim celu grafik popsuł, adekwatny do miejsca akcji opery, obraz Chelmońskiego? Co chciał tym osiągnąć, chyba chciał tylko epatować brakiem gustu i talentu! Po co *Czwórkę* Chelmońskiego tak oszpecono, obcięto i obłano krwistą czerwienią. A do tego to literactwo z intensywnym kolorem seledynowym rodem z...

Trzeba tu stanowczo podkre-

ślić, że bardzo dobre nagranie zyskało kosztowne edytorskie wydanie z wyjątkowo szpetną okładką! Dla muzyków ukłony i gratulacje za wybitne osiągnięcie, a dla wydawcy i grafika medal z kartofla i słowa całkowitej dezaprobaty za oprawę graficzną z okładką na czele! Dla porównania dodam, że edycja opery Bacewicz jest dużo lepiej dopracowana edytorsko i wydrukowana na lepszym papierze. Innym atutem *Marii* jest jej przyzwoita cena, jak za album dwupłytowy (to swego rodzaju kuriozum, że dwupłytkowa *Maria* jest tańsza od jednopłytkowego *Artura!*).

I na koniec jeszcze jedna uwaga. Radiowi realizatorzy niespecjalnie radzą sobie z przygotowywaniem masterów, o czym może świadczyć niedawne wydanie albumu dwu-

plytowego zawierającego mniej niż 60 min. muzyki (sic!). W przypadku *Marii* znów brak logiki. Na pierwszej płycie nagrany jest akt I i pół aktu II, który dookończony jest na płycie drugiej wraz z aktem III. A przecież dla wygody melomana należałoby na pierwszym krążku zapisać tylko akt I, a na drugim akty II i III – ilość miejsca jest wystarczająca. Ale cóż, nie wystarczy być realizatorem, trzeba jeszcze słuchać płyty.

Warto sięgnąć po omawiane powyżej płyty, bo należą do produkcji bardzo dobrych i dostarczają wielkiej przyjemności w ich słuchaniu. *Maria* Statkowskiego jest absolutną rewelacją. Polecam!

Stefan Banasiak



JAN SEBASTIAN BACH
Music for Lute-Harpsichord
 Elizabeth Farr, klawesyn lutniowy
 Naxos 8.570570-1 • w. 2008, n. 2007 • 148'28"
 ★★★★★

Podwójny album zawiera wszystkie utwory Bacha na lutnię oraz klawesyn lutniowy, jak również kilka utworów, które, mimo iż nie mają bezpośredniego przeznaczenia na te instrumenty, mogą być wykonywane na klawesynie lutniowym.

Klawesyn lutniowy (Lautenwerk) jako instrument był pomysłem samego Bacha. Miał służyć m.in. temu, by za pomocą tradycyjnej klawiatury – i tradycyjnego zapisu nutowego – móc grać utwory lutniowe, a zatem, nie tylko je zuniwersalizować i upowszechnić, ale i dzięki technice palcowej poszerzyć idiom instrumentu szarpanego, pozostając przy pierwotnej barwie dźwięku. Z podobnego pomysłu modyfikacji harmonii (prototypu akordeonu) powstała w XIX w. fis-harmonia. Co prawda, nie dotrwał do naszych czasów ani jeden zachowany lautenwerk, za to mamy szczegółowy opis zrobiony przez Jacoba Adlunga (1768), który pozwala dziś na odtworzenie tego instrumentu zbliżone do oryginału.

Pomimo olbrzymich walorów poznawczych, tak w zakresie instrumentu, jak i w doborze utworów daleko spoza dyżurnego kręgu „The best of Bach”, pewne cechy interpretacji mogą wzbudzać pytania.

Przypuszczając teoretycznie, iż sposób kształtowania się dźwięku klawesynu lutniowego różni się od klawesynu zwykłego, czy należy zaakceptować to, iż wszystkie akordy we wszystkich utworach są zagrane arpeggiano, niech i w sposób „smaczny”, i kunsztowny, lecz przeraźliwie monotony? Czy powinno to doprowadzać do zachwiania rytmu, a nawet tempa, nie mówiąc już o metrum, aż do jego całkowitej nieczytelności? Powyższe dotyczy utworów a tempo giusto, będących tańcami o dość ograniczonej swobodzie narracji, ale i do innych utworów „regularnych”, opartych o motorykę. Taka zawziętość w rozbijaniu akordów, bez względu na to, czy mamy do czynienia z quasi-improvizowanym preludium, czy z regularnym courante, czy tempo jest szybkie, czy wolne, doprowadza do rutyny i poczucia niesmaku. A co, gdyby organiści zaczęli grać całego Bacha z permanentnie uruchomionym tremulantem? Typowy francuski styl brisé, czyli opóźnienie prawej ręki w stosunku do lewej, wyprzedzenie akompaniamentem melodii, jest w istocie tym samym arpeggiandem, tyle że nie w akordzie, a pomiędzy „górami” a „dołami”. Ależ nawet Francuzów nikt się nie kusi grać cały czas brisé! Nawet Chopina, który na tym starym sposobie francuskich klawesynistów oparł swoje słynne rubato, nie gra się tym natrętnym rubato przez

cały czas! Ostatecznie, brisé to zaledwie jeden z wielu możliwych środków wyrazu!

Być może, wykonawczyni chciała lepiej naśladować sposób gry na... lutni? Tyle że, po pierwsze, nie ma chyba tak wielkiej w tym potrzeby, bo lutniści sami sobie poczynają nie najgorzej, po drugie, nigdy u żadnego lutnisty nie słyszałem takiego rygoru w stosowaniu jakiegoś jednego środka wyrazu, choćby nawet było to typowe dla lutni brisé. Przecież możliwości lautenwerku są większe, niż lutni właściwej, nie tylko np. w biegłości, ale i w możliwości grania faktury wielogłosowej bez fizycznej potrzeby rozbijania akordów! Nie mogę również nie nadmienić, iż próba naśladowania na klawesynie lutniowym właściwej lutni przypomina mi kuriozalne próby pewnego młodzieńca, który, posadzony na ławkę kościelnych organów, za wszelką cenę za pomocą jego regestrów pragnął uzyskać dźwięk „025. Church organ” z swojego domowego keyboardu! Narzekając przy tym, że jakieś te kościelne organy są „nie takie”, nie dość „church”.

I co począć, gdy szybkość i gęstość rozbijania akordów lub dyszkontu z basem stanowi jedyny środek wyrazu? A gdzie cała paleta bachowskich emocji i charakterów? Nawet Byrda czy Tomkinsa nie sposób grać, ograniczając się w środkach ekspresji do samego tylko palcowego rubato, a co dopiero z Bachem? Może zważyć wszystko na klawesyn, niech nawet i lutniowy? Wzbraniałbym się przed tym, również dlatego, że mam w uszach świetne nagranie tego samego repertuaru na tymże instrumente – z serii *BACH 2000*,

gdzie z osobna, na przemian czy też razem grają Michele Barchi (klawesyn lutniowy) i Luca Pianca (lutnia). Nie chciałbym przeciwstawić jednego nagrania drugiemu, ale dosłownie nie mogłem słuchać, jak moja ulubiona *Suita e-moll* BWV 996 rozłazi się, niczym budyń, wypruwa się z emocji i staje się kolejnym już ćwiczeniem na niezależność palców w rozkładanych akordach w uśrednionym tempie i bliżej nieokreślonym metrorhythmie. Zatem moje pytania co do (nie)możliwości technicznych instrumentu są raczej retoryczne.

Dochodzi tu kolejne fundamentalne pytanie, które jedynie naszkicuje: czy można z Bacha kreować muzykę „prawdziwie” dawną, jak gdyby tworzył on w czasach Sweelincka, Frescobaldiego, Tomkinsa czy Weckmanna – kompozytorów, którzy nie zaznali jeszcze motoryki i, z grubsza, regularności narracji? Czy można grać Bacha totalnym improvisando, ignorując nowy, prawie niespotykany przed nim, za to wchłonięty przezeń sposób narracji wypracowany przez „nowych” Włochów (Vivaldi...)? Przepomnieć należy tu wspaniały żart środowiskowy, że o ile „hiszpańskim Bachem jest Cabezon, francuskim – De Grigny, włoskim – Frescobaldi, to niemieckim Bachem jest... Buxtehude!”. Nie tylko ja mam wrażenie, iż obecnie potrafimy o wiele bardziej „stylowo” i autentycznie zagrać Buxtehudego, niż tego Bacha, ogranego i osłuchanego od wczesnego dzieciństwa, z pierwszych lekcji pianina.

Będąc pełen uznania wobec dokonań Elizabeth Farr, zaryzy-

kuję stwierdzenie, że jej Bach jest dyskusyjny. Lecz poza dyskusyjnością – do czego przecież każdy wykonawca ma prawo – jej Bach nie wypadła przekonująco. I to chyba najważniejszy wniosek, który mogłem wysnuć po przesłuchaniu płyty.

Sięgając po płyty Bacha, możemy oczekiwać, że Bach nawet na klawesynie lutniowym, nawet w swoim niszowym repertuarze pozostanie... genialnym Bachem.

Rostislaw Wygranienko



BELA BARTÓK
Rapsodia nr 1, Mikrokosmos, Kontrasty

Béla Bartók, fortepiano; Joseph Szigeti, skrzypce; Benny Goodman, klarnet

Naxos 8.111343 • w. 2010, n. 1940 • ADD, 71'35"
★★★★★

Około siedemdziesiąt lat minęło od czasu kiedy w kwietniu i maju 1940 r. grający na fortepianie Béla Bartók w towarzystwie znakomitego skrzypka – Josepha Szigetiego i sławnego klarnecisty, wirtuoza jazzowego – Benny'ego Goodmana dokonał nagrań dla wytwórni płytowej American Columbia. Niniejsza płyta zbiera i prezentuje wszystkie zarejestrowane w tamtym okresie utwory z udziałem kompozytora w roli wykonawcy. Znalazły się więc na niej *Kontrasty* na skrzypce, klarnet i fortepiano, *I Rapsodia* na skrzypce i fortepiano oraz wybrane pozycje z *Mikrokosmosu*.

Moją szczególną uwagę zwróciły te ostatnie. Dlaczego? Bo mam dziwne wrażenie, że częściej się o nich wspomina w kontekście pianistycznej ciekawostki, niż można je usłyszeć. A przecież, jeśli wierzyć Tadeuszowi A. Zielińskiemu – autorowi monografii Bartóka w języku polskim, *Mikrokosmos* to coś więcej niż cykl 153 pedagogicznych utworów na fortepiano ułożonych zgodnie ze wzrastającym stopniem trudności. To systematyczne ujęcie i podsumowanie przez Bartóka problemów techniczno-kompo-



JAN SEBASTIAN BACH
Suity angielskie BWV 806-811

Andrea Bacchetti, fortepiano
Decca 476 3127 • w. 2006, n. 2006 • 143'18"
★★★★★



Inwencje i Sinfonie

Andrea Bacchetti, fortepiano
Dynamic CDS 629/1-2 • w. 2009, n. 2008 • 150'32"

Muzyka21
płyta miesiąca

Równie dobrze, jak w dziełach swojego przyjaciela, Luciana Berio, romantycznych utworach koncertowych Mendelssohna czy klasycznych kompozycjach Gallupiego i Cherubiniego, czuje się Andrea Bacchetti w utworach Jana Sebastiana Bacha. 33-letni artysta, którego każda nowa płyta wzbudza

zainteresowanie i pochlebne opinie krytyki, z pewnością do swych kolejnych fonograficznych sukcesów może zaliczyć albumy wydane przez Deccę oraz Dynamic w odstępie trzech lat.

zainteresowanie i pochlebne opinie krytyki, z pewnością do swych kolejnych fonograficznych sukcesów może zaliczyć albumy wydane przez Deccę oraz Dynamic w odstępie trzech lat. Pierwszy z tytułów zawiera komplet *Suit angielskich*. To solidna porcja muzyki do słuchania – ponad 140 minut. Co ciekawe, jednak nie ma tu ani jednego słabego momentu, wahania formy, chwili dekoncentracji. Artysta od początku do końca skupia uwagę słuchacza, by konsekwentnie prowadzić go przez meandry kolejnych części cykli. Oczywiście posługuje się współczesnym instrumentem marki Fazioli, ale pod jego palcami fortepiano brzmi doprawdy wspaniale: subtelnie, miękko, z pełnią brzmień. Bacchetti stawia na wyważone tempa, aczkolwiek każdy z poszczególnych numerów ma swój własny, charakterystyczny rys. Zaletami jego wizji są też czytelne prowadzenie głosów i staranna artykulacja, dzięki czemu pianista pokazuje odbiorcy całe bogactwo wyrazowe i formalne sześciu serii. Nawet jeśli słuchacze nie dopuszczają w tym repertuarze interpretacji innych od swoich ulubieńców, na przykład Murraya Perrahey, Glenna Goulda czy Światosława Richtera, jestem zdania, że nie będą bynajmniej rozczarowani wersją włoskiego artysty, którego wrażliwość, doskonałe przygotowanie pianistyczne, szacunek do dzieła, staranność w odczytaniu zapisu nutowego dają gwarancję kreacji bardzo wartościowej, utrzymanej na wysokim poziomie.

zainteresowanie i pochlebne opinie krytyki, z pewnością do swych kolejnych fonograficznych sukcesów może zaliczyć albumy wydane przez Deccę oraz Dynamic w odstępie trzech lat.

Pierwszy z tytułów zawiera komplet *Suit angielskich*. To solidna porcja muzyki do słuchania – ponad 140 minut. Co ciekawe, jednak nie ma tu ani jednego słabego momentu, wahania formy, chwili dekoncentracji. Artysta od początku do końca skupia uwagę słuchacza, by konsekwentnie prowadzić go przez meandry kolejnych części cykli. Oczywiście posługuje się współczesnym instrumentem marki Fazioli, ale pod jego palcami fortepiano brzmi doprawdy wspaniale: subtelnie, miękko, z pełnią brzmień. Bacchetti stawia na wyważone tempa, aczkolwiek każdy z poszczególnych numerów ma swój własny, charakterystyczny rys. Zaletami jego wizji są też czytelne prowadzenie głosów i staranna artykulacja, dzięki czemu pianista pokazuje odbiorcy całe bogactwo wyrazowe i formalne sześciu serii. Nawet jeśli słuchacze nie dopuszczają w tym repertuarze interpretacji innych od swoich ulubieńców, na przykład Murraya Perrahey, Glenna Goulda czy Światosława Richtera, jestem zdania, że nie będą bynajmniej rozczarowani wersją włoskiego artysty, którego wrażliwość, doskonałe przygotowanie pianistyczne, szacunek do dzieła, staranność w odczytaniu zapisu nutowego dają gwarancję kreacji bardzo wartościowej, utrzymanej na wysokim poziomie.

Zachwylił mnie album włoskiej wytwórni Dynamic, którego trzonem

są drobne utwory: *Preludia i Fugety* z różnych zbiorów, *Inwencje dwu- oraz trzygłosowe* (tu nazwane poprawnie sinfoniami); większe formy cykliczne reprezentują *VI Suita francuska E-dur i II Partita c-moll*. Przyznam się, że wielokrotnie słuchałem obu płyt, nie mogąc się rozstać z fenomenalną kreacją Włocha: nie można zapomnieć jego wrażliwości, wspaniałego dźwięku i wyjątkowego odczytania bachowskich kompozycji. Godny podziwu jest fakt, że owe małe utwórki, znane wszystkim uczącym się gry na fortepianie, brzmią pod palcami Bacchetti jako niekwestionowane arcydzieła; intrygują i wzbudzają zachwyt, są wykonane przepięknie. Interesujące jest ich słuchanie jako „pełnoprawnych” opusów, nieograniczonych do swej funkcji pedagogicznej – omawiana interpretacja jest czymś fascynującym pod tym względem. Listę zalet tej pozycji uzupełnię jeszcze o bardzo dobrą realizację techniczną; ten sam co poprzednio instrument Fazioli cechuje się przejrzystością, jasnością i subtelnym, ładnym brzmieniem.

Oba tytuły dowodzą, że w dziedzinie wykonywania muzyki Jana Sebastiana Bacha na nowoczesnym fortepianie ciągle mamy do czynienia z dokonaniem wybitnym. Takimi są kreacje Andrei Bacchetti: skupione, skromne, proste, a zarazem piękne i mistrzowskie, żywo przemawiające do odbiorcy. Słuchałem ich z prawdziwą przyjemnością.

Paweł Chmielowski

Bartókowskiemu stylu jak również umiejętności pianistycznych i interpretacyjnych artysty, czy wreszcie na temat jego osobowości. Być może niektórzy potraktują ten krążek jako swego rodzaju ciekawostkę. Zapewne znajdą się jednak i tacy, którzy dzięki niemu odkryją Bartóka na nowo.

Romana Zaitz

ANTON BRUCKNER
Symfonia nr 8

Orchestre Métropolitaine • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent
Atma Classique ACD2 2513 • w. 2009, n. 2006/9 • 94'15"
★★★★★

Monumentalna, jak bez mała większość dzieł Antona Brucknera, *VIII Symfonia c-moll*, chciałoby się powiedzieć majestatyczna i dostojna, jak przystało na ad-

resata jej dedykacji – cesarza Franciszka Józefa – ale to nie do końca prawda, oddająca jej złożony charakter. Austriacki twórca, z ducha organista, kontynuuje istotę Beethovenowskiej symfoniki, obdarzającej muzyczny przebieg głębszym wewnętrznym sensem, nawet wtedy, jeśli nie odwołuje się wprost do jakichkolwiek treści programowych. Zarazem jest to właściwie ląbędzy śpiew kompozytora, gdyż, jak się okaże, będzie to jego ostatnia, w pełni ukończona symfonia.

Yannick Nézet-Séguin, kanadyjski kapelmistrz młodszego pokolenia (urodzony w Montrealu w 1975 r.), umiejętnie odstania tematyczny korpus dzieła, zwłaszcza spójne pod tym względem skrajne ogniwa, nieomal rzeźbiąc je w orkiestrowej materii, a także, zgodnie z prawami brucknerowskiej dramaturgii muzycznej, modeluje dłuższe ustępy narracyjne w oparciu o efekt crescendo. W *Andante*, samo w sobie stonującym rodzaj rozległego fresku z własnymi kulminacjami, zgrabnie wyeksponował burzliwy epizod, przywołany później przez Mahlera w wizji Sądu Ostatecznego z piątej części jego *Symfonii Zmartwychwstania*. Mimo potężnych rozmiarów czasowych dzieła, trwającego prawie półtorej godziny, udaje mu się wywołać wrażenie formalnej zwartości, choć, kiedy trzeba, pozwala frazom spokojnie płynąć i nieśpiesznie wybrzmiewać (zakończenie pierwszej części). Poza tym wydobywa właściwy tej kompozycji ciemny koloryt brzmieniowy, odpowiadający jej zdecydowanie posępnemu klimatowi, ustępującemu jedynie na przeciąg zwiennego i roztańczonego *Scherza*.

Stosunkowo świeżej daty, bo założoną w 1981 r. Miejską Orkiestrą (Orchestre Métropolitaine) z Québeccu, stolicy frankofońskiej prowincji o tej samej nazwie, Yannick Nézet-Séguin kieruje od dziesięciu lat (od września 2008 r. pozostaje równocześnie szefem Filharmonii w Rotterdamie, stale współpracując z nowojorską MET).

Uzupełnieniem dwupłyty albumu jest *Adagio* z poprzedniej, VII *Symfonii E-dur*, posiadające własną historię, niezależną od całości dzieła i życia koncertowego, albowiem towarzyszyło w niemieckich rozgłośniach radiowych komunikatom o śmierci Hitlera, a i wcześniej, na obszarze tamtejszej kultury wykorzystywane było w ramach uroczystości żałobnych, na podobieństwo *Marsza* z So-

naty b-moll op. 35 Chopina gdzie indziej. Ponadto stanowiło ono wzór dla mahlerowskich ogniw tego typu. Oparte jest na naprzemiennym rozwoju dwóch przeciwstawnych tematów: powolnego i elegijnego naturze i rozkołysanego, nieomal tanecznego (sic!). I w tym przypadku dyrygentowi – pomimo rozmiarów i licznych repetycji – udało się zachować wewnętrzną zwartość, nie rezygnując przy tym z czynnika wyrazowego.

Lesław Czaplński



GIULIO CACCINI

L'Euridice

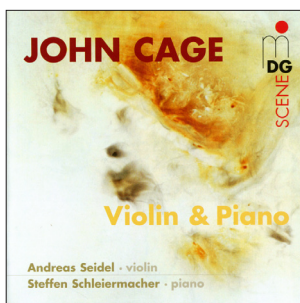
Scherzi Musicali

Ricercar RIC 269 • w. 2008, n. 2008 • 79'30"

★★★★★

Śpiewak Nicolas Achten założył zespół Scherzi Musicali by móc wykonywać zapomniany repertuar barokowy, w szczególności włoski. Artyści brali udział w wielu międzynarodowych festiwalach, obecnie prezentują nam swoje pierwsze dokonanie fonograficzne – *Euridice* Giulia Cacciniego. Od razu zdobyło uznanie u krytyków ze względu na swoją świeżość i wierność oryginałowi. Stylowe wykonanie, piękna, doskonała interpretacja, precyzyjne dopracowanie wszystkich szczegółów – to argumenty przemawiające za tym albumem.

Stanisław Lubliński



JOHN CAGE

Dzieła na skrzypce i fortepian

Andreas Seidel, skrzypce; Steffen Schleiermacher, fortepian

MDG 613 1607-2 • w. 2010, n. 2009 • 67'30"

★★★★★

Recenzowanie płyt z utworami

Johna Cage'a (1912-1992) niesie ze sobą pewien element ryzyka – w odróżnieniu od dzieł klasycznych, próżno szukać jakiegos punktu odniesienia, mistrzowskiej interpretacji, która mogłaby stanowić wzorzec. Wytwórnia MDG konsekwentnie realizuje swój projekt publikowania kompletnego zbioru dzieł artysty. Znaczący udział ma w nim pianista Steffen Schleiermacher, obecny także na tej płycie. Interesujące jest także to, że zebrano kompozycje z dość wczesnego okresu twórczości i dzieła napisane tuż przed śmiercią Cage'a. Poniekąd wynika to z przyjętego założenia, wszak mamy tu pozycje napisane z myślą o skrzypcach i fortepianie (czy też szerzej – instrumencie klawiszowym), choć akurat u tego autora nie, zatem i aparat wykonawczy, nie jest do końca jasny.

Nocturne for Violin and Piano z 1947 r. jest swego rodzaju hołdem dla Erika Satie, którym Cage był wówczas zafascynowany. Słychać to zwłaszcza w partii fortepianu, ale zbliżony jest także ogólny klimat dzieła – wyraźnie odbiegający od późniejszych utworów. *Nocturne* zresztą kończy się dość nagle, jakby zapowiadając emocje, które nie następują. W dorobku artysty jest raczej ciekawostką, bowiem już wcześniej pisał daleko bardziej radykalne kompozycje, a jego późniejszy rozwój poszedł jednak w nieco innym kierunku.

Utwór *Six Melodies for Violin and Keyboard* pochodzi z 1950 r. i został zadedykowany Josefowi Albersowi (który w tamtym okresie był dyrektorem Black Mountain College) i jego żonie. Dla melomanów słabo znających twórczość Cage'a, ale kojarzących go z radykalną awangardą, może być sporym zaskoczeniem, bowiem aż tak bardzo nie kłóci się z tradycyjnie pojmowaną estetyką.

Utwór składa się z sześciu dość zróżnicowanych miniatur, które jednak spaja charakter materii dźwiękowej. Kompozytor świadomie ograniczył zasób środków wyrazu, zwłaszcza w partii fortepianu. W istocie składa się ona z niewielu dźwięków, powtarzanych w różnych zestawieniach, mniej więcej z podobną intensywnością. A efekt końcowy? Zaskakująco przyjemny i naprawdę niezłe napisany kawał muzyki – w omawianym wypadku znakomicie wykonany. Jeśli ktoś nie jest przekonany do muzyki współczesnej (o ile utwór liczący sobie 60 lat można jeszcze nazywać współczesnym...), a Johna

Cage'a w szczególności, może śmiało zacząć swoją przygodę z *Six Melodies for Violin and Keyboard*.

Dwa najdłuższe utwory na płycie pochodzą dosłownie z ostatnich lat życia artysty, a ich tytuły oznaczają po prostu liczbę instrumentów oraz kolejność powstania. *Two*⁴ w zasadzie powinien być wykonywany na skrzypcach i tradycyjnym japońskim instrumencie (rodzaju harmonijki ustnej) – shō. Oczywiście trudno, zwłaszcza w Europie, znaleźć muzyków grających na nim, więc dopuszczam się zastąpienie go fortepianem. Jest to zupełnie inny instrument, jednak z punktu widzenia odbioru nie ma to aż takiego znaczenia, bowiem generalnie występuje on w drugoplanowej roli. *Two*⁴ charakteryzuje się cechami typowymi dla późnej twórczości kompozytora, zatem znacznym rozciągnięciem akcji w czasie, przywiązywaniem dużej wagi do długich pauz (rola ciszy w utworze) i operowaniem pojedynczymi, bardzo oszczędnymi dźwiękami. Akcja kompozycji rozwija się powoli, bez gwałtownych skoków tempa czy dynamiki – niemal jak marzenie sennie. Każdy dźwięk jest niemal celebrowany – pojedyncze tony fortepianu zawsze mają możliwość pełnego wybrzmienia, podobnie jak delikatne pociągnięcia smyczka.

Powyższe uwagi bez wątpliwności charakteryzują także *Two*⁶, jedno z ostatnich dokonań Cage'a. Tu zresztą pewne cechy doprowadzono niemal do ekstremum – jak minimalizowanie liczby zastosowanych dźwięków i ich niemal nabożną celebrowanie (przez większą część akcji utworu oba instrumenty w ogóle się nie spotykają). Gdyby dokonać analizy „składu”, zapewne okazałoby się, że *Two*⁶ zbudowany jest z... ciszy.

Steffen Schleiermacher i skrzypce Andreas Seidel doskonale wywiązują się ze swojego zadania, czuć że wiedzą o co w tak specyficznym materiale chodzi i prezentują naprawdę wysokie umiejętności. Choć nie jest to, na pozór, muzyka wirtuozerska – to jednak każdy błąd byłby wyraźnie zauważalny. Jedyne zastrzeżenia można mieć do strony technicznej, chwilami słychać bowiem narastający szum, co jednak generalnie nie zakłóca odbioru.

Dariusz Mazurowski



FRYDERYK CHOPIN
Nokturny
 Nelson Freire, fortepian
 Decca 479 2406 • w. 2010, n. 2009 • 102'25"
 ★★★★★



Nokturny
 Eugène Mursky, fortepian
 Profil PH04072 • w. 2009, n. 2009 • 112'23"
 ★★★★★

Rocznica urodzin Fryderyka Chopina nadaje ton w fonografii w tym roku i sprawia, że na rynku pojawia się mnóstwo nagrań z jego muzyką sygnowanych przez dawnych i współczesnych mistrzów klawiatury. Nie mogło wśród nich zabraknąć *Nokturnów*, będących niezwykle atrakcyjną pozycją zarówno dla wykonawców, jak i słuchaczy, dla których właśnie utwory z tego gatunku najściślej wiążą się z nazwiskiem naszego kompozytora. Przedstawiam zatem w krótkim omówieniu zaledwie dwie pozycje z tym repertuarem, wydane przez wytwórnię Decca oraz Profil.

Na pierwszej z nich możemy się ponownie cieszyć chopinowskimi interpretacjami Nelsona Freire, pianisty obecnie 66-letniego, znajdującego się w doskonałej formie, co potwierdza nie tylko omawiany tytuł, ale też jego wspólna płyta z Martą Argerich z zapisem ich występu na Festiwalu Salzburskim. *Nokturny* w jego ujęciu udowadniają bez cienia wątpliwości mistrzostwo i dojrzałość pianisty, są kreacją bardzo indywidualną, obok której nie można przejść obojętnie. Brazylijski maestro jak zawsze w swoich interpretacjach daje wyraźny rys swojej osobowości, oryginalności oraz temperamentu, choć tego

ostatniego w tym przypadku, co zrozumiałe, jest nieco mniej niż zazwyczaj. Freire stosuje płynne, umiarkowane tempa, chyba troszkę bardziej żywe niż w innych nagraniach tych utworów, choć nie jest to jednak regułą; uderza np. niezwykle spokojny *Nokturno Fis-dur* op. 15 nr 2. Uwagę zwraca także naturalność w prowadzeniu narracji; artysta unika wyraźnych kontrastów dynamicznych i agogicznych, jego ekspresja jest wyważona, ma zawsze właściwy charakter. Zachwyt budzi gra legato i śpiewność melodii, co sprawia, że tego albumu słucha się z ogromną przyjemnością, delektując się przepiękną muzyką i jej wyjątkową, uczuciową interpretacją.

Chyba po najchętniej wykonywane kompozycje Chopina sięgnął również Jewgienij Murski, pochodzący z Uzbekistanu pianista osiadły od kilkunastu lat w Niemczech. Związany jest z firmą Profil, dla której nagrywa stopniowo komplet utworów naszego rodaka. Szósta część tej serii zawiera 19 dzieł opusowanych oraz dwie pozycje wydane pośmiertnie. Bonusem, niezwykle interesującym zresztą, jest zamieszczona pierwotna wersja *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2, wykonana przez Murskiego na fortepianie marki Erard z 1854 r. Brzmi on – instrument – bardzo dobrze i niezłym pomysłem byłoby wykorzystanie go do innych nagrań, wzorem coraz popularniejszej tendencji w fonografii chopinowskiej. Resztę materiału artysta gra na współczesnym Steinway'u. Porównując jego występ z wersją Nelsona Freire, wydaje mi się, że młodszy z pianistów w swojej interpretacji pozostaje chyba w standardowym nurcie wykonawczym, utrzymanym na bardzo wysokim poziomie. Jego *Nokturny* cechują się wyraźnym, ładnym dźwiękiem, staranną narracją, precyzyjnie zarysowaną formą oraz bogactwem ekspresji i wyraźniejszymi kontrastami w ramach poszczególnych utworów. Jest to również kreacja interesująca, lecz bardziej klasyczna, pozbawiona rzucającej się od razu w uszy łatwo rozpoznawalnej oryginalności wykonawcy. Słuchanie wersji Jewgienija Murskiego również sprawiło mi wiele satysfakcji, budząc zaciekawienie jego cyklem dzieł Chopina nagrywanym sukcesywnie dla wytwórni Profil.

Paweł Chmielowski



FRYDERYK CHOPIN
Utwory fortepianowe
 Philippe Entremont, Fou Ts'ong, Jewgienij Kissin, Emanuel Ax, Nelson Freire, Ricardo Castro, Yukio Yokoyama, Aleksander Braiowski
 Sony 88697619602 • w. 2010, n. 1961-1999 • 68'04"
 ★★★★★

Wśród tegorocznych fonograficznych pozycji dokumentujących chopinowski jubileusz z pewnością będzie sporo wydawnictw okazjonalnych, które zapewne nie będą sobie rościć prawa do zapisania się na trwałe w świadomości melomanów, a ich rynkowy żywot nie potrwa długo. Wśród nich można jednak znaleźć naprawdę wartościowe tytuły, takie jak ten wydany przez Sony będący swoistym *The Best of Chopin*, ale w bardzo dobrym guście, gwarantowanym przez wybitne dokonania renomowanych artystów.

Kompilacja przedstawia nagrania pochodzące z lat 1961-1999. Warto je choćby pokrótce omówić. Bardzo mi się spodobało wykonanie przez Philippe'a Entremonta *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12, *Fantazji-Impromptu cis-moll* op. 66, a przede wszystkim dwu najszlachetniejszych „bohaterskich” polonezów z opp. 40 nr 1 i 53; słycać jego blask, techniczne mistrzostwo, pasję, doskonale uchwycony polski, dostojny charakter tych tańców. Równie dobre wrażenie wywarł na mnie w *Mazurku a-moll* op. 17 nr 4 i *Barkaroli Fis-dur* Jewgienij Kissin (ostatnio wytwórnia Sony wydała jego chopinowskie nagrania w pięciopłytkowym boksie). Kilkadziesiąt lat temu *Preludia* op. 24 nagrał Nelson Freire; słusznie uchodzą za ciekawą i wybitną interpretację, co potwierdzają zamieszczone tutaj numery 2 i 4 z cyklu. Przepięknie brzmią *Nokturny cis-moll* oraz *e-moll* op. 72 nr 1 w wersji Fou Ts'onga: ujmują melancholią, spokojem, spokojnym tempem i doskonałym wyczuciem stylu. Żywiolową, rozedrganą, styczną pewnym nerwowym dramatyzmem rytmiką odznacza się

wykonanie *Tarantelli As-dur* op. 43 Yukio Yokoyamy. Właściwie ujęta forma i treść dzieła cechuje również *Walce: cis-moll* op. 64 nr 2 (Ricardo Castro) oraz *e-moll* (Aleksander Braiowski). Emanuel Ax, amerykański pianista polskiego pochodzenia, zawsze chętnie wykonywał kompozycje Chopina, stając się jednym z czołowych jego interpretatorów. Z licznych płyt nagranych dla Sony do niniejszej kompilacji wybrano *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2, podany nadzwyczaj lekko, prosto i wdzięcznie oraz utwór zdecydowanie większego kalibru i poważniejsze w tonie: *Scherzo h-moll* op. 20, zagrane prosto, bez udziwnień, właściwie, za to z odpowiednią dawką emocji i ekspresji.

Jakość dźwięku na płycie jest dobra, nie licząc konieczności manipulowania głośnością w kilku utworach na krążku, nie jest to jednak rażące. Ten album pokazuje skromny wycinek bogatych chopinowskich fonogramów zgromadzonych w bogatych archiwach Sony. Zważywszy na wysoki poziom artystyczny zamieszczonych na nim interpretacji, wypada go uznać za pozycję ciekawą i wartościową.

Paweł Chmielowski



FRYDERYK CHOPIN
Nokturny
 Yundi Li, fortepian
 Emi Classics 6 08391 2 • w. 2010, n. 2009/10 • 104'27"
 ★★★

Na początek koniecznych jest kilka słów wyjaśnienia: występująca na płycie Yundi Li to ten sam pianista, który w 2000 r., jako Yundi Li, zwyciężył na Konkursie Chopinowskim i pod takim nazwiskiem występował na płytach dla DG. Podpisując nowy kontrakt z EMI zdecydował je skrócić. Cóż, trzeba się przyzwyczaić.

Wspomniane tu zmiany są chyba największą sensacją jeśli chodzi o ten, raczej słaby album. *Nokturny* Chopina, tak pełne naturalnej emocji i pewnej intym-

Trzy niezwykle albumy Jordiego Savalla

Katalończyk Jordi Savall to prawdziwy renesansowy artysta. Wybitny wirtuoz violi da gamba, znakomity producent płytowy, szczególnie muzyki mało znanej i odkrywanej. Każdy jego album ma wysoką wartość artystyczną i kolekcjonerską. Tym razem warto zainteresować się firmowanymi przez niego trzema albumami tematycznymi. Pierwszy to muzyka z kręgu cesarstwa otomańskiego połączona z tradycyjną muzyką armeńską i sefardyjską zatytułowana *Istanbul*. Drugi album to prawdziwie ekskluzywna epopeja muzyczna o krucjacie przeciwko Katarom i Albigenom o intrygującym tytule *Zapomniane królestwo*. I najnowszy album z kręgu południowoamerykańskiego *Z Nowego Świata • Folias Criollas*.



ISTANBUL. DIMITRIE CANTEMIR THE BOOK OF THE SCIENCE OF MUSIC

Muzyka sefardyjska i ormiańska Hespèrion XXI • tureccy muzycy grający na tradycyjnych tureckich instrumentach • Pierre Hamon ney & flet • Dimitri Psonis, santur • Pedro Estevan, perkusja • Jordi Savall rebab, vielle & lire d'archet, kierownictwo artystyczne i dyrygent

Alia Vox AVSA9870 • w. 2009, n. SACD, 73'03"

Muzyka21 płyta miesiąca

Oto albumu *Istanbul* z muzyką zaczerpniętą ze zbioru *Księga wiedzy o muzyce* Dymitra Cantemira oraz muzyką armeńską i muzyką sefardyjską Żydów wygnanych z Półwyspu Iberyjskiego. Nie jest to pierwszy album, który pokazuje tę stronę badań Jordiego Savalla, wcześniejsze jego osiągnięcia w tej materii znany z albumu *Orient Occident*.

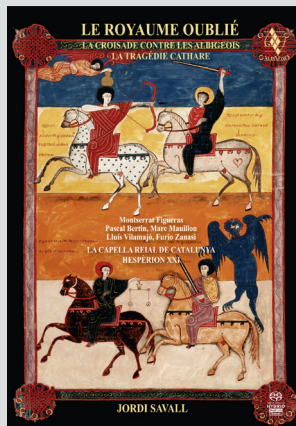
Program tego albumu ułożony jest bardzo ciekawie, opiera się na dziele Dymitra Cantemira, który był utalentowanym filozofem, językoznawcą, historykiem, muzykiem oraz hospodarem Moldawii. Swoje badania po wielu latach

spędzonych w Stambule opublikował w 1710 r. w *Księdze wiedzy o muzyce* i podarował ją sultanowi Ahmedowi II. Ten wyjątkowy rękopis pozwala nam odkryć skarby tradycyjnej muzyki tureckiej.

Nagrano tu muzykę instrumentalną, choć wiele jej elementów wydaje się być pieśniami bez słów, bardzo ciekawie rozwijającymi się spokojnym rytmem, który snuje przepiękne melodie doprawiane niskimi dźwiękami. Wszystko razem jest jakby oplecione dekoracyjnymi, prostymi wstawkami bardzo delikatnej perkusji. Użykuje to Savall i jego muzycy z Hespèrion XXI zapraszając muzyków grających na instrumentach z tamtego kręgu kulturowego. Jest tu: duduk, ney, oud, kamancha i arabskie instrumenty smyczkowe z ich błagalnymi zaśpiewami. Czasami duduk przypomina fagot. Jednak mimo połączenia tak wielu klimatów muzycznych różnych kultur: muzułmańskiej, żydowskiej i armeńskiej z nagranej muzyki emanuje ciepło. Sam album pozwala nam się przenieść w odległe rejony Stambułu, gdzie czujemy się w pewien sposób zahipnotyzowani jego klimatem. Są tu więc utwory z dzieła Cantemira oraz swobodne improwizacje armeńskie i sefardyjskie. Każdy utwór jest świetnie dobrany (nie za krótki, nie za długi), by nie męczyć naszych zachodnich uszu swoją odmiennością i egzotyką orientu. Cały wybór muzyczny dla tego album pokazuje, że Jordi Savall jest wytrawnym znawcą muzyki i świetnym dramaturgiem dla składankowych albumów. Jest tu wykonawcza pasja i rozmach muzyków z Hespèrion XXI, poszerzony o gości z Maroka, Grecji, Armenii i Izraela. Udało się Savallowi ujawnić niesamowitą magię osiemnastowiecznego Stambułu, miasta dialogu i życia wielu kultur. Taki portret miasta nie byłby kompletny bez fascynującej w tym czasie kultury ormiańskiej i sefardyjskiej. W sumie to bardzo smakowita płyta!

LE ROYAUME OUBLIÉ: TRAGEDIA KATARÓW • KRUCJATA PRZECIWKO ALBIGENOM

Soliści: Montserrat Figueras, Pascal Bertin, Marc Mauillon, Marc Mauillon, Furio Zanasi, muzycy z Armenii, Bułgarii, Maroka i Turcji • Hespèrion XXI; La Capella Reial De Catalunya • Jordi Savall, kierownictwo artystyczne, dyrygent i koncepcja muzyczna albumu



Alia Vox AVSA9873A+C • w. 2009, n. 2009 • SACD, 229'37"

Muzyka21 płyta miesiąca

Ten trzy płytowy album, o intrygującym tytule *Zapomniane Królestwo*, jest niezwykle z wielu względów. Zarówno tych edytorskich, historycznych i muzycznych, bo stanowi znakomitą kopalię wiedzy o czasach, gdy w Europie szerzyła się herezja Katarów i Albigenów. Obszernie to opisują eseje w książce oparte o źródła historyczne omawiające te trudne czasy. Są tu także najrozmaitsze reprodukcje fragmentów ksiąg religijnych, zdjęcia artystów, teksty wykonywanych utworów. W sumie w przepięknej książce o twardej oprawie formatu zeszytowego umieszczono trzy płyty. Każda ma przeszło 70 minut muzyki. Książka to 580 stron tekstów drukowanych w kolorze na kredowym papierze. Całość jest przedstawiona w siedmiu językach, w tym w katalońskim, kastyljskim i – co ważniejsze dla tej kolekcji – oksytańskim.

Jest to prawdziwa perła muzyczna i edytorska, lub dobra książka historyczna opisująca czasy kilku wieków na południu Europy. Nie będę tu wniknął w samą historię Katarów i Albigenów, bowiem jest sporo porządnych opracowań historycznych i popularnonaukowych o ich dziejach i dramacie. Tu warto skupić się na muzyce i wydaniu tego albumu.

Cały album podzielony jest na trzy płyty, z których każda jest samodzielną opowieścią obejmującą kolejne fazy istnienia Katarów i Albigenów. Pierwsza płyta ma tytuł: *Pojawienie się i oddziaływanie Katarów – Rozwój Oksytanii ca. 950-1204, Krucjata przeciw Albigenom – Inwazja*

na Oksytanię 1204-1228 i Prześladowania, diaspora i koniec Katarów 1229-1463. Przy jego wydaniu i opracowaniu Jordi Savall dokonał benedyktyńskiej pracy, by zrealizować interesującą opowieść muzyczną, która nie utonie w gąszczu szczegółów, a pokaże istotę sprawy i klimat tamtych czasów. Pokaże Katarów i Krzyżowców.

Jest tu muzyka, która powstała w tamtych czasach, a oprócz niej są czytane fragmenty tekstów łacińskich dysput między obrońcami wiary katolickiej, a herezykami. Wszystkie te teksty płyną na tle improwizowanej muzyki i są czytane przez legendarnego aktora René Zosso, specjalistę od średniowiecznej poezji. Wszystkie trzy płyty skompilowane są ze smakiem i znawstwem oraz właściwą sobie i wciągającą dramaturgią. Sama muzyka jest doskonała, a przy tym świetnie wykonana i wybornie nagrana.

Oczywiście album wydawać się może bardzo specjalistyczny od strony historycznego opracowania i podejmuje muzykę skomponowaną w tamtym okresie. Jednak trzeba też dodać, że sama muzyka broni się znakomicie, może być odbierana bez tego całego tła historycznego i społecznego obrazującego ten dramatyczny czas w historii Europy. Umieszczona w książce wiedza wzbogaca odbiór muzyki lecz nie jest konieczna do pełnego korzystania z tych muzycznych rarytasów.

Savall i jego zespół delectuje się tą muzyką, znakomicie oddaje jej charakter (jest modlitwa, radość, zabawa, lament, fanfary nawołujące do szturm), a wszystko to istnieje przy wspaniałej realizacji dźwiękowej. To prawdziwy muzyczny spektakl z przejmującą i pełną dramatycznych łez i emocji historią w tle.

To kolejna muzyczna wyprawa Jordiego Savalla i jego muzyków, która kiedyś wyruszyła z Hiszpanii razem z sefardyjskimi Żydami i prowadzi po całym świecie. Tam odkrywamy kulturę krajów basenu Morza Śródziemnego, poznajemy klimat Jerozolimy, Stambułu, a nawet nasza podróz muzyczna wiedzie przez Indie, Chiny, Japonię do Nowego Świata. Savall oprowadza nas po kulturze, muzyce i historycznych zawiłościach tak wielu miejsc ze znawstwem, dobrym smakiem, muzycznym mistrzostwem i kapitalnym sposobem na zagospodarowanie mu-

zycznych podróży z odkryciami w tle. Pokazuje nam, co łączy świat muzyczny w islamie, judaizmie i chrześcijaństwie.

Zapomniane królestwo zaprezentowane przez Savalla i Hespèrion XXI ujawnia bogactwo kulturowe okolic dzisiejszej południowej Francji, regionu Langwedocja, obszaru znanego w dawnych wiekach jako Oksytania, tam schodziły się prądy i wpływy kultury francuskiej, Bałkanów, wschodniej Europy i Bliskiego Wschodu. Był tu swoisty tygiel, gdzie krzyżowała się wymiana kulturalna, gdzie było mnóstwo językowych, naukowych i artystycznych wpływów. W regionie tym również wchłaniały się religijne i filozoficzne wpływy judaizmu, islamu i chrześcijaństwa. Ostatecznie krucjata przeciw Katarom i Albigenom spowodowała, że Oksytania została podzielona między Królestwo Aragonii i hrabstwo Tuluzy, pod kontrolą polityczną króla Francji. Katarzy rozprzestrzenili się po krucjacie do Włoch, na Bałkany a nawet dotarli do Hiszpanii i Konstantynopola, skąd zniknęli po zajęciu miasta przez Turków.

Gdy nadszedł pogrom Katarów ich kultura była u szczytu rozkwitu. Pisano tam wspaniałą poezję, komponowano wspaniałe dzieła, było tam pełno poetów i trubadurów. Savall i Hespèrion XXI wykonuje kroniki trubadurów, a także utwory liturgiczne Katarów. A jest tego całe mnóstwo i ten trzy płytowy album absolutnie nie wyczerpuje tematu. Jest on tylko takim spojrzeniem na nieprzebrane bogactwo, które stworzyła w tym regionie około pięćsetletnia historia Katarów.

W sumie ten trzy płytowy album przedstawia fascynującą, ale i ponurą historię Katarów z Oksytanii, dzięki muzyce możemy usłyszeć i poznać piękno tej starożytnej krainy i ludzi ją tworzących. To niezwykła płyta z przepiękną muzyką! Warto po nią sięgnąć.



EL NUEVO MONDO: FOLIAS CRIOLLAS
Montserrat Figueras, sopran • Temembe Ensemble Continuo; La Capella Reial De Catalunya; Jordi Savall

Hespèrion XXI • Jordi Savall, kierownictwo artystyczne i dyrygent
Alia Vox AVSA9876 • w. 2010, n. 2009/10
• SACD • 76'11"

Muzyka21
płyta miesiąca

Album *El Nuevo Mundo* • *Folias Criollas* to pierwsze nagranie z 2010 r. z serii *Korzenie Nowego Świata*. Jest to kapitalna dokumentacja muzyczna podbojów Nowego Świata, jakie zaczęli Europejczycy w XV w. Płyta *El Nuevo Mundo* odkrywa przed nami całe bogactwo, jakie tworzy przenikająca się kultura i muzyka Starego Kontynentu z przebogata kultura Ameryki Łacińskiej. Stanowi to jej niezwykłą panoramę o bardzo wysmakowanej formie, w czym lubuje się Katalończyk.

Jordi Savall i jego La Capella Reial de Catalunya zapraszają nas na niepowtarzalną muzyczną podróż drogami muzyki instrumentalnej i wokalne, z Hiszpanii wprost do Meksyku, Peru i Kolumbii. Każdy kto zna wcześniejsze albumy *La Folia* i *Villancicos y Danzas Criollas* będzie tym nowym albumem zachwycony. Jest tu zawarta niesamowita żywotność, spontaniczność, gorąca emocjonalność tych krajów. Jest tu znakomite połączenie rytmu i siły tej kultury. A samo wykonanie jest najlepsze z możliwych. Całości dobrego produktu dopełnia elegancka oprawa plastyczna. Książeczka jest obszerna w treść poprzez wielość tłumaczeń tekstów i zdjęć. A samo nagranie jest zrealizowane w normalnym zapisie stereo i w dźwięku przestrzennym SACD.

Prezentowane tu albumy mają swój klimat i są bardzo mocno poparte studiami muzycznymi i historycznymi, przy ich nagraniu udało się Savallowi zgromadzić oprócz swoich zespołów artystów z różnych kultur i tradycji muzycznych, po prostu najlepszych w swojej klasie.

Każdy album jest ułożony tematycznie z mocno zarysowanym swoim klimatem i ideą przewodnią. Słucha się go z dużą uwagą i prawdziwą przyjemnością. Jeśli dodać do tego wytrawną oprawę edytorską i plastyczną, dostajemy płyty, bodaj najlepiej wydawane obecnie na rynku.

W sumie nie pozostaje nic innego jak je posiadać i wielokrotnie słuchać, bo są tego warte! Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

ności w tej interpretacji brzmią cokolwiek plastikowo. Przebieg dramatyczny jest tu starannie wyreżyserowany i dla mnie wypada równie sztucznie, co zastępujące emocje w komunikacji internetowej układy znaków interpunkcyjnych. Przede wszystkim pianista gra bardzo powściągliwie, na płaskim poziomie dynamicznym, grając równo tam gdzie można by oczekiwać rubato, jak w op. 48 nr 1. Często też nieznośnie „cedzi” dźwięki, opóźniając szczególnie pierwsze miary taktu. Na tym dość monotonnym tle wyróżnione zostają pojedyncze dźwięki i współbrzmienia. Czasem efekt bywa piorunujący, jak w *Nokturnie* op. 62 nr 1, gdy artysta nagle wystrzela z efektownym pasażem.

Efektowność jest wielką zaletą gry Yundiego. Gra niezwykle precyzyjnie i przejrzysto. Znakomicie realizuje wszystkie chopinowskie pasáže i fioritury. Bardzo często wykonuje je zresztą w tempie, co bywa wyczynem prawdziwie karkołomnym. Można tylko zapytać – po co to wszystko? W samej muzyce Chopina, w jej melodyce i harmonii zawarte są najważniejsze wskazówki dla wykonawcy, za którymi wystarczy podążyć. Yundi niestety gra na przekór, tworzy wizje autorskie, a ja zdecydowanie wolę te oryginalne. W tym szaleństwie jest jednak metoda – pojedyncze wizje nokturnów potrafią mnie zaciekać i zaprawiać, ale słuchanie dwupłytowego albumu, gdzie każdy utwór grany jest tak samo, jest prawdziwą udręką.

W swoim nowatorstwie interpretacyjnym Yundi niebezpiecznie wkracza na ścieżkę, którą ostatnio chodzi Ivo Pogorelič. Koncerty tego wielkiego niegdyś pianisty ostatnimi czasy coraz bardziej przestają być wydarzeniem artystycznym, a stają się dziwo-wiskiem. Serdecznie nie życzę Yundiemu takiego losu.

Krzysztof Stefański



ANTONI DWORZAK
Poematy symfoniczne: Wodnik op. 107, Południca op. 108, Złoty kołowrotek op. 109, Gołąbek op. 110

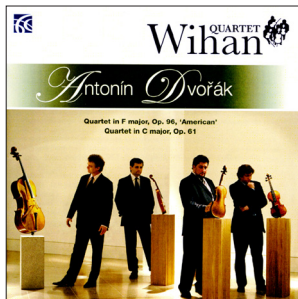
Czeska Filharmonia • sir Charles Mackerras, dyrygent
Supraphon SU 4012-2 • w. 2010, n. 2001/8/9 • DDD, 78'49"
★★★★

Z przyjemnością przedstawiam nowy album Supraphonu z moim ulubionym repertuarem: 4 poematami Dworzaka inspirowanymi poezją ze zbioru *Wiązanka (Kytice)* wybitnego czeskiego poety Karla Jaromira Erbena. Niestety, bardzo rzadko pojawiają się w salach koncertowych czy na płytach, mimo iż to właśnie one, włącznie z *Pieśnią bohaterską* op. 111, a nie niezmiernie popularna *IX Symfonia e-moll*, są prawdziwym mistrzowskim ukoronowaniem symfonicznej twórczości autora *Tańców słowiańskich*. Od zawsze fascynuje mnie ich inwencja, formalne mistrzostwo, przepyszna instrumentacja, nadzwyczajne bogactwo melodyki i rytmiki, a także sugestywne oddanie dramatycznych treści zawartych w literackim materiale. Szkoda zatem, że arcydzieła te nie są dobrze znane, aczkolwiek właśnie poematy z opusów 107-111 w dorobku Dworzaka „stanowią szczytowy punkt jego orkiestrowej wirtuozerii”.

Akurat w katalogu Supraphonu nie brakuje ich nagrań, by wspomnieć historyczne interpretacje wielkiego Václava Talicha, czy klasyczne wizje Václava Neumanna lub Bohumila Gregora – wszystkie z Czeską Filharmonią. Najnowszą pozycją z omawianym repertuarem jest kompilacja różnych wykonawców sir Charlesa Mackerrasa, oddanego miłośnika i propagatora twórczości naszych sąsiadów, który w ten sposób tworzy zwieńczenie swojej wieloletniej współpracy z tym zespołem, a zarazem własnego zamilowania do genialnej muzyki Dworzaka.

Fakt, iż nagranie było rozłożone w czasie, wiąże się jednak z pewnym problemem w ocenie przedsięwzięcia. Dwie pierwsze pozycje to zapis koncertów z końca 2008 r., niestety jakość dźwięku nie jest idealna, co wyraźnie pokazują bardziej satysfakcjonujące technicznie studyjne wersje *Złotego kołowrotka* i *Gołąbka*. Wydaje mi się także, że wypadły też lepiej pod względem interpretacji, zwłaszcza czwarta część cyklu poematów wywarła na mnie zdecydowanie pozytywne wrażenie. Całość wykonania stoi na wysokim poziomie, którego gwarancją jest sędziwy, wciąż w doskonałej formie maestro Mackerras oraz renomowana orkiestra,

aczkolwiek ta ma od dosyć dawna wahania formy spowodowane zawirowaniami natury organizacyjnej, prawnej i artystycznej. Fantastycznie skomponowane partytury dają jednak okazję do pokazania swoich walorów każdej grupie instrumentalnej zespołu, z czego muzycy skwapliwie skorzystali. Zachwycają groźne i pełne siły interwencje blachy i perkusji, zwłaszcza w *Wodniku*, charakterystyczne i zróżnicowane wyrazowo partie drewna (smutne gruchanie fletu w *Goląbku*, budzący grozę ponury kłamek basowy w *Południcy*), uznanie budzą też sprawne technicznie i pięknie kreujące nastroj smyczki w odcinkach lirycznych (np. spokojnych ogniwach pierwszego i trzeciego z poematów).



ANTONI DWORZAK
Kwartety smyczkowe nr 11 i 12
Quartet Qiham

Nimbus Alliance NI 6114 • w. 2010, n. 2004 • 63'30"
★★★★

Prawie żadne nagranie muzyki kameralnej Antonina Dworzaka

ustępuje popularnością i znaczeniem chyba też, późniejszemu dziełu, które ma w sobie jakiś mozartowski rys absolutnej doskonałości. Jest szeroko zakrojona, trwa aż 37 minut, nie brak w niej co prawda pięknych melodii i słowiańskiego ducha, ale wyróżnia się za to bogactwem harmonii i ekspresji. Słucha się jej jednak trochę trudniej niż lekkiego, przystępnego i trafiającego od razu w ucho *Amerykańskiego*. Docenić należy decyzję wykonawców – Kwartetu Wihana, o umieszczeniu owego utworu na płycie, co daje ciekawą możliwość poznania wycinka ważnego i obfitującego w arcydzieła rozdziału twórczości Dworzaka. Czescy muzycy są gronem artystów do-

Nie jest to może wykonanie powalające odbiorcę na kolana, ale jego odpowiedni poziom i realizacja techniczna mogą zapewne sprawić satysfakcję miłośnikom kameralistyki.

Paweł Chmielowski



MORTON FELDMAN
The late piano works vol. 3:
Piano, Palais de Mari
Steffen Schleiernmacher, fortepian
MDG 613 1523-2 • w. 2009, n. 2007 • 55'20"
★★★★

Piano pochodzi z 1977 r. i charakteryzuje się cechami typowymi dla późnych dzieł Feldmana – zbudowany jest z pojedynczych, dość subtelnie artykułowanych dźwięków, a przy tym sprawia wrażenie konstrukcji nie mającej wyraźnie zaznaczonego początku i końca. Jednak w porównaniu z innymi kompozycjami na fortepian (ale także na inne instrumenty), dostrzegamy z łatwością zarysy pewnej dramaturgii – momentów, gdy napięcie z lekką narastą, by za chwilę znaleźć kulminację i pozwolić na rozwinięcie kolejnego motywu. Morton Feldman operuje pewnymi modelami rytmicznymi i melodicznymi, krótkimi sekwencjami, które w trakcie rozwoju akcji podlegają modulacji. Zmienia się nawet – choć w niewielkim zakresie – także tempo oraz dynamika (choć są też fragmenty zagrane zdecydowanie forte). *Piano* jest dziełem o dość sprecyzowanej i poniekąd zawężonej paletce barw, ale nie brak też ciekawych, czasem nawet kontrastowych zestawień. Znaczna część akcji utworu lokuje się gdzieś pośrodku skali, ale dźwięki od czasu do czasu zdają się rozbiegać po klawiaturze, jakby Feldman chciał udowodnić, że niestraszne mu żadne interwały. Na uwagę zasługują też okazjonalnie wplecione fragmenty o niemal onomatopiecznym charakterze – monotonna uderzana tony do złudzenia przypominają odległe bicie dzwonów.

Palais de Mari (1986) powstał krótko przed śmiercią autora i został zadedykowany malarzowi Francesco Clemente. Jednak

Na wysokim poziomie sytuuje się także wykonanie. Radoslav Kvapil pokazuje nie tylko niekwestionowaną muzykalność, wrażliwość i mistrzostwo techniczne oraz interpretacyjne, ale również daje wyraz wzruszającemu zamiłowaniu do muzycznego dorobku swego kraju, w prezentowaniu którego oddał tak wielkie zasługi. Sama zaś fortepianowa twórczość autora *Rusałki* zasługuje na wydobyć z cienia i zainteresowanie; jej prosty, liryczny wyraz, wielość tanecznych rytmów, bogactwo nastrojów, mnogość barw i brzmień, a przede wszystkim zachwycająca melodyka, z pewnością mogą podbić serce każdego melomana. Na rynku płytowym nie ma zbyt wiele fonograficznych rejestracji tego repertuaru, dlatego wersję czeskiego pianisty bez wahania uznaję za czołową spośród nich. Sam album Supraphonu po raz kolejny okazuje się sukcesem pod każdym względem: wyboru programu, wybitnej kreacji artystycznej, dobrej realizacji dźwiękowej oraz starannej edycji.

Paweł Chmielowski



ANTONI DWORZAK
Utwory fortepianowe (komplet)
Radoslav Kvapil, fortepian
Supraphon SU 4018-2 • w. 2010, n. 1967-1970 • AAD, 282'07"

Muzyka21
płyta miesiąca

W twórczości Dworzaka utwory na fortepian solo stoją w cieniu jego doskonale znanych dzieł symfonicznych, kameralnych czy oratoryjnych. Przy bliższym poznaniu jednak ten rozdział dorobku mistrza zdecydowanie zyskuje na wartości, zwłaszcza jeśli sięgnie po niego artysta wrażliwy, nad wyraz kompetentny, a przy tym rozmiłowany w romantycznej

lirycie instrumentalnej. Takim właśnie znakomitym interpretatorem nieznanego repertuaru okazał się jeden z najbardziej renomowanych czeskich pianistów, Radoslav Kvapil, poświęcający się z niezwykłym oddaniem propagowaniu dziedzictwa swego kraju, o czym przekonać się można z jego licznych nagrań ze wspaniałą *Antologią czeskiej muzyki fortepianowej* na czele.

Przedstawiam Państwu wydany z początkiem 2010 r. cztero płytowy box zawierający komplet dzieł fortepianowych Dworzaka, zrealizowany przez Kvapila dla wytwórni Supraphon w latach 1967-1970. Mimo iż liczy sobie dobre 40 lat, ani pod względem jakości interpretacji, ani tym bardziej realizacji dźwiękowej nie czuje się tu zupełnie upływu czasu. Złóżka ten drugi element oceny całości wzбудził moje uznanie. Z powodzeniem kompilacja ta mogłaby się mierzyć z nagraniami dokonywanymi współcześnie; brzmienie instrumentu jest pełne, jasne, wyraźne, nie ma tu pogłosu, toteż słuchanie wszystkich krawków sprawiło mi wielką satysfakcję.

gorąco polecam poznanie genialnej muzyki Antoniego Dworzaka, również i w prezentowanym wykonaniu, które uznaję za interesujące i wartościowe, choć z pewnymi zastrzeżeniami. Moim zdecydowanym fonograficznym faworytem w tym repertuarze jest nadal porywająca interpretacja Szkockiej Orkiestry Narodowej pod Neeme Järvim (Chandos) czy w przypadku *Kołowrotka* fantastyczna wersja Philharmonii z Eliahu Inbalem (Teldec).

Paweł Chmielowski

nie może się obejść bez najpopularniejszego tytułu w tym rodzaju, czyli słynnego *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 96 *Amerykańskiego*, będącego jednym z najchętniej słuchanych pozycji gatunku w całej literaturze. Nie inaczej jest z płytą wytwórni Nimbus Alliance, gdzie ów hit zastawiono z jego poprzednikiem, oznaczonym tonacją C-dur, opusem 61 i numerem dziesiątym wśród utworów autora *Tańców słowiańskich* przeznaczonych na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę. Kompozycja ta zdecydowanie

świadczonych i kompetentnych. W ich kreacji nie ma żadnych ekstrawagancji czy chybionych rozwiązań. Zamiast nich otrzymujemy umiarkowane tempa, spokojną narrację i naturalnie prowadzoną frazę, wyeksponowanie walorów brzmieniowych swojej formacji i muzycznego bogactwa obu dzieł. Niewątpliwym atutem recenzowanego nagrania jest bardzo dobra jakość dźwięku, pozwalająca na sycenie się wyraźnym, gęstym brzmieniem i jego paletą, jak też uchwycenie przez słuchacza szczegółów partii wszystkich instrumentów.

doszukiwanie się jakichkolwiek związków z jego twórczością mijają się z celem. To znów typowy, późny Feldman, choć w znacznie bardziej skondensowanej formie – zwłaszcza, gdy zestawimy ten utwór z innymi, które powstały w tym czasie. Niekiedy podkreśla się, że Bunita Marcus (bliska przyjaciółka artysty, a zarazem druga osoba, której dedykował *Palais de Mar*) zwróciła się do kompozytora z prośbą, by swoje doświadczenia i koncepcje estetyczne zawarł w całości znacznie krótszej niż zwykle. I trzeba przyznać, że w efekcie powstał utwór znacząco łatwiejszy do zaakceptowania niż kilkugodzinne, snujące się bez końca dzieła. Co nie oznacza, że mamy do czynienia z formatem lżejszego kalibru. Feldman pozostał w nim tylko to, co było najważniejsze. Zasadniczy motyw, poddawany subtelny przekształceniom, zamykający się w dość ograniczonej skali dynamicznej i kolorystycznej. Na jeden element wszak warto zwrócić szczególną uwagę – umiejętnie operując minimalnymi zmianami dynamiki i tempa udało się uzyskać efekt płynnego oddalania się dźwięku, czy raczej iluzji, że taki proces zachodzi. Niewątpliwie spora w tym zasługa bardzo dobrego wykonania.

Steffen Schleiermacher podjął się trudu nagrania dla MDG kompletu kompozycji na fortepian, powstałych u schyłku życia Mortona Feldmana. To, że dobrze czuje się w takiej estetyce, nie podlega dyskusji. A nie jest to bynajmniej – jak mniej wtajemniczeni mogliby sądzić – repertuar o mniejszym stopniu trudności wykonawczej. Nie ma tu kaskad dźwięków, szybkich pochodów i całego arsenału pianistycznej ekwilibrystyki. Każdy ton musi być właściwie zaakcentowany, mieć ściśle określoną dynamikę, barwę i czas trwania. Każde odstępstwo od oryginalnego zamysłu, czy niedoskonałość będzie zauważalna nawet dla kogoś, kto utworów Feldmana prawie nie zna.

W procesie realizacji nagrania starano się unikać niepotrzebnej obróbki dźwięku – materiał rejestrowano we wnętrzach budynku opactwa w Marienmünster, charakteryzujących się znakomitą akustyką – co zresztą wielokrotnie wykorzystano przy innych okazjach. I wydaje się, że wybrano bardzo dobrą lokalizację, bowiem suchą barwę instrumentu wzbogaciła ona dawką naturalnego pogłosu, ale na tyle umiarkowaną, że nie zatarła ona czytelności

nagrania. Dziś, w dobie nowoczesnych technik, pokusa ciągłego ulepszania jest tak duża, że trudno się oprzeć. A czasem odrobina szlachetnego szumu bywa wręcz pożądana.

Dariusz Mazurowski

REINHOLD GLIÈRE
Russian Piano Music Series vol. 3; 25 Preludes op. 30, 3 Mazurkas op. 29, 12 Esquisses op. 47

Anthony Goldstone, fortepian
Divine Art dda 25083 • w. 2010, n. 2002 • 69'02"
★★★★

Reinholda Glière'a znamy jako twórcę *Koncertu na sopran koloraturowy*. Czasem można jeszcze natknąć się na jego *Koncert harfowy* czy *III Symfonię „Ilija Muromiec”*. Kto jednak zna jego twórczość fortepianową? Dzięki prezentowanej płycie można nadrobić zaległości.

Muzyka fortepianowa Glière'a prezentowana na tej płycie powstała na początku XX w. ale stylistycznie pozostaje w drugiej połowie wieku poprzedniego, jak większość twórczości tego kompozytora. Nie przekłada to jednak w jej percepcji.

Pianistę Anthony'ego Goldstone'a, autora prezentowanego nagrania, poznałem dzięki tej płycie. Jawi się on jako znakomity odtwórca późnoromantycznej muzyki, swobodnie poruszający się w twórczości Glière'a. Z niezbyt oryginalnych, dosyć prostych preludii czy mazurków potrafi wyczarować prawdziwe małe arcydzieła. Uważny słuchacz zauważy podobieństwo nagranych tu *Preludii* do twórczości Czajkowskiego, a także to, że *Preludium c-moll* jest „bratem bliźniakiem” *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 Chopina, tego samego, na którym oparł swoje *Wariacje na temat Chopina* Rachmaninow.

Jedynym mankamentem nagrania jest akustyka – realizacja miała miejsce w kościele i nadmierny pogłos może trochę przeszkadzać.

Płyta ta należy do serii publikowanej pod wspólnym tytułem *Russian Piano Music Series*. Recenzowano już na łamach **Muzyka21** wolumin pierwszy poświęcony muzyce Szostakowicza i jego kolegów. W skład serii wchodzi jeszcze albumy z muzyką Rebiżkowa, Liapunowa i Areńskiego. Jest to niewątpliwie łakomy kąsek dla poszukiwaczy wszelkich ciekawostek.

Stanisław Lubliński

GABRIEL FAURÉ
Kwartety fortepianowe
Trio Wanderer • Antoine Tamastit, altówka
Harmonia Mundi HMC 902032 • w. 2010, n. 2009 • 62'31"

Muzyka21
plyta miesiąca



Czasami, studiując programy koncertowe, można odnieść wrażenie, że w środowisku muzycznym zapanowała mania wielkości. Na wydarzenia festiwalu i sezonów artystycznych filharmonii kreowane są monumentalne koncerty symfoniczne, a obchody roku Chopina przebiegają od jednego do drugiego wykonania któregoś z jego koncertów, jakby kompozytor nic innego nie napisał. A przecież małe też jest piękne! Pomijana nieraz sztuka kameralistyki potrafi dostarczyć wielkich wrażeń, zachwycić swym pięknem, a także ująć swoją intymnością i delikatnością. Tak wspaniałych wrażeń może dostarczyć nowa płyta Trio Wanderer, które wraz z altowiolistą Antoinem Tamestitem prezentuje nie tak znowu popularne kwartety fortepianowe Gabriela Fauré.

Muzycy pokazują to, co w muzyce kameralnej najważniejsze – wzajemną współpracę na najwyższym poziomie. Poszczególne motywy melodyczne są płynnie wymieniane pomiędzy instrumentami. W wielu momentach, gdy faktura utworów staje się wielopłaszczyznowa i polifonizująca żaden muzyk nie zagłusza innego, tak że wszystkie plany są czytelne. Jedyne w finale pierwszego kwartetu brakuje tej wielowymiarowości. Instrumenty smyczkowe grają bardzo spójną barwą, tak że czasem bez partytury trudno byłoby wskazać, kto co gra, zwłaszcza że kompozytor często używa altówki i wiolonczeli w ich wyższych rejestrach. Dźwięk fortepianu również dobrze przystaje do barwy instrumentów smyczkowych. Na podziw zasługuje też to, jak muzycy, a zwłaszcza pianista, potrafią się wyciszyć, gdy prowadzą akompaniament. Ich partia jest wówczas ledwie słyszalna i stanowi jedynie dobarwienie.

Stylistycznie i harmonicznie muzyka Gabriela Fauré znajduje się pomiędzy późnym romantyzmem i impresjonizmem. Nie brakuje tu szerokich fraz melodycznych, ale występuje też wiele fragmentów zachwycających swoim kolorytem. Muzycy potrafią przedstawić wszystkie te odcienie w sposób niezwykły. Szczególnie zjawiskowo brzmi scherzo z pierwszego kwartetu, pełne wdzięku i gracji, skrzące się od delikatnie muskanych dźwięków. Artyści potrafią stworzyć też żywiołowe i energiczne nastroje w szybkich częściach, a marzycielskie, niemal nierealne w wolnych. Mnogość barw w ich interpretacji wiąże się z precyzyjną realizacją oznaczeń dynamicznych i ekspresyjnych w partyturze, które muzycy wzbogacili o parę własnych, niezwykle trafnych pomysłów. Tak atrakcyjne brzmienie wynika też z pięknych dźwięków uzyskiwanych z samych instrumentów. Smyczki grają bardzo głęboko i ciepło, klarownie i bez zbytejnej wibracji. Fortepian urzeka dźwiękami delikatnymi i lekkimi, choć potrafi też, gdy trzeba, objawić całą swoją moc.

Przeglądając album, poczułem rozczarowanie, ponieważ wydawcy przydarzyła się edytorska wpadka. Na tylnej okładce i w liście utworów wewnątrz książeczki źle podany jest numer opusowy drugiego kwartetu (55 zamiast 45). Niby drobniaczek, ale po wytwórni Harmonia Mundi można spodziewać się więcej. Na szczęście równie uznana marka, Trio Wanderer, nie zawiodła i prezentuje muzykę Fauré wysmienicie i bez wpadek.

Krzysztof Stefański

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Orfeo ed Euridice
Ewa Podleś; Ana Rodrigo; Elena de la Merced • Coro de la Comunidad de Madrid; Orquesta Sinfónica de Galicia • Peter Maag, dyrygent
Arts 47753-8 • w. 2009, n. 1998 • 103'43"
★★★★

Prapremiera tej najslawniejszej opery Glucka miała miejsce w Wiedniu, w 1762 r. Opera przyjęta została bez entuzjazmu. Przełom nastąpił za 7 lat, po premierze w

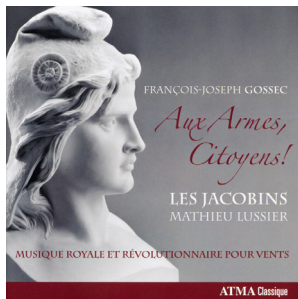
Parmie, przy czym partia Orfeusza śpiewana była w niej przez kastrata altowego (w Wiedniu wykonywał ją kastrat sopran). W 1774 r., podczas paryskiej premiery, kompozytor zaprezentował wersję tenorową głównej partii. A w roku 1859 H. Berlioz dokonał adaptacji pozwalającej na wykonywanie tej partii przez śpiewaczki dysponujące głosem altowym. Od przełomu XVIII i XIX w. rejestr kastrata zastępowano kontratenorem, a w XX w. w

partii Orfeusza obsadza się także barytonów. Podają te informacje dlatego, iż, jak napisał jeden z publicystów „fakt, iż syn muz Orfeusz, ucieleśnienie muzyka i muzyki, może śpiewać na scenie we wszystkich rejestrach ludzkiego głosu, ma wymiar niemal symboliczny”. Także i dlatego, by pokazać jak ważną i dominującą jest w operze Glucka partia Orfeusza, mitycznego pieśniarza. Czy Orfeusz jest postacią tragiczną? Wydaje się, iż bardziej melancholijną, smutną, samotną. Traci Eurydykę, rozpacza, ale za tę sytuację wini siebie, nie bogów. Ostatecznie jego miłość do Eurydyki zwycięża, a dzięki interwencji wysłannika bogów, Amorą, opera kończy się szczęśliwie.

Ewa Podleś z partią Orfeusza zmierzyła się w nagraniach dwukrotnie. Po raz pierwszy w 1993 r., gdy dla firmy Forlane wykonała tę partię po francusku (w wersji Berlioz’a z 1859 r.) pod dyrekcją Patrica Peire’a. Omiawiane nagranie jest zapisem live, z hiszpańskiej Coruny z 1998 r. I jest to wersja włoska będąca połączeniem wersji pierwotnej z późniejszą, paryską. Hiszpańskimi zespołami, chórem z Madrytu i orkiestrą Galicja dyryguje Peter Maag.

Opera Glucka jest statyczna, prowokująca do psychologicznego ujmowania postaci. I szczególnie nasza artystka w owym nagraniu doskonale to rozumie. W każdym swym „wejściu” jej Orfeusz jest prawdziwy, bez względu na to czy przeżywa radość, czy błaga o litość, męczy go niepewność i cierpienie. Tu nie ma nic z udawania. Przepiękny, bogaty, cudownie brzmiący głos artystki dosłownie urzeka barwą, emisją, prowadzeniem, skalą, techniką. To istotnie „boski głos”. A jej interpretacja staje się sugestywna, wzbudzająca nieklamany podziw. Potrafi być liryczna, choć jej z natury dramatyczny głos pełny jest ekspresji i emocji. W tym dramatycznym więc raczej ujęciu postaci artystka porusza się bardzo swobodnie ale zawsze podporządkowuje się muzyce. Jej wrodzona muzykalność i do perfekcji opanowana wirtuozeria wokalna pozwalają na stworzenie postaci prawdziwej i przekonującej. Ewa Podleś zdecydowanie zdominowała swą wielką sztuką to nagranie.

Jacek Chodorowski



FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC
Aux Armes Citoyens!
La grande chasse de Chentilli, Chant funèbre sur la mort de Féraud (aranżacja: Mathieu Lussier), Marche victorieuse (aranżacja: Mathieu Lussier), La Bataille, Andante, La Chasse d'Hylas et Silvie, Quatre hymnes à la Liberté (aranżacja: Mathieu Lussier), Simphonie à 6, La Marseillaise (aranżacja na orkiestrę: Gossec, aranżacja: Mathieu Lussier), Suite des airs révolutionnaires (aranżacja: Gossec)

Les Jacobins (Jane Booth, Martin Carpentier, klarnety; Louis-Philippe Marsolais, Julie-Anne Drolet, rogi; Mathieu Lussier, Nadina Mackie Jackson, fagoty)
• *Mathieu Lussier, dyrygent*

Atma Classique ACD2 2595 • w. 2010, n. 2008 • 57'08"
★★★★★

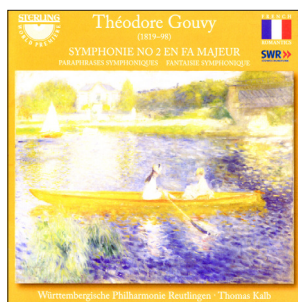
François-Joseph Gossec (1734-1829), kiedyś niezwykle popularny (współzałożyciel Konserwatorium Paryskiego), święcił triumfy podczas panowania czterech królów i jednego cesarza, a także Rewolucji, teraz niemalże zapomniany, powraca do życia nie dzięki rodakom, ale innym krajom należącym do kręgu kultury francuskiej: Belgii i Kanady. Oto najnowsza płyta kanadyjskiej wytwórni Atma Classique zawierająca świadectwo jego epoki, przełomu Klasycyzmu i Romantyzmu. Są to utwory świetnie napisane lub zaaranżowane na sekstet dęty o konotacji patriotycznej, o czym najlepiej świadczą ich tytuły.

Inicjatywa kanadyjskiego zespołu Les Jacobins – nazwa adekwatna do repertuaru – pod dyrekcją fagocisty, Mathieu Lussiera wzbudziła mój zachwyt. Grający na instrumentach z epoki muzycy znakomicie oddają charakter tej twórczości, jakby nie było, użytkowej, co wcale nie umniejsza jej wartości. W swoim czasie miała jeden, podstawowy cel – wzbudzać uczucia patriotyczne obywateli, i jeśli była wykonywana równie dobrze jak przez kanadyjskich „Jakobinów”, to na pewno osiągała swój cel.

Zwieńczeniem, i to naprawdę znakomitym, płytą jest wspaniała *Symphonie à 6* ale to nie dziwi: Gossec uważany jest za ojca symfonii we Francji

Oto niezwykle ciekawy album przywracający do życia repertuar z burzliwego okresu wokół Rewolucji Francuskiej dzięki inicjatywie kanadyjskich muzyków i dotacji rządu... kanadyjskiego. Świadczy to o tym, że nie tylko polski rząd nie lubi wspierać własnej twórczości, tylko czy na pewno powinniśmy w tym naśladować Francuzów?

Stanisław Lubliński



THÉODORE GOUVY
Symphonia nr 2 F-dur op. 12, Paraphrases Symphoniques op. 89, Fantaisie Symphonique
Württembergische Philharmonie Reutlingen • *Thomas Kalb, dyrygent*

Sterling CDS-1087-2 • w. 2010, n. 2008 • 71'56"
★★★★★

Théodore Gouvy (1819-1898), francuski kompozytor, przyjaciel Lalo, Masseneta i Saint-Saënsa popadł w zapomnienie. Być może przyczyną tego było jego zafascynowanie kulturą niemiecką, co we Francji drugiej połowy XIX w. było źle widziane. Jednocześnie w tamtym okresie Niemcy również niezbyt cenili twórczość francuską. I tak jego twórczość była dla Francuzów zbyt niemiecka, a dla Niemców zbyt francuska.

Na jego bogatą twórczość składają się dzieła symfoniczne, kameralne, religijne. W ciągu ostatnich dwóch dekad jego twórczość powraca do łask, w czym niewątpliwie ma ogromny udział popularyzacja formatu CD. Do promotorów jego dzieł dołączyła teraz znakomita firma szwedzka Sterling, znana z promowania muzyki romantycznej całej Europy (która niedawno wślawiła się wydaniem I Symfonii Noskowskiego).

Pierwsza część II Symfonii Gouvy'ego łączy w sobie melodyjność schumanowską z lekkością mendelssohnowską. Podobnie

jest w drugiej części, która na dodatek może się kojarzyć z francuską muzyką baletową. Po niej następuje spokojne, powolne *Andante* poprzedzające burzliwy, pełen wigoru *Final*.

Paraphrases Symphoniques – temat z wariacjami to ostatnie dzieło Gouvy'ego w klimacie bardzo zbliżone do podobnych dzieł Brahmsa. Natomiast *Fantaisie Symphonique* to wersja orkiestrowa *Fantazji g-moll* na dwa fortepiany. Kompozytor i tu wyraźnie pozostaje pod wpływem Mendelssohna i Schumanna, niektóre jego rozwiązania wydają się zapowiadać wczesnego Czajkowskiego. Pomimo wielu podobieństw do innych kompozytorów twórczość Gouvy'ego jest jednak jak najbardziej oryginalna, choć nie odkrywcza. Charakteryzuje ją jednak bardzo dobre rzemiosło, świetne opanowanie formy, wreszcie piękne melodie.

Dodatковым atutem nagrania jest orkiestra Württembergische Philharmonie Reutlingen pod dyrekcją Thomasa Kalba, która z dużym zaangażowaniem podjęła się tego nagrania.

Płyta i repertuar dla melomanów żądnych nowych odkryć.

Stanisław Lubliński



JERZY FRYDERYK HAENDEL
Brockes-Passion
Nele Gramß, Johanna Winkel, Markus Brutscher, Markus Flaig, Elvira Bill, Jan Thomer, James Oxley, Michael Dahmen • *Kölner Kammerchor; Collegium Cartusianum* • *Peter Neumann, dyrygent*
Carus 83.428 • w. 2009, n. 2009 • 153'23"
★★★★★

Kiedy w 1712 r. Berthold Heindrich Brockes opublikował swoje dzieło *Der für Sünde der Welt gematerte und sterbende Jesus*, opowiadające o męczeńskiej śmierci Jezusa, nie przypuszczał zapewne, że po jego tekście sięgną najwybitniejsi kompozytorzy tamtej doby, by wykorzystać go jako materiał literacki w swoich utworach, reprezentujących typowy dla baroku nurt muzyki pasyjnej. Byli wśród nich m.in. Jerzy Filip Telemann, Reinhard

Keister, Johannes Mattheson czy Jerzy Fryderyk Haendel. Jedyne oratorium w ojczystym języku autor *Mesjasza* przeznaczył do premierowego wykonania w Hamburgu, co miało zresztą miejsce w kwietniu 1719 r. Od tego momentu monumentalne dzieło zaczęło zdobywać uznanie i popularność u niemieckich muzyków, w gronie których znalazł się np. Jan Sebastian Bach. Sam w latach dwudziestych użył fragmenty tekstu Brockesa w swojej *Pasji wg św. Jana*, zaś dwadzieścia lat później, w ostatnich latach życia, przystąpił do pracy nad sporządzeniem własnoręcznej kopii partytury Haendla; pracę tę ukończył jego uczeń Jan Bammmler.

Na tej nadzwyczaj interesującej edycji dzieła oparte jest wykonanie *Pasji Brockesa* z maja ubiegłego roku, zapisane na płycie wytwórni Carus, które mam przyjemność przedstawić Państwu. Utwór Haendla niezbyt często gości na płytach, dlatego też omawiana pozycja jest bez wątpienia rarytatem muzykologicznym oraz artystycznym, utrzymanym na wysokim poziomie.

Jego gwarantem są doskonale przygotowani wykonawcy, zwłaszcza zaś zespoły prowadzone przez specjalistę od muzyki baroku i klasycyzmu, Petera Neumanna: Collegium Cartusianum oraz Koloński Chór Kameralny, który ma stosunkowo mało partii w porównaniu ze znanymi, późniejszymi angielskimi oratoriami, ale i tak one zachwycają i brzmią po prostu przepięknie. Podobają mi się również występ orkiestry, posługującej się instrumentami z epoki; ich brzmienie jest łagodne i miękkie. Wysokim wymaganiom postawionym przez kompozytora na ogół dobrze sprościli zaangażowani śpiewacy, wśród których wyróżniam tenora Markusa Brutschnera w roli Ewangelisty oraz kreującego postać Jezusa basą Markusa Flaiga.

Muzyka Haendla w interpretacji połączonych sił solistów, chóru i zespołu orkiestrowego tchnie niezwykłym urokiem i siłą wyrazu; pełną powagi i zadumy. Szkoda, że tak rzadko można usłyszeć tak głęboko poruszające, nastrojowe dzieło, odpowiednio do słuchania nie tylko w okresie przedwielkanocnym. Trwająca ponad dwie i pół godziny *Pasja* nie jest kompozycją łatwą w odbiorze, różni się stylem od późniejszych, efektownych oratoriów, ale jej emocjonalny rys, niebiańsko brzmiące chóry, mistrzowsko skonstruowane partie wokalne

skutecznie rekompensują trud włożony w uważne wystuchanie tego monumentalnego utworu.

Paweł Chmielowski



**Jerzy Fryderyk Haendel
Giulio Cesare in Egitto – opera
HWV 17**

Kristina Hammarström, sopran; Emanuela Galli, sopran; Mary-Ellen Nesi, mezzosopran; Irini Karaianni, mezzosopran; Romina Basso, mezzosopran; Tassis Christoyannis, baryton; Petros Magoulas, bas; Nikos Spanatis, bas • Orchestra of Patras • George Petrou, dyrygent

MDG 609 1604-2 • w. 2010, n. 2008 • 231'53" ★★★★★

W Grecji kryzys. Jej sytuacja gospodarcza, ekonomiczna i finansowa jest tragiczna. Krajowi grozi bankructwo. Co dzieje się zatem w dziedzinie muzyki? Otóż sfera artystyczna (a przynajmniej ta część, której dotyczy niniejsza recenzja) ma się całkiem dobrze, czego świadectwem prezentowane trzy płytowe wydawnictwo.

Nagranie 3-aktowej opery *Juliusz Cezar* J. F. Haendla w wersji z 1724 r. sfinansowała fundacja Alexandra S. Onassisa. Orkiestrą miasta Patras (największej miejscowości na Peloponezie), pierwszym greckim zespołem grającym na instrumentach dawnych, dyryguje George Petrou – dyrygent, pianista i kameralista. Prawie wszyscy soliści są mniej lub bardziej związani z ojczyzną Homera – niektórzy miejscem urodzenia (Karaianni, Christoyannis i Magoulas), inni korzeniami (Nesi), jeszcze inni – zawodowo lub sentymentalnie.

Najmniej wspólnego z ciepłym nadmorskim krajem ma chyba wcielająca się w tytułową postać Kristina Hammarström ze Szwecji. Nawiasem mówiąc, nie mam pojęcia dlaczego przy nazwisku artystki na płycie widnieje określenie sopran, ale w związku z tym pozwolę sobie wyrazić jedno zyczenie: daj Boże takie „doły” sopranom! W rzeczywistości Hammarström

dysonuje dość ciemnym w barwie głosem, zdecydowanie mezzosopranowym. Jest on przy tym na tyle ruchliwy, że dobrze radzi sobie z koloraturami, które Haendel napisał dla słynnego kastrata Senesino.

Emanuela Galli w roli Kleopatry jest kobietą zmienną: od figlarnie czarującej, poprzez uwodzicielską (*V'adaro, pupille* z II aktu), po zawziętą, dramatyczną czy wrzuszającą w swym realizmie i samotności. Dysponuje przy tym pełnym, dźwięcznym sopranem. Niby wszystko pięknie, a ja i tak wolę w tej roli Olę Pasiecznik.

Wśród męskiej obsady bryluje baryton Tassis Christoyannis jako Achilles. Aria *Tu sei il cor di questo core* z I aktu brzmi w jego wykonaniu niemalże jak miłosne tango, eksponując dużą sprawność głosu śpiewaka oraz południowy temperament. Romina Basso w roli jego konkurenta Ptolemeusza nie ustępuje mu ani o krok. Jej aria *L'empio, sleale, indegno* z I aktu stanowi prawdziwy popis dzikiej furii. Głos Basso brzmi niezwykle głęboko, mięsiste i chwilami tak nisko, że wręcz męsko. Ma ponadto zjawiskową barwę i jest wyjątkowo ruchliwy. To prawdziwa perełka tego nagrania.

W natłoku operowych arii na uwagę zasługuje kończąca I akt duet Kornelii (Irini Karaianni) i Sekstusa (Mary-Ellen Nesi) *Son nata/o a lagrimar*. To ciekawe połączenie dwóch mezo, z których jeden jest na tyle jasny, że momentami zbliża się brzmieniem do sopranu (Nesi), drugi zaś stanowi kwintesencję niskiego kobiecego głosu (Karaianni). Samo wykonanie chwytą ze serce – i o to chodzi.

Grecka dusza dobrze sprawdza się w muzyce Haendla, który osiągnął mistrzostwo w malowaniu dźwiękami charakterów i emocji. Orkiestra pod batutą Petrou tworzy nie tylko bardzo poprawne tło dla popisów wokalnych, ale przede wszystkim umiejętnie wprowadza słuchacza w odpowiedni nastrój, np. w arii Cezara *Empio, dirò, tu sei* z I aktu przygotowuje wybuch złości. Atutem nagrania są ponadto solowe popisy instrumentalistów, jak koncertujący róg w arii Cezara z I aktu *Va tacito e nascosto* czy oddający samotność Kleopatry obój w *Voi, che mie fide ancelle* z III aktu.

Dodajmy do tego estetyczne wydanie, dużą i ciekawą zawartość merytoryczną książeczki wraz z librettem i... kupujemy. Nie wiem czy zyska na tym grecka gospodarka. Nasze bogactwo artystyczne – na pewno.

Anna Munia



JOSEPH HAYDN

**Symfonie nr 48 i 56
Heidelberger Sinfoniker • Thomas Fey, dyrygent**

Hänssler Classic CD 98.533 • w. 2010, n. 2009 • 64'41" ★★★★★

Dwunasta część powstającej od kilku lat serii nagrań z muzyką Józefa Haydna w wytwórni Hänssler kaže wyrokować, że w osobach Thomasa Feya i Symfoników z Heidelbergu mamy do czynienia z nadzwyczaj kompetentnymi interpretatorami dzieł autora *Stworzenia świata*. Nie będzie też przesadą uznanie ich fonograficznego, szeroko zakrojonego projektu po jego zakończeniu za jeden z najlepszych w tym repertuarze, a z pewnością za szczytowy cykl *Symfonii* Haydna naszych czasów.

Tym razem na krążku znajdziemy dwie pozycje, oznaczone numerami 48 i 56, w tonacji C-dur, przybrane w efektywnej szatę orkiestrową z wybijającymi się partiami trąbek i kotłów, co w przypadku wcześniejszej z nich, noszącej nazwę *Maria Teresa*, w związku z odwiedzinami austriackiej cesarowej w pałacu w Esterhazie we wrześniu 1773 r., jest jak najbardziej uzasadnione. Fey i jego zespół niezwykle błyskotliwie eksponują radosny i uroczy charakter obu dzieł, pozwalając dojść do głosu właśnie grupie białych i perkusji, notabene historycznego pochodzenia, i określić ich udziałem dźwiękowy charakter całości. Orkiestra brzmi wyśmienicie i spektakularnie. Symfonie jawią się jako pełne splendoru, energii, z wyraźnie zarysowanymi konturami formalnymi i wyrazowymi poszczególnych części. Tempa żywe, porywające, duże kontrasty dynamiczne, pozbawienie smyczków wibrata i skrupulatne odczytanie partytur wystawiają najlepsze świadectwo zarówno sztuce dyrygenckiej Feya, jak i kompetencjom i formie Heidelberskich Symfoników.

Nagrania muzyki cyklu symfonii Haydna firmy Hänssler budzą zachwyt i dlatego z niecierpli-



BIRTH OF THE STRING QUARTET
 utwory: A. Scarlattiego, Sammartiniego, Boccheriniego, Haydna, Mozarta
 Casal Quartett

Solo Musica SM126 • w. 2009, n. 2009
Muzyka21
 płyta miesiąca



W. A. Mozart – Kwartety smyczkowe: C-dur KV 170, C-dur KV 465 • J. Haydn – Kwartet smyczkowy G-dur nr 43 op. 54 nr 1 Hob. III:58

Amati Quartett (Willi Zimmerman, 1. skrzypce; Anahit Kurtikyan & Katarzyna Nawrotek, 2. skrzypce; Nicolas Corti, altówka; Claudius Herrmannn wiolonczela)

Divox CDX-20401 • w. 2007, n. n. 2001/2 • 60'43"
 ★★★★★



JÓZEF HAYDN
 Kwartety op. 32 i op. 42
 Quatuor Festetics

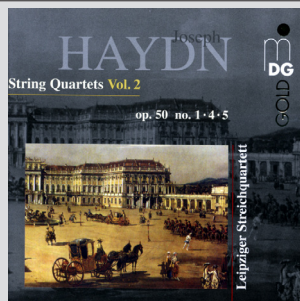
Arcana A 414 • w. 2009, n. 2006 • 144'55"
 ★★★★★

Kwartety op. 20
 Aurny Quartet

Tacet 187 • w. 2010, n. 2009 • 153'49"
 ★★★★★

Kwartety smyczkowe op. 50
 Aurny Quartet

Tacet 185 • w. 2009, n. 2009 • 147'50"
 ★★★★★



Kwartety smyczkowe op. 50 nr 1, 4, 5

Leipziger Streichquartett
 MDG 307 1585-2 • w. 2009, n. 2009 • 67'48"
 ★★★★★

Jakiś czas temu (**Muzyka21** nr 10/2009) zastanawiałem się przy okazji omawiania płyty wytwórni Hänssler z interpretacją 3 kwartetów smyczkowych Józefa Haydna młodego niemieckiego zespołu Minetti Quartett, czy w rocznicowym roku 2009 przypadkiem nie zapomniano o tym jakże ważnym rozdziale jego twórczości. Okazuje się, że jednak nie, bo na rynku pojawiło się kilka interesujących pozycji udowadniających żywotność dzieła autora *Stworzenia świata* i wielkiego nimi zainteresowania ze strony muzyków. Przedstawiam zatem Państwu krótkie omówienie niektórych z nich.

Pierwszym z nich jest album niemieckiej wytwórni Solo Musica, który od razu podbił moje serce. Jego założeniem jest umiejscowienie dorobku Haydna w szerokim historycznym kontekście, opierającym się na pokazaniu narodzin kwartetu smyczkowego jako gatunku. Stąd też Casal Quartett oprócz *Kwartetu d-moll* op. 9 nr 4 wybrał również kompozycje Alessandra Scarlattiego, Giovanniego Sammartiniego, Luigiego Boccheriniego czy młodzieńcy, *I Kwartet C-dur KV 80* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Od razu zachwyciło mnie w ich wykonaniu bardzo piękne brzmienie historycznych instrumentów z XVII w. autorstwa Jacoba Steinera. Jest to zresztą drugie założenie przyświecające temu projektowi – próba oddania oryginalnego dźwięku tamtej doby. W odróżnieniu od wielu artystów czy zespołów z nurtu wykonawstwa „historycznie poinformowanego”, jakość dźwięku, jego przejrzystość, ciepło i szlachetność od razu sprawiły mi w zachwyt. Wykonanie młodej formacji jest według mnie znakomite, oparte na żywym i świeżym spojrzeniu na muzykę przełomu epok. Do niewątpliwych zalet albumu dodam jeszcze bardzo dobrą realizację techniczną

oraz staranną edycję i przyjemną, estetyczną szatę graficzną. Z niecierpliwością zatem czekam na kolejne płyty Casal Quartett, bo jak dowodzi niniejsza pozycja, można być pewnym niebanalnego podejścia do partytur, wzorowej stylistyki, interpretacji energicznej i utrzymanej na wysokim poziomie. Uhonorowanie krążka najwyższą notą jest dla mnie prawdziwą przyjemnością.

Nie mogę tego niestety powiedzieć o kolejnej pozycji z serii *Kwartetów* Haydna nagrywanych stopniowo dla Arcany przez węgierski Quatuor Festetics. Posługując się również historycznym instrumentarium, używają dawnego, niższego niż obecnie, stroju, ale ich kreacji nie mogę nazwać wybitną czy nawet zadowalającą. Są to co prawda doświadczeni artyści, dla których kameralistyka nie ma żadnych tajemnic, ale ich specyficznie brzmiące, które nie wywołuje u mnie szczególnych estetycznych doznań, ani płaski dźwięk, bez większej przestrzeni, nie skłaniają mnie do wyższej noty, niż ta widniejąca przy opisie. Brak tu jest podobnej świeżości, energii i radości w odczycianiu utworów, co w wersji Casal Quartett i nie chodzi zapewne tylko o różnice w wieku muzyków. Ważny jest jeszcze fakt, że nie słyszę tutaj wielkości *Kwartetów* z op. 33, mających przecież fundamentalne znaczenia w historii gatunku, jak i twórczości Haydna – w odniesieniu do tak znaczącego opusu jest to poważne niedociągnięcie. W interpretacji Węgrów ta muzyka mnie nie porusza, ani nie wzrusza. Szkoda.

Jednym z zespołów, który przystąpił do rejestracji kompletu dzieł Haydna, jest Aurny Quartet, grupa bardzo doświadczona, skupiająca bez wątpienia mistrzów w swoim fachu. Kolejnymi pozycjami w ich szeroko zakrojonym cyklu w barwach wytwórni Tacet okazały się arcydzieła – op. 20 oraz op. 50. To kameralistyka naprawdę wysokiej próby. Artyści z powodzeniem sprościli wymaganiom obu słynnych serii kwartetów, będących kolejnymi kamieniami milowymi w twórczości Józefa Haydna. Użyto współczesnych instrumentów, ale dźwięk jest ładny, wyraźny, artykulacja czytelna, zaś sam zespół świetnie rozumie intencje kompozytora, co jest bardzo ważne. Tutaj wyraźnie słychać zarówno mistrzostwo wykonawcze Aurny Quartet, jak i wielkość muzyki. Bardzo spodobała mi się ta interpretacja, udowadniająca zaśluzoną renomę muzyków jako jednego z najdoskonalszych zespołów kameralnych w Niemczech.

Do nagrywania kompletów Haydna, tym razem dla MDG, przystąpiła inna, równie wybitna i znana u naszych niemieckich sąsiadów kameralna formacja, Leipziger Streichquartett, znana z licznych nagrań żelaznego smyczkowego repertuaru dla tej wytwórni. Na omawianej płycie znalazły się trzy numery z op. 50. Czworzo Lipszczan to muzycy doświadczeni i bardzo kompetentni, nie dziwi zatem fakt bardzo wysokiego poziomu wykonania. Sądzę, że taka fonograficzna rywalizacja między Tacetem a MDG z ich cyklami będzie bardzo interesująca dla słuchaczy – ciekawie jest porównywać wersje obu wytwórni. Spodobała mi się także ta wizja, np. bardzo czytelny dźwięk, naturalność w prowadzeniu frazy, dobrze dobrane tempa, doskonale zrozumienie wykonywanych dzieł. W interpretacji Kwartetu Lipskiego zauważyłem na przykład pominięcie powtórzeń w ostatniej części pierwszego utworu z tej grupy (*Kwartet B-dur*), czego uniknęli muzycy z Aurny Quartet – ci zagrali dokładnie wszystko to, co widnieje w partyturze. Nie przywiązując jednak zbyt wielkiego znaczenia do tego faktu, płytę MDG oceniam również wysoko i na podstawie jego wysłuchania można się spodziewać kolejnego wartościowego cyklu *Kwartetów* na płytach. Nie zaszkodzi ich duża ilość na rynku, bo Haydna według mnie wciąż jest na nim zbyt mało.

Ostatnim tytułem, który pragnę omówić, jest płyta wydana najwcześniej, bo w 2007 r. przez Divox. Jej bohaterem jest Amati Quartett, zespół znany z licznych interesujących nagrań dla tej wytwórni, m.in. dzieł Szostakowicza, które miałem okazję recenzować w numerze 4/2008 **Muzyka21**. *Kwartet G-dur* op. 54 nr 1 na płycie znalazł się pomiędzy młodzieńczym *Kwartetem C-dur* KV 170 Mozarta a jego późniejszym, słynnym *Dysonansowym*. To bardzo ciekawe założenie, odwołujące się zresztą do kontaktu obu genialnych kompozytorów i ich twórczego dialogu w tym gatunku. Interpretacja wyraźnie dowodzi zamiłowania artystów do klasycznego repertuaru: jest spójna, utrzymana w dobrych tempach, promieniuje energią, urokiem i pogodą. Ta interpretacja być może nie jest dokonaniem przełomowym, ale jej prostota i naturalność wywarły na mnie dobre wrażenie – słucha się jej z przyjemnością.

Paweł Chmielowski

wością należy oczekiwać jego kolejnych woluminów.

Paweł Chmielowski



IVER KLEIVE

Orgelmusikken fra deUSYNLIGE

2L 2L66SACD • w. 2009, n. 2009 • SACD, 36'40"
☆☆☆

Omawiana płyta zawiera muzykę, a ściślej – wybrane z niej organowe motywy – do filmu Erika Poppe *Zniknięcie* (tytuł oryginalny *DeUsynlige*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza: wzburzona, niespokojna woda). Ta norwesko-duńska produkcja zebrała niezłe recenzje, przypadła do gustu także polskim widzom (na nasze ekrany weszła we wrześniu ubiegłego roku). Zasadniczą część muzyki skomponował Johan Söderqvist, ale dramaturgię kluczowych scen doskonale podkreślają inne utwory, wykonywane na organach przez Ivera Kleive, bardzo doświadczonego muzyka, specjalizującego się w twórczości sakralnej, mającego także skłonności jazzowe i rockowe. Dokonany przez niego (zapewne we współpracy z reżyserem) wybór jest więc dość eklektyczny i wyraźnie związany z akcją samego filmu. Mamy tu zatem dwie wersje starego hitu duetu Simon and Garfunkel (oczywiście w aranżacji Kleive'a na organy), także sporą dawkę dawnych dzieł, m.in. kompozycje Antonio Vivaldiego (*Sinfonia al Santo Sepolcro*), Hansa Leo Hasslera (*Velt alle dine veie* – zmienioną nie do poznania w nowoczesnej interpretacji), Katariny Elisabet Ehrenborg (*Om nogen til ond meg lokke vil*), czy Williama Henry Monka (*O bli hos meg*). Nie zabrakło kompozycji współczesnych – Liv-Benedicte Bjørneboe *Allegro* oraz dwóch motywów autorstwa Ivera Kleive. Całość ma niewątpliwie kilka zalet – trwa niespełna 40 minut i jest naprawdę bardzo dobrze nagrana i wyprodukowana, a przecież organy to wyjątkowo trudny do wiernego zarejestrowania instrument. Jeśli dodamy, że wykonawca bez wątplenia wykazał się swoim kunsztem i doskonala znajomością

literatury muzycznej – otrzymamy ciekawy i zapewne godny uwagi efekt końcowy.

Z drugiej strony jednak umówmy się – to nie jest propozycja dla wytrawnych melomanów, bo też jakoś trudno mi zachwycać się organową interpretacją przeboju napisanego przez Paula Simona, czy dość osobliwą aranżacją niektórych tytułów. Muzyka w wykonaniu Ivera Kleive doskonale sprawdza się w filmie, robiąc ogromne wrażenie także dzięki znakomitej realizacji nagrań, czy też samemu brzmieniu kościelnych organów. Jednak pozbawiona całego kontekstu, opowiedzianej obrazem historii, staje się jedynie ciekawostką, cenną przede wszystkim dla tych, którzy zakochali się w samym filmie. Czy przypadnie do gustu tym, którzy *Zniknięcie* nie widzieli, a chcieliby posłuchać samej muzyki? Tu mam poważne obawy.

Na osobną wzmiankę zasługuje sam instrument, na którym wykonano opublikowane tu utwory. Zbudowała go w 1997 r. znana austriacka firma Rieger Orgelbau (nb. o długiej i ciekawej historii) i zainstalowała we wnętrzu wiekowej katedry w Bergen. Brzmienie jest istotnie znakomite i z chęcią wysłuchałbym nieco ambitniejszego programu we właśnie takim wykonaniu.

Dariusz Mazurowski



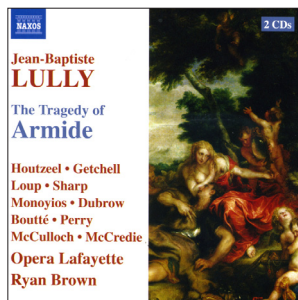
JOSEPH MARTIN KRAUS
Aeneas i Cartago – fragmenty orkiestrowe z opery
Sinfonia Finlandia Jyväskylä • Patrick Gallois, dyrygent
Naxos 8.570585 • w. 2010, n. 2007 • 69'49"
☆☆☆☆

Joseph Martin Kraus (1756-1792) znany jest dzisiaj tylko dzięki kilku nagraniom muzyki symfonicznej i kameralnej, a przecież za życia był poważany i szanowany, a jego twórczość zachwycała samego Haydna. Ciekawą płytę z jego muzyką zaprezentował właśnie Naxos. Są to znakomicie wykonane i nagrane fragmenty orkiestrowe z jego opery *Aeneas i Cartago*. Z tego ogromnego, pięcioaktowego dzieła wybrano

uwerturę, muzykę baletową, marsze. Słuchając tej płyty można zrozumieć, dlaczego Haydnowi tak się spodobała twórczość Krausa. Fragmenty ilustrujące sztorm, przeżycia bohaterów, zmagania z Rzymianami są niezwykle sugestywne.

W połączeniu ze znakomitym wykonaniem fińskiej orkiestry pod dyktando Patricka Gallois daje to niezwykle interesujący album, który szczerze polecam. Mam nadzieję, że wcześniej czy później, pojawi się również nagranie kompletnej opery, i to w wykonaniu nie gorszym.

Stanisław Lubliński



JEAN-BAPTISTE LULLY
La tragedie d'Armide
Stephanie Houtzeel, sopran; Robert Getchell, tenor; Francois Loup, bas; William Sharp, barryton; Ann Monoyios, sopran; Miriam Dubrow, sopran; Tony Boutté, tenor • Opera Lafayette • Ryan Brown, dyrygent
Naxos 8.660209-10 • w. 2008, n. 2007 • 121'49"
☆☆☆☆

Podwójny album firmy Naxos zawiera *Armide* Jean-Baptiste'a Lully'ego w wykonaniu Opera Lafayette. *Armide et Renaud* to ostatnia ukończona opera kompozytora, określona przez niego jako tragédie en musique czy też tragédie lyrique. Zamówienie na nią złożył w maju 1685 r. sam król Ludwik XIV; premiera odbyła się w lutym 1686 r. w Paryżu. Król, który przez długie lata patronował Lully'emu, osobiście wybrał fabułę (Jeruzolima wyzwolona Torquata Tasso), libretto według której ułożył Philippe Quinault. Opera, oczywiście, została monarsze zadedykowana. Mimo to, ciekawostką jest fakt nieprzybycia króla nie tylko na prawykonanie, ale i na żadne inne przedstawienie, być może ze względu na ujawniony nieco wcześniej związek kompozytora z pazurem Brunetem. Szczęśliwie dla kompozytora, romans ten nie skończył się karą śmierci, jak to bywało wówczas, lecz jedynie pewnym odsunięciem od królewskich łask.

Armida reprezentuje sobą punkt kulminacyjny długiej i owocnej kariery Lully'ego, pierwszego znaczącego kompozytora francuskiej opery i jednocześnie najbardziej wpływowego muzyka na dworze króla Ludwika XIV. *Armida* okazała się ostatnim ukończonym dziełem scenicznym kompozytora. Od początku uznany za arcydzieło utwór ten nie tylko natychmiast zaskarbił sobie popularność, ale i zdołał ją utrzymać nawet w XVIII w., kiedy twórczość Lully'ego była już mniej popularna. Jednocześnie powstało dużo replik i parodii tak osobnych fragmentów, jak i całej opery.

Tragédie lyrique – gatunek opery, rozpowszechniony do początku XIX w., utworzony i kulturowany przez Lully'ego, a później przez Charpentiera, Campré, Leclaira, Rameau, Méhula i Cherubiniego. Co prawda, faktycznym twórcą tragédie lyrique był Robert Cambert (1671), lecz na skutek intryg dworskich (w czym Lully, przybysz z Włoch, był niezrównanym mistrzem) Cambert musiał opuścić kraj; wówczas Lully pozostał bez żadnych konkurentów. Jego pomysłem było m.in. połączenie francuskich tradycji teatralnych (tragédie Comaille'a i Racine'a) z baletem dworskim, który we Francji wszedł w symbiozę z operą i aż do końca XIX w. pełnił ogromną rolę w operach francuskich.

Armida reprezentuje typowy model formy tragédie lyrique – jest to pięcioaktowa opera z uwerturą i prologiem. Mamy do czynienia z pyszną, zróżnicowaną orkiestracją, zmiennością trybu narracji, ogromną rolą deklamacji i recytatywów, wysokim poziomem dramatyzmu. Fabuła, co było typowym dla tragédie lyrique, zawiera w sobie obok właściwego dramatu historycznego (w innych przypadkach antycznego) wiele aktualnych alegorii politycznych, m.in. na temat walki katolików z hugenotami. W prologu, nie związanym fabułą z całością opery, wychwalano sławę i mądrość króla. Całość utrzymana jest w atmosferze wzniosłości i powagi, natomiast zakończenie – mimo iż reguła nakazywała szczęśliwe rozwiązanie fabuły – pozostawia nas w pełnej wątpliwości sytuacji psychologicznej (wybór tytułowej postaci pomiędzy zemstą a miłością; nagły zwrot, który ów wybór uniemożliwia). Takowe zainteresowanie psychologią dramatu, psychologią poszczególnych bohaterów, wynosi *Armide* w epokę znacznie późniejszą. I pod tym, i pod innymi względami wydają się



PAWEŁ KLECKI [PAUL KLETZKI]
Koncert fortepianowy op. 22 (1930), Trzy preludia op. 4 (1923), Trzy utwory na fortepian (1940/1941), Fantazja c-moll op. 9 (1924)

Joseph Banowetz, fortepian • Russian Philharmonic Orchestra • Thomas Sanderling, dyrygent
 Naxos 8.572190 • w. 2010, n. 2006/7 • 75'12"

Muzyka21
plyta miesiaca

Naxos po raz kolejny zawstydza nasze Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego nagrywając płytę z polską muzyką, która jest odkryciem. Odkryciem z kilku względów. Pierwsze to

fakt, że polski krytyk muzyczny, erudyta, Józef Kański, o twórczości naszego kompozytora pisze w haśle „Klecki” w *Encyklopedii Muzycznej PWM* wydawanej od ponad 30 lat przez PWM tylko tyle: „Z jego obfitego dorobku kompoz. (m.in. 4 symfonie, koncerty fort. i skrzy., utwory kam., pieśni) większość uległa zniszczeniu w czasie II wojny światowej”. Prawda jest całkiem inna, co potwierdza kilka płyt z muzyką tego twórcy wydanych przez takie wydawnictwa jak Bis, Acte Préalable, czy właśnie Naxos. Więcej niż połowa spuścizny po kompozytorze znajduje się w bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego (sic!), a całość w Zentralbibliothek Zürich. Po drugie, że utrzymywana przez wspomniane Ministerstwo m.in. orkiestra Sinfonia Iuventus jest w permanentnym kryzysie repertuarowym, gdy chodzi o nagrania. Trudno w ich dorobku płytowym znaleźć ambitne repertuarowo życia polską muzykę. Po trzecie nasz MKiDN nie wspiera w ogóle ambitnych i odkrywających nagrań polskiej muzyki, co potwierdzają odrzucone, co i

raz wnioski na takowe produkcje. Przejdźmy jednak do płyty z muzyką Pawła Kleckiego. Jest to kolejna płyta, która promuje jego muzykę. Wcześniej wspomniany szwedzki BIS wydał muzykę symfoniczną, a jego muzyka kameralna wydana została przez polskie Acte Préalable. Teraz przyszedł czas na *Koncert fortepianowy* i inne ciekawe dzieła Pawła Kleckiego.

O osobie kompozytora wiemy dość sporo. Urodził się w 1900 r. w Łodzi, zasłynął jako cudowne dziecko, geniusz skrzypiec. Był najmłodszym skrzypkiem grającym w łódzkiej orkiestrze. Na świecie znany jest jako wybitny dyrygent. Gdyby nie II wojna światowa i prześladowania Żydów, Klecki byłby jednym z naszych największych skarbów artystycznych. Był to bowiem muzyk wyjątkowo zdolny, a przy tym mający wielkie szczęście do pojawiania się w odpowiednim miejscu w odpowiednim czasie wśród elity muzycznej świata. Gdyby nie ta przeklęta wojna! Dziś znany jest na świecie w niemieckiej pisowni swoich personaliów, jako Paul Kletzki. Zostawił po sobie dość

sporo dzieł, choć po 1942 r. przestał pisać, podobnie jak niedługo Sibelius.

Dziś trudno ustalić przyczyny takiej decyzji. Sam Klecki po latach mówił, że to „hitlerizm zniszczył we mnie ducha i natchnienie do pisania muzyki”. Jako skrzypek był uczniem Józefa Joachima. W 1921 r. zdobył pierwszą nagrodę konkursu sponsorowanego przez Filharmonię Warszawską za *Uwerturę*. Dzięki tej nagrodzie wyjechał do Berlina, aby ukończyć studia w Hochschule für Musik, gdzie studiował kompozycję u Friedricha Kocha. W 1925 r. Kletzki rozpoczął wykonywanie własnej muzyki. W ogóle miał wielkie szczęście, bowiem jego utwory pojawiały się w Filharmonii Berlińskiej, a on grał z orkiestrami w Bremie, Dreźnie, Essen, Dortmundzie, Duisburgu, Lubece, Kilonii, Heidelbergu, oraz Göteborgu w Szwecji. Samo to może dać coś do myślenia polskim specjalistom od naszej muzyki twierdzącym, że nie mamy przystępnego repertuaru.

Od 1925 r. rozpoczął naukę w Konserwatorium Sterna w Berlinie, w latach 1929/1930 był

bardzo ciekawe porównania dzieła Lully'ego z późniejszą, równie wybitną *Armida* (1777) Glucka, skomponowaną do tego samego libretta i również dla sceny paryskiej.

Zachowały się dane dotyczące wielkości obsady wykonawczej w czasie premiery opery: chór składał się z 29 osób, zaś orkiestra – z 27, co, jak się wydaje, było w owych czasach obsadą pokazną.

Stylowej interpretacji, usytuowanej na bardzo dobrym poziomie, nie ma czego zarzucić. Szczególnie zwraca na siebie uwagę wykonawczyń postaci tytułowej – Stephanie Houtzeel, której mezosopran doskonale radzi sobie z zawiłymi partyturą, zaś dramatycznie i dramaturgicznie trzyma w ryzach całą operę. Inni soliści, zarówno jak i orkiestra, również prezentują sobą bardzo przyzwoity poziom. Najwięcej mojej wątpliwości wzbudziła uwertura, zagrana nijako; jej zbyt szybkie tempo, brak dramatyzmu i powierzchowność dla tak istotnie zapowiadającej się opery; tym bardziej, że uwertura służyła nie tylko rozpoczęciu opery, lecz również w wielu przypadkach towarzyszyła wejściu króla do loży. Jednocześnie trudno zrozumieć posunięcia mające na celu skrócenie opery (nagranie przecież nie w trakcie przedstawienia w trybie

live, lecz studyjnie). Ryan Brown, dyrygent Opera Lafayette, pisze w przedmowie, iż zdecydowano się na to gwoździ uwypuklenia dramatyzmu dzieła, korzystając m.in. z historycznych tradycji wykonania (i skrócenia) *Armidy*. Tak więc – poza modyfikacjami i skrótami w trakcie II, IV i V aktu – całkowicie zrezygnowano z prologu (coż to? Republikańska postawa ideowa współczesnych Francuzów, by nie wychwalać cnót króla?). Odniesienie do „tradycji, przekazywanych przez każde nowe pokolenie następnemu” oraz zaklinalnie, iż takie arcydzieło, jak *Armida*, jest ciałem giętkim i poddającym się transformacji, z goryczą wkładam między bajki. Jeżeli warunki wystawienia scenicznego powinny uwzględniać rozwój sceniczny i pewną dramaturgię, to nagranie samej muzyki opery, w dodatku na CD, gdzie mamy wiele możliwości przerwy i powtórzeń, wręcz nakazywałyby nagranie muzyki Lully'ego w czystej postaci i – przede wszystkim – w całości; zaś resztę koncepcji – o „elastyczności arcydzieła” – słuchacze mają prawo dorobić sobie we własnym zakresie, bez odgórnego zarządzenia.

Rostislaw Wygranienko



GUSTAV MAHLER
X Symfonia – transkrypcja na fortepian

Christopher White, fortepian
 Divine Art dda25079 • w. 2010, n. 2008 • 67'04"
 ★★★★★

W XIX w. było czymś naturalnym dokonywanie transkrypcji fortepianowych lub kameralnych dzieł symfonicznych. Większość melomanów potrafiła grać na jakimś instrumencie, natomiast dostęp do sal koncertowych był ograniczony, a nagrań po prostu nie było. Ale czy taka operacja odniesie sukces w XXI w., kiedy nikt już nie umie grać, a nawet jak nie ma się w pobliżu sali koncertowej, to dostęp do nagrań jest niemalże nieograniczony?

Znaleźli się jednak odważni muzycy, którzy postanowili spróbować, czy jest jeszcze zainteresowanie dla takich działań. Są

nimi młody brytyjski pianista Christopher White (rocznik 1984) oraz znakomity pianista i kompozytor Ronald Stevenson (rocznik 1928). Tego ostatniego od zawsze fascynował Busoni, tytan fortepianu, wielki kompozytor i mistrz transkrypcji. Wspólnie dokonali świetnego opracowania wspomnianego utworu na fortepian, a wykonał je młodszy z dwóch artystów.

Przyznam się, że zarówno transkrypcja jest świetnie zrobiona, jak i wykonanie jest naprawdę wzorcowe. Ten młody, w momencie nagrania zaledwie 24-letni, pianista poradził sobie bardzo dobrze z tym gigantycznym dziełem. Jego gra nie budzi zastrzeżeń. Miejscami odnosi się niemalże wrażenie, jakby jego starszy kolega, Ronald Stevenson, mu pomagał grając na cztery ręce.

Czy jednak nagranie to odniesie sukces? Na pewno miłośnicy wielkiej pianistyki i wszelkich niecodziennych dokonań rzucą się, by odkrywać to dzieło jakby rodem z innej epoki. Ale dla przeciętnego melomana obcowanie z muzyką Mahlera, którą zna się z wykonąk rozbudowanych do niemożliwych rozmiarów orkiestr, w wersji na fortepian solo może okazać się nużące pomimo znakomitej realizacji.

Stanisław Lubliński

w radzie Bund deutscher Komponisten. W ogóle Berlin był dla Kleckiego przychylnym miastem, to tu właśnie legendarny Wilhelm Furtwängler traktował go „jak syna”. To on dopuścił go do prowadzenia Filharmonii Berlińskiej, był tym samym najmłodszą osobą, którą spotkał taki zaszczyt. To Furtwängler polecił jego muzykę do publikacji w takich wydawnictwach, jak Simrock i Breitkopf und Härtel. A w 1932 r. Furtwängler wybrał Kleckiego na głównego dyrygenta Filharmonii Berlińskiej. Pierwszy koncert miał miejsce w dniu 21 marca 1933 r., jednak gdy do władzy doszedł Hitler, w życiu wielu muzyków, w tym Kleckiego, zaczęło się wszystko sypać. Co prawda Klecki miał możliwości prowadzenia i publikowania swojej muzyki. Nawet zachował się komunikat prasowy wydany przez wytwórnię Telefunken, gdzie cytowano list od Furtwänglera, który chwali Kleckiego, mówiąc że jest on „nie tylko specjalnie utalentowanym kompozytorem, ale jest jednym z niewielu utalentowanych dyrygentów muzycznych młodego pokolenia, którzy mają wielką przyszłość przed sobą”. Takie

same superlatywy sływały na Kleckiego z ust Toscaniniego, który powtarzał, że Klecki „jest wybitnym artystą i szacuję, że bardzo wysoko zajdzie jako kompozytor i dyrygent, bo ma niebawem możliwości artystyczne”.

W 1940 r. nazwisko Kleckiego zostało zawarte w *Lexikon der Juden in der Musik* i jego kariera się zatrzymała. W wywiadzie dla gazety opublikowanym w 1948 r. w Australii, Klecki mówił, że jego wydawcy zniszczyli mnóstwo jego muzyki: „nawet miedzioryty służące do drukowania mojej muzyki w Niemczech zostały przetopione”. Partia orkiestry prezentowanego *Koncertu fortepianowego* została zrekonstruowana na podstawie zachowanego wyciągu fortepianowego. Gdy wyjechał z Niemiec, przeniósł się do Włoch, a stamtąd do ZSRR, aż wreszcie do Szwajcarii, gdzie ożenił się ze Szwajcarką. Po wojnie jego kariera dyrygencka nabrała wielkiego rozmachu, choć do komponowania już nie wrócił. Stał się jednym z najwybitniejszych dyrygentów swojego pokolenia, co potwierdzają jego niezwykle liczne nagrania płytowe. I tylko w

jego ojczyźnie zapomniano o nim na całe dziesięciolecie.

Prezentowana płyta Naxosu ma wielką wartość, ze względu na poznawczych nowego repertuaru. *Koncert fortepianowy* op. 22 z roku 1930 to jeden z trzech koncertów, jakie wyszły spod ręki Kleckiego. Jego prawykonania dokonał pianista Hans Beltz na koncercie w Gewandhaus w Lipsku w dniu 21 stycznia 1932 r., koncert prowadził Hermann Abendroth. Samo dzieło zbudowane jest z trzech części w formie allegro sonatowego. Jak piszą wybitni krytycy muzyczni na świecie, *Koncert fortepianowy* Kleckiego może być śmiało zaliczany do najbardziej znaczących w tym gatunku, jest równie dobry jak *II Koncert fortepianowy* Brahmsa i ta realizacja przynosi nadzieję, że osiągnie należne miejsce w repertuarze.

Nagrania podjął się pianista Józef Banowetz, który znany jest z promowania nieznanego repertuaru. Do tej muzyki podszedł całkowicie swobodnie i otrzymaliśmy interpretację bardzo muzykalną, wirtuozowską i przemyślaną. Może przydałoby

się przy nagraniu tego dzieła więcej przestrzeni akustycznej. Choć to, co otrzymaliśmy jest na przyzwoitym poziomie.

Druga część płyty, jest również dobra, przynosi dzieła na fortepian solo. *Trzy preludia* op. 4 są dobrze wykonane i bardzo przyjemne dla ucha, a gdy weźmiemy pod uwagę czas, gdy powstały, to brzmią bardzo ciekawie w oderwaniu od tego co dzieło się wokół kompozytora. Płytę zamyka powrót do 1920 r., czyli *Fantazja c-moll* op. 9, w której pobrzmiwają duchy Busoniego i Skriabina.

Paweł Klecki, lepiej niż ktokolwiek inny, rozumiał, że jego głos jako kompozytora był mocno oderwany od głównego nurtu muzyki powojennej, stąd może nie chciał pisać. A historia pokazuje, że czasami lepiej nie iść za prądami współczesności, bo zbyt nowoczesna muzyka spowodowała odwrócenie się od niej publiczności. Zatem omawiana płyta stanowi rarytas dla wielbicieli muzyki odkrywanej o dużej wartości. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



GUSTAV MAHLER
IX Symfonia
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Roger Norrington, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.244 • w. 2010, n. 2009 • 72'10"
☆☆☆

Czego można spodziewać się po kompozycji w wykonaniu Radiowej Orkiestry Symfonicznej ze Stuttgartu pod batutą Rogera Norringtona? Przede wszystkim tego, że usłyszymy interpretację zgodną z założeniami epoki, gdzie zachowane zostaną właściwe rozmiary orkiestry, jej rozmieszczenie, odpowiednie smyczkowanie, frazowanie, tempo czy artykulacja.

Już pierwsze takty *IX Symfonii* Gustava Mahlera firmowane nazwiskiem sir Norringtona pozwalają stwierdzić, że także w tym przypadku mamy do czynienia z tzw. stuttgardzkim brzmieniem. Zespół

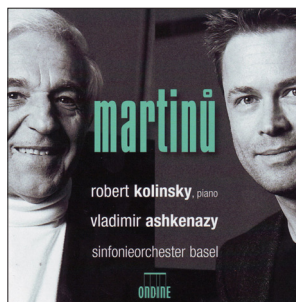
gra niemal bez wibracji, odwołując się tym samym bezpośrednio do prawykonania utworu przez Filharmoników Wiedeńskich pod Bruno Walterem w 1912 r. oraz do słynnego nagrania w tym samym składzie dokonanego na półtora roku przed wybuchem II wojny światowej. Instrumenty stapiają się w nim w homogeniczny organizm dźwiękowy, a symfonia zyskuje na naturalności i szczeroci przekazu.

Nie jest przy tym pozbawiona ogromnego ładunku emocji, który zawarł w niej kompozytor. Warto w tym miejscu przypomnieć, że na jej kształt wyrazowy miały wpływ osobiste przeżycia twórcy – utrata pracy w Operze Wiedeńskiej, śmierć starszej córki oraz zdiagnozowanie u Mahlera poważnej choroby serca. Tzw. trzy ciosy losu znacząco przyczyniły się do tego, że *IX Symfonia* aż kipi siłą uczuć.

Muzycy kierowani przez Norringtona sprawdzają się dobrze w energetycznych fragmentach dzieła. Interesująco brzmi figlarny fagot w napisanej w rytmach ländlera II części (ach ta mahlerowska ironia). Z przyjemnością słucha się polifonicznych przeprowadzeń w III części, zwłaszcza z udziałem instrumentów dętych blaszanych, nawet wtedy, kiedy nie są one idealnie wykonane – „uroki” nagrania na żywo. Nie do końca przekonuje mnie natomiast pomysł

na interpretację motywów delikatnych, spokojnych i utrzymanych w wyciszzonej dynamice. Zwłaszcza w skrajnych częściach ostatniej ukończonej przez Mahlera symfonii nie przynoszą one wcale ukojenia, niegasnącej nadziei czy refleksyjnej zadumy, ale ... stagnację. Zdaję sobie sprawę z faktu, że kompozytor chciał, by np. finałowe *Adagio* było powściągliwe – dookreślił je przecież przymiotnikiem „zurückhaltend”. Mnie jednak rezerwa w takim wydaniu nie przekonuje. Na szczęście muzyka jest sztuką wieloznaczną – tam, gdzie ja nie dostrzegam urody interpretacji, kto inny może zachwycić się jej minimalizmem.

Anna Munia



GUSTAV MAHLER
II Symfonia
Simona Saturova, sopran; Yvonne Naef, mezzosopran • The Philadelphia Singers Chorale;

The Philadelphia Orchestra • Christoph Eschenbach, dyrygent
Ondine ODE 1134-2D • w. 2009, n. 2007 • 87'31"
☆☆☆☆

Nagrywanie symfonii Gustava Mahlera w barwach różnych wytwórni przez kolejnych dyrygentów trwa w najlepsze i wielbiciel jego muzyki już się mają z czego cieszyć w rocznicowych latach 2010-2011, a ja tymczasem przedstawiam album wydany przez fińską wytwórnię Ondine w ubiegłym roku. To następną pozycją z serii płyt sygnowanych przez Orkiestrę Filadelfijską i jej byłego szefa, Christopa Eschenbacha, znanych z doskonale przyjętych fonograficznych rejestracji arcydzieł żelaznego orkiestrowego repertuaru (Czajkowski, Bartók, Szostakowicz czy Mahler właśnie). Tym razem Ondine wydała *II Symfonię c-moll*, bez wątpienia jedną z najpopularniejszych i najczęściej nagrywanych dzieł autora *Kindertotenlieder*. Choć końcowy rezultat należy uznać za interesującą i używaną na bardzo wysokim poziomie próbę zmierzenia się z dźwiękowym gigantem, omawiana wersja *Zmartwychwstania* według mnie raczej nie zapisze się w grupie najlepszych interpretacji tego niezwykłego utworu.

Przyczyną są np. dosyć wolne, by nie powiedzieć rozwleczone tempa, które dekoncentrują słuchacza i obniżają dramaturgię przebiegu oraz płynność narracji – tak jest w części pierwszej, najłabszej ze wszystkich, gdzie dodatkowo nie popisał się albo Eschenbach, albo raczej inżynierowie realizujący nagranie. Brak tu większych kontrastów dynamicznych i dźwiękowej przestrzeni – kulminacje są pozbawione blasku i siły, ekspresja i natężenie dynamiki stłumione, co w przypadku tego ogniwa, pełnego napięcia i jego rozładowań, jest sporym nieporozumieniem; słuchacz na próżno przez ponad 20 minut czeka na porządnie zrealizowane, efektownie brzmiące fortissimo. Kolejna część jest bardzo spokojna i ma trochę monotony charakter z powodu wspomnianych już wolnych temp wybranych przez dyrygenta. Chwilowe ożywienie i poprawę przynosi *Scherzo*, zaś w *Praswietle (Urlicht)* niestety rozczarowuje Yvonne Naef, w książeczce o dziwo nazwana „jedną z czołowych dramatycznych mezzosopranistek naszych czasów”. Stuchając jej dość bojaźliwej i niepewnej interpretacji tego przepięknego fragmentu oraz głosu o niezbyt ciekawej barwie, śmiem wątpić w ową opinię. Zdecydowanie najlepsze wrażenie wywarł na mnie szeroko zakrojony finał, z którego Eschenbach uczynił wspaniałą symfoniczną podróż, pełną wyrazu, blasku, kontrastów, zmian tempa, o zróżnicowanej ekspresji i zawierającą duży ładunek emocjonalny. Bohaterem tego nagrania jest dla mnie niewątpliwie Orkiestra Filadelfijska brzmiąca naprawdę fantastycznie – jej słuchanie jest czystą przyjemnością, spotęgowaną przez bardzo dobrą realizację techniczną: dźwięk jest wyrównany, pełny, czytelny, słychać wyraźnie wszystkie grupy instrumentalne, ich współdziałanie, dialogi między sobą oraz efektowne, zapadające w pamięć odcinki solowe.

W sumie jest to interpretacja interesująca, opierająca się na doskonałym występie orkiestry, niejednoznacznym poziomie zarówno solistów, jak i chóru, mających swe lepsze i gorsze momenty oraz oryginalnej, choć nie do końca przekonującej wizji dyrygenta. Wśród najnowszych nagrań *Zmartwychwstania* bez wahania zatem przyznaję pierwszeństwo Londyńskiej Orkiestrze Symfonicznej pod dyktando Walerego Gergiewa (LSO Live).

Paweł Chmielowski



BOHUSLAV MARTINŮ
Koncerty fortepianowe nr 3 i 5, Concertino na fortepian z orkiestrą

Giorgio Koukl, fortepian • Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, Zlin • Arthur Fagen, dyrygent
 Naxos 8.572206 • w. 2010, n. 2008 • 77'37" ★★★★★

Arthur Fagen znany jest już z kilku bardzo dobrych nagrań muzyki Martinů dla Naxos. Tym razem równie dobrze dokonał nagrania koncertów fortepianowych tego twórcy.

III Koncert fortepianowy – największe dzieło tego gatunku – miało w osobie Rudolfa Firkusny'ego znakomitego wykonawcę. Pianista Giorgio Koukl, bohater tego albumu, ma inne niż Firkusny podejście do tego koncertu. Traktuje dzieło w sposób mniej „romantyczny”, tempa są trochę wolniejsze, nadaje muzyce charakter bardziej neoklasycyzy. Oba podejścia są równoprawne, a ponieważ Koukl gra bardzo dobrze, więc taką interpretację akceptuję bez zastrzeżeń. Interpretacja Koukla jest świadoma, przemyślana, o czym świadczy podobne podejście do pozostałych utworów.

Niestety Bohuslav Martinů Philharmonic odstaje trochę od pianisty, nie przysłużyła mu się i stworzyła co najwyżej przeciętną interpretację. Niestety, bardzo dobry dyrygent tym razem nie miał zbyt wielkiego wpływu na brzmienie zespołu. Ze względu jednak na rzadki repertuar i przyjazną cenę płyt firmowanych przez Naxos, warto sięgnąć po ten album.

Stanisław Lubliński

BOHUSLAV MARTINŮ
Uwertura; Koncerty fortepianowe nr 2 i 4; Freski Piera della Francesca

Robert Kolinski, fortepian • Sinfonieorchester Basel • Władimir Aszkenazy, dyrygent

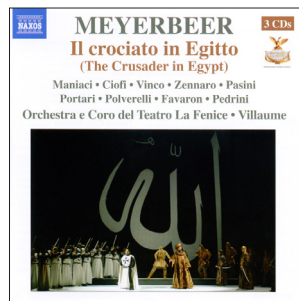
Ondine ODE 1158-2 • w. 2009, n. 2005/2007 • 65'54" ★★★★★

Nie dziwi fakt, że w świętowanie ważnych rocznic z dziejów muzyki czeskiej włączają się też renomowani zagraniczni artyści. Tak jest też w przypadku wydanej w ubiegłym roku płyce Ondine z utworami symfonicznymi Bohuslava Martinů, której bohaterami są szwajcarski, choć zapewne mający jakichś słowiańskich przodków, pianista Robert Kolinski, Orkiestra Symfoniczna z Bazylei pod batutą Władymira Aszkenazego. Tego ostatniego chyba nie tylko kilkuletnia praca na stanowisku szefadyrygenta Czeskiej Filharmonii skłania do częstego wykonywania i nagrywania twórczości naszych sąsiadów z południa, o czym świadczą choćby jego bardzo dobre albumy z Dworzakiem i Sukiem w barwach fińskiej wytwórni.

Stosunkowo niewiele jest na rynku nagrań z *Koncertami fortepianowymi* Martinů; do ich rejestracji przystąpiła ostatnio bodajże firma Naxos, z pewnością na uwagę zasługuje interpretacja Emila Leichnera i Jirziego Belohlavka w katalogu Supraphonu. Niniejszy album, zawierający *Drugiego* i *Czwartego*, z pewnością uplasuje się bardzo wysoko na liście płyt z tym repertuarem. Uzupełniony przez dwie kompozycje czysto orkiestrowe: błyskotliwą *Uwerturę* oraz pełne ekspresji i barw *Freski Piera della Francesca*, zachwyca od razu znakomitą jakością dźwięku, bardzo wyraźnego i czytelnego, który pozwala sycić się bogatą, oryginalną instrumentacją, jak i atrakcyjnością partii fortepianu. Kolinski i Aszkenazy współpracują ze sobą wyśmienicie, pozostając na jednej płaszczyźnie rozumienia materii, włożywszy wielki wysiłek w perfekcyjne odczytanie partytur. Nie ulega wątpliwości żywy stosunek emocjonalny do granych dzieł, wielkie zaangażowanie obu artystów oraz zrozumienie idei kompozytora.

Ta płyta może być idealną okazją do zapoznania się z dorobkiem autora *Julietty* dla odbiorców nieznających zbyt dobrze osoby i dokonań Bohuslava Martinů. Przystępna w odbiorze, wyrafinowana kolorystycznie muzyka, z wyrazistą rytmiką, melodyką i klarowną formą, w tak przekonującym i pełnym ekspresji wykonaniu, jest w stanie zainteresować każdego słuchacza, zwłaszcza tego, który interesuje się klasyką muzyki XX w. Polecam.

Paweł Chmielowski



GIACOMO MEYERBEER
Il crociato in Egitto

Michael Maniaci, kontratenor; Patrizia Ciofi, sopran; Marco Vinco, bas; Iorio Zennaro, tenor; Silvia Passini, mezzosopran • Orchestra e Coro del Teatro La Fenice • Emmanuel Villaume, dyrygent

Naxos 8.660245-47 • w. 2010, n. 2007 • 204'10" ★★★★★

Krzyżowcy w Egipcie (takie tłumaczenie tytułu podał w swym przewodniku operowym Piotr Kamiński, zaś biograf kompozytora, Zbigniew Kościów, tłumaczył ów tytuł *Krzyżowiec w Egipcie*), to ostatnie dzieło kompozytora, którego prapremiera odbyła się we Włoszech (Wenecja, 1824) i ostatnia skomponowana przed jego osiedleniem się w Paryżu (maj, 1826).

Meyer Beer (rodowe imię i nazwisko urodzonego w Niemczech kompozytora, 1791-1864) w roku 1810 połączył pierwotne imię i nazwisko, a kilkanaście lat później zaczął posługiwać się imieniem Jakub. I tak powstał Giacomo Meyerbeer. Choć w jego dorobku kompozytorskim znajdują się również utwory orkiestralne, religijne, okolicznościowe kantaty i około 120 pieśni, to przecież uznanie i sławę przyniosła mu muzyka sceniczna, w tym 19 oper. Do najczęściej wystawianych, a także i dzisiaj, należą: *Robert Diabeł, Hugonoci, Prorok, Dinora i Afrykanka*. Wszystkie one (w stylu francuskiej grand opéra) powstały po dziele omawianym w tej recenzji. Meyerbeer należał do znakomicie wykształconych muzyków. Miał ogromną znajomość różnych stylów operowych i potrafił z nich wybrać to, co mu w danej chwili odpowiadało. W *Krzyżowcach* słyszymy więc nawiązania do Rossiniego (długie recytatywy, fragmenty zespołowe) i Glucka (w partiach chóralnych). Całkowitą inwencją kompozytora jest natomiast zastąpienie tradycyjnej uwertury pantomimą „na tle” chóru. Cytowany wcześniej Zbigniew Kościów w swej monografii o kompozytorze pisze m.in.: „w

orkiestrze uwypuklił ujęcia programowe wykorzystując zwiększony skład blachy i nie stosowany przed tym kontrafagot, zdynamiczował kontrasty harmoniczne i urzeczywistnił pierwowzory słynnych później efektownych ujęć inscenizacyjnych". Warto dodać, iż piękny tercet *Giovinetto cavalier* (CD 2, śc. 3), wymyślony zresztą przez samego kompozytora, był częstym tematem licznych parafraz i wariacji.

Autorem libretta *Krzyżowców w Egipcie* jest Gaetano Rossi, również autor librett kilku wcześniejszych oper Meyerbeera. Rossi sięgnął do tematyki wypraw krzyżowych i zgrabnie opisał dzieje jednego z rycerzy, który w przebraniu dostał się na dwór sułtana Egiptu, związał się z jego córką i stał się zaufanym sułtana. Gdy niespodziewanie wyszła na jaw jego prawdziwa tożsamość, szczęśliwym zbiegiem okoliczności udaremnił pałacowy zamach weziry na sułtana zyskując własne ocalenie i przebaczenie władcy.

Opera Meyerbeera na prapremierze i po niej odniosła i odnosiła ogromne sukcesy. Ale też i szybko zniknęła z repertuaru XIX-wiecznych teatrów operowych. Odżyła dopiero w bliższych nam czasach, od premiery londyńskiej w 1972 r. Do nagrań płytowych również nie miała szczęścia. Dokonano ich zaledwie cztery (w tym tylko jedno studyjne). Omawiane nagranie jest ostatnim. Jest to zapis live z 16 stycznia 2007 r. z Teatro la Fenice w Wenecji. Meyerbeer wykonawcom swych oper stawił wysokie wymagania. „Przez pryzmat śpiewaka i specyfiki jego głosu widział koncepcję dramaturgiczną swoich dzieł, układ scen, gradację napięcia”. Stąd partie solowe w jego operach nastrożają wykonawcom wiele trudności. Czy soliści omawianego nagrania sprostali wymaganiom kompozytora? Myślę, że tak. Choć to w większości ludzie młodzi i bardzo młodzi, są wybitnie utalentowani, dysponują pięknymi głosami, przekonują interpretacyjnie i wokalnie. Trudno doprawdy indywidualnie kogoś z nich specjalnie wyróżnić, tak wyrównana jest ta obsada solistyczna nagrania. Wymieńmy więc wszystkich (w kolejności podanej w albumie płyty): kontratenor amerykański, Michael Maniaci w partii tytułowej, znana włoska sopranistka Patrizia Ciofi (Palmida, córka sułtana), dobrze znany publiczności polskiej, zwłaszcza Wrocławia i Krakowa, bas z We-

rony, Marco Vinco (sułtan Aladyn), Weneccjanin, tenor Iorio Zennaro (wezyr Osmin) oraz śpiewacy włoscy Silvia Pasini (Alma), Fernando Portari (Adriano) i Laura Polverelli (Felicia).

Chór i Orkiestra Teatro la Fenice mogą również zadowolić, zwłaszcza iż prowadzi je w tym nagraniu doświadczony i znany z największych scen światowych, Francuz Emmanuel Villaume.

Jacek Chodorowski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty skrzypcowe; Symfonia nr 39

Leonidas Kavakos, skrzypce, dyrygent • Camerata Salzburg
Sony 82876842412 • w. 2006, n. 2006 • 147'20"
★★★★★

Choć instrumentami Mozartowi zdecydowanie najbliższymi były te klawiszowe, zaraz po nich znajdowały się skrzypce. Ojciec kompozytora był skrzypkiem i autorem niezwykle istotnego podręcznika gry na tym instrumencie. Pod okiem takiego eksperta młody Wolfgang uczył się gry, a jego ojciec nie miał żadnych wątpliwości, że „gdymby chciał, to byłby najsynniejszym skrzypkiem w Europie”. Z tego względu koncerty skrzypcowe Mozarta, choć powstały u progu dojrzałości kompozytora i jest ich znacznie mniej niż klawiszowych, napisane są z wielkim wyczuciem instrumentu, wirtuozerii i mogą być śmiało uznane za perły literatury wiolinistycznej.

Nagranie koncertów z udziałem Leonidasa Kavakosa i Cameraty Salzburg w pełni uwydatniło zalety mozartowskich kompozycji. Solista zachwyca krystalicznie czystym i szlachetnym brzmieniem, niezależnie od tego, jak trudną partię akurat wykonuje. Jednak największą zaletą gry Kavakosa nie jest ani wspaniała technika, ani intonacyjna precyzja – jest nią wielka wrażliwość muzyczna, która każe mu tak wspaniale różnicować barwę instrumentu. Skrzypce w rękach artysty brzmią raz lekko i beztrako,

raz głęboko i namiętnie, a zawsze niebanalnie. Wysmakowane niuanse artykulacyjne i kolorystyczne pozwalają odkrywać te utwory na nowo. Najbardziej chyba urzekł mnie w tym wykonaniu finał *Koncertu nr 4*, w którym artysta znakomicie podkreśla ludową inspirację kompozytora. Bardzo podobają mi się też napisane przez Kavakosa kadencje. Łącząc w sobie wirtuozerię i wyczucie formy znakomicie komponują się z mozartowskim oryginałem.

Solista jest tutaj prawdziwym liderem i jego gra z pewnością jest inspirująca dla zespołu. Camerata Salzburg wypada w tym wykonaniu równie przekonująco. Przede wszystkim znakomicie współdziała ze skrzypkiem, grając bardzo delikatnie i nigdy go nie przykrywając, a pełnię swojego brzmienia odkrywa dopiero w *Symfonii nr 39*. Orkiestra gra bardzo klarownie, dzięki czemu w pełni uwydatniona jest tak misterna i wielopłaszczyznowa u Mozarta faktura utworów. Wyraźnie podkreślone zostały dialogi poszczególnych instrumentów, szczególnie dętych, które tak często bywają zagłuszone w innych zespołach przez smyczki. Podobają mi się w tym wykonaniu również bardzo zdecydowanie podkreślone akcenty, uwypuklające rytmikę utworów. Całość łączy wyjątkowa energia muzyków i niezwykle koloryst. Te wszystkie zalety sprawiają, że jest to jedna z ciekawszych rejestracji koncertów Mozarta z ostatnich lat.

Krzysztof Stefański



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonaty skrzypcowe G-dur KV 301, e-moll KV 304 i B-dur KV 378; Fantazja fortepianowa KV 397; 6 wariacji na skrzypce i fortepian KV 360

Jörg Demus, fortepian; Thomas Albertus Irnberger, skrzypce
Gramola 98789 • w. 2006, n. 2005 • 67'43"
★★★★★

Płyta to wynik spotkania doświadczenia pianisty ze świeżością 20-letniego skrzypka. Rezultat – doskonały!

Jörg Demus poza grą na fortepianie studiował również grę na organach, kompozycję i dyrygenturę. Ma na swoim koncie – oprócz wielu nagród, licznych nagród, z których sporo zostało także wyróżnionych międzynarodowymi nagrodami – kompozycje, solowe i kameralne. Ponadto, jego wielką pasją są historyczne instrumenty klawiszowe, na takich też zostało zrealizowane nagranie.

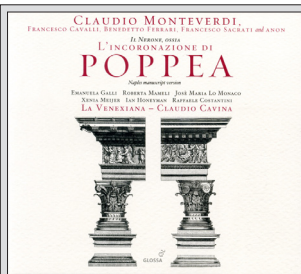
„Muzyka jako zwierciadło życia” – tak Irnberger zatytułował wstęp do opisu płyty. Na krążku znalazły się dzieła z lat życia Mozarta obfitych w doświadczenia. Począwszy od roku 1778, kiedy w Mannheimie powstaje *Sonata G-dur KV 301*, „zwiewna”, radosna i pełna nadziei. Te uczucia przenikały wówczas serce Mozarta, które zwrócone ku Alojzowi Weber, snuło plany na przyszłość. W tym samym roku powstaje również inna sonata, tym razem emanująca nostalgią i bólem – *Sonata e-moll KV 304* – napisana w Paryżu po śmierci matki. Swoje miejsce znalazła tu również *Fantazja c-moll* na fortepian i skrzypce KV 396, której kompozytor nie dokończył, a partia fortepianu została dopisana, już po jego śmierci, przez przyjaciela rodziny Mozartów, muzyka i kompozytora Maximiliana Stadle. Nagranie dopełniają nie mniej interesujące kompozycje z okresu wiedeńskiego.

Repertuar, bogaty emocjonalnie, wymaga od wykonawców świadomej, zróżnicowanej i głębokiej interpretacji. Nie jest to zadaniem łatwym, kiedy partie dwóch instrumentów są czasami właściwie równorzędne. Potrzeba tu partnerskiej relacji muzyków. Wykonawcy nie dają poznać słuchaczowi różnicy dwóch pokoleń, jaka ich dzieli. Interpretacyjna jedność, płynność, napięcie, czasem wręcz dramatyzm a z drugiej strony brawura i lekkość oraz mnóstwo różnorodnych emocji. Do tego wszystkiego ogromne wrażenie robi głęboki dźwięk i przepiękna barwa skrzypiec – Steinera z 1656 r. Fantastyczne brzmienie...

Dużym atutem płyty jest książeczka, za dość obszernym opisem. Ponadto, zainteresowani znajdą notkę na temat instrumentów użytych w nagraniu.

Polecam wszystkim, którzy szukają satysfakcjonującej interpretacji.

Anna Pieczyńska



CLAUDIO MONTEVERDI
L'incoronazione di Poppea
 Emanuella Galli; Roberta Mameli;
 José Maria Lo Monaco; Xenia
 Meijer; Ian Honeyman; Raffaele
 Costantini • La Venexiana • Clau-
 dio Cavina, dyrygent
 Glossa GCD 920916 • w. 2010, n. 2009
 • 204'40"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Kilka tygodni temu, polscy melomani mieli okazję usłyszeć La Venexianę na 7 Festiwalu Misteria Paschalia w Krakowie. Zespół włoskich madrygalistów zaprezentował, w wielokwartkowy wieczór, cykl siedmiu kantat Dietricha Buxtehudego pt. *Membra*

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Dzieła na instrumenty klawiszowe wol. 8: Sonata A-dur KV 331, Wariacje KV 455, 6 niemieckich tańców KV 509, 12 menuetów KV 176, drobne utwory KV 4, 5, 15a, 15b, 15c, 15d, 15m, 15n, 15v, 32/14, 534a, Anh. 38.
Siegbert Rampe, klawesyn, klawikord, fortepiano
 MDG 341 1308-2 • w. 2008, n. 2006/7
 • 78'33"
 ★★★★★

Jeszcze jedna odsłona znakomitego Mozarta Siegberta Rampego. Mozarta nie tylko ogranego, osłuchanego, lecz odkrywczego, zupełnie wcześniej nieznanego, a zatem rewelacyjnego. Mozarta od strony jego kuchni artystycznej, bo czym innym przecież są jego drobne utwory, utwórki, utworeczki, miniaturki, powstałe tu i tam, grane na tym i tamtym? Słuchając płyty, czujemy się niby w ogromnej spiżarni, gdzie na regałach stoją niezwykle rzeczy, każda inaczej wyglądająca, inaczej pachnąca, każda zaś wiele obiecująca...

Być może kogoś odstraszyłyby nadmiar małych, bliżej nieznanych utworów. Lecz to z nawiązką rekompensuje prawdziwe arcydzieło, wieńczące płytę: *Sonata A-dur* ze słynnym *Rondem „alla turca”*, powstałym zresztą, na co wskazuje Siegbert Rampe w książeczce, z okazji stułetniej rocznicy tureckiego oblężenia

Jesu Nostr. Koncert zakończył się owacją na stojąco zachwyconej publiczności.

La Venexiana to wymieniana grupa wokalnie-instrumentalna, specjalizująca się w muzyce przełomu renesansu i baroku, w szczególności kompozytorów włoskich. Swą nazwą nawiązuje ona do pewnej XVI-wiecznej anonimowej komedii. Zespół powstał w 1996 r., z inicjatywy Claudia Caviny, włoskiego kontratenora, ostatnio dyrygenta (także na omawianej płycie). Głównym celem madrygalistów jest dochowanie wierności epokowej praktyce wykonawczej, z uwzględnieniem ekspresji teatralnego języka, artykulacji, agogiki oraz brzmienia orkiestry. W 1998 r. La Venexiana podpisała kontrakt na wyłączność z hiszpańskim wydawnictwem fonograficznym Glossa, co zaowocowało, m.in., nagraniem wielu dzieł Claudio Monteverdiego (1567-1643): kompletu 9 ksiąg madrygalowych (tzw. *Monteverdi Edition*), *Orfeusza, Selva Morale e Spirituale* i *Scherzi Musicali*, jak również dzieł innych kompozytorów tamtej epoki: Sigi-

Wiednia i odsieczy wiedeńskiej Jana III Sobieskiego (dodajmy to już od siebie). I to jeszcze zagrane na klawesynie, co sprawia, że „dobrze znana” wielu muzyka nabiera zupełnie nowych barw i kształtów. Nieprzypadkowo jeszcze Wanda Landowska pisała, że do odzwierciedlenia żartobliwego militarnego tureckiego „smaczku” tego ronda najlepiej nadaje się klawesyn. Oczywiście, Landowska miała na myśli zupełnie inny klawesyn, a i nie sięgnęła odwagą tak dalece, by ów klawesyn rozprześcić na całą tę sonatę – co czyni Rampe. Zatem jest jeszcze ciekawiej.

Ale też wykonanie *Sonaty A-dur* nasuwa inne przemyślenia. Mamy tu do czynienia z niezwykle zaawansowanym klawesynem późnej generacji (Burkat Shudi, Londyn 1771) o powiększonej skali, pedałach pozwalających płynnie zmieniać rejestry w czasie grania, oraz żaluzji typu organowego, umożliwiającej płynne cieniowanie dźwięku, czyli stosowanie dość istotnych crescendi i decrescendi. Na tak zaawansowanym sprzęcie można z powodzeniem wykonywać sonaty Schuberta, nie mówiąc już o Mozarcie. Niewątpliwie, podobnego rodzaju wynalazki znalazły uznanie (choć rozpowszechniły się dalece nie we wszystkich krajach) i były bardzo popularne wśród wykonawców na klawesynie drugiej połowy XVIII w. I jednak powstają pytania ad

contra: na ile wspaniała *Sonata A-dur* Mozarta może służyć jako przykład demonstracji wynalazków technicznych instrumentu (jakiegokolwiek) oraz na ile „zwykły” klawesyn nadawałby się (a może by się nie nadawał?) do równie przekonującej prezentacji tego utworu? Jeżeli chodzi o drugie pytanie, to z własnego doświadczenia powiem: nadaje się jak najbardziej – i chyba to właśnie, a nie wyjątkowa obecność w jakimś klawesynie żaluzji, powinno legitymować prawo do wykonania Mozarta na klawesynie. Gdyż celem każdego wykonawcy (więc również Siegberta Rampego) jest najodpowiedniejsze utrwalenie dzieł Mozarta, a nie udowodnienie komuś, że „i klawesyn to potrafi”. Bo to, że „potrafił”, usłyszy każdy, ale ktoś miałby obronić tezę, że „bardziej odpowiedni” dla tej sonaty jest instrument, gdzie wykonawca realizuje cieniowanie dźwięku i dynamikę poprzez umiejętnie poruszanie jednym czy drugim pedałem, a nie instrument, w którym powyższe zależy od dotyku palca wykonawcy?

Zatem – w moim przekonaniu – metodycznie lepszym byłoby wykonanie tej sonaty na zwykłym klawesynie (bez mechanizmów dodatkowych) i tym samym udowodnienie (lub zaledwie próba udowodnienia) tezy, iż to właśnie klawesyn najlepiej przekazuje zawarte w sonacie piękno – a nie

Z tego też powodu, *dramma in musica à la Claudio Monteverdi* jest nieco inna od wydarzeń, które miały miejsce w rzeczywistości: kompozytor uprościł fabułę, aby stała się ona bardziej przejrzysta (w operze, na przykład, Seneka umiera, a o Agrippinie, matce Nerona, za której śmiercią stała Poppea, nie ma ani jednego słowa).

Koronacja Poppei, powszechnie uważana za ostatnie wielkie dzieło sceniczne Claudio Monteverdiego, jest o tyle fascynująca, co zagadkowa. Po pierwsze, nie znamy oryginalnej wersji libretta tego utworu. Pewne jest, że jego tekst wyszedł spod pióra Giovanniego Francesci Busenella (1598-1659), obywatela Najjaśniejszej Republiki Weneckiej, prawnika, a także poety, członka Accademia degli Incogniti, skupiającej arystokratów, artystów i intelektualistów weneckich (sam Busenello posłużył się z kolei pracami Tacyta i Swetoniusza). Badacze włoskiego dramatu doby XVII w. mają dzisiaj do dyspozycji około 10 różniących się między sobą tekstów (manuskryptów i

fortepian dawnej czy współczesnej konstrukcji).

Druga istotna sprawa – to wzmiankowane już „rondo tureckie”. Należące do światowego topu utworów klasycznych, brzmiące z co drugiej komórki i w zupełnie zaskakujących aranżacjach, doprowadza zwykłego, klasycznego wykonawcę do nie lada stresu. Jakże bowiem go zagrać, żeby 1) nie wyszło banalnie, 2) wyszło twórczo, a nie odtwórczo, 3) nie zabrzmiało tak, jak grają uczniowie na szkolnych koncertach, 4) zastosować swoje poznanie w dziedzinie autentyzmu, 5) żeby nie wyszło „gorzej, niż w komórce czy w wersji jazzowej”?

I tu najbardziej nawet wytrawni wykonawcy – czy to Rampe na klawesynie, czy np. Andreas Staier na fortepiano – zaczynają cudować, bo cięży nad nimi fatum popularności dziełka. I... zaczynają improwizować, zmieniać, dodawać, nasycać, polifonizować, robić „przerwy na kadencję”, zamieniać ręce miejscami, jednym słowem – czują się Mozartami z krwi i kości. Owszem, każdy autentysta wie, że Mozart osobiście nigdy dokładnie nie wykonywał utwartej przez niego nutami muzyki, bo improwizował ją na bieżąco, co więcej, często wręcz notował ją „szkicowo”, licząc na inwencję wykonawcy. I jednak powstaje pytanie: na ile wypadła tego Mozarta „opracować” na potrzebę nagrania

druków), w tym ostateczną wersję dramatu Busenella, opublikowaną w zbiorze zatytułowanym *Delle ore ociose* (Wenecja, 1656).

Po drugie, nie sposób dziś odgadnąć, jak pierwotnie prezentowało się owo dzieło od strony muzycznej. Zachowały się dwie jego wersje: wenecka (powstała najprawdopodobniej w latach 50. XVII w.) i neapolitańska (1651). Ze względu na różnice pomiędzy obiema partyturami, sprowadzenie ich do wspólnego mianownika byłoby „stworzeniem hybrydy bez rąk ni nóg” (cyt. za książeczką dołączoną do omawianej płyty), choć trzeba przyznać, że nagranie Nikolausa Harnoncourta przeszło do historii. Rękopis wenecki, znajdujący się w Bibliotece Marciana w Wenecji, odkryty w roku 1883, był spisany pod nadzorem innego włoskiego kompozytora epoki baroku, Francesci Cavallego (1602-1676). Wersja ta została gruntownie zmieniona w stosunku do oryginału: znaczną część tekstu usunięto, wprowadzono transpozycje, inne jego fragmenty zretuszowano, dodano wreszcie nowe nuty. Z kolei

obszerniejszy od weneckiego, rękopis neapolitański, cudownie odnaleziony w Conservatorio di Musica San Pietro a Majella w Neapolu w 1930 r., powstał wyłącznie w celu zarchiwizowania dzieła, w związku z czym pojawiają się w nim wszelkiego rodzaju niedopatrzienia – jak, na przykład, „przesunięcia” tekstu libretta w stosunku do zapisu nutowego, gdzie najpewniej skryba przeoczył całą jego liniijkę, czy nadmiar sylab w stosunku do ilości nut w danym taktie – przez co zinterpretowanie utworu staje się niekiedy niemożliwe. La Venexiana wybrała rękopis z Neapolu, zapewne z racji tego, że jest on „pełniejszy” i bliższy oryginałowi.

Wreszcie po trzecie, nie można jednoznacznie stwierdzić, kto tak naprawdę jest twórcą *Koronacji Poppei*. Claudio Monteverdi, najprawdopodobniej, jedynie nadzorował pracę kilku innych kompozytorów, samemu pisząc muzykę tylko do wybranych przez siebie fragmentów opery. Na okładce omawianego albumu, obok nazwiska Monteverdiego figurują: Fran-

cesco Cavalli, Benedetto Ferrari (ok. 1603-1681) oraz Francesco Saccati (1605-1650), nie wspominając o autorach anonimowych. Omówienie poszczególnych części *Koronacji Poppei* i przypisanie ich konkretnym kompozytorom zasługuje z pewnością na osobną publikację.

Interpretacja La Venexiany jest doskonała pod każdym względem! Wraz z recytatywami, ożywają pasje i namiętności kolejnych bohaterów dworskiej intrygi, a ich steatralizowany język tym bardziej pomaga słuchaczowi zrozumieć istotę tej muzyki. Również i arie są piękne: melodyjne, ujmujące, wzruszające, dające do myślenia. Śpiewacy La Venexiany to prawdziwi mistrzowie w swoim fachu! Zachwycają wszyscy! Mnie osobście najbardziej podobają się Emanuela Galli (jako tytułowa Poppea), Roberta Mameli (Neron), Alena Dantcheva (paż Oktawii) i Ian Honeyman (Arnalta). Zdecydowanie polecam zasłuchać się w ścieżki: 6 i 8 z CD 1, 4 z CD 2 oraz 8 i 11 z CD 3! Dodatkowo, zespół włoskich madrygalistów

wzbogacił owo nagranie o *Sinfonie* i *Ritornella*, zaczerpnięte z odrębnych kompozycji, przede wszystkim Francesci Cavallego, ale też samego Claudia Monteverdigo (np. symfonia rozpoczynająca akt II, scenę 12 pochodzi z ósmej księgi madrygałowej tegoż kompozytora), co w pełni rekompensuje niedostatki neapolitańskiego manuskryptu. Stojący za dyrygentem pulpitem Claudio Cavina sprawia, że XVII-wieczna kompozycja ożywa, a wszelkie niuanse dynamiczno-agogiczne umilają słuchaczowi lekturę – przy jakości dźwięku spełniającej wymagania nawet najbardziej wybrednych audiofilii! Interpretacja La Venexiany z pewnością przejdzie do historii fonografii, jako jedna z najpiękniejszych, jeśli nie ta najlepiej oddająca ducha tej muzyki!

3-płytowy album dostępny jest również w wersji z książką, w limitowanym nakładzie 2000 egzemplarzy (GES 920916-F).

Maciej Chiziński

płyty (bo przecież co innego – na potrzebę koncertu!)? Nie, nie jestem purystą. Ale po wysłuchaniu takiego wykonania pierwsze moje życzenie – to wcale nie przesłuchać jeszcze parokrotnie genialnej interpretacji, lecz... biec po nuty, żeby poznać, cóż rzeczywiście tam Mozart skomponował! I żeby zaraz zagrać to samo własnoręcznie... z własnymi, oczywiście, „dodatkami!” Tak, jest to paradoks każdego chyba nagrania: ktoś, kto jest muzykiem, nie zadowolony się odsłuchaniem czyjejś płyty, bo jest w stanie poznać dzieło dopiero wtedy, kiedy je zobaczy na własne oczy i przepuści przez własne palce. Ale przecież nagrania istnieć muszą, zatem chyba wskazany jest jakiś kompromis. Pytanie więc, na ile „chwilowa” fantazja czy improwizacja wykonawcy warta jest tego, by być na długie lata utrwalona na płycie, oraz na ile ma ona prawo do swoistej uzurpacji tego, „czym rzeczywiście jest Mozart”. Zatem chyba nieprzypadkowo dowiadujemy się z książeczki, że Siegbert Rampe nagrywa obecnie całego Mozarta po raz drugi! No i, na zdrowy rozum, wydaje się logicznym, iż mniej czy bardziej „akademicka” seria całego klawiszowego Mozarta (a seria wytwórni MDG pretenduje na akademickość – bo eksponuje przede wszystkim kompozytora, a nie wykonawcę; owa akademickość widoczna jest w oznaczeniu utworów, ich opisie

w książeczkach, w samym „kompletności” pomysłu serii, wyborze, wydaje się, najodpowiedniejszych stylistycznie instrumentów itd.) powinna nieco mniej eksponować indywidualizm najbardziej nawet utalentowanego wykonawcy, niż gdyby owa seria czy płyta nosiła tytuł „Siegbert Rampe in the Mozart recital” (notabene, polecam serdecznie wydawnictwu skosztować tej formuły, aby zobaczyć, jak ona jest dobra).

Zatem, tę płytę mogę polecić temu, kto otwarty jest na ciekawostki muzyczne (i muzyczno-techniczne), na indywidualizm wybitnego wykonawcy, a co za tym idzie, na świeże i mniej formalne spojrzenie na Mozarta.

Rostislaw Wygranienko



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symfonie nr 29, 31, 32, 35, 36
Scottish Chamber Orchestra • *Charles Mackerras, dyrygent*
 Linn Records CKD 350 • w. 2010, n. 2009
 • SACD, 116'57"
 ★★☆☆

Charles Mackerras (ur. 1925) mimo zaawansowanego wieku wciąż jest pełen wigoru i wcale nie zamierza schodzić ze sceny. Jego kariera w dalszym ciągu dynamicznie się rozwija, a prowadzone przez niego zespoły od lat prezentują niezmiennie wysoki poziom wykonawczy. Po sukcesie, jaki w zeszłym roku odniosła płyta z nagraniem wraz ze Scottish Chamber Orchestra ostatnich symfonii Mozarta (nagrodzona m.in. tytułem „płyty roku” przez „BBC Music Magazine”), prezentuje teraz z tym samym zespołem kolejne dzieła symfoniczne kompozytora, tym razem napisane na progu dojrzałości.

Prowadzona przez doświadczonego dyrygenta orkiestra imponuje swoją znakomitą formą, zwłaszcza w grupie instrumentów smyczkowych. Uwagę zwraca niezwykle precyzyjna rytmiczna i fenomenalne zgranie. Delikatne niuanse artykulacyjne i logicznie ułożone smyczkowanie sprawiają, że dokładne śledzenie muzyki Mozarta w tym wykonaniu jest fascynującym zajęciem. Najbardziej jednak zdumiewająca jest rozpiętość skali dynamicznej stosowanej przez zespół od ledwie słyszalnego piano po potężne forte. Orkiestra potrafi przy tym błyskawicznie przejść z jednego do drugiego poziomu głośności, dzięki czemu wspaniale brzmią wszystkie kontrasty. Dobrym

pomysłem było zaangażowanie do tego wykonania rogów i trąbek naturalnych, dzięki którym utwory zyskują specyficznego koloru. Szczególnie atrakcyjnie wypada dzięki tym zaletom pełna humoru *Symfonia nr 35 „Haffnerowska”*. Warto też zwrócić uwagę na symfonię nr 32 – niezwykle błyskotliwą miniaturę, która w tym wykonaniu może w pełni zaprezentować swój urok.

W tej beczce miodu znajdzie się jednak też łyżka dziegciu. Choć orkiestra potrafi osiągnąć tak różne poziomy głośności, dynamika często utrzymuje się w skrajnych wartościach, co potrafi być po pewnym czasie męczące. Brakuje mi też czasem w tej interpretacji większej żywiołowości, zaproponowane templa są dla mnie nieraz zbyt powściągliwe. Nie wiem, czy słynny pasaż z *Symfonii nr 31*, który wzbudził wielki entuzjizm paryskiej publiczności podczas prawykonania, w tej interpretacji podobnie poruszyłby słuchaczy. Nie podoba mi się też jakość nagrania instrumentów dętych blaszanych, które są tu jakby stłumione i niewyraźne, a powinny raczej zachwycać blaskiem i jasnością swojego dźwięku. Ogólnie jednak, mimo paru niedoskonałości, jest to z pewnością ciekawe i godne uwagi wykonanie, choć już raczej nie „płyta roku”.

Krzysztof Stefański



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Wczesne kwartety smyczkowe i Divertimenta
 Cuarteto Casals

Harmonia Mundi HMI 987060.62 • w. 2006, n. 2004/5 • 218' ★★★★★

Kilka lat temu hiszpański Kwartet Casals podjął się tyleż ciekawego, co ambitnego przedsięwzięcia, nagrywając wszystkie młodzieńcze kompozycje Wolfganga Amadeusza Mozarta na kwartet smyczkowy, obejmujące w katalogu jego dzieł pozycje oznaczone numerami: 80, 136-138, 155-160 oraz 168-173. Album wytwórni Harmonia Mundi będący pokłosiem mozartowskiej rocznicy 250-lecia urodzin świętowanej przez cały muzyczny świat w roku 2006, należy uznać za kolejny artystyczny sukces zespołu, wslawionego fonograficznie przede wszystkim płytą z dziełami jej rodaka – Juana Crisóstoma de Arriagi.

W przypadku Mozarta potwierdza się bardzo dobre rozumienie klasycznego stylu jego twórczości, cechujące ową formację, przekonującą i błyskotliwie oddanego odpowiednimi środkami technicznymi oraz wyrazowymi. Nie popełnię chyba zbyt wielkiego błędu w twierdzeniu, że w kreacji Kwartetu Casals można znaleźć pewne wpływy tzw. historycznego wykonawstwa, tak właściwe w przypadku omawianych dzieł. Są to: bardzo staranna artykulacja dźwięku, jego specyficzna barwa, zminimalizowanie użycia wibrata, szeroki wachlarz dynamiki, żywe tempa. Dzięki temu wczesne utwory kompozytora, z moimi faworytami, prześlicznymi *Divertimenti* KV 136-138, porywają swym urokiem, prostotą i czystością, przejrzystością faktury. Interpretacji Hiszpanów słucha się z przyjemnością, nie ma tam śladów rutyny, dlatego ich inicjatywa nagrania wczesnych kwartetów Mozarta zasługuje na duże uznanie, tym większe, że stosunkowo rzadko można usłyszeć ten repertuar, pozostający w cieniu późniejszych arcydzieł kameralistyki tego kompozytora.

Wysoka jakość kreacji Kwartetu Casals i jak zawsze w przypadku wytwórni Harmonia Mundi

staranna edycja albumu sprawiają, że nawet po upływie kilku lat od wydania, tytuł ten nadal cieszy ucho i z pewnością jest w stanie zadolować miłośników kameralistyki i twórczości autora *Czarodziejskiego fletu*.

Paweł Chmielowski



OTTO NICOLAI

Dzieła orkiestrowe w. 2: Kirchlied Fest-Ouverture op. 31, Variations brillantes op. 26, Uwertura Wesole kumoszki z Windsoru, Uwertura Die Heimkehr des Verbannten, Weihnachts-Ouverture
 Johannes Pieper, klarnet • Evangelische Kantorei Siegen; Philharmonia Südwestfalen • David Stern, dyrygent

MDG 601 1268-2 • w. 2009, n. 2008 • 48'15" ★★★★★

Otto Nicolai (1810-1849), urodzony w Królewcu rówieśnik Chopina, jest dzisiaj znany dzięki jednemu utworowi – operze *Wesołe kumoszki z Windsoru*, z której uwertura nagrana jest na prezentowanej płycie. Za życia był twórcą znanym i uznanym. Już jako 23-letniego młodzieńca znał go cały Berlin, jego utwory takie jak *Symfonia c-moll*, *Te Deum* czy prezentowana na płycie *Kirchlied Fest-Ouverture na temat chorálu „Ein feste Burg ist unser Gott”* przyniosły mu sławę.

W kompozycjach tych Nicolai starał się stworzyć nową formę muzyki symfonicznej poprzez syntezę wielu różnych form i stylów. Postępowanie to zapewniło mu powodzenie u współczesnych, lecz na dłuższą metę okazało się nieskuteczne – jego twórczość popadła w zapomnienie. Należy się jednak cieszyć, że istnieją muzycy ciekawi świata, którzy przywracają do życia, czasem bardzo ulotnego, takie zabytki.

Najciekawszym, najbardziej dojrzałym utworem na płycie są *Variations brillantes na klarnet i orkiestrę na tematy z opery „La Sonnambula Belliniego”* op. 26. Poza tym jest tu jeszcze wspomniana *Kirchlied Fest-Ouverture*, dwie uwertury do oper

i *Weihnachts-Ouverture na temat chorálu „Vom Himmel hoch, da komm ich Her”*. Płyty słucha się z przyjemnością, niemieccy artyści bez żadnych problemów przywracają do życia tę zapomnianą twórczość. I żal tylko, że płyta trwa tak krótko.

Polecam.

Stanisław Lubliński



OLE OLSEN

Asgaardsrein – poemat symfoniczny op. 10, Symfonia G-dur op. 5, Suita na smyczki op. 60
 Lotewska Narodowa Orkiestra Symfoniczna • Terje Mikkelsen, dyrygent

Sterling CDS 1086-2 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 68'31" ★★★★★

Po raz kolejny Sterling otwiera przed nami nowy, nieznaną świat muzyki romantycznej. Kto słyszał o norweskim kompozytorze Ole Olsenie (1850-1927)? Pewnie nikt, nawet w jego ojczyźnie. Urodzony w rodzinie muzyków, od wczesnego dzieciństwa interesował się muzyką. Wprawdzie, gdy miał 15 lat próbowano przyuczyć go na zegarmistrza, ale po dwóch latach ten pomysł został zarzucony. Olsen studiował w Lipsku przez trzy lata, gdzie zaczął pisać swoją pierwszą symfonię. Niestety, nie wiemy, czy dzieło zostało ukończone, a do naszych czasów przetrwało tylko *Adagio*, w katalogu dzieł kompozytora jako opus 39. Prezentowana na tym krążku symfonia, jego jedyne kompletne dzieło tego gatunku, została wykonana po raz pierwszy w 1878 r. pod jego dyktando.

W roku premiery *Symfonii G-dur* rozpoczął Olsen pracę nad pierwszym z dwóch poematów symfonicznych – *Asgaardsrein*. Wydanie jego nastąpiło pięć lat później.

Ostatni utwór na płycie to *Suita* napisana do sztuki *Svein Uraed*. Przed Olsenem proponowano napisanie muzyki do tej sztuki Griegowi i Svendsenowi.

Należy wspomnieć, że 29-letni kompozytor odbył swoje pierwsze tournée (Lipsk, Kolonia, Paryż),

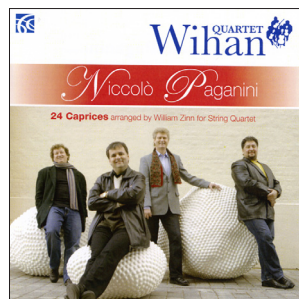
podczas którego najważniejszym dziełem wykonanym wielokrotnie był poemat symfoniczny *Asgaardsrein*, bardzo dobrze przyjęty przez publiczność. Dzięki temu sukcesowi kompozytor spędził dwa lata w Wiedniu i nawiązał kontakty z Lisztem, Brahmssem i Goldmarkiem.

Niestety, te kontakty niewiele pomogły jego muzyce, która po jego śmierci, aż do naszych czasów, całkowicie popadła w zapomnienie.

Założona w 1927 r. lotewska orkiestra znakomicie poradziła sobie z tym nieznanym repertuarem. Niewątpliwa w tym zasługa doświadczonego, norweskiego dyrygenta, Terje Mikkelsena, który od 1990 r. jej przewodzi.

Bardzo wartościowa pozycja.

Stanisław Lubliński



NICOLÒ PAGANINI
Kaprysy op. 1 w aranżacji na kwartet smyczkowy
 Wihan Quartet

Nimbus Alliance NI6113 • w. 2009, n. 2009 • 75'56" ★★★★★

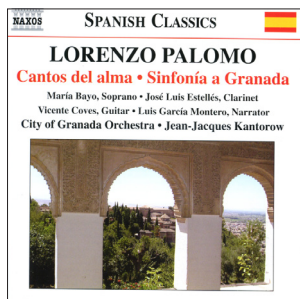
Oto niewątpliwa ciekawostka – słynne *Kaprysy* Paganiniego w aranżacji na kwartet smyczkowy. Dokonał tego słynny ze swoich błyskotliwych aranżacji William Zinn, a nagrał Wihan Quartet, który od pewnego czasu współpracuje z reaktywowaną firmą Nimbus.

W dawnych czasach aranżacje służyły do prezentacji utworów, które inaczej nie mogłyby zostać wykonane. W dzisiejszych czasach wprawdzie takie zabiegi nie są już potrzebne, ale w artystach drzemie zawsze chęć zmierzenia się z repertuarem przeznaczonym dla kogoś innego. I tak jest tym razem. Zamiast jednego skrzypka mamy czterech znakomitych instrumentalistów tworzących kwartet smyczkowy.

Zaprezentowane dzieło Paganiniego w nowej postaci nie wnosi jednak nic oryginalnego. Oczywiście aranżacja jest bardzo dobra, wykonawcy również z

ogromnym zaangażowaniem podszli do tej muzyki. Mamy bardzo dobrą płytę, ale zainteresuje ona raczej niewielki krąg melomanów, tych poszukujących kuriozalnych przedsięwzięć.

Stanisław Lubliński



LORENZO PALOMO
Cantos del Alma na sopran, klarnet i orkiestrę, **Sinfonia a Granada** na sopran, gitarę i orkiestrę

María Bayo, sopran; José Luis Estellés, klarnet; Vicente Coves, gitara; Luis García Montero, narrator • City of Granada Orchestra • Jean-Jacques Kantorow, dyrygent
Naxos 8.570420 • w. 2008, n. 2007 • 57'59"
★★★★★

Lorenzo Palomo, urodzony w Kordobie w 1938 r. hiszpański kompozytor, odwołuje się w swoich utworach w mniejszym lub większym stopniu do folkloru andaluzyjskiego. W czym mu nie przeszkadza nawet obecny pobyt w Berlinie.

Jego twórczość bywa dosyć często wykonywana zarówno w Hiszpanii jak i poza nią. Artysta ma szczęście do wybitnych wykonawców: jego *Canciones españolas* wykonywała po raz pierwszy w 1987 r. Montserrat Caballé w Carnegie Hall.

To już drugi album z jego muzyką wydany przez Naxos. Pierwszy zarejestrowany utwór to *Cantos del alma* – cztery poematy autorstwa Juana Ramóna Jiménez (1881-1958), rodaka z Andaluzji, laureata Nagrody Nobla z 1956 r. Poematy te poświęcone są pejzażom i ich oddziaływaniu na ludzki los. Palomo pięknie połączył ludzki głos i klarnet na tle rozwirowanej, pełnej przepychu orkiestry.

Drugi utwór – *Sinfonia a Granada* – został napisany na zamówienie Rządu Granady i jest może mniej ambitny. Słucha się go jednak z dużą przyjemnością i odkrywa fascynację kompozytora tym regionem. Tym razem wykonawcami są sopran i gitara, a autorem słów jest Luis García Montero, którego jest narratorem w nagraniu.

Ciekawym pomysłem kompozytora jest odwołanie się do stylu flamenco przy pisaniu partii gitary. Dodatkowo twórca czerpał natchnienie u Rodriga, a także w folklorze cygańskim. Dzieło to trudno jest nazwać symfonią, jest lżejszego gatunku niż poprzedzające je *Cantos del Alma*, ale i tak słuchanie jego sprawia wiele przyjemności.

Trzeba przyznać, że wykonawcy są na najwyższym poziomie, niezwykle zaangażowani. Orkiestra pod dyktando Jean-Jacquesa Kantorowa gra z wielką precyzją, pięknym, szerokim dźwiękiem.

Naprawdę warto mieć to nagranie.

Stanisław Lubliński



HIERONYMUS PRAETORIUS
San Marco in Hamburg: motety *Weser Renaissance* • *Manfred Cordes*, dyrygent

CPO 777 245-2 • w. 2008, n. 2007 • 65'11"
★★★★★

Hamburg był na terenie Niemiec przez kilka stuleci najważniejszym centrum kulturalnym. Tam urodził się i działał Hieronymus Praetorius, kompozytor i organista, autor dzieł nagranych na prezentowanej płycie.

Choć jego motety odzwierciedlają reformę Lutra w muzyce kościelnej, to jednak kompozytor pisał je w stylu włoskim, przez co nadawał im więcej blasku, wielkości i czytelności.

Zespół *Weser Renaissance* pod dyktando Manfreda Cordesa znakomicie zaśpiewał te kompozycje, bez żadnego wysiłku, z wielką precyzją. Ich dopracowana interpretacja i znakomite operowanie dynamiką, to atuty tych wykonawców.

Warto poznać utwory Praetoriusa dzięki temu albumowi.

Stanisław Lubliński

JULIUS REUBKE
Sonata fortepianowa b-moll, Sonata organowa na temat Psalmu 94
Claudius Tanski, fortepian; Martin Sander, organy



MDG 312 0344-2 • w. 2009, n. 1995 • 54'50"
★★★★★

Julius Reubke, genialny kompozytor niemiecki zmarł w roku 1858 przeżywszy raptem 24 lata. By uczcić 150. rocznicę jego śmierci firma MDG dokonała reedycji dwóch znakomych, wielokrotnie nagradzanych nagrań jego sonat: fortepianowej i organowej.

Interpretacje dwóch znakomych artystów: Claudiusa Tanskiego i Martina Sander są do dzisiaj niedoścignionym wzorem. Warto więc skorzystać z okazji i sięgnąć po ten zapomniany, a jakże wartościowy repertuar w ich interpretacji.

Stanisław Lubliński



FRANZ XAVER RICHTER
Messa Pastorale, Sinfonia in D, Magnificat

Chór Filharmonii Wrocławskiej; Wrocławska Orkiestra Barokowa • Andrzej Kosendiak, dyrygent

Cypres CYP1659 • w. 2009, n. 2008 • 51'11"
★★★★★

Messa Pastorale Richtera pozostawała w ukryciu przez ponad 200 lat i zupełnie niedawno została odkryta w bibliotece arcybiskupa Strasburga. Znajdowało się tam zresztą wiele innych dzieł tego kompozytora, który wiódł tam spokojne życie w latach 1769-1789. Msza ta wymaga dużego aparatu wykonawczego: poza czterema solistami, także chór i dużą orkiestrę włącznie z trąbkami i kotłami.

Nagrany na płycie *Magnificat* również wymaga solidnego aparatu wykonawczego. Jego styl wpisuje się w tradycję młodego Haydna i Mozarta.

Pokłosiem pobytu Richtera

w Mannheimie jest nagrana na płycie *Symfonia* w stylu odpowiadającym epoce.

Bardzo dobrzy soliści i towarzyszące im zespoły z Wrocławia wykonali ten repertuar 17 maja 2008 r. w kościele Saint-Leger w Munsterze, a następnego dnia dokonano nagrania w kościele św. Marii w Mittlach, wszystko to w ramach alzakiego Festival Musiques en Fêtes. Bardzo ciekawa inicjatywa, którą warto się zainteresować.

Stanisław Lubliński



GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI
Wczesne symfonie – komplet *I Giovani di Nuova Cameristica • Riccardo Villani, klawesyn; Daniele Ferrari, dyrygent*

Membran 231996 • w. 2008, n. 1994 • DDD, 205'14", 3CD
★★★★★

Recenzując trzy płytowy album zawierający po raz pierwszy nagrane wszystkie „wczesne” symfonie włoskiego mistrza z Mediolanu Giovanni Battisty Sammartiniego, bardzo wyraźnie chciałbym oddzielić zjawisko muzyczne od sposobu jego prezentacji. O ile słuszność nagrania tych dzieł u nikogo nie powinna wzbudzić wątpliwości, o tyle wykonanie w żaden sposób mu nie dorównuje.

Giovanni Battista Sammartini, jeden z dwójki braci kompozytorów, zwany jest ojcem symfonii – dzieł tych skomponował około 70. Współcześni – tacy jak Josef Mysliveček – dostrzegali wpływ jego twórczości na Josepha Haydna, wręcz uważali go za „ojca jego stylu”, z czego sam mistrz Haydn był niezadowolony (nazwał Sammartiniego „bazgraczem”). Sammartini wywarł jednak zauważalny wpływ na rozwój artystyczny Johanna Christiana Bacha i Christopha Willibalda Glucka, którego był nauczycielem.

Symfonie nagrane na trzech płytach tego albumu są wczesnym przykładem twórczości Sammartiniego. W większości trzyczęściowe, wszystkie bez wyjątku mogłyby być (a w jednym przypadku tak właśnie jest)

uwerturami operowymi o tradycyjnym dla Włoch układzie części szybka-wolna-szybka. Muzyka, aczkolwiek w moim przekonaniu nie dorównująca talentowi największych ówczesnych Włochów, zawsze ujmuje inwencją i żywiołem. Części środkowe – adagia, andante czy larga – w wielu przypadkach sięgają szczytów późnobarokowej czy wczesnoklasycyzmu uczuciowości, spotykanej tak w adagiach Haydna czy Mozarta, jak i u J. Chr. Bacha, a nawet i u jego genialnego ojca. Szczególnie pięknie pod tym względem są *Andante piano* z *Symfonii F-dur* (J-C 37) oraz *Andante* z *Symfonii B-dur* (J-C 66A) – nawet w tym niedoskonałym wykonaniu one zwracają na siebie uwagę. Wydaje się właśnie, iż te utwory są miarą talentu Sammartiniego.

Niestety, sztywne i pozbawione wirtuozerii wykonanie absolutnie kompozytorowi nie pomaga. Mediolański zespół I Giovani di Nuova Cameristica gra jak przeciętna orkiestra szkolna; tu i ówdzie brakuje czystości i precyzji. Smyczki często grają asynchronicznie, intonacja bywa rozchybotana. Zresztą, patrząc na obrazek, niewiadomo w jakim celu umieszczony w książeczce dwukrotnie, można się przekonać, że orkiestranci wcale nie są aż tak bardzo „giovani”, zatem powstaje uzasadnione pytanie co do ich kompetencji zawodowej. Nie dowiemy się z opisu ani o składzie osobowym orkiestry, ani o tym, na jakich grają instrumentach (za to dowiemy się o nieistniejącym bracie-kompozytorze Antonio Sammartinim, tymczasem, gdy właściwy – i jedyny – brat-kompozytor miał na imię Giuseppe). Czy to z powodu poziomu orkiestry, czy też z braku werwy dyrygenta, większość szybkich części brzmi w nader zachowawczych tempach. Brakuje tu ognia, popisu, jakiejś włoskiej ekstremy – czego może i nie należałoby a priori oczekiwać – ale mamy przecież do czynienia z nagraniem dwudziestu (!) symfonii, które w jakiś sposób należałoby zróżnicować! Kompozytor niewątpliwie mógłby oczekiwać od wykonawców czegoś innego, niż powiewu nudy, skoro aż w 21 przypadkach oznaczył tempo jako presto, vivace czy allegro assai!

Najwięcej pozytywnej uwagi skupia na sobie klawesynista zespołu. Wśród mechanicznego i nudnego pilowania smyczkami on jako jedyny proponuje ciekawe, stylowe realizacje basu cyfrowanego, których nie powstydziliby



JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Pièces de clavecin
Skip Sempé, Olivier Fortin, klawesyny
Paradizo PA0005 • w. 2008 • DDD, 58'56" + DVD

Muzyka21
plyta miesiaca

Od pewnego czasu to coraz większym zainteresowaniem i zdumieniem odkrywam twórczość Skipa Sempé – i odczuwam zachwyt przed wynikami jego pracy artystycznej. Dla mnie nazwisko Sempé stało się już gwarantem tego, że, cokolwiek bym nie kupił, będę miał do czynienia ze zjawiskową płytą i muzyką w perfekcyjnej interpretacji. Nawet jeżeli podmiotem nagrania nie są kompozytorzy z mojego najbliższego kręgu zainteresowania. Tak samo się stało w przypadku krążka *La Pantomime* Rameau. Gwoli ścisłości, całą płytę wypełnia sama muzyka klawesynowa. Podobnie

się żaden chyba zespół muzyki dawnej. Niestety, to za mało, by uratować muzyczną całość.

Od strony reżyserii dźwięku album niestety również reprezentuje sobą częsty w przypadku płyt produkcji włoskiej poziom amatorski. Montaż są częste i oczywiste, jak gdyby ktoś ręcznie ciął i kleił taśmę magnetofonową.

Polecam album bardziej jako pozycję muzykologiczną, niż artystyczną.

Rostislaw Wygranienko



ARNOLD SCHOENBERG
Wszystkie dzieła fortepianowe
Hardy Rittner, fortepian
MDG 904 1593-6 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 62'50" ★★★★★

jak i w swoim albumie sonat Scarlattiego, Sempé część utworów nagrywa w postaci transkrypcji na dwa klawesyny (na drugim gra Olivier Fortin), tym razem jednak nie jest to parafraza muzyki od początku klawesynowej, lecz transkrypcja utworów na klawesyn, skrzypce i gambę z cyklu *Pièces de clavecin en concerts*. Pozostałe utwory płyty – to ciekawy wybór mniej czy bardziej obiegowych utworów klawesynowych Rameau.

Wykonanie, co w przypadku Sempé jest regułą, po prostu zachwyca. Mistrzowskie posługiwanie się klawesynem, technika manualowa, różnicowana attacca dźwięku i sposób jego zdjęcia, perfekcyjna wirtuozeria tak techniczna, jak i muzyczna, pozwalająca na wydostanie z klawesynu fontanny emocji i inwencji – to są najtrwalsze wrażenia pozostające po wysłuchaniu płyty.

Urzeka również książeczka – tekst w niej został zaprezentowany w postaci wywiadu z wykonawcą. Co ciekawe – nie ma tam śladu po jego życiorysie, osiągnięciach, nagrodach. Ale wykonawca tej klasy może sobie pozwolić na firmowanie swoich płyt tylko imieniem i nazwiskiem. Zaś wywiad – stały atrybut jego płyt – zamienia się od płyty do płyty w wywiad-rzekę.

Już po napisaniu recenzji nie bez przerażenia odkryłem w albu-

mie niedostrzeżoną wcześniej... dodatkową płytę DVD. Jak się mawia, „przypadkiem sionia nie zauważyłem”. Więc z rozczuleniem obejrzałem jeszcze kilka dodatkowych utworów w nagraniu video, oraz – bez czego wymogom współczesnego odbiorcy nie stałoby się zadość – krótki filmik z „gafami scenicznymi” popelnionymi podczas filmowania. Tak to bywa, że nawet najpoważniejszy film skrupulatnie przeszukujemy w rejonie ostatnich napisów, by może natrafić na kilka ciekawostek aktorskich z planu, schowanych perfidnie na końcu.

Podobnie jak i inne płyty Skipa Sempé – gorąco wszystkim polecam.

DOMENICO SCARLATTI
Duende – Sonata
Puszka Pandory
Skip Sempé, Olivier Fortin, klawesyny • *Capriccio Stravagante*
Paradizo PA 9003 • w. 2007, n. 2006 • 136'37"

Muzyka21
plyta miesiaca

Jestem tym zestawem zachwycony. Nawet mnie, obcujecego z muzyką dawną na co dzień, słuchanie albumów klawesynowych może czasem zmęczyć. Ale zapewniam – każdy, kto zdecyduje

HOMMAGE A STEUERMAN
Arnold Schoenberg – Muzyka fortepianowa • E. Steuerman – Suita
Aranżacje na dwa i trzy fortepiany dzieł F. Poulenca, J. Straussa, F. Schuberta
Eduard Steuerman, Erika Haase, Carmen Piazzini, Ulrike Moortgat-Pick, fortepian
Tacet 186 • w. 2009, n. 1957/2009 • 91'46"

Muzyka21
plyta miesiaca

Muzyka fortepianowa Arnolda Schoenberga stanowiła ważny dział w jego twórczości. To właśnie w tych utworach kompozytor eksperymentował z nowymi pomysłami, zaznaczając w nich każdy ze swoich przełomów stylistycznych. Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest oczywiście opus 23, w którym po raz pierwszy zastosował technikę dodekafonii. Ze względu na rangę utworów oraz ich rozmiar, w sam raz mieszczące się na jednej płycie, komplet dzieł fortepianowych kompozytora wydawany jest dość często. W ubiegłym roku na rynku pojawiły się wśród tych wydawnictw dwie nowe, na

swój sposób wyjątkowe pozycje, którym warto się bliżej przyjrzeć.

Pierwsza z nich prezentuje wykonanie tego repertuaru przez Hardy'ego Rittnera na instrumentach historycznych. Propozycja taka w pierwszym odruchu może zaskakiwać, ale faktycznie od powstania niektórych utworów minął już ponad wiek, a brzmienie instrumentu trochę się zmieniło. Zresztą, na historycznych instrumentach elektroakustycznych już dawno wykonuje się utwory awangardowe z lat 50. czy 60. Drugi, dwupłytowy album pomyślany jest, jako hołd dla pianisty, kompozytora i publicysty muzycznego, Eduarda Steuermana. Oprócz wznowienia po ponad pół wieku jego nagrań utworów Schoenberga, prezentuje też inne strony działalności muzyka: na drugiej z płyt wysłuchać można jego *Suity* oraz aranżacji na dwa i trzy fortepiany, a w książeczce przeczytać jego wnikliwe omówienie utworów wiedeńskiego dodekafonisty.

Rejestrację obu wykonń dziełi ponad pół wieku i slychać między nimi przepaść technologiczną. Wykonanie Rittnera w formacie SACD zachwyca głębią i prze-

się na odsłuchanie tej płyty, od razu zapomni, na jakim instrumencie jest ona nagrana. Co więcej: nie jest aż tak istotne, co jest na niej nagrane. Ta płyta – to owoc ludzkiego geniuszu, nieprzeciętnego talentu i wyobraźni, podpartych ogromnym mistrzostwem technicznym. Śmiało zapewnię: temu wykonawcy nawet Chopin na klawesynie uda się lepiej, niż niejednemu pianiście na fortepianie. Bo ostatecznie geniuszu nie mierzy się instrumentem, gdyż jest transcendentalny, hierarchicznie nadrzędny.

Tymczasem Skip Sempé wykonuje... sonaty Scarlatti'ego. Co daje się usłyszeć – a o czym mówi w wywiadzie – swoje ulubione sonaty. Nie jest to jednak zwykły Scarlatti. To cały gigantyczny pomysł, cały olbrzymi świat, w którym ostatecznie rola kompozytora służy jako początek długiej i krętej drogi koncepcji wykonawczej. Ostatecznie doprowadza to do rzeczy niemalże niewiarygodnej – klawesynewego Scarlatti usłyszymy bowiem... w transkrypcji na dwa klawesyny! Sempé wraz ze swoim partnerem, Olivierem Fortinem, czynią rzeczy wprost niewiarygodne. I jest to ten przypadek, gdy lepiej nie zagłębiać się w książeczkę, gdzie wykonawca dość pokrętnie się tłumaczy, zasłaniając się potrzebami amplifikacji

klawesynewym – lepiej po prostu słuchać i wierzyć, że... tak powinno być. Czytając powyższe, zastanawiam się, czy nie za dużo wielokropków użyłem w krótkiej recenzji – nie, będę bronił każdego. Skip Sempé nadużywa bowiem wolności wykonawcy dokładnie w takim zakresie, w jakim geniuszowi wolno to robić. Kupujcie płytę! Pokochajcie Scarlatti'ego i klawesyn. Kupujcie, nawet gdybyście mocno nie chcieli słuchać tego, co oferuje druga płyta zestawu: *Puszka Pandory*.

Podaję, że, gdyby każda takowa puszka okazywała się tak piękną niespodzianką, wyraz dawno by stracił swoje groźne znaczenie.

Jest to składanka najlepszych fragmentów z dziesięciu różnych realizacji Sempé i jego Capriccio Stravagante. Taka oto rękawica wspaniałych muzyków, rzucona producentom i odbiorcom tandetnych składanek typu *The Best of Baroque – Bach, Mozart, Albinoni*. Bowiem ten „the best of” jest zawarty właśnie tutaj. Nie zabrakło nikogo i niczego – ani Bacha, ani Dowlanda (kto by mógł pomyśleć, jak aktualny jest Dowland dzisiaj!), ani madrygałów, ani Corrette'a z Telemanem, ani kornetów, consortu wiol, Purcella, Maraisa i Rameau. Scarlatti również jest w asortymencie. Nie ma natomiast

w „składance” BWV 565, *Arii na strunie G*, pseudo-Albiniego, *Kanonu D-dur* i innych dyżurnych „rarytasów-symboli Baroku”. Jest za to dowód, iż to, co mniej znane, nie musi być gorszym.

Ale błędem byłoby sądzić, iż fachowcom ta płyta nie przyniesie niczego. Najwyższych lotów wykonanie, odkrywcze spojrzenie na każdy wybrany utwór, dopasowane ułożenie, które sprawia, iż płyty słucha się jako całości i sama w sobie jest pomysłem na wspaniałą panoramę muzyki barokowej. No i, oczywiście, towarzysząca temu choć zakupienia kompletnych albumów, tak pięknie zareklamowanych tutaj.

Mimo szacunku, którym darzę wielu wykonawców i zespołów muzyki dawnej, rzadko kiedy spotykam się z albumem swoim całokształtem równie powalającym na kolana.

Rostislaw Wygranienko



strzennością brzmienia i słucha się go z prawdziwą przyjemnością. Interpretacja Steuermana utrwalona jeszcze jednokanałowo wypada na tym tle blade, ale na szczęście o wartości nagrania nie decyduje jedynie ładne brzmienie. Steuerman, sam uczeń Schoenberga i członek legendarnego Verein für musikalische Privataufführungen, znakomicie zna i rozumie muzykę, którą wykonuje. Umiejętnie podkreślając pokrewieństwo motywiczne, znakomicie wypukła formę utworu. Z gęstej faktury potrafi wyizolować poszczególne, ważne, quasi-melodyczne głosy ujawniając nie tylko wielką logikę utworów Schoenberga, ale także ich specyficzne piękno. Szczegółne wrażenie wywołuje wykonanie op. 23, powszechnie uważanego za dość nieporadną próbę użycia techniki dodekafonii i przez to szczególnie wymagającego obrony ze strony wykonawcy. W interpretacji Steuermana tych pięć utworów wcale nie brzmi poślednio!

Wizja Rittnera, choć ciekawa i wyrazista, nie jest tak logicznie poukładana, zdaje się być bardziej swobodna i artystyczna. Takie podejście jest jednak dla

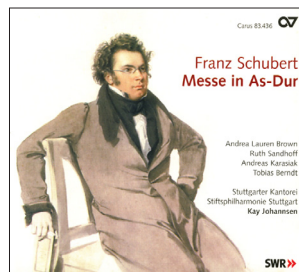
mnie dalsze od idei tych utworów. Pianista dysponuje znakomitą techniką i jego wykonaniu nie brak błyskotliwości. Szczególnie atrakcyjnie w tej interpretacji brzmi takie arcydzieło, jak *Suita* op. 25, które do pełnej prezentacji swoich walorów potrzebuje niewiele więcej niż biegłego wykonania. Artysta gra też z ogromną energią, czasem jednak zdaje mi się, że za dużo tutaj niepotrzebnej agresji. Ta muzyka wcale przecież nie musi być wściekła, o czym doskonale świadczą spokojne, wyważone wykonania Steuermana. Co ciekawe, choć ten pianista nie gra tak technicznie (ostatecznie w chwili rejestracji miał 65 lat), to czas trwania poszczególnych utworów jest u niego w większości przypadków krótszy. Wynika to z tego, że jego interpretacje cechuje większa spójność i ciągłość, podczas, gdy u Rittnera występuje większe różnicowanie temp i utwory wydają się być poszarpane.

Oprócz opusowanych utworów Schoenberga na obu albumach znalazły się dodatki. Na pierwszym z nich są to trzy utrzymane w późnoromantycznej stylistyce wczesne utwory dwudziesto-

letniego kompozytora z 1894 r. Dzięki nim można przekonać się, jak znakomity warsztat posiadał, ponieważ, moim zdaniem, mogą one śmiało konkurować z pisanymi w tym samym wieku miniaturami Skriabina, czy Rachmaninowa. Steuermanowski album, jak już wspomniano, na drugiej płycie dodatkowo przedstawia kompozycje i aranżacje tego artysty. *Suita* jego autorstwa jest ciekawym utworem, niewolnym jednak od wpływów muzyki jego mistrza w zakresie kompozycji. Aranżacje są wykonane bardzo sprawnie i słucha się ich z przyjemnością (choćby wyboru tematów z *Zemsty nietoperza*), jednak trudno traktować je inaczej niż jako ciekawostkę.

Obie pozycje są interesujące, jednak o ile interpretacja Hardy'ego Rittnera jest po prostu dobra, to wykonanie Steuermana jest – ośmielię się użyć tego określenia – klasyczne i w pewien sposób wzorcowe. To nagranie po raz kolejny udowadnia, że wielka sztuka wykonawcza nie potrzebuje nowoczesnej technologii audio, aby poruszyć słuchacza.

Krzysztof Stefański



FRANZ SCHUBERT
Msza As-dur

Andrea Lauren Brown, sopran;
Ruth Sandhoff, alt; Andreas Karasiak, tenor; Tobias Berndt, bas • Stuttgarter Kantorei; Stiftsphilharmonie Stuttgart • Kay Johannesen, dyrygent

Carus 83.436 • w. 2009, n. 2009 • 45'19"
☆☆☆☆

Obok Mszy *Es-dur* Schuberta, na miano wybitnej zasłużyła sobie również *Msza As-dur*. Dzieło to jest jedną z sześciu mszy łaćnińskich, piątą po czterech młodzieńszych tzw. *małych mszach* Schuberta (*F-dur*, *G-dur*, *B-dur* i *C-dur*), a jednocześnie jedną z dwóch *missae solemnes* (drugą jest wspomniana już *Msza Es-dur*). Pierwsza wersja dzieła powstała w 1822 r., następnie w latach 1824-1825 została przez kompozytora poprawiona. Wykonawcy proponują nam tę właśnie ostateczną wersję.

W dziele kompozytor łączy styl kościelny z symfonicznym, operując brzmieniem orkiestry i chóru jako środkiem wyrazu. Potęga brzmienia w *Gloria*, *Credo* i *Sanctus*, przeplata się czasami z archaicznie brzmiącymi fragmentami choralnymi czy kojącymi ucho partiami solistów. To ostatnie również ze względu na znakomitą, świetnie zgraną obsadę.

Warto zwrócić też uwagę na pewną dowolność w kompozycji, można powiedzieć, dostosowanie się do powszechnego wówczas rodzaju pobożności – indywidualnej. Przejawem tego jest opuszczenie (także w innych mszach Schuberta) w *Credo* słów „Et unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam”. Kompozytor „odcina się” w ten sposób od Kościoła jako wspólnoty i instytucji. Zarazem indywidualne wyznanie wiary podkreśla powtarzając słowo „credo” przed każdym wersem w tej części.

Kay Johannesen, organista, założyciel (w 1994 r.) i dyrygent do dziś Stuttgarter Kantorei oraz Stiftsphilharmonie Stuttgart (do 2009 r. zespołu znanego jako Ensemble 94), z którymi ma już na koncie niejedno nagranie, za-

prosił do współpracy znakomitych solistów. Szczególnie zachwyca Andrea Luren Brown ciepłym, lekkim, niemalże „rozplywającym” się dźwiękiem w części *Gratias agimus tibi*, a także Tobias Berndt swoim „miękkim” basem.

Niektóre momenty w partiach chóralnych sprawiają wrażenie nieco „niewygodnych” dla chóru i niestety słyszalny jest pewien wysiłek, jednak nie wpływa to bardzo znacząco na jakość całości. Niedociągnięcia zespół wynagradza precyzją, dopracowaną interpretacją i umiejętnym operowaniem dynamiką.

Polecam.

Anna Pieczyńska



FRANCISZEK SCHUBERT
Dzieła fortepianowe wol. 4
Gerhard Oppitz, fortepian
 Hänssler Classic CD 98.519 • w. 2009, n. 2007 • 71'36"
 ★★☆☆

Z obawą sięgnąłem po czwartą część utworów fortepianowych Franza Schuberta – nowy projekt wydawniczy wytwórni Hänssler, sygnowany przez Gerharda Oppitza. Nie ze względu na osobę wykonawcy, którego bardzo cenię, szanuję i uważam za jednego z najwybitniejszych współczesnych pianistów. Natychmiast po otworzeniu książeczki sprawdziłem, gdzie dokonano nagrania – niestety, w tym samym miejscu co sonaty Ludwiga van Beethovena, omawiane już przeze mnie na łamach **Muzyka21**. Z żalem pomyślałem: kolejna niewykorzystana szansa. Sytuacja się bowiem powtórzyła: o ile warstwa artystyczna, gwarantowana przez mistrzostwo Gerharda Oppitza zasługuje na uwagę i podziw, o tyle realizacja techniczna krążka pozostawia sporo do życzenia. Naprawdę nie rozumiem dlaczego wydawca uparł się nagrywać zakrojone na wiele części cykle w tym samym miejscu – przystosowanym do potrzeb sali koncertowej i centrum kultury starym, zabytkowym spichlerzu w Neumarkt, absolutnie nieodpowiednim, ze względu na

połysk, do rejestracji muzyki fortepianowej. Czy Hänssler nie ma kompetentnych specjalistów od dźwięku, którzy tego nie słyszą?

Bardzo mnie to rozczarowało, albowiem ambitny projekt mający pokazać wspaniałą twórczość jednego z największych kompozytorów w historii, przed niedostatki techniczne nie ma żadnych szans na sukces i wybicie się spośród podobnych, konkurencyjnych nagrań. Sądzę, że nie tylko dla mnie bardzo ważną jest jakość dźwięku na płycie, a obie serie niemieckiej wytwórni – beethovenowski i schubertowski – okazały się pod tym względem porażką. Szkoda.

Paweł Chmielowski



ROBERT SCHUMANN
Sonaty skrzypcowe
Carolin Widmann, skrzypce; Dénes Várjon, fortepian
 ECM New Series 2047 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 72'02"
 ★★★★★

Robert Schumann – którego 200. rocznicę urodzin obchodzimy w tym roku – to kompozytor wszechstronny, który wspólnie z Chopinem zapoczątkował okres stałego romantyzmu. Wydaje się, że jego muzyka wciąż jest mniej popularna w porównaniu z twórczością bardziej „demokratycznego” Mendelssohna i o wiele bardziej hołubionego Schumanna, ale równie młodo zmarłych artystów, których szczyt twórczości przypadł na lata 30. i 40. XIX w.

Trzy sonaty wiolinowe Schumanna – to cały świat jego muzyki, zawarty jak w pięknych, lirycznych częściach wolnych, w ostrych, wręcz cholerycznych scherzach, tak i w symfonicznych, głębokich, a często i wizjonerskich allegrach sonatowych.

Schumann był przede wszystkim pianistą. Ale nie był typowym dla swojego czasu „komponującym wirtuozem”, i to nie tylko dlatego, iż morderczymi ćwiczeniami doprowadził do nieodwracalnej choroby ręki. Schumann – to artysta uniwersalny, to ogromny talent i kunszt kompozytorski,

który pozwolił po mistrzowsku wyrazić siebie nie tylko w żywole muzyki fortepianowej, ale i w pieśniach, symfoniach, utworach organowych, muzyce kameralnej, operze, oratorium czy utworach sakralnych.

Słuchając zatem jego sonat wiolinowych, ani przez chwilę nie sposób pomyśleć, iż mamy do czynienia z twórczością dla Schumann marginalną. Co więcej – są to utwory z ostatniego okresu życia i twórczości kompozytora. Pochodzą z lat 1851-53 (ostatni swój utwór Schumann skomponował w lutym 1854 r.) i noszą na sobie znamię obecności w innej, niż otoczenie kompozytora, rzeczywistości. Dlatego też wielu muzykologów uznaje, iż ostatnie lata twórczości, „napiętnowane” chorobą umysłową, są wyrazem upadku fantazji i napięcia emocjonalnego kompozytora, wyrazem zwrotu ku zbyt akademickim formułom kulturowym przez Mendelssohna i jego kontynuatorów, wyrazem tworzenia wręcz przez siłę, przez zmaganie się ze sobą, tworzenia w celach zarobkowych.

Jakżeż bardzo niesprawiedliwe są te opinie! Jak krzywdzące, jak bardzo oczekujące od kompozytora pędu za progresem, „polepszenia”, „udoskonalenia”, ciągłego „rozwoju” muzycznego, który mniej niż sto lat po śmierci Schumanna załamał się powszechnie i doprowadził do tego, co mamy teraz – do epoki retro! Wycofanie się kompozytora z burzliwej, nieraz przerysowanej emocjonalności uznaje się za wsteczność, za brak pomysłu, za utratę talentu! A że wiemy o co raz większej tragedii Schumann i jego najbliższy – to już „wiadomo, o co chodzi”! Chora muzyka – to wszystko wyjaśnia!

Nie chcę narzucać melomanom swojego własnego poglądu, ale dla mnie te późne, jakby nieobecne dzieła Schumanna, gdzie i liryzm, i dramat dotyczą rzeczy przez nas niepojętych i niewidzialnych (kto oglądał film *Niewidzialny/The Invisible*, ten znajdzie właściwe porównanie), mają szczególną wartość. Bo zrozumiał, namacalny, realny i pełen życia geniusz wcześniejszego Schumann, jego promieniujący entuzjazm, ustępuje miejsca tragedii, o której autor może opowiedzieć jedynie samemu sobie; my zaś – dokładniej, niektórzy z nas – jesteśmy w stanie zaledwie wyczuć jakimś szóstym zmysłem jego wśród nas obecność. Wyczuć, nie zrozumieć. Co więcej, obecność coraz mniejszą...

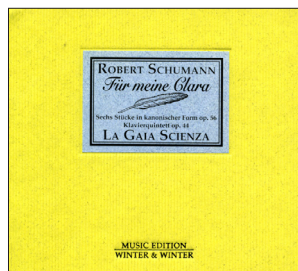
Wykonanie to ma wiele zalet. Wzorowa intonacja, doskonałe „zgranie” zespołowe. Czyste, klarowne brzmienie.

Ale znam też takich, którym wyda się zbyt mały emocjonalny poziom interpretacji. Nieco zbyt „komfortowe” wykonanie. Nie definiuję tu, jakim powinien być Schumann – ale wydaje się, iż muzyka pozwala, wręcz wymaga większego rozmachu, emocji, napięcia, w końcu, przejścia się nią. To dotyczy szczególnie pierwszej z sonat, *Sonaty a-moll* op. 105. Z drugiej strony, kolejna sonata, nie wydana za życia kompozytora, a więc *Sonata a-moll* WoO 2, utwór sam w sobie wspaniały, niesamowicie skontrastowany wewnętrznie, wielowarstwowy, bogaty w inwencję (której ponoć miało Schumannowi w późnych utworach zabraknąć...), raz zło-wieszczo pukający, a raz wręcz swingujący – została zagrana znakomicie. Może tylko zabrakło mi dynamizmu na końcu ostatniej części – wykonawcy przedwcześnie się rozluźnili.

Ostatnie dzieło – *Sonata d-moll* op. 121 – najbardziej symfoniczne, szeroko zakrojone płótno (czas trwania – 34 minuty) – wymagałoby znacznie lepszego rozplanowania tak dużej formy, gdzie-niegdzie być może zabiegów z zakresu rozplanowania czasu i tempa, „pomagających” w realizacji ogólnej idei, nawet jeżeli kompozytor bezpośrednio nie udzielił takich wskazówek. Wydaje się, iż sonata by na tym tylko zyskała.

Tak czy inaczej – jest to album, który może stać się ulubionym dla tych, którzy traktują Roberta Schumanna nie jako „jednego z wielu”. A zatem polecam.

Rostislaw Wygranienko



ROBERT SCHUMANN
Sechs Stücke in kanonischer Form op. 56; Kwintet fortepianowy op. 44
Lorenzo Ghielmi, fortepian; La Gaia Scienza
 Winter & Winter 910 113-2 • w. 2005, n. 2005 • 45'09"
 ★★☆☆

Chciałbym zacząć nietypowo – od zachwytu nad piękną koncepcją wydania płyty w stylu retro, mającej przypominać raczej kopertę z płytą szelakową, niż współczesny krążek CD. Dwutonowa gama poligraficzna, szorstki papier, fikuśna wnęka na płytę, sztucznie doklejane fragmenty okładki – chwala designerowi!

Kwintet fortepianowy op. 44 Schumanna, wieńczący płytę, został nagrany porządnie, nie bez wirtuozerii, świeżo i ciekawie. Wspomnieć należy, że jest to pierwszy romantyczny kwintet fortepianowy (powstał niewątpliwie pod wpływem kwartetów Boccheriniego i Hummla). Muzyka, choć jak na Schumanna nie prorocza, ujmuje i raduje, wykazując się typowym dla kompozytora entuzjazmem w stosunkowo krótkim szczęśliwym dla niego okresie życia i twórczości.

Najwięcej uwagi przykuwa jednak dzieło rozpoczynające płytę.

Rzeczą niewątpliwie interesującą jest nagranie cyklu utworów op. 56 na fortepianie. W oryginalnym opus ten był przeznaczony na fortepian z klawiaturą pedałową; co za tym idzie – obecnie jest w kręgu pianistów zupełnie nieznaną. Nieco częściej, choć nie tak często, jakby się chciało, cykl ten wykonywany bywa na organach. Co ciekawe, Schumann prawdopodobnie liczył się z możliwością wykonywania organowego, gdyż – w przeciwieństwie do podobnego cyklu *Szkiców op. 58* – ani razu nie przekroczył skali organowych manualów czy pedału. Sprawia to, iż organiści mają dziś ułatwione zadanie i nie muszą dokonywać transkrypcji. Ograniczają się tylko do „farbowania” registrami organów fortepianowej tkanki i – co już nie jest takie proste – do zmagania się z innym światem estetycznym i wyrazowym, w swej istocie nie organowym.

Schumann, mający do dyspozycji fortepian z klawiaturą pedałową (był to ciekawy wynalazek, pozwalający grać utwory organowe bez dokonywania transkrypcji; używali go tacy mistrzowie, jak Liszt, Alkan, Gounod), również zdawał sobie sprawę z mogących powstać trudności wykonania. Liczył jednak na bardzo rozpowszechnioną wówczas praktykę domowego grania na cztery ręce. Wówczas jeden pianista miałby grać fakturę manualową, drugi zaś – wykonywać zdwojone lub pojedyncze nuty partii pedału w basach fortepianu. Lecz kompozytor nie przewidział, że obecnie taka forma muzykowania cał-

kowie ustąpi miejsce płytom, taśmom, odtwarzaczom, i na wspólne wykonanie nie będzie co liczyć. Tak samo jak nie przewidział i tego, że fortepian pedałoway, mimo pozornie olbrzymich perspektyw rozwoju i zastosowania, szybko wyjdzie z użycia i ulegnie zapomnieniu.

Doceniając zatem wagę jednego z nielicznych nagrań cyklu op. 56 na fortepianie (w autorskiej wersji „na trzy ręce”), muszę podzielić się pewnymi wątpliwościami. Po pierwsze, zaskakuje na okładce nazwisko Lorenza Ghielmiego, znakomitego organisty, specjalisty od muzyki dawnej, który tutaj najprawdopodobniej wykonuje ową partię trzeciej ręki, tyle że na fortepianie – a zatem występuje w zupełnie innym, niż zwykle, emploi. Po drugie, nieprzyjemnie zaskakuje obrany tytuł cyklu op. 56 – *Sechs Stücke in kanonischer Form (6 utworów w formie kanonu)*, tymczasem tytuł oryginalny dzieła brzmi zgola inaczej: *Studien für den Pedal-Flügel (Etiudy na fortepian pedałoway)*. Czyżby tak bardzo raziło wydawców słowo „etiuda” w odniesieniu do lirycznych miniatur, że postanowili Schumannowi „pomóc”? Po trzecie, mimo iż jestem zwolennikiem wykonania autentycznego i historycznych form fortepianu, w danym przypadku absolutnie nie mogę zaakceptować wyboru tego konkretnego instrumentu. Wykonawcy grają na fortepianie Conrada Grafa (1827), tymczasem cykl op. 56 został skomponowany w roku 1845. Mimo pozornej bliskości dat, w historii fortepianu instrumenty wyprodukowane w latach 1827 i 1845 należą do zupełnie innych kategorii estetycznych i brzmieniowych, wręcz do różnych epok. Nieszczęśliwy ten wybór ostro daje się we znaki: ukształtował piękny romantyczny ton jest na nim nader ciężko, zmusić instrument do śpiewania – również, doprowadzić do jedności tembrów, a przy tym zrealizować dynamikę i ekspresję – tym bardziej. Instrument, reprezentujący idiom brzmieniowy fortepianów epoki Mozarta, zmuszany był tutaj do wyprodukowania pięknych, ciepłych, romantycznych barw, co z przyczyn oczywistych nie mogło zakończyć się satysfakcjonująco. Słuchając myślałem, iż organy potrafią o wiele lepiej przekazać ducha romantyzmu, zaś niektóre znane mi wykonania organowe znacznie przewyższają omawianą interpretację pod względem wirtuozowskim. Mogę

zatem stwierdzić, iż wykonawcom płyty absolutnie nie udało się „przywrócić” tym *Etiudom* ich prawdziwego, fortepianowego, schumannowskiego ducha, który z powodów oczywistych musiał się zatracić przy wykonaniach organowych. Wykonawcy, chcąc skrupulatnie zrealizować wskazówki kompozytora, sprowadzili całości do statycznego, nieruchomego ekspozatu muzealnego, który nie daje po sobie poznać, że ma coś wspólnego z romantyzmem. Jeżeli natomiast bawimy się w autentyzm, to pozwolę się zapytać: dlaczego nie zostały zrealizowane autorskie wskazówki pedalizacji, tym ciekawsze, iż są niestandardowe i służyć mają stworzeniu niemalże impresjonistycznej aury brzmieniowej? Jest to tym nielicznym, czego nie są w stanie wykreować organy, nie posiadające przecież prawego pedału fortepianu. Dlaczego więc w fortepianowym, „autentycznym” wykonaniu panuje taka suchość, sterylność i graficzność, zaś zamiast szerokich, romantycznych emocji – muzealny rygorizm?

Dodatkowo wybrany do nagrania fortepian nie był do końca sprawny technicznie – jeden z młoteczków ewidentnie był uszkodzony, co powodowało każdorazowe brzęczenie tego samego dźwięku. I gdyby tylko to było miarą niniejszego nagrania, przymknęłoby się na to oczy. Ale dlaczego muszę tolerować błędy w tekście, tak oczywiste dla znającego tę muzykę, że aż nieprawdopodobne, tym bardziej, że zdarzają się w utworach powolnych? Przecierałem oczy ze zdumienia i wysłuchałem całości powtórnie, z nutami, nie dowierając sobie. Niestety, potwierdziło się.

Pewne zdziwienie wywołuje również zupełnie nieprzemyślana treść książeczki. Głośno zapowiedziany tytuł płyty (roboczy? handlowy?) *Dla mojej Klary* nie znajduje jakiegokolwiek wytłumaczenia. Uderza szczególnie brak życiorysów artystów (bo wszak nie każdemu nazwisko głównej pianistki, Federiki Valli, coś powie), za to jest wyeksponowana dyskografia zespołu oraz osobno jego wiolonczelista, jak również szanownego wykonawcy partii trzeciej ręki. Problem w tym, że w tekście, zajmującym ledwie 2 strony (za to w 5 językach), brak nie tylko szerszego omówienia nagranych dzieł, ale i jakiegokolwiek odniesienia do koncepcji płyty.

Całości tekstu sprowadza się do... opisu studiów nad kontrapunktem i muzyką Bacha. Można

jeszcze zrozumieć, że użycie formy kanonu w *Etiudach* natchnięte zostało studiami nad Bachem, tak samo jak i użycie podwójnego fugato w finale *Kwintetu* – bo przecież nie jest to normalne, by kompozytor, nie będąc pod wpływem Bacha, komponował jakieś kanony lub fugata! – ale konia z rzędem temu, kto zrozumie, co wszystko to ma wspólnego z dedykacją „dla mojej Klary”. Jedynie ten, kto się uprze, znajdzie w sieci globalnej informację, iż rzeźbiony *Kwintet op. 44* został Klarze Schumann zdedykowany. Z kolei *Etiudy*, zadedykowane Johannowi Gottfriedowi Kuntschowi, organiście w Zwickau i nauczycielowi Schumanna, zdają się nie dostarczać żadnego powodu, by adresować je „mojej Klarze”.

Polecam tę płytę tylko i wyłącznie z względu na pięknie wykonany Kwintet.

Rostislaw Wygranienko



ROBERT SCHUMANN
Dzieła wszystkie na skrzypce i orkiestrę: Fantazja op. 131, Koncert d-moll, Koncert a-moll op. 129 (według Koncertu wiolonczelowego), 3 aranżacje z 12 utworów na fortepian op. 85
 Lena Neudauer, skrzypce • Deutsche Radio Philharmonie • Pablo González, dyrygent

Hänssler Classic CD 93.258 • w. 2010, n. 2010 • 79'15"
 ★★★★★

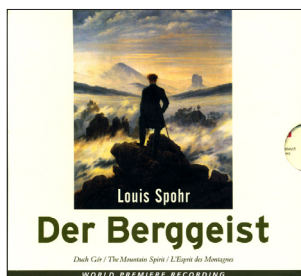
Prezentowany album zawiera wszystkie utwory Schumanna na skrzypce i orkiestrę, zarówno te napisane w oryginale na ten skład, jak i aranżacje dokonane przez kompozytora (op. 129) oraz Ernsta Rudorffa i Josepha Joachima (op. 85).

Wszystkie te dzieła bardzo rzadko goszczą w salach koncertowych, równie rzadko na płytach. Dlatego warto zapoznać się z prezentowanym albumem, tym bardziej, że artystka młodego pokolenia, Lena Neudauer dokonała znakomitego nagrania. Jej piękna, romantyczna interpretacja, bardzo dobre wyczucie niuansów,

świetne frazowanie, wszystko to sprawia, że mamy do czynienia z nagraniem niemalże doskonałym. Przyczynia się do tego również hiszpański dyrygent Pablo Gonzalez dyrygujący orkiestrą Deutsche Radio Philharmonie. Starannie dobierając tempa sprawił, że wyraz dzieł i ich forma zachwycają każdego słuchacza.

Polecam tę płytę, która każdemu dostarczy niezapomnianych przeżyć.

Stanisław Lubliński



LOUIS SPOHR

Der Berggeist

Susane Bernhard, sopran;
Agnieszka Plass, sopran; Dan

Karlström, tenor; Wojtek Gierlach, bas; Eduard Tsanga, bas; Szabolcs Brickner, tenor • Chór Polskiego Radia w Krakowie; Camerata Silesia; Polska Orkiestra Radiowa • Łukasz Borowicz, dyrygent.

Polskie Radio PRCD 1288-1289 • w. 2009, n. 2008 • 134'13"

★★★★★

Oto premierowe nagranie zapomnianej opery Louisa Spohra – *Duch Gór* (*Der Berggeist*). Dokonano go podczas 13 Wielkonoconego Festiwalu im. Ludwiga van Beethovena, kiedy to po raz pierwszy po 172 latach dzieło to wykonano (w wersji koncertowej).

Jako entuzjasta muzyki zapomnianej cieszę się z tego albumu, jednocześnie zastanawiam się dlaczego pieniądze polskich podatników finansują odkrycie zapomnianej opery niemieckiej, na co nawet Niemców nie było stać, a ponad 600 polskich oper wciąż czeka na odkrycie. I sądząc po „miłości” jaką darzą polską twórczość MKiDN oraz instytucje przez to ministerstwo finanso-

wane, nie doczekają się. No chyba, że na taki pomysł wpadnie zagranica, jak to miało miejsca niedawno z utworami Rathausa, Tansmana czy Laksa, odkrytymi najpierw na obczyźnie, a następnie zaimportowanymi do Polski.

Duch Gór to wczesnoromantyczna opera niemiecka opowiadająca o trudnych stosunkach panujących na styku świata fantastycznego i rzeczywistego. Jej premierowe nagranie jest na wysokim poziomie artystycznym. Niewielkie mankamenty wynikające z zapisu na żywo w żaden sposób nie zakłócają odbioru. Obsada opery jest bardzo wyrównana. Nieznacznie od całości odstaje Wojciech Gierlach, tak znakomicie śpiewający w *Marii* Statkowskiego, ale nie ma to większego znaczenia. Każdy może mieć przecież gorszy dzień. Stworzone przez śpiewaków kreacje są bardzo dobre. Znakomitym uzupełnieniem są dwa chóry oraz orkiestra pod dyrekcją Łukasza Borowicza. Jawi się on nam dzięki temu albumowi jako najlepszy kandydat na szefa TW-ON. Jest

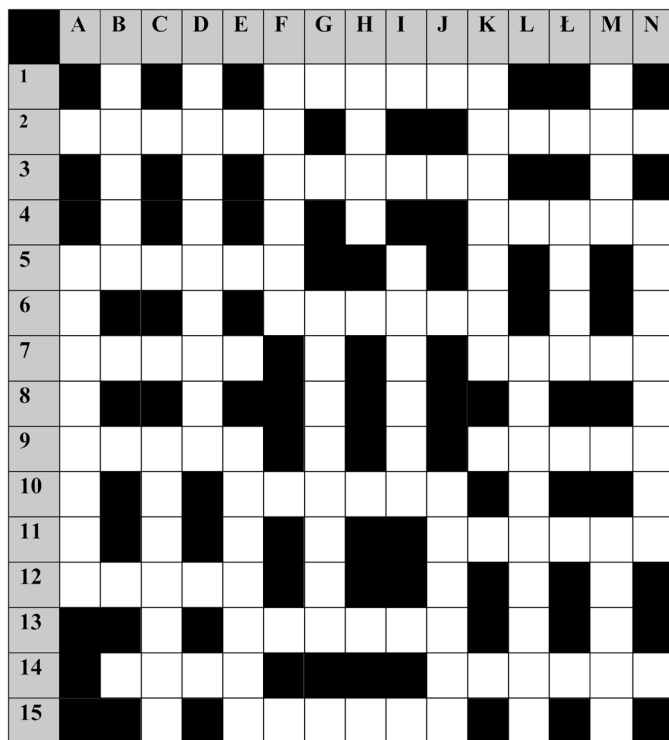
nadzieja, że taki wybór nie tylko podniósłby jakość zespołu, ale i wprowadziłby więcej oryginalnych dzieł do repertuaru.

Prezentowany album jest prawdziwą gratką dla każdego melomana. Pozostaje tylko smutna refleksja nad celowością wydawania takich albumów. Oczywiście celem podstawowym było skonsumowanie ogromnych dotacji. Polskie Radio, jak zwykle, w żaden sposób nie zadbało o promocję tego albumu, jak i wszystkich innych przez siebie wydawanych. Meloman nie mieszkający w Polsce nie ma możliwości zapoznania się z nim, ani nawet dowiedzenia się o jego istnieniu. Od lat trudno zrozumieć tajemnicę dystrybucji tej instytucji. Niektóre płyty dystrybuuje sama, niektóre za pośrednictwem firmy Warner (jak *Duch gór*), która całkowicie zaprzestała działalności na rynku muzyki poważnej w Polsce. Dla potencjalnych odbiorców z takiej niespójnej działalności nic nie wynika. A szkoda.

Stanisław Lubliński

Krzyżówka nr 3/lipiec-sierpień 2010

autor: Antoni Rojewski



Rozwiązanie krzyżówki nr 2 z czerwca 2010 r.

Tadeusz Baird

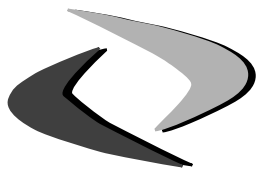
płyty otrzymują: Jerzy Woliński z Warszawy, Aleksander Wójcik z Lublina i Łucja Nowak ze Świebodzina

Pozio: 1-F) publiczny popis kompozytora, piosenkarza; 2-A) francuska piosenkarka, gwiazda muzyki rozrywkowej lat 60. XX w.; 2-K) w tytule operetki Moniuszki ...czyli *Nowa Precjoza*; 3-F) *Krakowiacy i ...* Stefaniego; 4-K) kraina z operetki Zeller'a *Ptasznik z ...*; 5-A) balet E. Satiego; 6-F) efektowne szybkie biegniki pasażowe w śpiewie koloraturowym; 7-A) jezioro w Afryce; 7-K) styl jazzowy w latach 30. XX w.; 9-A) belgijski kompozytor (1784-1871), teoretyk muzyki; 9-K) jeden z wielu w operetce *Baron cygański*, 10-E) element dzieła muzycznego określający regularny rozkład akcentów; 11-J) sposób owinięcia cienką żyłką wędziska; 12-A) wydatek np. na zakup instrumentu muzycznego; 13-E) poważniejsze uszkodzenie fortepianu, organów; 14-B) ...*tańczący* w poemacie symfonicznym M. Popławskiego; 14-J) Stefan, nasz słynny dyrygent i skrzypek; 15-E) niemiecki pianista i kompozytor, twórca opery *Niziny*.

Pionowo: A-5) Andrzej: kompozytor, pianista i dyrygent (1914-1991); tytuł jego utworu jest rozwiązaniem tej krzyżówki; B-1) opera Moniuszki; C-9) Aleksander, polski kompozytor i pianista, mieszkał we Francji (1897-1986); D-1) polski muzykolog i dyrygent (1936-1967), badacz chorału gregoriańskiego gregoriańskiego Polsce; E-9) twórca opery *Sprzedana naręczona*; F-1) twórca opery *Śpiewacy norymberscy*; G-6) rozpoczyna operę; H-1) nazwisko słynnej Ady – śpiewaczki; I-5) francuski kompozytor i teoretyk (1683-1764); J-10) jeden z klasyków wiedeńskich; K-1) Sławomir, popularyzator muzyki operowej, były dyrektor naczelny Teatru Wielkiego w Poznaniu; L-7) Stefania..., wybitna śpiewaczka polska (sopran); Ł-4) donośne głosy dużych zwierząt; M-1) kompozytor francuski (1823-1892), koncerty skrzypcowe, prekursor impresjonizmu; M-11) jedno z imion kompozytora Kurpińskiego; N-4) ludowy taniec rozpowszechniony na Kaukazie.

Litery z pól o współrzędnych: (3-D, 1-B, 2-K, 4-K, 5-D, 9-A, 11-A, 10-I, 13-C) (10-N, 13-G, 9-C, 5-Ł, 14-N, 7-K, 8-D, 9-D, 3-D) utworzą rozwiązanie.

Trzy pierwsze osoby, które nadesłały na adres redakcji (pocztowy lub e-mailowy) poprawne rozwiązanie wraz z adresem zwrotnym otrzymają w prezencie płytę CD.



FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ

STRONY JUŻ ZA
1000 PLN
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI
STRONY I SKLEPY
INTERNETOWE**



INFOLINIA: 0 801 003 187 TEL.: (032) 760 70 67 E-MAIL: INFO@FINECMS.PL

ANTON FERDINAND TITZ String quartets for the Imperial Court of St. Petersburg vol. 2 Hoffmeister Quartet

Profil PH09046 • w. 2009, n. 2008 • 76'02"
★★★★★

String quartets for the Imperial Court of St. Petersburg vol. 3 Hoffmeister Quartet

Profil PH10030 • w. 2010, n. 2009 • 76'02"
★★★★★

Prezentowane płyty to przykład z jakim pietyzmem należy podchodzić do dziedzictwa własnej kultury, nawet gdy twórca nie należał do tych najwybitniejszych. Gdyby Anton Ferdinand Titz należał do polskiego kręgu kulturowego, to nikt, włącznie z rodakami, o nim by nie pamiętał. Ponieważ jednak miał szczęście urodzić się Niemcem, to choć nie dorównuje Haydnowi, Mozartowi, Brahmsowi, Mendelssohnowi, to jednak

jego twórczość wzbudza zainteresowanie u rodaków. Oto druga i trzecia płyta z serii poświęconej jego kwartetom przeznaczonym na dwór carski w Petersburgu, bo tam właśnie on tworzył.

Muzyka Titz'a należy oczywiście do klasycyzmu, zawdzięcza wiele swoim poprzednikom. Wzbogacił on jednak swój styl o pierwiastki rosyjskie. W jego kwartetach – a napisał ich w sumie 12 wydanych w trzech cyklach po

cztery – wyraźnie można odnaleźć motywy folkloru rosyjskiego. Niewątpliwie to spowodowało, że jego twórczość była tak dobrze przyjęta w Rosji, a także, że Titz miał duży wpływ na muzykę rosyjską tamtych czasów.

Kwartet Hoffmeister znakomicie wyczuł ten styl i nagrał pełne wdzięku albumy, po które warto sięgnąć.

Stanisław Lubliński

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Arts Music	5	Cypres	2	Iris	2	Oehms Classics	5	Satirino	2
Accent	5	Atma Classique	5	Da Capo	2	Jubal	5	Olive Music	5	Sketch	2
Acte Préalable	1	Avie Records	5	Decca	4	K617	2	Opera D'Oro	5	Solal	5
Aeolus	5	Bayer Records	5	DG	4	Label Bleu	2	Opus Arte / BBC	2	Soli Deo Gloria	2
Aeon	2	Bel Air	2	ECM	4	Ligia	2	Orfeo	5	Sterling	5
Alia Vox	2	Berliner Philh.	2	Eloquentia	2	Long Distance	2	Pan Classics	5	Symphonia	2
Alpha	2	Bis	5	Etcetera	5	Mandala	2	Passacaille	5	Tacet	6
Ambrosie	2	Calliope	2	Euroarts	2	Marc Aurel	5	Pentatone	5	Tahra	2
Ambronay	2	Carus	5	Fuga Libera	2	Marco Polo	2	Philips	4	Talent Classic	1
Analekta	5	Challenge Classics	5	Gimell	5	MDG	2	Pneuma	5	TDK	2
Appian Recordings	5	Chandos	5	Globe	5	Mirare	2	Praga Digitalis	2	Symphoniments	2
Arcana	2	Channel Classics	2	Glossa	2	Musique en Wallonie	5	Querstand	5	Verve	4
Archiv Produktion	4	Christophorus	5	Glyndebourne	2	Naxos Audiobooks	2	Ramee	5	Vox Lucida	2
Armide	2	Classica D'Oro	5	Haenssler Classic	5	Naxos	2	Raumklang	5	Wigmore Hall	5
Arthaus	2	Coro & The Sixteen	5	Harmonia Mundi	2	New Classical Adventure	5	Relief	5		
Ars Musici	5	Coviello Classics	5	Hat Art	2	O+ Music	2	Ricercar	2		
Ars Produktion	5	CPO	2	Hyperion	5	Ocora	2	Rondeau	5		

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

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

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

⑤ Music Island
ul. 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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe muzyka i okolic świata

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

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

Rozstrzygnięcie konkursu z maja 2010 r.

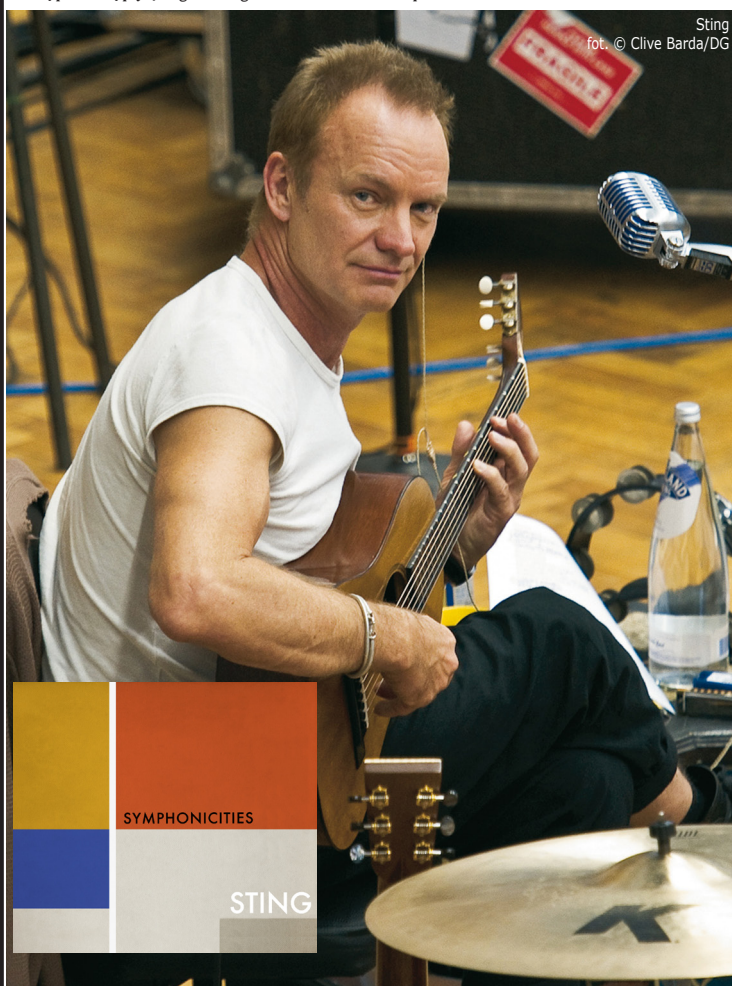
UNIVERSAL – LOVE NEVER DIES – Anita Brzozowska, Warszawa; Szymon Duda, Katowice; Jan Gawlikowski, Olsztyn; Tytus Kowalewski, Warszawa; Tomasz Lipowiecki, Wrocław; Jędrzej Makowski, Warszawa; Beata Olszowska, Warszawa; Tadeusz Poręba, Wołomin; Zuzanna Tarkowska, Warszawa; Stanisław Zaremba, Zielona Góra.

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Sting

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłane na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

Jaką pierwszą płytę nagrał Sting dla Deutsche Grammophon?



Sting
fot. © Clive Barba/DG

Sting
Universal Music Polska

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

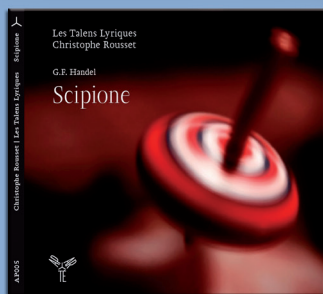
Nowości w dystrybucji CMD

Krzysztof Penderecki
fot. Marek Baboń/Schoff/Musik

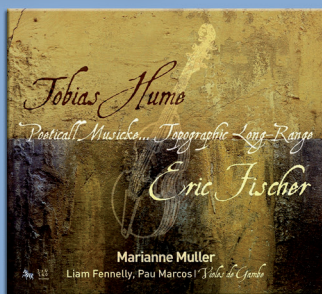


Channel Classics CCS SA 30310

Penderecki – Sinfonietta Cracovia – Kabara – Vlatković Koncert na waltornię – światowa premiera fonograficzna I Koncert skrzypcowy



Aparte AP005



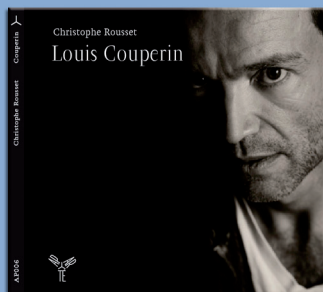
Zig Zag Territoires ZZT 100501



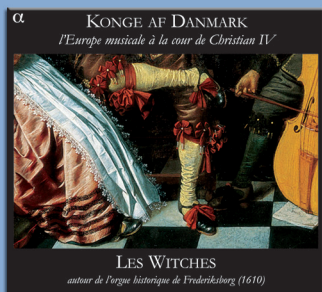
Harmonia Mundi HMC 902053.55



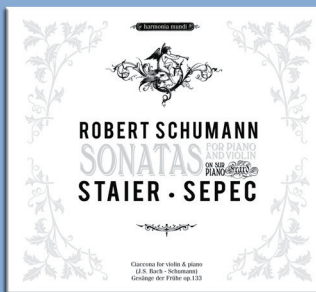
Ricercar RIC 296



Aparte AP006



Alpha 163



Harmonia Mundi HMC 902048



Soli Deo Gloria SDG 168



Alia Vox AVSA 9877



Channel Classics CCS SA 29610



Glosa GCD 921527



Glosa GCD 920310



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

PIERWSZA PŁYTA POŚWIĘCONA GRZEGORZOWI FITELBERGOWI

Acte Préalable



APO207

GRZEGORZ FITELBERG

Complete works for violin & piano

Sonatas Op. 2 & Op. 12 • 2 Romances sans paroles Op. 11
Berceuse • Mazurka • Recitativ • Chanson triste

World Premiere
Recording



Andrzej Gębski, violin • Soyeon Lim, piano

premiera płyty: 24 lipca 2010 r. podczas koncertu promocyjnego zorganizowanego przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable oraz Międzynarodowe Kursy Muzyczne w Łańcucie w Sali Zamku w Łańcucie o godz. 19 - wstęp wolny

z utworami skrzypcowymi Grzegorza Fitelberga wystąpią:

Andrzej Gębski, A. Orlik, K. Mikołajczyk - skrzypce
Soyeon Lim - fortepian

www.acteprealable.com

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

dla tych, którzy kochają muzykę