

Tylko u nas relacje z Metropolitan Opera
Krzyżówka muzyczna • Promocja prenumeraty

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 10 (123)
październik 2010
ROK XI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Mariusz
Klimek
Live in Concert 2010

Bogdan
Paprocki
pożegnanie artysty

Pierre
Boulez
brutal bez batuty

Alice Sara Ott
rewolucyjne koncerty



MARTIN GRUBINGER
co można zrobić z chorałem





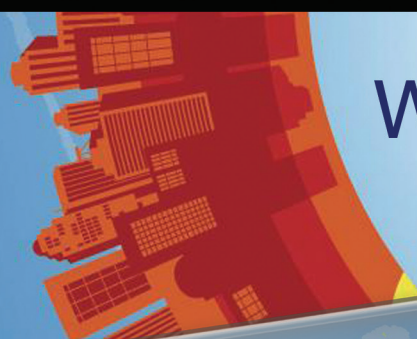
Martin Grubinger



DRUMS 'N' CHANT

Najstarszy styl śpiewu – chorał gregoriański
w połączeniu z kunsztowną muzyką perkusyjną

RMP *Classic*

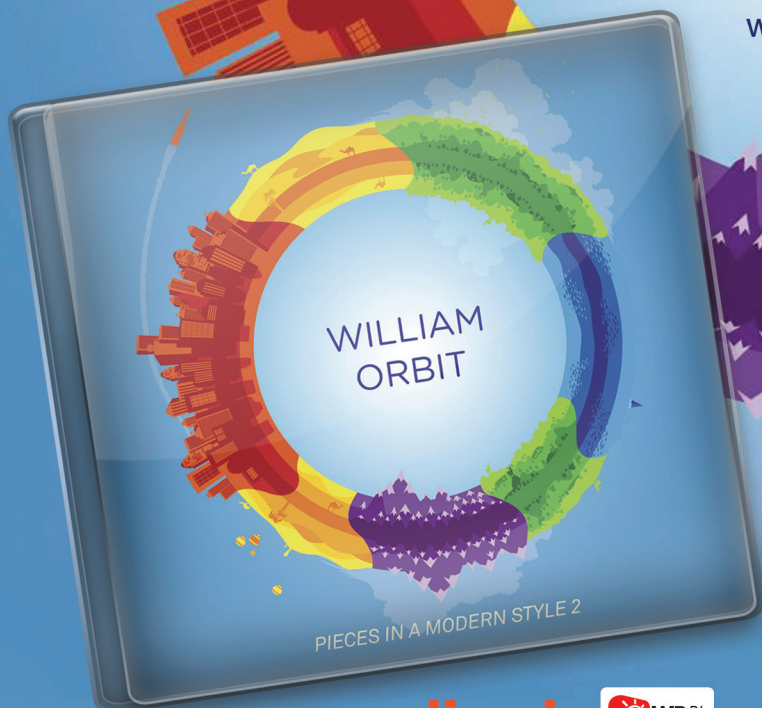


William Orbit



PRINCES IN A MODERN STYLE 2

Relaksujące remiksy utworów klasycznych
w stylu ambient i chillout



merlin.pl



INFO.MUSIC.PL

RMP *Classic*

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:** Łańcut • Kraków • Słupsk • Bosa • Hornslyd • Bayreuth
 14 **MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Holender tułacz*
 16 **MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Borys Godunow*

CZŁOWIEK

- 18 **Drums 'n' chant Martina Grubingera – co można zrobić z chórem**
Dorota Staszkiwicz
 20 **Legendy polskiej wokalistyki (6)**
Odszedł Bogdan Paprocki
Adam Czopek
 21 **Ezio Pinza**
Mój Don Giovanni (3)
Basia Jakubowska
 23 **Mariusz Klimek – Live in Concert 2010**
z wokalistą i kompozytorem, Mariuszem Klimkiem, rozmawiała Monika Kwasigroch
 25 **Pierre Boulez (6)**
Brutal bez batuty
Dariusz Mazurowski
 27 **Alice Sara Ott – Dwa rewolucyjne koncerty**
Arkadiusz Jędrasik
 29 **Giulietta Simonato – 1910-2010**
Jacek Chodorowski

DZIEŁO

- 30 **Tansman o Chopinie**
Małgorzata Gamrat
 32 **Historia muzyki elektronicznej**
Prapoczątki 1915-1945 (3)
Dariusz Mazurowski

MYŚLI

- 35 **Droga donikąd**
Tadeusz Marcinkowski

PŁYTOTEKA

- 36 **Palcem po płycie – Richard Egarr i jego *Das Wohltemperierte Klavier***
Łukasz Kaczmarek
 52 **Krzyżówka nr 5**
Antoni Rojewski

KONKURSY

- 54 **Universal Music Polska – Martin Grubinger**

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, Basia Jakubowska, Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji), Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski, Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czapliński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Kazik Jedrejczak, Jacek Krzakała, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
 Martin Grubinger
 fot. Felix Broede/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, adiuścacji 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.

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!

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).
- 2) Numery archiwalne w cenie 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 14 zł.
- 3) 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.


Rok Chopinowski w całej pełni. Wszyscy ulegają jego magii, wszyscy przyłączają się do promocji naszego geniusza. Ostatnio postanowiło go promować również Ministerstwo Ochrony Środowiska z ministrem Andrzejem Kraszewskim na czele. Pan Minister tak bardzo pokochał Chopina, że postanowił go przybliżyć gościom swojego urzędu i obdarowywać ich albumem. Nie chodziło mu jednak o byle jakie nagrania; zapragnął czegoś ekskluzywnego, wyjątkowego, dlatego też sięgnął po album *Chopin – nastroje kompozytora* wydany w limitowanym i numerowanym nakładzie, którego cena jednostkowa wynosi 220 zł. W dzisiejszych, ciężkich dla budżetu czasach, Pan Minister wykazał się wyjątkową gospodarnością i wynegocjował dla Ministerstwa jednostkową cenę hurtową dla zakupu 20 albumów w wysokości 200 zł. To, że do albumu dołączona jest płyta z muzyką Chopina nagrana przez córkę Ministra – Katarzynę Kraszewską – jest całkowicie dla sprawy nieistotne.

Obserwując życie publiczne odnosi się wrażenie, że prym w nim wiodą osoby nieuczciwe i nieudacznicy. Wszystko czego władza się dotknie, obraca się w perzynę, a ogromne koszty takiego działania ponoszą podatnicy. Bez troska, z jaką marnotrawiony jest grosz publiczny połączona z podnoszeniem podatków z powodu dziury budżetowej, woła o pomstę do Nieba.

Pisaliśmy już niejednokrotnie o źle wydawanych pieniądzech z okazji Roku Chopinowskiego. Oto kolejny przykład, który niewątpliwie przyćmi dotychczasowe dokonania decydentów. Okazuje się, że ulewne deszcze pod koniec sierpnia nie tylko załazały, ale i uszkodziły dopiero co oddany budynek siedziby NIFC-u przy ulicy Tamka. Od samego początku dach tego budynku przeciekał. Również i taras między pierwszym i drugim piętrem nie chronił przed wodą. Przy okazji zostało zalane kilka piętér.

Do podobnej, a nawet gorszej, sytuacji doszło już wcześniej, na początku sierpnia, tyle tylko, że wtedy media, będące w uśpieniu urlopowym, nie zareagowały.

Generalny wykonawca, Polimex-Mostostal SA, dosyć ślamazarnie naprawia usterki, jednocześnie jego rzecznik twierdzi, że biurowiec zbudowano zgodnie ze sztuką, a winny jest „ponadnormatywny opad deszczu 6 sierpnia”. Wtedy to spadło 36 litrów wody na metr kwadratowy co, podobno, przekracza dwuipółkrotnie normatyw. Według rzecznika projekt budynku nie przewidywał zabezpieczenia przed tak intensywnymi opadami. Ponieważ budynek cieknie od samego początku, trudno się zgodzić z taką argumentacją. Tym bardziej, że stojące w pobliżu budynki, budowane według dawniejszych norm, nie przeciekały.

Nieważne jednak kto był wykonawcą. Ważne, kto z taką nonszalancją rozporządzał publicznymi pieniędzmi. Poprzedni szef NIFC-u „odszedł” z tego stanowiska ze względu na pewne „niedokładności finansowe”, obecny, wcześniej z takiego samego powodu odwołany z TW-ON, na pewno dachu nie załazał. Widząc to, co się dzieje, nawet największy zwolennik publicznego finansowania kultury zastanowi się chwilę zanim poprze kolejne „trafione decyzje” decydentów. 



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*
i Jan A. Jarnicki
ogłaszają 1 X 2010 r.



VIII Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 28 II 2011 r. dostarczyć do Wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) projekt repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1941 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) kopię (papierową, skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 31 III 2011 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21*. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Wydawca wyznaczy mu datę przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin nagrania.

Adres organizatora konkursu:

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

Reflektorem po scenach i estradach



Andrzej Gębski / Warszawska Orkiestra Smyczkowa im. Z. Brzowskiego

opery • filharmonie • festiwale

Łańcut **M**iędzynarodowe Kursy w Łańcucie – już po raz 36! 1 lipca zainaugurowano kolejną edycję Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Zenona Brzowskiego w Łańcucie. Kolejna, 36 edycja potwierdza ich unikatowość nie tylko w skali kraju ale i Europy. Podczas 36 lat nieprzerwanego funkcjonowania, Międzynarodowe Kursy Muzyczne w Łańcucie wytworzyły formułę, której inni organizatorzy mogą tylko zazdrościć i próbować naśladować. A jak do tego doszło?

W latach siedemdziesiątych prof. Z. Brzewski był wielokrotnie zapraszany jako juror do wielu konkursów zarówno w Polsce, jak za granicą. Jako przewodniczący przesłuchań regionu rzeszowskiego zdawał sobie sprawę, że Łańcut ze swoim okazałym Zamkiem, uroczym Parkiem i na jego terenie znajdującą się szkołą muzyczną byłby idealnym miejscem na zorganizowanie kursów muzycznych. Doskonale również wiedział, że taka impreza musi mieć rangę międzynarodową aby uzyskać akceptację władz. Do takiego przedsięwzięcia potrzeba jednak sztabu życzliwych ludzi, których prof. Z. Brzewski w sobie znany sposób potrafił wokół siebie gromadzić. Jednym z nich był ówczesny dyrektor Zamku w Łańcucie – Władysław Czajewski, który w jednym z wywiadów powiedział: „Nasza znajomość z profesorem Zenonem Brzewskim datuje się od ponad dwudziestu lat, z tym, że przyjeżdżał jako przewodniczący tzw. przesłuchań z całego dużego województwa rzeszowskiego. No i wówczas wpadł na pomysł zorganizowania w Łańcucie kursów mistrzowskich. Pytał mnie czy jest to możliwe. Ja go zapewniłem, że porozmawiam z dyrektorem i na pewno to załatwimy. Kiedy zostałem dyrektorem przyjechał do mnie i zapytał, czy pamiętam, że obiecywałem, że z dyrektorem załatwię. No i tak się zaczęły kursy...”

Zenon Brzewski doskonale zdawał sobie sprawę z olbrzymiej, w tamtych czasach, luki w postaci kontaktów z zachodnią Europą, jak również faktu, że przepaść finansowa między Europą Zachodnią a naszym krajem nie

pozwole nawet najbogatszym studentom na wyjazd na takie kursy za granicę, pomijając nieistniejące obecnie, różne perypetie paszportowo-wizowe.

Liczne kontakty i przyjaźnie prof. Brzowskiego zawarte w czasie jego udziału w jury konkursów zagranicznych, jak na przykład im. F. Kreislera w Wiedniu, im. J. S. Bacha w Lipsku, im. Y. Menuhina w Folkestone, czy też im. L. Spohra w Freiburgu zaowocowały przyjęciem zaproszenia do poprowadzenia kursów w Łańcucie przez czterech zagranicznych muzyków tego formatu co Wolfgang Marschner, Kurt Lewin, Jean Fournier, czy metodyk Lew Raaben. I tak w 1975 r. z inicjatywy prof. Zenona Brzowskiego przy wielkim wsparciu ówczesnego dyrektora Muzeum-Zamku w Łańcucie – Władysława Czajewskiego odbył się „Kurs Interpretacji Muzycznej” dla małego grona studentów prowadzony przez wymienionych wyżej profesorów. Nota bene w pierwszym Kursie wziął udział młody, dobrze zapowiadający się duet: skrzypek – Mirosław Ławrynowicz i jego żona pianistka – Krystyna Makowska-Ławrynowicz, zwycięzcy Konkursu ARD w Monachium, a po śmierci prof. Z. Brzowskiego kolejni dyrektorzy naukowo-artystyczni Kursów w Łańcucie.

Ponieważ impreza z udziałem profesorów z Europy Zachodniej w czasach „żelaznej kurtyny” była bardzo atrakcyjna, dzięki zaangażowaniu inicjatorów, władz lokalnych i Ministerstwa podjęto decyzję o kontynuowaniu przedsięwzięcia.

Tak jak stała okazała się idea oraz miejsce kursów, tak dynamiczna okazała się struktura, kształt oraz forma pracy kursów. W miarę upływu czasu wprowadzono nowe elementy do tego wydarzenia muzycznego, które w większości się utrwaliły.

Niezmienne przez wszystkie Kursy prowadzono kształcenie skrzypków i altowiolistów.

Klasy skrzypiec prowadzone były przez znakomitości wiolinistyki światowej. Wystarczy wspomnieć choćby najznamienitsze postacie: Zenona Brzowskiego, Irenę Dubiską, Eberharda Feltza, Wolfganga Marschnera (obecny na

większości Kursów od ich utworzenia po dzień dzisiejszy). Spośród innych skrzypków, którzy na stałe zagoscili w Łańcucie wymienić należy: Zachara Brona (lata osiemdziesiąte), Marinę Jaszwilli, Jadwigę Kaliszewską (od 1987 r.), Olega Kryśę, Romana Lasockiego (od 1989 r.), Mirosława Ławrynowicza (od 1990 r. aż do śmierci w 2005 r.), Rolanda Baldiniego czy Sergieja Krawczenkę, Konstantego Andrzeja Kulkę, Edwarda Zienkowskiego i wielu innych.

Klasy altówek prowadzone były m.in. przez: Kurta Lewina (do lat dziewięćdziesiątych), Stefana Kamasę (od 1980 r.), Fritza Händschke, Irenę Albrecht (od 1985 r.), Fiordora Drużynina (1977-1981).

Na drugim Kursie pojawił się nowy instrument, który na stałe wpisał się do programu Kursów – wiolonczela. Prowadzony był on wówczas przez Kazimierza Witkomirskiego (obecnego na Kursach do 1985 r.) i Romana Sucheckiego. Prócz nich klasy wiolonczeli poprowadzili: Michael Flaksman, Stanisław Firlej, Iwan Monighetti, Andrzej Orkisz, Arnold Rezler, Milos Sadlo, Andrzej Zieliński, Claus Reichardt, Victoria Yagling i inni.

Swego rodzaju uzupełnieniem było wprowadzenie zajęć z kontrbasu w 1981 r. Zajęcia poprowadził wówczas Heinz Hermann, a w następnych latach profesorowie polscy m.in.: Tadeusz Pelczar, Andrzej Mysiński, Bogusław Furtok, Waldemar Tamowski, a obecnie Jan Kotula i Leszek Sokołowski.

Mając w programie kursów klasy wszystkich instrumentów smyczkowych naturalny kierunek rozwoju Kursów prowadził w stronę zespołów kameralnych. I rzeczywiście zajęcia takie prowadzone są od początku istnienia Kursów po dzień dzisiejszy.

Niejednokrotnie realizowane na Kursach klasy kameralne miały wpływ na późniejszą aktywność zawodową absolwentów Kursów. Najlepszym przykładem jest tu sformowana podczas trwania pierwszego Kursu w 1975 r. Warszawska Orkiestra Kameralna działająca nieprzerwanie do połowy lat dziewięćdziesiątych, której pewnego rodzaju wnuczką jest obecnie funkcjonująca, znana czytelnikom

PRZESŁUCHANIA MUZYKÓW DO ORKIESTRY FILHARMONII GORZOWSKIEJ

CENTRUM EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ – FILHARMONIA GORZOWSKA ogłasza nabór muzyków na następujące stanowiska:

- 1-szy głos sekcji 1-szych skrzypiec
- muzyk tutti sekcji skrzypiec 1-szych i 2-gich
- muzyk tutti sekcji altówek
- muzyk tutti sekcji wiolonczel
- muzyk 1-szy głos flet
- muzyk 1-szy głos fagot
- lider sekcji 2-gich skrzypiec
- lider sekcji altówek
- lider sekcji wiolonczel
- muzyk tutti sekcji kontrabasów
- muzyk 1-szy głos obój
- muzyk 1-szy głos waltornia

Przesłuchania kandydatów na członków orkiestry Filharmonii Gorzowskiej odbędą się w dniach 16 -18 listopada 2010 roku w Gorzowie Wielkopolskim.

Podania wraz z wypełnionym kwestionariuszem osobowym, życiorysem, CV i 3 listami polecającymi należy wysłać do dnia 29 października 2010 roku (termin otrzymania zgłoszenia) na adres:

**Centrum Edukacji
Artystycznej
Grodzki Dom Kultury
ul. Wał Okrzejny 36/37
66-400 Gorzów Wlkp.**

z dopiskiem: „Przesłuchania Muzyków do Orkiestry Filharmonii Gorzowskiej”.

Szczegółowe informacje dotyczące regulaminu przesłuchań i repertuaru można uzyskać na stronie internetowej <http://www.cea.gorzow.pl>, pod numerem telefonu +95 7366655 lub e-mailem sekretariat@cea.gorzow.pl
Zapraszamy

Muzyka21 z nagrań twórczości Romualda Twardowskiego, Warszawska Orkiestra Smyczkowa im. Z. Brzewskiego. Dla pełnego obrazu działań Kursów w zakresie kameralistyki należy dodać jeszcze obecność wielu znakomitych pianistów-wykładowców wyższych uczelni muzycznych akompaniujących uczestnikom Kursów.

Również od pierwszych kursów nieprzerwanie funkcjonują wykłady i seminaria z metodyki, które prowadzili znani metodycy Lew Raaben, Zenon Brzewski, Eberhard Feltz, Elsbeth Iliff, Walentyna Jakubowska, Mary McGovern, Helen Brunner-Spira, Paweł Puczek.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły również inne kierunki kształcenia – kształcenie słuchu, prowadzone przez Danutę Dobrowską-Marachę i Izabelę Targońską, oraz propedeutykę kompozycji wprowadzoną do oferty programowej w 1996 r. i prowadzoną przez Stanisława Morytę oraz Sławomira Czarnieckiego.

Poszerzenie pakietu edukacyjnego kursów miał wpływ na zmianę nazwy.

Pierwotną nazwę „Kurs Interpretacji Muzycznej” zmieniono na „Mistrzowskie Kursy Interpretacji Muzycznej”, chcąc w ten sposób podkreślić rangę tego wydarzenia, a wobec coraz większej liczby uczestników i profesorów zagranicznych wprowadzono przymiotnik „Międzynarodowe”.

Po śmierci twórcy kursów – prof. Z. Brzewskiego w 1993 r. Kursom nadano jego imię.

Od tegoż 1993 r. – to jest od XIX Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Zenona

Brzewskiego – kierownikiem artystycznym i naukowym został wychowanek i spadkobierca idei Zenona Brzewskiego – prof. Mirosław Ławrynowicz.

To właśnie profesor Mirosław Ławrynowicz wraz ze swoją żoną, wybitną pianistką prof. Krystyną Makowską-Ławrynowicz doprowadził do olbrzymiego rozpropagowania kursów zarówno w Polsce jak i za granicą.

Porównując dane z różnych okresów istnienia Kursów od razu w oczy rzuca się gwałtownie rosnąca liczba uczestników. Na pierwszym Kursie obecnych było zaledwie kilkudziesięciu młodych muzyków. W latach 80. ok. 200, w 90. ta liczba została podwojona, a w 2008 r. padł absolutny rekord, kiedy to na kursy przyjechało ponad 600 uczestników.

Skoro mowa o uczestnikach Kursów warto zwrócić uwagę na spadek średniej wieku kursantów. Jak już wiemy, początkowo Kursy były przeznaczone wyłącznie dla studentów wyższych uczelni muzycznych. Wkrótce jednak zaczęli przybywać na nie również młodzi muzycy – laureaci konkursów krajowych i międzynarodowych. Z inicjatywy prof. M. Ławrynowicza od 1996 r. przyjmowani są również uczniowie szkół muzycznych na tak zwane „Kursy Młodych Smyczkowców”, które znakomicie funkcjonują i są przeznaczone dla młodzieży do lat siedemnastu.

W 2005 r. w wyniku śmiertelnej choroby odchodzi na zawsze prof. Mirosław Ławrynowicz. Od tego roku funkcję szefa naukowego i artystycznego obejmuje jego żona – prof. Krystyna Makowska-Ławrynowicz, kontynuując

idee jednych z najwybitniejszych współtwórców polskiej szkoły skrzypcowej końca XX w. Osoba związana z łańcuckimi kursami, jak już wspomniałem od pierwszej edycji tej imprezy.

Obecnie Kursy w Łąńcucie są największą i najstarszą imprezą tego typu w Polsce. Wielkością swoją, ilością uczestników i kadry może być porównana jedynie do Letniej Akademii w Salzburgu, z tym, że tam funkcjonuje o wiele więcej specjalności.

Geneza i rys historyczny, w olbrzymim skrócie, przedstawiony powyżej, wyraźnie wskazują na wyjątkowość Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Z. Brzewskiego w Łąńcucie a wyjątkowa oferta programowa obejmująca obecnie: kurs mistrzowskiej interpretacji muzycznej dla absolwentów i studentów wyższych uczelni muzycznych oraz uczniów szkół muzycznych II stopnia, laureatów konkursów krajowych i międzynarodowych, kurs muzyki kameralnej dla istniejących zespołów lub kandydatów pragnących studiować kameralistykę w zespołach tworzonych na Kursach, kurs młodych smyczkowców do lat 17 dla wyróżniających się uczniów szkół muzycznych I i II stopnia, kurs kształcenia słuchu dla uczniów szkół muzycznych I i II stopnia obejmujący zagadnienia ważne dla smyczkowców, szczególnie przygotowujących się do egzaminu na wyższą uczelnię muzyczną, kurs kompozycji dla uczniów szkół II stopnia, studentów i nauczycieli, kurs gry w orkiestrze, w tym studiów orkiestrowych, kurs metodyczny dla nauczycieli. Stawia Kursy na najwyższym miejscu pośród wszystkich innych tego typu imprez w Europie.

Oprócz obfitej działalności dydaktycznej kursy prowadzą inną formę edukacyjną, którą od wielu lat jest bardzo rozbudowana działalność koncertowa. Są to „Recitale Mistrzów” – profesorów wykładających na kursach, artystów najwyższej próby; koncerty uczestników tzw. „Koncerty klasowe”, koncerty zespołów kameralnych i orkiestr stworzonych na Kursach. Można śmiało stwierdzić, że działalność koncertowa Kursów tworzy sporych rozmiarów festiwal. Podczas 27 dni trwania 36. Kursów ogółem odbyło się 73 koncerty, w tym 15 koncertów mistrzów.

Jaki festiwal o skromnym budżecie jest w stanie zorganizować w tak krótkim czasie recitale takich sław jak: K. A. Kulka, S. Kamasa, S. Krawczenko, P. Monteanu, C. Raicherdt, L. Bałaban, A. Orkisz, P. Radziński, I. Ceglińska, P. Głombik i inni? Nazwiska te to europejska elita muzyczna! Każdy odbiorca czy obserwator życia artystycznego nie może obojętnie przejść obok takich przeżyć jakimi są owe „Recitale mistrzów”.

Konstanty A. Kulka na swój recital w tym roku wybrał dzieła tylko polskie: H. Wieniawskiego, K. Lipińskiego oraz *Trio* F. Chopina. Skrzypkowi towarzyszyła znana i ceniona polska pianistka – Joanna Ławrynowicz jak zwykle w doskonałej formie i naturalnej muzykalności. Joanna Ławrynowicz towarzyszyła również podczas recitalu Tomasza Strahla, który swój muzyczny wieczór poświęcił w całości muzyce Chopina wykonując błyskotliwie *Poloneza* oraz w wielkim stylu *Sonatę*. Rektor Hochschule für Music in Düsseldorfie – Claus Raichardt wykonał jak na Niemca przystało dzieła rówieśnika Chopina – R. Schumanna. Odbył się również koncert prezentujący po raz pierwszy w Łańcucie, a może nawet i Polsce muzykę skrzypcową G. Fitelberga. Koncert, który był jednocześnie koncertem prezentującym nową płytę Wydawnictwa Acte Préalable – światową premierę fonograficzną z utworami Fitelberga. O tym koncercie z oczywistych powodów jako jego wykonawca pisać nie mogę. Inni soliści wykonywali perły muzyki światowej.

Jak wspominałem oprócz „Recitali Mistrzów” odbyła się olbrzymia liczba prezentacji młodzieży muzycznej. I tak 1 lipca, w Sali Instytutu Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego odbył się koncert inauguracyjny, którego solistami byli wyłącznie kursanci. Młodą solistom tradycyjnie towarzyszyła Orkiestra Filharmonii Rzeszowskiej, prowadzona pewną ręką Mirosława Jacka Błaszczyka. Koncert rozpoczął się od części oficjalnej, w której oprócz standardowego przywitania gości, władz regionu, uczestników i profesorów odnotować należy udział i celne wystąpienie Dyrektora Departamentu Sztuki prof. Wiktora Jędrzejca oraz odczytanie przez niego specjalnego listu MKiDN skierowanego i wyrażającego uznanie polskiemu altowiolistom – prof. Stefanowi Kamasiem – w jego 80. urodziny. Część artystyczną rozpoczęła 11-letnia Emilia Jarocka z Białegostoku wykonując I cz. *Koncertu* M. Brucha. Trzeba przyznać, że młodziutka wiolinistka ma wielki talent i oby w przyszłości rozwinęła go maksymalnie. Na koncercie zaprezentowały się również: Ch. Bednarczyk, K. Kowacz, I. Basiak, A. Gu-

towska i M. Włoszczowska kończąc koncert brawurowym wykonaniem *Cyganek* M. Ravela.

Tradycyjnie na koniec każdego turnusu w Sali Balowej łańcuckiego Zamku odbywały się koncerty solistów – uczestników wskazanych przez profesorów oraz koncerty zespołów kameralnych i orkiestr w tym roku prowadzonych przez prof. Marka Szwarca i dyrektora zielonogórskiej filharmonii – Czesława Grabowskiego. Zarówno koncerty kameralne jak i występy orkiestr są dobrym probierzem możliwości uczestników, którzy w ciągu zaledwie dwóch tygodni są w stanie przygotować utwory do publicznej prezentacji. Świadczą również o kondycji polskiej edukacji muzycznej (ale o tym w innym artykule).

Podsumowując, 36. Międzynarodowe Kursy Muzyczne im. Zenona Brzewskiego w Łańcucie jak co roku przyciągnęły całą rzeszę młodych adeptów sztuki (prawie 450 uczestników!) oraz kilkudziesięciu wybitnych muzyków, tym razem dzielących się swoim doświadczeniem a także tyleż samo nauczycieli – uczestników kursu metodycznego. To osiągnięcie na skalę światową. Podsumowując Kursy nie sposób pominąć osób najbardziej odpowiedzialnych i zaangażowanych w tę imprezę, bez których nie miała by ona takiego wymiaru. Bez Krzysztofa Szczepaniaka – szefa organizacyjnego, prof. Krystyny Makowskiej-Ławrynowicz – dyrektora naukowego i artystycznego, sekretarza Marii Stępińskiej i wielu osób oddanych idei te kursy w obecnych, trudnych czasach, nie wytrzymałyby tak wysokiego poziomu za co winni jesteśmy wyrazy uznania.

Z całą pewnością Międzynarodowe Kursy Muzyczne im. Zenona Brzewskiego w Łańcucie, z całą swoją historią, są jednym z unikatowych dóbr kultury narodowej, co trzeba przy każdej okazji podkreślać, tak by władze publicznych dotacji nie zapomnieli o obowiązku ochrony takich dóbr, a mecenas indywidualni, czy jak się mówi współcześnie – sponsorzy, szczyłi się, że wspierają imprezę najwyższych lotów.

Andrzej Gębski
dr hab. Uniwersytetu Muzycznego
Fryderyka Chopina

Kraków **D**źwięki północy – VIII Festiwal „Sacrum-profanum” (12-18 września 2010). Festiwal jako święto, bo takie jest źródłowe pochodzenie tego słowa i ochrzczonych przez nie przedsięwzięć artystycznych, ostatnio bardzo się spospolitowało poprzez swe rozmnożenie (w Krakowie urządziła się też festiwalowe zupy i pierogów, na które zamieniony został, jak to sam wyznał, nieco rozżalony Krzysztof Penderecki), a Krakowskie Biuro Festiwalowe, organizator omawianego wydarzenia, w tym roku zaangażowane również zostało do kwietniowych funeraliów (sic!). „Sacrum-profanum”, a więc sztuka prezentowana w poprzemysłowej przestrzeni, do tej pory posiadającej całkiem inne przeznaczenie, powraca do korzeni rozumienia wyjątkowości tak pojmowanego wydarzenia artystycznego i przywraca mu należną rangę. O jego potrzebie zaświadcza licznie przybywająca, w większo-

ści młoda publiczność, choć, jak to w Polsce bywa, dość letnia w reakcjach, jednakowo „odklaskująca” zarówno to, co zasługuje na takie wyróżnienie, jak i mniej porywające wystąpienia, nie manifestując ani większego zachwytu, ani wyraźniejszej dezaprobaty. Dominuje zatem solenna atmosfera nabożnej celebry i solidnej akademickości, na co wpływa też fakt, że w grze renomowanych wykonawców muzyki współczesnej, przemierzających się z festiwalu na festiwal jej poświęcony, poza nielicznymi wyjątkami, jak mistrzowski Askol/Schonberg Ensemble czy Klangforum Wien, kryje się spory ładunek rutyny, unicestwiający żywsze oddziaływanie artystyczne. Poza tym daje się odczuć brak urozmaicenia formuły poprzez włączenie manifestacji z pogranicza muzyki i innych sztuk, jak np. dźwiękowych instalacji czy performansu, mogących wzbudzać większe kontrowersje, bo przecież festiwal muzyki współczesnej powinien wywoływać żywe emocje i polemiki, w ogniu których dokonuje się przewartościowań i wyklują się nowe: nowe jakości i wartości. Kiedyś potrafią po prawykonaniach dyskutować i spierać się do białego rana, a nawet wyzywać na pojedynki (np. po prapremierach *Mefistofelesa* Arriga Boito czy *Święta wiosny* Igora Strawińskiego).

Tym bardziej tego zadania nie spełniają bardziej masowe przedsięwzięcia, zlokalizowane w scenarii Huty im. Lenina, w tym roku w hali ocynowni elektrolitycznej (występy islandzkiego gitarzysty i wokalisty Jónsiego oraz formacji „múm”), wspomagane w jednym przypadku przez wykonawców innego rodzaju muzyki (Sinfonietta Cracovia i również krakowski Chór Polskiego Radia). Koncerty te stanowią próbę ustanowienia przestrzeni wspólnego muzykowania artystów na co dzień należących do różnych obiegów kultury, zwanych sztuką wysoką i popularną, a co niegdyś określano mianem „trzeciego nurtu”, łączącego muzykę rozrywkową z symfoniczną, w Krakowie zainicjowanego pod koniec lat sześćdziesiątych przez Jerzego Katlewicza, kiedy podczas wykonania *Msy beatowej* Katarzyny Gaertner na estradzie koncertowej spotkali się filharmonicy z beatowym zespołem Czerwono-czarnych.

Hasłem programowym tegorocznego festiwalu, wbrew oficjalnemu określeniu jako nordycka, była muzyka skandynawska, skoro obok kompozytorów islandzkich, norweskich, szwedzkich i duńskich, zgodnie z kryterium językowo-etnicznym tworzących wraz z Farcerczykami z Wysp Owczych grupę nordycką, znaleźli się też Finowie (choć jeden z nich, Magnus Lindberg, jest przedstawicielem tamtejszej mniejszości szwedzkiej), a więc w takim razie należało zastosować szersze pojęcie natury geograficznej-politycznej, jakim jest przynależność skandynawska. Ale dla dyrektora festiwalu, jak się okazało podczas konferencji prasowej, najwyższym autorytetem wiedzy, niczym dla obecnego prezydenta, jest nieweryfikowalna w innych źródłach Wikipedia, a poza tym, jak sam wyznał, czerpie satysfakcję, tym razem niczym politycy PiSowscy, z wymierzania „pstryczków” dziennikarzom, nie zgadzającym się z nim przy okazji poprzednich festiwali.

W tym roku otrzymaliśmy osiem portretów



kompozytorów różnych pokoleń, z których najstarszy – Pelle Gudmundsen-Hollgreen – liczył siedemdziesiąt osiem lat, a najmłodszy – Eivind Buene – trzydzieści siedem, pozostali to pięćdziesięcioletkowie. Alіści, niezależnie od ich wieku metrykalnego, odczuwano się pewne tchnienie muzealne, a prezentowana twórczość w znacznej mierze nosiła znamiona epigońskie, będąc sprawną warsztatowo, ale nie wnoszącą nowych rozwiązań, ani nie stanowiącą dojrzalej syntezy wcześniejszych poszukiwań i wypracowanych w ich wyniku środków.

Przy okazji prezentacji utworów osiadłej w Paryżu Finki Kayi Sariaho szczególnie dobitnie rysowało się spostrzeżenie, dotyczące abominacji współczesnych twórców wobec określania kompozycji poprzez odniesienia do tradycyjnych form muzycznych, zastępowanych mniej, lub bardziej pretensjonalnymi tytułami. Za takowe uznać można *Wyczuwam drugie serce*, będące de facto *Triem fortepianowym*, w którego pierwszym ogniwie dominuje pierwiastek rytmiczny, w drugim melodyczny, w partiach skrzypiec i altówki, podczas gdy fortepian stanowi głos harmoniczny, a połączeniem obydwu okazuje się przedostatnie, stanowiące faktycznie *Scherzo*. Z kolei *Światline nuty* to trzyczęściowy *Koncert wiolonczelowy*, nawiązujący do następstwa ogniw: wolnego, szybkiego i wolnego.

Duńczyk Pelle Gudmundsen-Hollgreen w swoich utworach odwołuje się do formy ewolucyjnej. W *Ruchomym bezruchu* na amplifikowany elektronicznie kwartet smyczkowy oraz głos, początkowo recytujący przyszłościowe wizje Christiana Andersena, rozwija jego partię w śpiew, w zakończeniu przybierając orientalne zabarwienie (synagogałne, czy jak chce kompozytor arabskie). W *Ostatnim łędzie* elektroniczny prolog i epilog dostarczają ram dla ognia instrumentalnego. Jednakże w kompozycji o nazwie *Pieśń* przeważało wrażenie „déjà entendu”, a więc czegoś już słyszanego, a to u Pendereckiego w *Wymiarach czasu i ciszy*, a to w *Sinfonii Beria* czy nawet *Szeptecie* Wojciecha Michniewskiego, kiedy tekst, rozbitny na głoski, traktowany jest wyłącznie jako materiał fonetyczny, stopniowo przechodząc w ustępy kantylenowe o budowie polifonicznej. Z kolei w *Grze* podobna procedura dotyczyła zespołu instrumentalnego, a w dopełniającej obydwie kompozycje *Zespołowości* następowało jakby połączenie poprzednio zastosowanych rozwiązań. Cykl ten miał w Krakowie swoje prawykonanie.

Większość kompozytorów koncentrowała się wszelako na eksploracji rozszerzonych możliwości brzmieniowych w zasadzie tradycyjnego instrumentarium.

Relatywnie młody Norweg Eivind Buene uzyskuje wyrafinowane efekty kolorystyczne, ale bez ujęcia przebiegu w wyrazistą formę, operującą przede wszystkim kontrastami, po jakimś czasie wkrada się unicestwiający pierwotne zainteresowanie znużenie. Gęstą fakturą instrumentalną odznaczały się kompozycje Andersa Hollborga, zwłaszcza *Kwintet* na dęte blaszane oraz orkiestrowe *Wyparowujące Tivoli*, powstałe na zamówienie krakowskiego festiwalu i mające tu swe świątobowe prawykonanie. Zachodnim obyczajem

19.11.2010 r.
Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Johny Williams

Gitara klasyczna

20.11.2010 r.

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Łukasz Kuropaczewski

Gitara klasyczna

Chopin Guitar Quartet

Gitara klasyczna

Aleksander Wilgos Andrzej Olewiński

Gitara klasyczna

Gitara klasyczna

Marcin Dylla

Gitara klasyczna

Polska Orkiestra Radiowa

Jacek Rogala

Dyrygent

Warsztaty gitarowe : 18/19.11.2010 r. , godz.10:00 / 13:30 sala im. Melcera
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina , ul. Okólnik 2

Patronat Honorowy :
Prezydent M.St. Warszawy

strona internetowa :
www.wfg.com.pl

Dyrektor Festiwalu :
Dorota Mężyk-Gębska

Zadanie zostało zrealizowane dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy

Patroni :
Instytut Sztuki PAN
Stoart

Patroni Medialni :
dwójka POLSKIE RADIO
TVP KULTURA

Patroni Medialni :
Muzyka21
TVP WARSZAWA
ŻYCIE WARSZAWY.PL

Patroni Medialni :
ams
TOPGUITAR
warszawianki.pl

Współpraca :
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Organizator :
Fundacja Wspierania Inicjatyw Lokalnych - NOK

Bilety do nabycia : eBilet.pl - www.ebilet.pl i na godzinę przed koncertem w kasach
Studia Koncertowego Polskiego Radia im. W.Lutosławskiego , Warszawa ,ul.Z.Modzelewskiego 59

powtórzone zostało na zakończenie koncertu, aby publiczność mogła oswoić się z jego nowością, w tym przypadku wdzierającymi się rytmami, zapożyczonymi z muzyki popularnej.

Atoli, w dobie postsonoryzmu, sama wyinalczość dźwiękowa nie wystarcza, można bowiem za Mahlerem, utrzymującym, iż w jego epoce „był czeladnik szewski opanował zręczną orkiestrację”, powiedzieć, że wielu dzisiejszych absolwentów muzycznych akademii potrafi zestawić niezwykle brzmienia, ale bez wyrazistej formy pozostają one amorficzne, czy jak chciał Kisielewski „plazmowate”, na co cierpi wiele tego rodzaju partytur.

Na tym tle korzystniej wyróżniało się trzech autorów. W utworach Klasa Torstenssona, Szweda od lat zamieszkałego i działającego w Holandii, tematem licznych przetworzeń jest glissandowej natury artykulacja. Ze swej strony Rolf Wallin w cyklu miniatur, operujących sonorystyczną tkanką muzyczną, poddawana przekształceniom rytmicznym i dynamicznym, z kulminacjami wykorzystującymi efekt crescendo, zadbał o to, by posiadały one wewnętrzną, zróżnicowaną dramaturgię. Wreszcie miniatury Duńczyka Hansa

Abrahamsena, a zwłaszcza cykl kanonów i intermezzi *Śnieg* na poddawane preparacji instrumenty smyczkowe (bezdźwięczne pocieranie strun smyczkiem), dęte (przepuszczanie strumienia powietrza)) oraz dwa fortepiany imponował dyscypliną formalną, nawiązującą do bachowskich pierwowzorów.

Z kolei od też organizowanego jesienią w Krakowie Festiwalu Muzyki Polskiej zapożyczono pomysł wprowadzenia do koncertów zagranicznych zespołów utworów polskich kompozytorów, aby w ten sposób na stałe zagościły one w ich repertuarze i zyskały tym samym szerszą popularyzację w świecie, choć nie podano źródła tej inspiracji. Polskie utwory, mogłoby się wydawać mechanicznie dołączone do programów koncertów poświęconych twórcom skandynawskim, w różny sposób się z nimi komponowały i dopełniały. Na przykład aleatorysty Lutosławskiego znalazł pewne powinowactwa z przebiegiem *Ur* fińskiego Szweda Magnusa Lindberga, przeznaczonym na amplifikowany elektronicznie skład kameralny (fortepian, smyczki, saksofon basowy). Utwór Góreckiego w swych ustępach elegijnych posiadał pewien odpowiednik w

uksztalowanym w formie trenu z dźwiękiem dzwonów pasterskich w tle ogniwie poświęconym tragicznej śmierci Antona Weberna w *Autoporcecie z perkusją* wspomnianego Torstenssona.

Szkoda, iż wciąż brakuje przełożenia w drugą stronę, aby za sprawą udziału w festiwalu polskich wykonawców muzyki współczesnej twórczość obcych kompozytorów na trwałe zagościła w codziennych programach koncertowych, wzbogacając polską kulturę muzyczną. Uważam, iż orkiestra Aukso Marka Mosia czy zespół Camerata Silesia Anny Szostak w niczym nie ustępują takim wykonawcom zagranicznym, jak chociażby musikFabrik czy the Theatre of Voices, o czym przekonała, dopuszczona zapewne ze względu na połączenie w swej osobie działalności kompozytorskiej i odwórczej Agata Zubel, od tego sezonu związana z Filharmonią Krakowską jako stały kompozytor z nią współpracujący. A tak, po jakimś czasie znów przyjdzie odrabiać zaległości, którym między innymi służyć ma ta impreza, aby muzyka współczesna nie była w Polsce uprawiana tylko od festiwalowego święta, zwłaszcza jesienią...

Lesław Czaplński

Słupsk 44. Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku (11-17 IX) przebiegał pod znakiem Roku Chopinowskiego oraz rozpoczynającego się dwa tygodnie po festiwalu Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie, zatem muzyka Chopina dominowała we wszystkich nurtach festiwalu. Zacznę, tradycyjnie już, od Estrady Młodych, jaka zawsze budzi duże zainteresowanie (choć nie zawsze przekłada się to na liczbę słuchaczy). Zazwyczaj występuje tu sześcioro pianistów, tym razem zaproszono czworo, wystąpiło zaś tylko troje. Tamara Niekłudow, studentka Akademii Muzycznej w Gdańsku, w bardzo rozmaitym repertuarze (*Sonata F* Haydna, *Wariacje b* Szymanowskiego, *4 Mazurki* Chopina, *III Sonata* Prokofiewa) pokazała dużą wrażliwość, imponując już warsztatem i trafne wycucie stylistycznych różnic tych dzieł. Bardzo dobry występ. Krzysztof Książek, uczeń szkoły średniej, dysponuje już zaawansowaną techniką, ale to za mało do zmierzenia się z wyrazowymi i konstrukcyjnymi problemami *Poloneza fis-moll* Chopina; był zaledwie odegrany. *Preludium G* op. 2 Rachmaninowa tak dużych wymagań nie stawiało i łatwiej zniósł pewne emocjonalne ubóstwo sztuki pianisty. Lepiej zabrzmiąły *Jeux d'eau* Ravela – wdzięczne jego sprawnym palcom, zaś Liszta wirtuozowska *Tarantella g-moll* z *Lat pielgrzymstwa* zabrzmiała już bardzo dobrze. Z następnej pary młodych wystąpił tylko Jakub Tuszyński, który grał Bacha *Koncert włoski*, Chopina *Fantazję f-moll*, Rachmaninowa *2 Preludia* z opusku 23 oraz Liszta *Walca „Mefisto”*; zademonstrował grę solidną, odpowiedzialną i, na razie, niewiele więcej.

Ową liczbową skromność Estrady Młodych w tej edycji festiwalu wynagrodziły recitale czwórki uczestników tegorocznego, XVI Konkursu im. Fryderyka Chopina. Reprezentanci

Polski do tej wielkiej, prestiżowej konfrontacji zademonstrowali świetne przygotowanie techniczne, pokonywali ze swadą i łatwością ogromne trudności wielkich dzieł Chopina (ballady, sonaty, scherza), natomiast zdecydowanie szwankowały całościowe ujęcia tych wielkich form; jawiły się one pokawałkowane, w zagonionych tempach brakowało zmysłu syntezy. Towarzyszyły temu martwe wyrazowo części wolne. Także strona dźwiękowa jawiła się mało powabnie: przeforsowana w forte, nijaka, cukierkowa w piano.

Są to zresztą mankamenty od lat gnębiące naszą (i nie tylko naszą) pianistykę. Takie mamy czasy.

Wystąpili na estradzie koncertowej: Gracjan Szymczak (mazurki, *Walc As* op. 42, *I Ballada*, *III Sonata*); Marcin Koziak (*Polonez-Fantazja*, *Nokturn Fis*, *Scherzo E*, *III sonata* – pozostawił lepsze wrażenie, opanowany, precyzyjny – szczególnie w *Polonezie-Fantazji*).

Kolejny wieczór uczestników Konkursu otworzył Marek Bracha. Grał *Nokturn*, *Balladę g-moll*, mazurki – interpretacje upozowane, upozorowane i nudne – oraz *Sonatę b-moll* pozbawioną jej drapieżnej ekspresji w artykulacji i kontrastach.

Jedyną sprawiedliwą w grupie konkursowiczów była Joanna Różewska. Jej fortepian śpiewał, czarował pięknym dźwiękiem, naturalną narracją, delikatnością – i w ogóle kulturą gry (przedstawiła *Nokturn*, etudy, mazurki, *Balladę g-moll* oraz *Wielkiego Poloneza Es-dur*, jaki olśniewał artykulacyjną przejrzystością, tanecznym zapamiętaniem i gracją); piękny występ ewokujący owe wszystkie cechy muzyki Wielkiego Fryderyka, za jakie Go kochamy; były to interpretacje bardzo osobiste, przy tym ani śladu w nich perkusyjnych koligacji fortepianu, tak natrętnych we współczesnej pianistyce.

Artystka grała w ramach Estrady Młodych na festiwalu w 2006 r. Pisałem o tym występie: „młodziutka Joanna Różewska dała seans pianistyki pełnokrwistej, ujawniając obiecujący talent i wrażliwość w trudnym repertuarze (*Karnawał wiedeński* Schumanna, utwory Debussy'ego i Rachmaninowa), grała w wielkim skupieniu, pięknie, dojrzałe. To chyba wystarczyło, aby wzbudzić negatywne emocje w szacownym gronie jurorów, jacy poskąpili jej absolutnie zasłużonej nagrody. Wierzę, że szybko o tym zapomni, przed nią morze muzyki i wielka artystyczna przygoda”.

I oto owa przygoda przyszła...

44. Festiwal rozpoczął się wykonaniem *Koncertu fortepianowego e-moll* Chopina, partia fortepianu należała do Kevina Kennera. Grał wspaniale, w wielkim stylu, nadając romantycznemu dziełu klasycznej miary w doskonałym kształcie przebiegu – pianistka nieskazitelna, wznosząca się ponad młodzieżczą uczuciowość twórcy, oddająca prym ekspresji muzycznej. Odniósł zwycięstwo absolutne.

Po przerwie drugie wielkie dzieło fortepianowej muzyki polskiej: *Koncert a-moll* Ignacego Jana Paderewskiego; dzieło polskie w każdym taktcie, w każdej nucie, uniwersalne w swej doskonałości. Grał je wspaniale Karol Radziwonowicz – prawdziwy lew fortepianu, wirtuoz w wielkim stylu. Solistom towarzyszyła świetnie orkiestra Słupskiej Filharmonii pod

czujną batutą jej szefa, Bohdana Jarmołowicza. Piękny początek, piękny koncert – artystyczne wydarzenie w całej historii festiwalu pianistyki polskiej. Drugiego dnia festiwalu Kevin Kenner dał recital chopinowski, niezwykle interesująco skomponowany: cztery grupy utworów, każda złożona z trzech krótkich form skomponowanych w latach 1828-30, każdą kończyło scherzo – od pierwszego do czwartego; interpretacje znakomite.

Kolejny koncert z orkiestrą, tym razem smyczkową, trudno by uznać za strictly sensu symfoniczny. Prezentowano na nim materiał muzyczny promowanej płyty, zatytułowanej *Inny Chopin*; dzieło Bohdana Jarmołowicza i Filipa Wojciechowskiego, wykorzystujące tematy z kompozycji Chopina. Bohaterem tego wieczoru było znakomite Trio jazzowe pianisty, Filipa Wojciechowskiego, obok niego Paweł Pańta (kontrabas) i Cezary Konrad (perkuszja); towarzyszyły im smyczki słupskiej orkiestry prowadzone przez Bohdana Jarmołowicza. Nie przepadam za „ujazzowionym” Chopinem, ale tu wybrane, czytelne tematy Chopina frapowały w jazzowych idiomach, zwłaszcza że były prezentowane przez znakomite trio (światny pianista!). W drugiej części wieczoru jazzowe combo wzbogacił rewelacyjny trębacz amerykański, Gary Guthmann, zagubione w ich ostrych improwizacjach smyczki zeszyły na daleki plan, przestały istnieć akustycznie – czwórka jazzmanów nie dała im szans. Koncert frapujący przede wszystkim poziomem wykonania, twórczą fantazją muzyków wysokiej klasy. Koncert ten był zarazem inauguracją sezonu artystycznego 2010/11 Słupskiej Filharmonii.

Jedynym koncertem bez chopinowskich filiacji był występ kameralistów: Bogdana Kula-kowskiego (fortepian), Roberta Kwiatkowskiego (skrzypce) i Romana Hoffmanna (wiolonczela). Znakomici muzycy grali zachwycająco dzieła Beethovena, Haydna, Schumanna, Rachmaninowa. Świetna wyprawa w świat wysmakowanego piękna kameralistyki.

Festiwal zamknięto, i ukoronowało, wykonanie dwóch koncertów fortepianowych: Franciszka Lessla (C-dur op. 14) i Chopina (f-moll, op. 21). Grali: Lessla – Zbigniew Raubo, Chopina – Radosław Sobczak, artystom towarzyszyła orkiestra symfoniczna Filharmonii Koszalińskiej doskonale prowadzona przez jej szefa, Rubena Silvē. Symbolicznie niejako festiwal otwierany *Koncertem e-moll*, zamknięty został *Koncertem f-moll*. *Koncert* Lessla, kompozycję świetną; zwartą, efektowną, powabną, wcześniejszą o 20 lat od *Koncertu f-moll* Chopina, grał świetnie Zbigniew Raubo, *Koncert f-moll* powierzono Radosławowi Sobczakowi; dobrze znany słuchaczom festiwalu pianista eksponował przede wszystkim swe zalety techniczne, pozostał nieco zdystansowany wobec partii poetycznych, lirycznych – romansowych znaków zakochanego Fryderyka. A może liczą się tylko walory czysto muzyczne kompozycji Chopina? W tych Radosław Sobczak jest doskonały.

44. edycja festiwalu była hymnem na cześć muzyki polskiej – w wydaniu chopinowskim, najbardziej nam drogim, najbardziej doskonałym, cechowanym genialnością.

Artystycznemu sukcesowi imprezy towarzyszył jak zwykle sukces organizacyjny – od lat dzieło tych samych ludzi, oddanego sprawie i zgranego tercetu: Stanisława Turczyka, Haliny Chmieleckiej i Barbary Pera, działacze Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego. Przebieg imprezy wzbogacali swą wiedzą i sterowali uwagą słuchaczy wybitni komentatorzy muzyczni. Festiwal wpisywał się w obchody 700-lecia miasta Słupska, ozdabiał je, podkreślał rolę kultury w jego rozwoju. Jest imprezą o wielkim prestiżu, potrzebną kulturze całego kraju, a szczególnie mieszkańcom miasta, o czym świadczą komplety publiczności na każdym koncercie. 44. Festiwal Pianistyki Polskiej zapisze się na pewno jako szczególnie udany – nie tylko w swym pianistycznym i chopinowskim aspekcie, ale jako gromadzenie się przez cały tydzień kilkuset ludzi dla słuchania muzyki z najwyższej półki.

Kazimierz Rozbicki

Bosa **M**uzyczne święto na Sardynii. Już po raz trzeci w miejscowości Bosa na wyspie Sardynia odbyły się letnie kursy mistrzowskie Bosa Antica, których założeniem jest dialog muzyki dawnej ze współczesną. Impreza z roku na rok rozrasta się, przyciąga coraz więcej miłośników muzyki, studentów i pasjonatów. W tym roku kurs trwał 2 tygodnie (14-27 lipca) i został powiększony o klasę harfy, fletu barokowego i kolejną klasę fortepianu.

W tym roku po raz pierwszy do Bosa przyjechali: harfistka z Madrytu – Maria Rosa Calvo-Manzano, pianista rosyjskiego pochodzenia Stanisław Pochekin, wykładowca Konserwatorium w Barcelonie oraz profesor fletu barokowego G. Battista Columbro. Ponadto, jak co roku, na kursach wykładali: Maurizio Moretti, Angela Oliviero i Francesca Carta – fortepian, Ricardo Gianni – flet, Agnieszka Marucha – skrzypce, Calogero Sportato – teoba, Lore-dana Pitzalis – gitara klasyczna, Valentino Ermacora – klawesyn.

Zajęcia odbywały się w nowej, większej niż w latach ubiegłych szkole, gdzie pianiści w każdej sali mieli do dyspozycji pianina i fortepiany, a inni instrumentalści – pod dostatkiem sal do ćwiczeń.

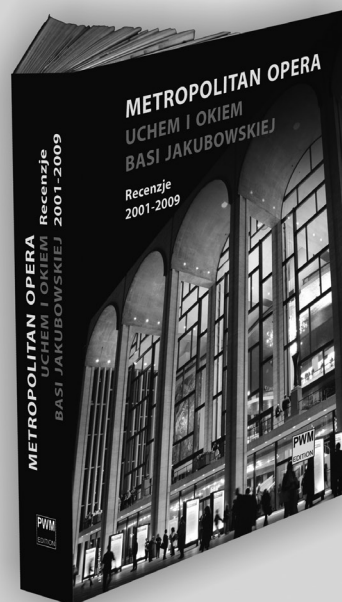
Na kursy przyjechali studenci z całej Europy, w tym roku zabrakło niestety uczestników z Polski, a szkoda, gdyż jak co roku dla najlepszych uczestników rozdano stypendia i przyznano zwrot kosztów kursów. Istniała też możliwość bezpłatnego zakwaterowania u mieszkańców Bosa, przyjaciół kursu, którzy od jakiegoś czasu oferują dach nad głową uczestnikom z zagranicy.

W tym roku zarówno pogoda jak i publiczność dopisała. Podczas sześciu koncertów można było wysłuchać recitalu harfowego, skrzypcowego, fletowego oraz programów kameralnych z udziałem instrumentów dawnych, jak również bardzo ciekawych koncertów z udziałem najlepszych uczestników kursów. Występy odbywały się w XV-wiecznym kościele Kapucynów w sercu Bosa. Doskonała akustyka oraz magia miejsca sprzyjała kontemplowaniu muzyki. Część koncertów odbywała się również pod gołym niebem na klasztornej dziedzińcu przy blasku świec i akompaniamencie cykad.

Zarówno organizatorzy, Jana Bitti i Luca Wirgilio, muzycy z Sardynii, jak i sponsorzy zgodnie twierdzą: „na pewno przyjedziemy tu za rok, bo w Bosie dzieją się rzeczy ważne, panuje jedyna w swoim rodzaju, niezwykła atmosfera, a kurs Bosa Antica to prawdziwe muzyczne święto”.

(red)

Hornsylid **D**anish Strings – kursy muzyczne dla wszystkich. Już po raz dwunasty na przełomie czerwca i lipca odbył się w Danii letni kurs muzyczny *Danish Strings*. Warsztaty mają swą siedzibę w miejscowości Hornslyd, w malowniczym regionie Danii – Jutlandii. Impreza przeznaczona jest dla smyczkowców w każdym wieku, zarówno profesjonalistów jak i amatorów. Kurs założony został 12 lat temu przez muzyków związanych z Królewską Operą w Kopenhadze: koncertmistrza Larsa Bjørnkjæra, skrzypka Flemminga Patricka Andersena oraz pianistkę Leifa Greibe. W skład kadry wchodzi duński muzycy oraz profesorowie gościnni, głównie muzycy zagraniczni. W tym roku na kursach wykładali: Jesper Rudloff, Tobias Durholm, Andreas Brantelid i Anker Buch z Danii oraz Yuzuko



Barbara Jakubowska

METROPOLITAN OPERA
Uchem i okiem Basi Jakubowskiej
Recenzje 2001-2009

PWM
EDITION

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

Patroni medialni:

PRZEKROJ

Muzyka21
www.muzyka21.com

Horigome z Japonii, Agnieszka Marucha z Polski, Joseph Swensen z USA i Gert von Bülow z Niemiec.

Impreza jest doskonale zorganizowana i od lat ma swoje wierne grono uczestników, które co roku wzbogaca się o nowych członków. Do Hornslyd przyjeżdżają skrzypkowie z całego świata (głównie z krajów skandynawskich, Niemiec i Chin), zarówno studenci wyższych uczelni jak i małe dzieci, dopiero rozpoczynające swoją przygodę z instrumentem. Osobną grupę stanowią ludzie starsi, którzy lubią muzykować pod okiem profesjonalistów i kursy traktują jako połączenie nauki z rozrywką.

Podczas kursów, oprócz zajęć indywidualnych smyczkowcy mieli możliwość uczestniczyć w pracy zespołów kameralnych oraz trzech orkiestr. Każda z nich była dostosowana do innego poziomu technicznego muzyków. Codziennie przed południem w sali koncertowej odbywały się otwarte masterclass (do udziału zgłosić mógł się każdy), gdzie uczestnicy obserwowali profesorów przy pracy. Dzięki temu mieli możliwość porównania sposobu prowadzenia zajęć przez każdego pedagoga. Po południu miały miejsce zajęcia indywidualne, a wieczorem koncerty i spotkania towarzyskie. Ponadto w sali kinowej co wieczór wyświetlano filmy dokumentalne o wybitnych muzykach lub też koncerty archiwalne. Każdy z uczestników miał zagwarantowane 5 lekcji indywidualnych ze wszystkimi profesorami. Wyboru pedagoga mógł dokonać już podczas trwania kursów.

Danish Strings to jedyne warsztaty muzyczne w Danii (a prawdopodobnie i w całej Europie) łączące zajęcia muzyków o skrajnym zaawansowaniu technicznym i ogromnej rozpiętości wiekowej. W tym przypadku formuła imprezy sprawdziła się znakomicie. Na kursach brak było niezdrowej konkurencji i rywalizacji; amatorzy i małe dzieci mogli obserwować zaawansowanych uczestników przy pracy i uczyć się od nich, za to profesjonalisci dzięki obecności amatorów pracowali i muzykowali bardziej „na luzie”. Kurs *Danish Strings* jest doskonałym potwierdzeniem tezy, że muzyka łączy obyczaje i łączy pokolenia.

(red)

Bayreuth

Bayreuth 2010 – trzy wieczory z Wagnerem. Bayreuther Festspiele kierowany od dwóch lat przez Ewę Wagner-Pasquier (lat 64) i o 33 lata młodszą Katharinę, córkę Wolfganga Wagnera, każda z innego małżeństwa, wchodzi na nową drogę swojej historii dość kontrowersyjnymi inscenizacjami, których wspólnym mianownikiem jest szeroko pojęta nowoczesność i dowolność w traktowaniu dzieł wielkiego Ryszarda. W efekcie powstają inscenizacje dalekie od autorskiego pierwowzoru, co nie oznacza, że nie na swój sposób interesujące.

Parsifal z pokojowym przesłaniem

Mam nieodparte wrażenie, że w Bayreuth przedstawienie realizowane w zgodzie z tradycją i autorskimi didaskaliami byłoby szokiem i świadczyłoby po prostu o beztalenciu i indolencji twórczej reżysera. Tak też jest w przypadku *Parsifala* norweskiego reżysera Stefana Herheima, który co prawda zaprezentował interesującą inscenizację z czytelnym przesłaniem, ale droga jaką do tego dochodził jest bardzo kręta i wybrukowana wieloma, nie zawsze czytelnymi, sym-

Parsifal złapie ciśniętą przez młodzieńca z Hitlerjugend włócznię (w wersji oryginalnej rzuca Klingsor). Trzeci akt zaczyna się krajobrazem po wojnie. Wśród ruin i zgłiszczy snują się Gurnemanz, Parsifal i Kundry. W finale przenosimy się do współczesności na forum parlamentu gdzie każdy wykrzykuje swoje racje. Jednak pojawiający się nad sceną w ostatnim momencie jaśniejący gołąb pokoju nie pozostawia wątpliwości co do przesłania całej inscenizacji.

Niestety, takie ustawienie inscenizacji wyprąło przedstawienie z atmosfery skupienia i uroczystego misterium co najbardziej odbiło się na muzyce. Jednocześnie przez scenografię lokującą akcję w ogrodzie willi Wahnfried oraz kostiumy ozdobione różnego kalibru skrzydłami, marynarskie mundurki; jest to przedstawienie bardzo w swojej wymowie mieszczańskie. A taką właśnie drobnomieszczańskość zarzucali Wagnerowi mu współcześni.

I chociaż pod batutą Daniela Gattiiego muzyka Wagnera miała włoską miękkość, to jednak zabrakło mi większego jeszcze nasycenia, spistości oraz intensywności muzycznej ekspresji i emocjonalnej głębi. Z obsady największe wrażenie pozostawili: Kwangchul Youn w partii Gurnemanza i Detlef Roth jako Amfortas. Pierwszy z panów imponował pięknym szlachetnym brzmieniem głosu, drugi ujmował dobrym jego prowadzeniem i bezmiarem cierpienia i rezygnacji jako zawarł w swojej kreacji. Reszta obsady była po prostu poprawna. Thomas Jesatko w roli Klingsora też nie rzucał na kolana, jego głosowi brakuje potężnego „dołu” i dynamicznej ekspresji.

Najbardziej cennym pod względem wokalnym momentem była scena Kundry i Parsifala z II aktu prowadzona w niemal ascetyczny sposób. Dopiero tutaj Christer Ventris i Susan Maclean pokazali pełnię swoich wokalnych i aktorskich możliwości. Pewne prowadzenie frazy z uwzględnieniem specyfiki wagnerowskiego śpiewu, mocne, dobrze brzmiące głosy budziły uznanie.

Lohengrin, czyli myszy

Nie będę ukrywał, ta romantyczna opera jest od dawna moją wielką miłością. Lubię w tym dziele jego mroczną i tajemniczą atmosferę oraz jej fantastycznie poprowadzone w muzyce kulminacje. Dlatego możliwość obejrzenia każdej nowej inscenizacji traktuję jak moje prywatne muzyczne święto. Rozpoczyna się nawet interesująco podczas uwertury (znowu!) Lohengrin popycha przed sobą białą ścianę jakby chciał wydostać się z pułapki czy więzienia – to już pozostanie słodką

tajemnicą reżysera Hansa Neuenfelsa. Po chwili drzwi się otwierają i Lohengrin wychodzi, a scenę opanowują zastępy myszy! Mamy myszy czarne, białe i różowe, prawdziwy myszoland! Podział jest prosty, myszy towarzyszą Królowi Henrykowi, który nie jest żadnym władcą Brabancji, ale mysim królem z papierową koroną. To wśród mysich zastępów mając w tle rachitycznego badyła w doniczce zamiast wiekowego dębu sprawuje swoje sądy. Tutaj Telramund oskarża Elzę o zabicie własnego brata Gólfryda. W tym czasie na ekranie pojawia się projekcja przekroju mysiej głowy, gdzie centralne miejsce zajmuje korona co ma być obrazem tego co ma w głowie Telramund (ależ topatologia – pomyślałem!). Wchodzącej na scenę Elzie towarzyszą białe myszy – kolejna topatologia, czarne zło, białe dobre. Później pojawiają się jeszcze myszki różowe. I tak przez całe przedstawienie co jakiś czas myszy zdejmują kostiumy (fantastyczne!!!) i wieszają je na hakach jak w szatni górników. Raz pod spodem mają żółte garniturki, później będą w czarnych smokingach, za każdym razem pozostają im jednak mysie łapki i stópki. Kiedy już wydaje się, że mysy problem mamy z głowy to pojawiający się na scenie orszak ślubny pań towarzyszących Elzie ubrany jest w bajecznie kolorowe sukienki, a każda z nich ma... mysy ogon, który szybko staje się obiektem pieszcot dla towarzyszących im panów. Na tym też dzieje się dramat Elzy i Lohengrina uknuty przez Otrudę i Telramunda. W finale nonsens sięga



R. Wagner – *Lohengrin*
Georg Zeppenfeld (Król Henryk), Annette Dasch (Elza)
fot. Adam Czopek

bolami. Na dodatek wiele scen jest mocno kontrowersyjnych. Reżyser przenosi akcję w czasy I wojny światowej i prowadzi ją w tym duchu do końca zmieniając przy tym nie tylko charakter postaci i ich znaczenie, ale również całe sceny. Akcja rozpoczyna się już podczas uwertury (ta moda też dotarła już do Bayreuth) sceną śmierci matki Parsifala, którą ten, jako mały chłopiec w marynarskim mundurku obserwuje: takiej sceny w oryginale nie ma! II akt rozpoczyna się projekcją filmową sceny walki żołnierzy w okopach. Ten obraz płynnie przechodzi w akcję sceniczną, a ta zamiast do czarownego ogrodu Klingsora prowadzi nas do szpitala dla rannych żołnierzy. Część dziewcząt-kwiatów zmieniona została w pielęgniarki, pozostałe mają kolorowe sukienki i licho wie jaki charakter. Po chwili jesteśmy świadkami ich zbiorowej kopulacji z żołnierzami. Dla rozrywki pojawiają się w szpitalu panie rodem z paryskiego kabaretu – piękne pióra, barwne kostiumy, gołych biustów brak. Takich nieco szokujących scen jest więcej, jak choćby Klingsor w czarnych podwiązkach i pończochach, blond perucze, fraku i butach na obcasach, co sprawia, że zamiast demonicznego czarownika mamy śmiesznego faceta, albo Kundry najpierw „zrobioną” na Marlenę Dietrich z *Błękitnego anioła*, później jest duchem zmarłej matki Parsifala. Do tego w finale II aktu dołożono symbole nazizmu: czerwone flagi ze swastyką i orłem ze swastyką w szponach. Cały ten upiorny świat runie, kiedy

szczytu! Jakby tych myszy na scenie było mało to w pewnym momencie trzeciego aktu mamy kolejną projekcję z tabunem gnających przed siebie białych myszek. Kiedy tytułowy bohater wie, że przegrał i musi opuścić Elżę na scenie pojawia się czarna trumna w czymś jajowatym co przykryte jest woalem. Lohengrin go ściga i obraca to jajo zawierające płód, który wstaje, odrywa pępowinę i rzuca jej fragmentami po scenie. Jednym słowem nonsens goni nonsens, a wszystko to nie trzyma się kupy. Myślę, że nie będą się Państwo dziwić jeżeli napiszę, że takiej porcji dezaprobaty dla tego co zrobił reżyser Hans Neuenfels jeszcze w tym teatrze nie słyszałem. Publiczność go bezlitośnie wybuchła i wygwizdała. I tylko gdzieś niegdzie w tle odzywały się nieśmiało oklaski kiedy stanął na scenie.

Na szczęście było w tym przedstawieniu czego posłuchać. Prowadzący je Andris Nelson, na przekór reżyserii, zadbał o właściwą dawkę liryzmu i magiczną atmosferę silnych namiętności i narastającego w muzyce dramatu, dzięki czemu przykuwał uwagę słuchacza od pierwszych taktów wstępnego preludium. Dyrygent zadbał o tajemniczy klimat, czytelność każdej muzycznej frazy i pojawiających się tutaj już bardzo wyraźne motywów przewodnich na czele z tymi, które po wielu latach odnajdziemy w *Parsifalu*. W obsadzie na pierwszy plan wyszła Annete Dasch obdarzona pięknym dźwięcznym sopranem, jest wręcz wymarzoną Elżą. Jej głos zachwyca delikatnością niewinnego dziewczęctwa niezbyt świadomego w jakiej znalazła się sytuacji. Silny, dźwięczny i dobrze brzmiący w każdym rejestrze głos oraz świetna technika, pozwoliły Simonowi O'Neill, który zastąpił chorego Jonasa Kaufmanna, na stworzenie obrazu prawdziwie romantycznego bohatera. Evelyn Herlitzius jako demoniczna Otruda w pełni wykorzystła ogromny wolumen pięknego głosu i świetne wokalne aktorstwo. Szkoda tylko, że partnerując jej w roli Telramunda Lucio Gallo okazał się bezbarwny tak pod względem wokalnym jak i aktorskim. Pięknie brzmiącym basem ujmował Georg Zeppenfeld w partii Króla Henryka. W przeciwieństwie do tego co festiwalowa publiczność zgotowała reżyserowi, tutaj zgotowała wykonawcom gorącą owację.

Śpiewacy norymberscy z małym zgrzytem

Głównym bohaterem jest Walter von Stolzing, który w tej inscenizacji z woli reżysera, Kathariny Wagner, z rycerza stał się nieco zwariowanym i ekscentrycznym malarzem. To on jest motorem napędowym akcji i to jego postępowanie prowadzi do szczęśliwego finału. Po drodze mamy pokazane w krzywym zwierciadle niemieckie zamięłowanie do porządku, karność i paramilitarne wychowanie dzieci oraz umiejętność pracy w grupie. No i ta pyszna scena z narady konserwatywnych mistrzów cechu śpiewaków. Reżyserowi udało się z humorystycznym zacięciem pokazać ostry konflikt między entuzjazmem i geniuszem



Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina



przy współpracy z

Wydawnictwem Muzycznym Acte Préalable



zapraszają na koncert, który odbędzie się w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego w niedzielę, 24 października 2010 roku, o godz. 17⁰⁰.

ROMUALD TWARDOWSKI

Koncert jubileuszowy

<p>Canzona</p> <p>Serenada</p> <p>Koncert skrzypcowy</p>	<p>Andrzej Gębski <i>skrzypce, prowadzenie zespołu</i></p> <p>Warszawska Orkiestra Smyczkowa im. Zenona Brzewskiego OSM II st. im. Z. Brzewskiego</p>
<p>Mała liturgia prawosławna</p>	<p>Leonard Andrzej Mróz <i>bas</i></p> <p>Chór i Orkiestra Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie</p> <p>Miroslawa Florczak <i>przygotowanie chóru</i></p> <p>SŁAWEK A. WRÓBLEWSKI <i>dyrygent</i></p>
<p>Koncert fortepianowy nr 1</p>	<p>Joanna ŁawrynówicZ <i>fortepian</i></p> <p>Orkiestra Symfoniczna Państwowej Szkoły Muzycznej II st. im. Józefa Elsnera</p> <p>PIOTR WAJRAK <i>dyrygent</i></p>

Bezpłatne bilety wstępu – ZAPRASZAMY

tworzenia, a kostywnymi przedstawicielami norymberskiej szkoły nie uznającej żadnych nowych trendów rozwojowych, dla których liczy się tylko ich wydumana tabulatura.

Akcja toczy się warłko i dynamicznie, a występujące postacie mają jasno określone charaktery. Oko cieszy ładna oprawa scenograficzna, a ucho pysznie brzmiąca muzyka co jest zasługą Sebastiana Weige, który właśnie lekkość i finezję brzmienia oraz przejrzystość i barwność każdej frazy umiejętnie wyeksponował. Muzyka pod jego precyzyjną batutą perli się niczym dobry szampan, a liczne w tym dziele sceny zbiorowe mają wewnętrzną dynamikę. Wszystko to co najcenniejsze w tej partyturze znajduje w tym wykonaniu właściwe sobie miejsce.

I tylko dwa zgrzyty burzą pozytywną ocenę całości. Oba pojawiają się w trzecim akcie. Najpierw teatrzyk gadających głów, wśród których można rozpoznać Wagnera i Liszta, wywijających penisami i w finale pojawienie się dwóch golasów. I w tej ostatniej scenie rozumiałbym ten zabieg gdyby pan miał właściwą muskulaturę (co sprawiłoby pewnie frajdę paniom), a pani uwodziła zgrabną i ponętą sylwetką (to ku uciesze panów). Niestety, tak nie było, a rzucone przez nich w chór piłki nie miały żadnego uzasadnienia dramaturgiczne-

go. Mało wyrazisty, pod względem dynamiki, był też finał II aktu.

W bardzo wyrównanej obsadzie pod względem wokalnym na pierwszy plan wyszedł Klaus Florian Vogt dysponujący świeżo brzmiącym i wyrównanym w każdym rejestrze tenorem, którym pod względem emisyjnym bezbłędnie władał. Zaśpiewana przez niego turniejowa pieśń ujmowała pięknym ekspresji i stylowym prowadzeniem frazy. To była prawdziwa przyjemność słuchać go w tej kipiącej temperamentem roli. Pięknym głosem imponował też Norbert Ernst w partii Davida. Ponad wszelkie pochwały był James Rutheford w roli Hansa Sachsa, którego głos ujmował miękkim szlachetnym i ciepłym brzmieniem. Jedynie Magdalena Kaune w roli Evy nie budziła mojego szczerzego entuzjazmu, ani wokalistką (jej głos często ginął w ansamblach) ani aktorką.

Jeszcze tylko słowo o słynnym festiwalowym chórze mającym akurat w tych trzech operach duże pole do popisu. Prowadzony przez Eberharda Friedericha zespół zachwyca nie tylko pięknym wyrównanym brzmieniem i wokalną dyscypliną, ale również finezją prowadzenia frazy i realizacją zadań aktorskich.

Adam Czopek



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

HOLENDER TUŁACZ **H**olender tułacz Richarda Wagnera. Premiera tej opery odbyła się w Dreźnie 1843 r. Pojawiły się w niej dwa „typy” wagnerowskich głównych charakterów, które w różnych modyfikacjach przetrwały do końca jego działalności kompozytorskiej – nieznanomy przybysz z „innego świata” oraz kobieta gotowa do poświęcenia życia, by go „zbawić”. No i motyw perfekcyjnej miłości oraz dramat i konflikt dwóch światów – prawdziwego i mistyczno-pozaziemskiego.

Holender tułacz nie jest jeszcze w pełni ukształtowanym typowo wagnerowskim „całościowym dziełem”. Wiele w nim „konwencjonalnych” cech operowych lat: recitatywy, arie czy ansamble. Aria basa, Dalanda, ojca Senty, z aktu II jest dość „typowa” dla romantycznych oper niemieckich, a liryczna romanza Erika, narzeczonego Senty, z aktu III z pewnością nie różni się zasadniczo w stylu od podobnych jej arii innych kompozytorów współczesnych Wagnerowi.

Zapowiedzią przyszłego „nowego stylu” ciągłości dramatycznej muzycznej opowieści w operze jest oczywiście wielki monolog Holendra z aktu I i aria Senty z aktu II wraz z ich „ilustracyjnym kontekstem muzycznej prezentacji”. Najbardziej jednak chyba słyszał-

ne jest to w „zderzeniu” dwóch muzycznych światów, dramatycznym „pojedyńku” dwóch chórów aktu III. Jednym z nich jest chór norweskich żeglarzy, a drugim załoga statku widma Holendra.

Legenda o Holendrze tułaczu w różnych jej wersjach i wariantach była w czasach Wagnera powszechnie znana. To opowieść o kapitanie statku, który przez swą przysięgę złożoną mocom piekielnym skazany jest na wieczną tułaczkę aż po dzień sądu ostatecznego chyba, że znajdzie się kobieta, której wierna miłość zbawi go od przekleństwa. Tak więc co 7 lat dane mu jest zawinąć do portu, w poszukiwaniu owej wybawicielki.

Przebywający w Paryżu Wagner ukończył w maju 1840 r. prozą szkic libretta do *Holendra tułacza* i wysłał go do Meyerbeera, na którego protekcję liczył w negocjacjach z paryską operą. W kolejnych listach informował Meyerbeera o postępach pracy. Do końca lipca ukończył balladę Senty, kluczowy fragment muzyczny całej opery, której motywy przewijają się w całości dzieła, pieśń żeglarzy i pieśń załogi statku Dalanda. Opera paryska nie była jednak zainteresowana zamówieniem opery u Wagnera. Zaproponowała mu odkupienie „scenariusza”, który chciano zaoferować innemu kompozytorowi. W lipcu 1841 r. pozbawiony iluzji Wagner przyjął ofertę i otrzymał 500 franków. Nie zre-

zygnował jednak ze skomponowania własnej opery, do której miał już ukończone kolejne fragmenty: pieśń sternika i chór prządek. 22 sierpnia opera była gotowa. Orkiestrację dokończył do 21 października, a wkrótce potem napisał uwerturę. Dzięki kolejnej rekomendacji Meyerbeera operę przyjęto w Berlinie, ale opóźniano jej wystawienie. Wagner wycofał ją więc stamtąd i zaoferował w Dreźnie. Odbyły się tam 4 spektakle (premierą 21 1843). Pierwszą Sentą była Wilhelmina Schroder-Devrient, muza i idol młodych lat Wagnera. Nie miała jeszcze 40 lat, ale i tak Wagner obniżył o ton w dół balladę Senty, by dopasować ją do ówczesnych możliwości śpiewaczki. *Holender* nie odniósł takich sukcesów, jak *Rienzi*. Wykonano go w Rydze, Kassel i Berlinie w latach 1843 i 1844, ale kolejne wznowienie miało miejsce dopiero w Zurychu w 1852 r., w nieco już przepracowanej wersji. W 1860 r. Wagner dyrygował uwerturą do produkcji *Holendra* w Paryżu i dla tego spektaklu przygotował nowe zakończenie, z „transfiguracyjnym” zakończeniem motywu „zbawienia przez Sentę”, który wkomponował do finału opery. Wersja jaką przedstawia obecnie MET jest właśnie ową „paryską” wersją *Holendra*.

Bez wątplenia *Holender tułacz* ma szalenie indywidualną, unikalnie wyrazistą muzykę poczynając od pierwszych taktów uwertury.

Najbardziej chyba daje się w niej odczuć muzyczny „portret” wiatru. Zresztą jeden z dyrygentów z Monachium, Franz Lachner powiedział o niej: „wiatr wieje z niej gdziekolwiek by nie utworzył partyturę”.

W Bayreuth usłyszano *Holendra tułacza* po raz pierwszy w 1901 r. w wersji bez przerw pomiędzy trzema aktami, czyli w takiej jaką zaplanował oryginalnie Wagner. Tak też wykonano go w bieżącym sezonie w MET. W MET premierę *Holendra tułacza* (1889) poprowadził asystent Wagnera z Bayreuth, Anton Seidl. Kolejna produkcja z 1907 r. służyła w MET niemal pół wieku. Friedrich Schorr, wielka gwiazda Bayreuth, któremu udało się na szczęście zbiec z nazistowskich Niemiec, dominował w tytułowej roli w 18 legendarnych już obecnie spektaklach lat 30. XX w. W 6 z nich jego Sentą była niezastąpiona do dziś Kirsten Flagstad. W 1950 r. powstała nowa produkcja Herberta Grafa, a w jej premierze wystąpił u boku Astrid Varnay w sensoryjnym debiucie w MET Hans Hotter. W latach 60. pojawiła się kolejna rewelacyjna para odtwórców głównych ról: George London i Leonie Rysanek, a ich występy nagrodziła jedna z najdłuższych owacji, jakie pamiętają ściany MET. Siedmioma z owych spektakli dyrygował Karl Böhm. Nową produkcją Jean-Pierre’a Ponnelle’a z 1979 r. dyrygował James Levine, Holendrem był José van Dam, a rolę Senty zaśpiewała po raz pierwszy w MET Carol Neblett. Obecnie wznowiona produkcja *Holendra tułacza* pochodzi z 1989 r., a jej autorem jest August Everding. Jej premierę poprowadził James Levine, a w roli Holendra wystąpił wtedy po raz pierwszy James Morris, który śpiewał ją do lat 2000. kolejnych 29 razy. Jego Senty owych lat to: Hildegard Behrens (7 spektakli od 1992 do 1994) i Nina Stemme w swym rewelacyjnym debiucie w MET – 6 przedstawień w 2000 r. Po występie Stemme wychodziłam z MET jak „zauroczona”. Słyszałam bowiem już w tym głosie przyszłą Izoldę, o czym zresztą mówiłam wszystkim, którzy zechcieli mnie słuchać. Jak wiadomo mam „feblika” do „skandynawskiej” barwy głosu sopranu, a Stemme wydała mi się wręcz idealna pod każdym względem. Bardzo więc jestem jej wdzięczna, że spełniła moją „przepowiednię” i stała się po kilku latach wspaniałą spadkobierczynią roli Izoldy, kontynuując tradycję jej wielkich skandynawskich poprzedniczek.

Siedem spektakli zaplanowanych w bieżącym sezonie w MET nie mogło niestety poszczycić się tak spektakularną obsadą (premiery sezonu 23 IV). Widziałam tylko jeden z nich 26 IV i nie wysłam usatysfakcjonowana. Orkiestrę prowadził Kazushi Ono, którego debiut w MET w *Aidzie* (2007) zrobił na mnie spore wrażenie. W *Holendrze* nie było tak dobrze. Muzyka Wagnera nie zabrzmiała z wystarczającą mocą jako partner i uczestnik spektaklu; zabrakło mi jej „prominentnej obecności”. Od strony muzycznej i stylu nie można było narzekać. Płynnie, z dobrą dynamiką, świetnym zrozumieniem zamysłu kompozytora, wydobytymi barwami poszczególnych sekcji instrumentów, ale właśnie zbyt w tle. W *Holendrze* spodziewam się usłyszeć dramat i lirykę w orkiestrze w bardziej wyrazisty sposób. Chyba za bardzo też pozostawił pole

do popisu wokalistom, co spowodowało ów brak prawdziwego muzycznego partnerstwa pomiędzy orkiestrą i głosami. Jednak przysłuchując się jego ogólnej koncepcji należało docenić wnikliwość muzycznej interpretacji, która przede wszystkim opierała się na harmonijnym wydobywaniu barw bez ekscesów bombastycznego patosu.

Tytułową rolę śpiewał fiński bas-baryton Juha Uusitalo, który jak dotąd wystąpił w MET tylko jeden raz, podczas swego debiutu w partii Johanaana w *Salome* w 2008 r. I było dość monochromatycznie nudno. Nie czuło się w jego głosie tragedii Holendra. Dramatycznie był jakby „zmęczonym” tułaczem, lekko indyferentnym wobec perspektywy ewentualnego zakończenia mąk wędrownego żeglowania, a wokalnie nie czuło się chyba zbyt pewnie w roli. Trochę „szczekliwie”, zbyt mało płynnie, a sam głos nie był też najpiękniejszej urody z suchymi obszarami dźwięczności.

niemieckim i w operach Wagnera. Był już Tannhäuserem w Bayreuth, Paryżu i Las Palmas, Erikiem w Monachium, Zygfydem w *Ringu* podczas Festiwalu w Bayreuth, Parsifalem i Bacchusem (*Ariadne auf Naxos*) w Grazu i Florestanem (*Fidelio*) w Rzymie. Nie zachwylił mnie w MET. Głos do roli jest, ale interpretacja pozbawiona była lirycznej melodyjności jaka jest oczekiwana, przynajmniej przeze mnie, w tej partii. Zbyt sztywno, bombastycznie głośno ją wykonał, gubiąc gdzieś „po drodze” liryczno-nostalgiczną płynność „nuty” tej postaci i nie wzbudzał specjalnych emocji jako charakter. Ani go podziwiałam, ani mu współczułam. Tu potrzebne było nieco więcej śpiewu bel canto, którego, jak wiadomo, chciał słyszeć w wykonaniach wokalnych swych oper Wagner.

Najlepiej wokalnie i dramatycznie wypadł owego wieczoru Hans-Peter König, Daland, czyli ojciec Senty. Niemiecki bas zadebiutował w tym sezonie MET jako Sarastro w

R. Wagner – *Holender tułacz*
Deborah Voigt
fot. Cory Weaver/MET



W partii Senty wystąpiła w MET po raz pierwszy Deborah Voigt. Śpiewała już tę rolę wcześniej (2005), ale nie spełniła moim zdaniem oczekiwań w 2010 r. Po jej wspaniałej Chrysothemis z *Elektry* z tego sezonu, miałam nadzieję usłyszeć właśnie ów srebrzysto-dźwięczny głos, który tak zachwycał i, na którego powrót optymistycznie czekam już od dłuższego czasu. Niestety Senta nie okazała się sukcesem. To, że ballada Senty była obniżona w tonacji nie robiło różnicy. Rzadko który współczesny sopran, poza Niną Stemme, może pokusić się o zaśpiewanie jej w oryginalnym kluczu. Głos Voigt miał owego wieczoru ostrą, nieprzyjemną barwę, nie odznaczał się specjalną precyzją, brzmiał zbyt siłowo i lekko krzykliwie w górze. Dramatyczne ujęcie postaci nie mogło więc niestety zrekompensować braków wokalnych.

Rolę jej „ziemskiego” narzeczonego, Erika śpiewał Stephen Gould, amerykański heldentenor debiutujący tą partią w MET. Gould niejako specjalizuje się w repertuarze

Czarodziejskim flecie i zrobił już jak najlepsze wrażenie. I to właśnie jego głęboko-soczysty bas i pełną detali interpretację roli podziwiałam na scenie. Trójwymiarowa, wiarygodna postać i świetnie wokalnie wykonana partia.

Poza Wendy White, której występ w roli Mary okłaskiwałam, zwrócił na siebie uwagę Russell Thomas w bardzo dobrze wykonanej partii Sternika. Urodzony w Miami, czarnoskóry tenor występował już w MET w kilku wspomagających rolach, ale Sternik z pewnością pozostanie w uszach wielu wielbicieli opery. Jasno-dźwięczny, młodo brzmiący głos doskonale dopasowany był do roli, którą zaśpiewał z liryczną nostalgia i zaprezentował na scenie ze sporym wyczuciem dramatycznym.

Tak więc, sumując moje wrażenia, w pamięci po spektaklach *Holendra tułacza* bieżącego sezonu w MET pozostaną mi dwa głosy: Hansa-Petera Königa (Daland) i Russella Thomasa (Sternik) – no i oczywiście wspaniały chór MET. 🎭

The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe: 23 października

M. Musorgski – *Borys Godunow*
Ezio Pinza w roli tytułowej
fot. Archiwum MET



BORYS GODUNOW

Borys Godunow w MET. Wielka opera Musorgskiego jak dotąd miała w MET 257 przedstawień w 35 sezonach. Jej amerykańska premiera odbyła się w 19 III 1913 r. po włosku. Reżyserem spektaklu był Jules Speck. Produkcja ta została zamówiona przez Sergieja Diaghilewa i najpierw pokazano ją w Paryżu w Théâtre du Châtelet w 1908 r. Dekoracje projektowali Aleksander Gołwin (malowano je w Rosji), a Aleksander Benoit był autorem dekoracji do tzw. polskiej sceny (w Nowym Jorku dodano też scenę w karczmie wedle projektu Jamesa Foxa). Projekty kostiumów przygotował Iwan Bilibin, a tłumaczami rosyjskiego oryginału byli: Delines, Palermi i Pardo. Wykorzystano wtedy orkiestrę Rimskiego-Korsakova, którą grano do 6 III 1953 r.

Pierwszym wielkim Borysem w MET był Adam Didur, Marinę śpiewała Louise Homer, a za pulpitem dyrygenckim stanął Arturo Toscanini. Wedle relacji ówczesnych krytyków spektakl przyjęto owacyjnie, a najwięcej braw zebrał oczywiście Adam Didur.

Ogromnym uznaniem obdarzono też Seltiego, dyrektora chóru MET, za znakomite przygotowanie i wykonanie tak istotnych scen. Pisano, że nie istnieje nic co mogłoby im dorównać w całej literaturze muzycznej.

Co bardziej entuzjastyczni krytycy porównywali nawet swe muzyczne wrażenia do tych, jakie dostarczały im dzieła Wagnera, Richarda Straussa czy *Pelleas i Melizanda* Debussy'ego. Ale pisano też o „barbarzyńskiej”, narodowej stronie muzyki i o fragmentach, w których wykorzystano motywy rosyjskiej muzyki ludowej. Najwięcej pochwał zebrał Didur, którego kreację stawiano na poziomie wielkich tragicznych aktorskich występów szekspirowskich z przeszłości w takich rolach jak np. Makbet czy Ryszard III.

Od sezonu 1921/2 wielkim Borysem w MET został Fiodor Szaliapin, który jako jedyny w obsadzie śpiewał po rosyjsku. Za czasów jego panowania w *Borysie Godunowie* wystąpiło wielu legendarnych już dzisiaj śpiewaków, jak np. Lawrence Tibbett (debiutował w MET 24 XI 1923 r. jako Lavitsky, a 6 XI 1924 r. zaśpiewał Szczelkalowa), czy Ezio Pinza,

który 25 III 1927 r. po raz pierwszy wystąpił jako Pimen.

W sezonie 1938/9, po 10-letniej przerwie (ostani występ Szaliapina w MET w tej roli w sezonie 1928/9), rolę przejął Ezio Pinza, który znał ją po rosyjsku, ale zdecydował się na wykonanie jej po włosku. W swych wspomnieniach uzasadniał tę decyzję „dysharmonią” w używaniu dwóch języków w spektaklu, co słyszał przecież za czasów wielkiego Szaliapina. Podczas jego „panowania” w tej roli (do sezonu 1946/7) towarzyszyło mu na scenie wielu znakomitych śpiewaków, m.in.: Leonard Warren, Salvatore Baccaloni, a w 1946 r.: Richard Tucker, Rise Stevens, Robert Merrill oraz Jerome Hines debiutujący w MET niewielką partią Oficera.

W sezonie 1942/3 Aleksander Kipnis, wykonujący tę partię wymiennie z Pinzą, jako jedyny w obsadzie śpiewał Borysa Godunowa po rosyjsku, a w sezonie 1952/3 odnowiono produkcję i zaśpiewano całą operę po angielsku. Reżyserem był Dino Yannopoulos, choreografem Zachary Solor, a tekst przetłumaczył na angielski John Gutman. Dekoracje w części pochodziły z produkcji Mściława Dobujskiego do *Chowańszczyzny*, a w części z *Balu maskowego*. Zagrano też wtedy oryginalną orkiestrację Musorgskiego wedle edycji Karola Rathausa, którą wykorzystywano do 27 X 1960 r. Partię Borysa w nowej produkcji zaśpiewał George London, a jego Pimenem był Jerome Hines

27 X 1960 r. po raz pierwszy zaprezentowano w MET orkiestrację Szostakowicza, którą grano do 16 XII 1974 r. Krytycy odsadzili ją od czci i wiary. Robert Sabin pisał o niej w *Musical America* w grudniu 1960 r., że jest tania, hałaśliwa, bez gustu, o nieodpowiednim zagęszczeniu i alternacjach, które wypaczają oryginalny zamysł Musorgskiego balansując na skrajach groteski. Scenę koronacji określił jako mieszaninę dźwięków krowich dzwonek i hałasu ulicznego, a na zakończenie dodał, że ta orkiestracja nie przynosi chwały Szostakowiczowi, którego inne dzieła tak bardzo podziwiamy.

16 XII 1974 r. pojawiła się w MET nowa produkcja w reżyserii Augusta Everdinga, z dekoracjami Ming Cho Lee, kostiumami Petera J. Halla i choreografią George'a Balanchine'a. Wtedy też, po raz pierwszy usłyszano całość opery po rosyjsku i z oryginalną orkiestracją Musorgskiego. W sezonie 1997/8 MET zaprezentowała natomiast orkiestrację Igora Buketoffa.

Aż 19 śpiewaków wykonywało w MET partię Borysa Godunowa. Do rekordzistów należą: Adam Didur (49), Martti Talvela (39), Fiodor Szaliapin (38), Jerome Hines (30), Ezio Pinza (25), George London (18), Cesare Siepi (17), Paul Plishka (8), Paata Burchuladze (7), James Morris (7), Samuel Ramey (6), Aleksander Kipnis (4), Giorgio Tozzi (4), Nicola Rossi-Lemeni (2), Nicolai Ghiaurov (2).

Wśród dyrygentów najczęściej natomiast stanęli za pulpitem: James Conlon (26), Kazimierz Kord (22, 1975-78 – w spektaklach, w których partię Borysa śpiewali m.in.: Jerome Hines w 1975 i Martti Talvela w 1976), Dmitri Mitropoulos (16), Arturo Toscanini (15, 1913-1915 z Adamem Didurem w roli Borysa), Fritz Stiedry (14), Thomas Schippers (13), Emil Cooper (12), Vincanzo Bellezza (11), Erich

Leinsdorf (10), George Szell (9), Ettore Panizza (8), Walery Gergiew (7), Semyon Bychkov (7), Georg Solti (6).

W tym miejscu zapewne należy wspomnieć o występach Kazimierza Korda w MET. Debiutował w MET 27 XII 1972 w *Damie Pikowej*. W sumie 65 razy pojawił się na podium w MET prowadząc poza wymienionymi powyżej spektakle *Cosi fan tutte*, *Aidy* i *Makbeta*. Po raz ostatni wystąpił 15 II 1988 r.

Innym polskim akcentem *Borysa Godunowa* w MET są występy Wiesława Ochmana w

skomponowaną przez Reginalda De Kovena 8 III 1917 r., a ostatnim zrealizowanym przez niego spektaklem był *Eugeniusz Oniegin* 24 III 1920 r. MET pokazała w jego reżyserii 3 spektakle *Borysa Godunowa* w latach 1917-1919 z udziałem Adama Didura pod batutą Gennara Papięgo.

W ciągu ostatnich 20 lat miałam okazję usłyszeć w MET 3 wielkich wykonawców tytułowej roli. W sezonie 1990/91 pod batutą Emila Tcharowara: Paata Burchuladze, któremu na scenie towarzyszyli m.in. niezjący już Philip Langridge

rysunek: Seymour Schlatner



roli Grigoriego, którą wykonał tu 28 razy (10 X 1977 – 9 VI 1983) oraz Stefanii Toczyskiej (Marina – 10 występów: 8 X 1990 – 19 I 1991).

Szalenie interesująca wydaje mi się również informacja dotycząca Ryszarda Ordyńskiego, który w latach 1917-1920 wyreżyserował w MET 102 spektakle operowe. Urodzony 5 X 1878 r. w Makowie Podhalańskim zmarł 13 VIII 1953 r. w Warszawie. Jak wiadomo był reżyserem teatralnym i filmowym (14 filmów – debiut – *Niewolnica zmysłów* w 1914 r.), członkiem jury międzynarodowego festiwalu filmowego w Wenecji w latach 1935-38, aktorem i pisarzem. Debiutował w MET reżyserując światową prapremierę *The Canterbury Pilgrims*

(Szujski), Sergiej Kopczak (Pimen), Stefania Toczyska (Marina) Paul Pliszka (Warlam). W sezonie 1997/8 pod batutą Walerego Gergiewa: Samuela Ramey, a wraz z nim Paula Plishkę (Pimen), debiut w MET Olgi Borodiny w partii Mariny, oraz debiut w MET w roli Chruszczowa Matthew Polenzaniego.

Ostatnim *Borysem* w MET był w sezonie 2003/4 James Morris, a za pulpitem dyrygentem stanął wtedy Semyon Bychkov.

Nowa produkcja, którą w tym sezonie wystawi MET, będzie miała w tytułowej roli René Pape, który, miejmy nadzieję, rozpocznie kolejne wielkie panowanie w tej roli w Nowym Jorku. ☺

Drums 'n' chant Martina Grubingera czyli co można zrobić z chorałem



Martin Grubinger
fot. Felix Broede/DG

Dorota Staszkiwicz

Pierwszy koncert dał w wieku pięciu lat, a po skończeniu ośmiu grał już z młodzieżowym zespołem Manfreda Honecka.

Jako dziesięciolatek po raz pierwszy wystąpił na scenie z dużą orkiestrą, wykonując *Koncert na perkusję i orkiestrę Dariusza Milhauda* w auli uniwersytetu w Salzburgu. Laureat wielu międzynarodowych konkursów i uczestnik znanych festiwali, występował m.in. z drezdeńskimi i monachijskimi filharmonikami, orkiestrą Gewandhaus oraz Deutsche Kammerphilharmonie. Swoje utwory zadedykował mu Friedrich Cerha, Rolf Wallin, Anders Koppel i HK Gruber. W wieku szesnastu lat został najmłodszym finalistą światowego konkursu marimby w Okaya w Japonii, a w roku 2006 na Beethovenfest w Bonn zaprezentował po raz pierwszy duży projekt *The Percussive Planet* – święto perkusji w elastycznej formie, do udziału w którym za każdym razem oprócz podstawowego składu zapraszani są nowi muzycy.

W 2007 r. Martin Grubinger otrzymał na-

grode im. Leonarda Bernsteina na Schleswig Holstein Music Festival, gdzie dał recital z Martha Argerich i Nelsonem Freire. Wkrótce

W październiku Deutsche Grammophon prezentuje debiutancką płytę specjalizującego się w muzyce eksperymentalnej multi-perkusisty Martina Grubingera, na której śpiewom benedyktynów z opactwa w Münsterschwarzach towarzyszą nowoczesne perkusyjne brzmienia. Pochodzący z Salzburga finalista konkursu Eurowizji dla Młodych Muzyków w Bergen z 2000 r., którego pamiętamy z warszawskiego koncertu upamiętniającego setną rocznicę urodzin André Joliveta, cztery miesiące temu podpisał ekskluzywny kontrakt z wytwórnią założoną przez Emila i Josepha Berlinerów.

potem występował jako solista w koncertach z serii *Rising Stars*, grając w najślawniejszych salach świata: Concertgebouw w Amsterdamie, ateńskim Megaronie, Palais des Beaux Arts w Brukseli, kolońskiej filharmonii i Carnegie Hall. W przyszłym roku Martin planuje debiut z Filharmonikami Wiedeńskimi i wydanie DVD z koncertowym wykonaniem „energicznego, zabawnego i wyczerpującego” (jak czytamy w jednym z programów) projektu *The Percussive Planet*, a tymczasem świętuje ukazanie się *Drums 'n' chant* – jego pierwszego albumu dla Deutsche Grammophon.

„Ten utalentowany młody artysta wzbudza sensację, gdziekolwiek się pojawi” – mówi szef

wytwórni, Michael Lang. 27-letni Grubinger studiował grę na perkusji w konserwatorium im. Brucknera w Linzu oraz w salzburskim Mozarteum, ale pierwsze lekcje pobierał u własnego ojca. „Muzykę kochałem od dzieciństwa. Zawsze chciałem robić to, co mój ojciec. Próbowałem grać na jego instrumentach perkusyjnych i dzięki swojemu doświadczeniu pedagogicznemu mój ojciec rozpoznał, że mam specjalny talent do perkusji. Pokazał mi instrumenty takie jak marimbafon, wibrafon, ksylofon, kotły i werble” – wspomina Martin.

Jak doszło do nagrania *Drums 'n' chant*? Pomysł wyszedł podobno od producenta Deutsche Grammophon, Christiana Leinsa. Kiedy w 2009 r. na festiwalu w Salzburgu zaproponował nagranie takiej płyty, Grubinger mocno się zdziwił. Tak jak wielu miłośnikom chorału, połączenie go z perkusją wydawało mu się czymś niepojętym. Jednak po powrocie do domu, kiedy częściej słuchał nagrań mnichów z opactwa w Münsterschwarzach, pomysł przerzucenia pomostu pomiędzy tymi

W 2009 r. na festiwalu w Salzburgu zaproponował nagranie takiej płyty, Grubinger mocno się zdziwił. Tak jak wielu miłośnikom chorału, połączenie go z perkusją wydawało mu się czymś niepojętym. Jednak po powrocie do domu, kiedy częściej słuchał nagrań mnichów z opactwa w Münsterschwarzach, pomysł przerzucenia pomostu pomiędzy tymi

dwoma odległymi galaktykami muzycznymi zaczął wydawać mu się coraz bliższy („uświadomiłem sobie, jak głęboki wpływ ma chorał na moją duszę; jego duch mógł doskonale pasować do ducha perkusji – a ja znalazłem sposób, by teksty i rytm chorału odpowiadały rytmom perkusyjnym”).

Kiedy Martin wybrał się do Münster-schwarzach, żeby wyjaśnić cały pomysł ojcu Rhabanusowi Erbachowi – odpowiedzialnemu za praktykę chorału w opactwie, spotkał się z oczekiwanym sceptycyzmem. „Moją pierw-

z bogatych zasobów Archiv Produktion. „Ta muzyka zajmowała nas cały czas, dzień i noc” – wspomina Martin – „często siadaliśmy razem z kolegami, żeby słuchać chorału i analizować rytm; głębiej i jeszcze głębiej, żeby zrozumieć w którym kierunku powinien pójść nasz projekt”. Do współpracy Grubinger zaprosił różnych muzyków, wśród których znaleźli się m.in. Burcu Karada, wirtuoz egzotycznej odmiany fletu trzciniowego „ney” (podstawowego instrumentu w tureckiej muzyce sufickiej i w obrzędach derwiszy), Louis Sanou

moc albumu *Drums 'n' chant*: „Każdy z nas ma inne podejście, inne są warunki i dynamika każdego instrumentu, a także postrzeganie dramaturgii utworu. Być może właśnie w różnicach tkwi nasza siła – dzięki nim mogliśmy stworzyć indywidualny projekt, naznaczony wieloma różnymi wpływami”.

Przygotowanie płyty wymagało niezwykle wyteżonej pracy i wielu, wielu prób: żeby stworzyć pięciominutowy utwór, nagrywali czasem perkusję przez szesnaście godzin. Dla muzyka grającego na co dzień w wielkiej



Martin Grubinger i o. Rhabanus Erbach
fot. Burkhard Scheibe/DG

szą reakcją na ten pomysł było całkowite zaskoczenie” – mówi o. Rhabanus – „dopiero potem stwierdziłem, że spotkanie chorału gregoriańskiego ze światem całkiem innej muzyki może być interesujące”. Wkrótce Grubinger z zadowoleniem przekonał się, że o. Rhabanus posiada naprawdę rozległą wiedzę muzyczną, także dotyczącą wykonawców oraz literatury na perkusję – i... zaczęło się.

Jako podstawę utworów wykorzystali nagrania benedyktynów z początku lat 80.,

grający na „udu” – perkusyjnym instrumencie w formie dzbana z otworami, wywodzącym się z terenów Afryki, oraz pierwszy oboista Filharmoników Berlińskich Albrecht Mayer, którego instrument według Grubingera wprost idealnie komunikował się i harmonizował ze śpiewem mnichów.

Zaangażowanie tak różnych artystów do współpracy przy tym projekcie miało na celu zindywidualizowanie utworów na płycie – według Martina to w różnorodności została ukryta

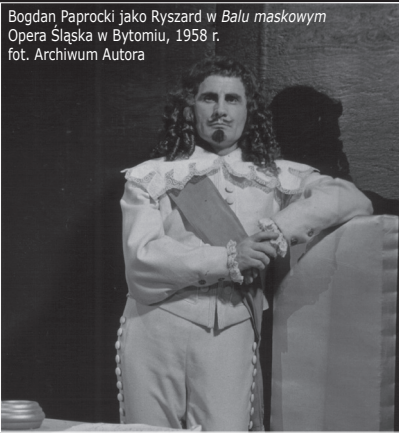
orkiestrze symfonicznej taki eksperyment stanowił nie lada wyzwanie. „Kiedy robisz to po raz pierwszy, rytm słyszany w słuchawkach wydaje ci się śmieszny; po dłuższej pracy nad projektem, gdy Martin mówił, że powinno być np. łagodniej niż na początku, wiedziałem już dokładnie, czego ode mnie oczekuje” – wspomina Albrecht Mayer. Nic dziwnego, w końcu – powtarzając za „Die Welt” – taki muzyk jak Martin Grubinger zdarza się raz na sto lat... ❷

Legendy polskiej wokalistyki (6)

Odszedł Bogdan Paprocki

Adam Czopek

Bogdan Paprocki jako Ryszard w *Balu maskowym*
Opera Śląska w Bytomiu, 1958 r.
fot. Archiwum Autora



Bogdan Paprocki – Manrico w *Trubadurze*
fot. Archiwum Autora



W piątek 3 IX o godzinie 18³⁰, w szpitalu w Międzyzlesiu zmarł Bogdan Paprocki, legendarny tenor, znakomity artysta. Dokładnie za dwadzieścia dni ukończyłby 91 lat.

We wdzięcznej pamięci tysięcy melomanów na zawsze pozostanie wspaniałym i niepowtarzalnym Jontkiem w *Halce* oraz Stefanem w *Strasnym dworze* Moniuszki, znakomitym Caniem w *Pajacach* Leoncavalla i tytułowym Faustem w operze Gounoda. Publiczność kochała go za kreacje Cavaradossiego w *Tosce*, Rudolfa w *Cyganerii* i Pinkertona w *Madama Butterfly* Pucciniego. Z równym powodzeniem śpiewał partie tytułowego *Don Carlosa*, Ryszarda w *Balu maskowym* i Manrico w *Trubadurze* Verdiego, Don Joségo w *Carmen* Bizeta, Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego oraz tytułowego Andrea Chenier z opery Giordano. Ostatni raz słyszałem Pana Bogdana we wrześniu 2008 r., w Sali Balowej Pałacu w Łazienkach, na promocji mojej książki *Polacy na wielkich operowych scenach świata*, której był jednym z bohaterów. Zaśpiewał wtedy swój wielki szlagier *Gdybym był młodszy dziewczyno*. Urodzony 23 września 1919 r. w Toruniu,

kariere rozpoczął w kwietniu 1939 r., kiedy to po raz pierwszy wystąpił na estradzie jako dwudziestoletni wówczas członek rewelersów w Szkole Podchorążych Rezerwy w Zamościu. Ta prawdziwa droga artystyczna Bogdana Paprockiego rozpoczęła się 9 lipca 1944 r. w Lublinie w wojskowym zespole estradowym. Dwa lata występował w mundurze jako solista Reprezentacyjnego Zespołu Wojska Polskiego. Jednocześnie kontynuował naukę śpiewu u Eugeniusza Koppa i Ignacego Dygasa. W roku 1946 został zdemobilizowany i prawie z marszu stał się solistą Opery Śląskiej w Bytomiu, gdzie debiutował jako śpiewak operowy 23 listopada 1946 r. partią Alfreda w *Traviacie* Verdiego. Partię Violetty śpiewała tego wieczoru wielka Barbara Kostrzewska również debiutująca tego wieczoru na scenie Opery w Bytomiu. Drugą premierą Paprockiego był wystawiony 8 marca 1947 r. *Cyrulik sewilski* Rossiniego, w którym śpiewał partię hrabiego Almavivy. Rożynę śpiewała Barbara Kostrzewska, Figarem był Andrzej Hiolski. 22 listopada 1947 r. zaśpiewał w premierowym przedstawieniu partię tytułowego Fausta, którą w całej swojej karierze zaśpiewał około 100 razy. Solistą bytomskiej sceny pozostał do końca 1960 r. i tutaj opracował podstawy swojego bogatego repertuaru przeznaczonego na tenor lirico-spinto. Tutaj najczęściej pod okiem Sergiusza Nadgryzowskiego i Jerzego Gaczka jego wspaniały głos dojrzewał zyskując z premiery na premierę na sile i szlachetności brzmienia. Jak sam powiedział w jednym z wywiadów: „Jeśli policzyć dni i tygodnie mojej nauki śpiewu, to było tego w sumie tylko 8 miesięcy. Dużo czy mało? Myślę, że to zależy od intensywności”. Ostatnie trzy lata był jednocześnie solistą w Bytomiu i Operze Warszawskiej. „To Opera Śląska nas ukształtowała, bo tam czuliśmy się najszcześliwszymi na świecie. Tam były najlepsze głosy i najwspanialszy artyści.” – powiedział po latach o bytomskim okresie swojej kariery, 1 stycznia 1961 r. przeszedł do zespołu Opery Warszawskiej, która kilka lat później stała się Teatrem Wielkim, z którym już na stałe związał całą swoją karierę. Gdyby cały jego artystyczny życiorys ująć w kategoriach czystej statystyki to należałoby napisać o kilkudziesięciu partiach operowych i oratoryjnych oraz o tysiącach występów na 78 scenach i estradach polskich oraz świata. W samym tylko Teatrze Wielkim w Warszawie zaśpiewał ponad dwa tysiące przedstawień. Można powiedzieć, że dorobek artystyczny Bogdana Paprockiego jest wspaniałą kartą w powojennej historii opery polskiej. Mówiono o nim: prawdziwy człowiek teatru. Niewielu (chyba jednak żaden!) artystów może się zmierzyć z jego legendą.

Śpiewał partię Stefana w *Strasnym dworze* (250 razy) w przedstawieniu inauguracyjnym działalność odbudowanego z wojennych zniszczeń gmachu teatru. Przez wszystkie lata swojej

kariery był ulubieńcem warszawskiej, i nie tylko, publiczności, która gorąco oklaskiwała każdy jego występ, każdą jego nową kreację. Zawsze ujmował pięknym głosem, świetną techniką, ogromną muzykalnością i kulturą. Podziwiano go też za umiejętność utrzymania przez wszystkie lata kariery niezmiennie wysokiej formy wokalne, „... Bogdan Paprocki czarował w scenach lirycznych miękkością, szlachetnym brzmieniem i ciepłem swojego pięknego głosu.” – napisano po premierze *Don Carlosa*. „... Wspomniana tu swoboda i naturalność śpiewania to tylko jeden z licznych walorów wyjątkowej sztuki Bogdana Paprockiego. Do walorów innych zaliczyć trzeba oczywiście piękny głos, wsparty mistrzowską »szkołą«, a nade wszystko bezbłędną muzykalność oraz wyjątkowy dar ekspresji” – napisał Józef Kański. Wiele razy uczestniczył w pracach jury licznych konkursów wokalnych krajowych i zagranicznych. W 1960 r. Harriet Cohen International Music Award w Londynie przyznała mu srebrny „Opera Medal” – „to jest dla mnie bardzo ważne wyróżnienie” – powiedział w jednym z wywiadów.

Równoległe z występami na krajowych scenach i estradach zaczął się pojawiać w zagranicznych teatrach. Zaczął od Ostrawy gdzie po raz pierwszy w swojej karierze zaśpiewał partię Jontka, która w niedługim czasie stała się jednym z jego największych osiągnięć. Zaśpiewał ją aż 248 razy. Trzecią w kolejności partią, w jakiej najczęściej podziwiano go, to Pinkerton w *Madama Butterfly*, którego zaśpiewał 192 razy. Najrzadziej, bo tylko 9 razy wystąpił w partii Cania w *Pajacach*. Indywidualnie i z zespołem Teatru Wielkiego występował w niemal całej Europie i wielu miastach amerykańskich. Na trasie jego zagranicznych wojaży znalazły się nawet Chiny, Meksyk i Korea. Oczywiście wszędzie zdobywał serca publiczności i uznanie krytyków. Po występach w Nowym Jorku zaproponowano Bogdanowi Paprockiemu angaż do Opera City w Nowym Jorku, warunkując jednocześnie jego realizację od decyzji pozostania artysty w Stanach Zjednoczonych. Nie skorzystał z tej propozycji, wolał śpiewać w kraju. Wielka szkoda, że szczyt kariery tego wspaniałego artysty przypadł na lata naszych ograniczonych kontaktów ze światem. Temu właśnie należy przypisać fakt, że nie zajął należnego mu miejsca wśród najwybitniejszych śpiewaków o międzynarodowej sławie. Niejako na pocieszenie pozostało mu za to wielkie uznanie i miłość polskiej publiczności, co zresztą artysta zawsze wyjątkowo to sobie cenił.

Na początku października 2009 r., ciagle w znakomitej formie, na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu, obchodził jubileusz 70-lecia pracy artystycznej i 90. urodziny. Kochał ten teatr pierwszą miłością i zawsze chętnie do niego wracał, po latach dorobił się nawet własnej Sali im. Bogdana Paprockiego. 🎭

Mój Don Giovanni (3)

Basia Jakubowska

Po pierwszym sezonie w MET Pinza udał się do dyrektora generalnego Gattiego Casazzy i poprosił o podwyżkę. Gatti wysłał jednego ze swych urzędników po kontrakt, podał go na oczach Pinzy i sporządził nowy z podwyżką w rozsądnych rozmiarach. Przy końcu drugiego sezonu Pinza powtórzył prośbę: „Mam aspiracje, Direttore, marzenie”. „A jakie to aspiracje?”, spytał Gatti. „Chciałbym zarabiać 1 000 dolarów tygodniowo”, padła odpowiedź. Sezon w MET trwał wtedy 24 tygodnie plus 3 tygodnie w objazdach. Pinza prosił więc o niebotyczną w owych czasach fortunę – 27 000 dolarów rocznie!

Gatti popatrzył długo na Pinzę i w końcu odparł: „A kimże ja jestem by stać na drodze czyichś aspiracji”. Znowu posłał urzędnika po kontrakt Pinzy, podał go i sporządził nowy na 3 lata – 1 000 dolarów tygodniowo.

Gatti wiedział co robi. Krytyka zauważyła już bowiem Pinzę. Chwalono go za artystyczne podejście do ról, inteligencję, styl, a w recenzjach o jego głosie aż roilo się od arcy-pochlebnych przymiotników: „wspaniały” czy „doskonały”. Zachwyty nad jego wykonaniem roli w *Ernanim* przewyższały wielokrotnie opinie o występach Ponselle, Martinelli czy Ruffo. Irwin Kolodny pisał: „Co on zrobił uczyniło Złoty Wiek śpiewu prawdziwie złotym. Był aktorem, który śpiewał i śpiewakiem, który potrafił grać”. Wtórował mu Robert Lawrence: „Dobrze żyć w czasach Pinzy... to była opera w jej najwspanialszej formie. Bogowie okazali się dobrzy dla Pinzy. Obdarzyli go dobrą prezencją i rzadką inteligencją, która w kombinacji z resztą uczyniła z niego śpiewaka operowego najwyższej klasy”.

Dodatkowe pieniądze, które otrzymywał teraz z MET zainwestował w nieruchomości w Bolognii, a interesów pilnował ojciec. Nadwyżkę mógł nareszcie wydać na realizację swego marzenia – samochody! Zawsze były najnowsze, bardzo kosztowne i najlepszej jakości, które wymieniał natychmiast jak tylko pojawiał się nowy model w salonie samochodowym.

Po krachu na giełdzie w 1929 r. Pinza pojawił się biurze Gattiego Casazzy. Poprosił o przyniesienie mu kontraktu, który podał na oczach dyrektora. „A co z twoimi aspiracjami?”, zapytał Gatti. „Czas się tym zajmnie, Direttore”, padła odpowiedź. „Jestem pewien, że tak”, zapewnił go Gatti. Podpisał więc nowy kontrakt, ze zmniejszoną gażą, a czas rzeczywiście mu to wynagrodził.

Gatti doceniał Pinzę. W 1928 r., podczas rozmowy w biurze zapytał go: „Czy śpiewasz role barytonowe?”. Lekko zdumiony Pinza odparł, że tak, przypominając mu Escamillo w *Carmen*. „Nie Ezio, myślę o czymś bar-

W. A. Mozart – *Don Giovanni*
Ezio Pinza jako Don Giovanni
fot. Archiwum MET



dziej śpiewnym, bardziej delikatnym, czymś mezzo piano”.

„Nie, ale myślę, że potrafię jeśli trzeba.”, odpowiedział Pinza.

Rozmowa na tym się zakończyła. Zaintrygowany Pinza próbował podpytywać Tullio Serafina, ale ten odparł, że zobowiązany jest do utrzymania tajemnicy i radził wrócić do Gattiego. Po kilku dniach „przypadkowo” spotkał dyrektora na korytarzu. Pod warunkiem utrzymania całkowitej tajemnicy Gatti powiedział mu: Don Giovanni. Pinza nie znał roli, Gatti wysłał go więc do Serafina z zaleceniem nauczenia się arii z mandoliną i duetu z Zerliną. *La ci darem la mano*.

Na wiosnę 1928 r. ogłoszono plan spektakli na sezon 1929/30. Zapowiedziano wtedy wznowienie *Don Giovanni*, którego nie słyszano w MET od 1908 r., kiedy to pod batutą Gustava Mahlera wystąpili: Scotti, Szaliapin, Eames, Gadski i Sembrich. Krytycy i wielbiciele opery naciskali, żeby MET w końcu wznowił owo arcydzieło. Oczywiście każdy zatrudniony w MET baryton koniecznie chciał ją zaśpiewać, ale dyrektor nie ogłosił swego wyboru. Podczas prywatnego przesłuchania z udziałem Gattiego, Pinza zaśpiewał owe dwie arie. Nikt mu nic nie powiedział, myślał więc, że na tym się zakończyło. Ale po krótkim czasie, znów „przypadkowo” spotkał dyrektora na korytarzu. „Jak tam postępy w *Don Giovannim*?”, zapytał Gatti. „Żadne, Direttore”, odparł Pinza. „Nie uczyłem się, bo nie dostałem formalnej roli”. „Jest ci przyznana, od teraz. Ale nikt nie ma prawa jeszcze o tym wiedzieć”, usłyszał w odpowiedzi.

Tak więc, gdy późną wiosną 1928 r. ogłoszono, że partię Don Giovanniego ma zaśpiewać bas, Ezio Pinza – furia ogarnęła zatrudnionych w MET barytonów. Kilku zagroziło odejściem, a wśród nich znajdowali się: Pavel Ludikar, Giuseppe di Luca i Antonio Scotti – Don Giovanni z 1908 r. Protesty, wybuchy gniewu i krzyki jakimś cudem uspokoił dość sprawnie Gatti. Zaczęto Ezio gratulować, życzyć sukcesu i nawet udzielać rad. Pozostały jednak ciągle napływające anonimowe listy z groźbami nieszczęść podczas prób i samych spektakli.

W ramach przygotowań do *Don Giovanni*, MET wysłała Serafina i Pinzę na Festiwal do Salzburga by obejrzeni jego produkcję. Po powrocie rozpoczęli próby. Rosa Ponselle była Donną Anną, a Editha Fleisher – Zerliną. Pinza miał jednak ciągle wrażenie, że coś im się wymykało, czegoś brakowało. On sam nie miał specjalnie serca do postaci Don Giovanniego – no i te ciągle napływające anonimowe listy, „wewnętrzny” sabotaż. Jego autorem był Pavel Ludikar, któremu przyznano partię Leporella, i który podczas prób robił wszystko co w jego mocy by Pinza wypadła źle. Ezio próbował go ignorować, ale jak tu ignorować Leporella, interakcje z którym są podstawowe w tej operze. W końcu nastąpił wybuch: „To jest nie do przyjęcia! Idę do domu!”, wykrzyczał Pinza. Wziął płaszcz i skierował się w stronę drzwi. Obecny na próbie Gatti zareagował natychmiast: „Zostaniesz i weźmiesz udział w próbie!”, odparł stanowczo. „A co ty robisz na scenie! Wracaj do biura, gdzie twoje

miejsce!”, krzyknął w odpowiedzi Pinza. Gatti wyszedł bez słowa. Gdy emocje nieco opadły, Pinza poczuł pałący wstyd. Był to pierwszy i ostatni wybuch temperamentu w całej jego karierze. Zachował się jak Primadonna! Reżyser podszedł do Pinzy, delikatnie wyjął mu płaszcz z rąk i dał znak, żeby kontynuować próbę. Po owym zajściu wyrzuty sumienia i wstyd nie dały Pinzy spokoju. Następnego dnia rano zameldował się w biurze Gattiego i cały skruszony przeprosił dyrektora. Gatti roześmiał się, położył mu rękę na ramieniu i powiedział: „O nic się nie martw z wyjątkiem Don Giovanniego, a wszystko będzie dobrze”, po czym potoczyła się, jedyna zresztą podczas całej kariery Pinzy w MET, przyjacielska prywatna rozmowa z Gattim.

Po owym zajściu atmosfera na próbach polepszyła się. Ludikar się w końcu utemperował i wszystko szło profesjonalnie. Na dzień przed premierą rozchorowała się Ponselle i zastąpiła ją Corona. Nie miała zbyt wielu prób, ale zachwycona powrotem na scenę *Don Giovanni* publiczność obdarzyła wszystkich, a szczególnie Pinzę, burzliwymi oklaskami. Ogromny popularny sukces *Don Giovanni* powtórzono tego sezonu w MET w wielu spektaklach i podczas tournée. Rola Don Giovanniego była największym sukcesem w karierze Pinzy w MET i w świecie. Śpiewał go we Włoszech, Francji, Austrii, Anglii, Szwecji i Czechach. Razem – około 150 spektakli. I tak narodziła się legenda romantycznego kochanka Ezio Pinzy, którą po około 20 latach powtórzył w partii Emile’a De Beque w *South Pacific*. Po owym pierwszym sezonie krytycy byli znacznie mniej przychylni. Lawrence Gilman pisał m.in. w *The Herald Tribune*, że Pinzy brakuje „elegancji i magnetycznego czaru” potrzebnego do roli. Pinza zazwyczaj nie czytał recenzji, ale tym razem jakiś anonimowy „przyjaciel” wysłał mu je pocztą. Z bólem serca zgodził się z wieloma negatywnymi opiniami. Spodziewał się też, że Gatti zdejmie operę z afisza. Ale Gatti był dobrym biznesmanem i wierzył, że wszystko z czasem ulegnie poprawie. I nie zawiódł się. Prawdziwy jednak „przełom” jak to określał Pinza nastąpił w 1934 r. kiedy to spotkał prawdziwego eksperta mozartowskiego – dyrygenta Bruno Waltera. I to właśnie dzięki niemu Don Giovanni Pinza nabrał blasku, czaru i stał się prawdziwie trójwymiarowy.

Życie prywatne Pinzy podczas tych pierwszych lat w Nowym Jorku było absolutnym koszmarem. Małżeństwo praktycznie się rozpadło. Obsesyjnie zazdrośna Augusta urządziła mu żenujące sceny zazdrości bez względu na miejsce i czas. Teraz wymyśliła sobie, że ją zdradza. Wierzyła w każdą plotkę i pogłoskę o jego „kontaktach” z innymi kobietami i wkrótce lista 2 065 dam z katalogu Don Giovanniego zbladła przy liście wymagowanych przez Augustę zdrad Pinzy. Ich życie towarzyskie nie istniało. Na początku napływały setki zaproszeń na prestiżowe przyjęcia z MET włącznie. Angielski Pinzy był niedoskonały, a Augusta nie znała języka w ogóle. Podczas przyjęć „wisiała” ciągle na jego ramieniu i głośno domagała się powtarzania sobie każdej, nawet grzesznościowej kwestii,

jaką wymienił z którąkolwiek z obecnych kobiet. Przerzywała rozmowy, wpadała w słowo, okazywała zadziwiający brak manier i w końcu przestano ich zapraszać.

Przyzwyczajony do fizycznej rekreacji Pinza w Nowym Jorku zastąpił ją spacerami, na które codziennie się wybierał. Jego celem było przejście choć jednej mili. Augusta na siłę postanowiła mu w nich towarzyszyć by ciągle go mieć na oku. Jeśli nie mogła, wysyłała z nim córeczkę, Claudię. Przeszukiwała mu wtedy kieszenie – przed i po spacerze – licząc skrupulatnie pieniądze. Jeśli brakowało choć najdrobniejszej sumy zasypywała go pytaniami: Co kupił, dla kogo, gdzie to jest, jaką kobietę odwiedził – i to wszystko w obecności dziecka. Zapraszała jednak do domu wielu ich wspólnych włoskich przyjaciół. Ale i to nie było „bezinteresowne”. W ten sposób zmuszała Ezia do zostania w domu.

Ów koszmar uległ niejakiemu zelżeniu, gdy do Nowego Jorku przyjechał jeden z włoskich przyjaciół Pinzy, Otello Ceroni. Pinza zarekomendował go jako doskonałego suflera do MET i Ceroni dostał angaż. Po krótkim czasie stał się ulubieńcem wszystkich śpiewaków i znany był powszechnie za kulisami pod pieszczotliwym imieniem: Toscanini suflerów. Augusta lubiła go i ufała mu. Ceroni zastąpił ją więc podczas spacerów Pinzy. Nareszcie więc Ezio mógł zwiedzić trochę Nowego Jorku i nawet wybierać się wraz z Ceronim i Claudią na wycieczki poza miasto.

W swych wspomnieniach Bruno Walter opisuje pierwsze spotkanie z Pinzą. Szukał śpiewaka do roli Don Giovanniego w Salzburgu, który poza walorami wokalnymi posiadałby odpowiednią prezencję sceniczną. Usłyszał od Artura Bodanzky’ego, że Pinza odniósł ogromny sukces w Nowym Jorku. Przyjechał więc do Nowego Jorku i umówił się na spotkanie. Państwo Walter zabrali ze sobą kucharkę Anitę, kobietę w średnim wieku pochodzącą z Czech. O umówionej godzinie – dzwonek do drzwi. Anita poszła je otworzyć. Po chwili, z wypiekami na twarzy i cała podeskcytowana szepnęła na ucho żonie Waltera: „Madam, na zewnątrz stoi taki piękny mężczyzna!”. „Myślę, że znalazłem mojego Don Giovanniego”, powiedział żonie Walter.

Od momentu pierwszego spotkania, Pinza obdarzał Waltera ogromnym respektem i sympatią i gotów był przyjąć każde warunki by z nim pracować. Podpisali kontrakt i wyjechali do Salzburga w towarzystwie Augusty i Claudi. Była to ich ostatnia podróż razem przed całkowitym rozpadem rodziny. Praca z Walterem wywarła głęboki wpływ na Pinzę. Próby były dla niego niezwykle radosnymi wydarzeniami, a było ich 14, z włączeniem 2 w kostiumach i jednej generalnej. Wszystko zresztą, zdaniem Pinzy idealnie było dopasowane do opery Mozarta i jej atmosfery. Dzięki Bruno Walterowi Pinza znacznie pogłębił interpretację Don Giovanniego, lepiej zharmonizował tekst libretta z muzyką i udratynizował aktorsko. Nacisk położył na męskości i elegancji postaci, a nie na czysto zmysłową stronę. Spektakle *Don Giovanni* w Salzburgu na zawsze pozostały w pamięci Pinzy jako te w najważniejszych osiągnięci artystycznych jego kariery. 10

Mariusz Klimek

Live in Concert 2010

z wokalistą i kompozytorem,
Mariuszem Klimkiem,
rozmawiała Monika Kwasigroch

Nowy, dwupłytowy album muzyczny Mariusza Klimka. Każdy koncert jest dla artysty swego rodzaju wyzwaniem. Musi być wyjątkowy, dopracowany nawet w najmniejszym szczególe. Dzieje się tak w szczególności, gdy w grę wchodzi koncert jubileuszowy. Wówczas nie może być on zwykłym koncertem, a dziełem, które powstaje krok po kroku, dzień po dniu, przez wiele miesięcy. Tak właśnie było w przypadku koncertu Mariusza Klimka, który odbył się 28 maja 2010 r. w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, pod nazwą *Początek Drogi*. Artysta podsumował w ten sposób 20 lat swojej pracy artystycznej i scenicznej. Jego występ był swego rodzaju opowieścią. Nie było w nim przypadkowości, każdy element został zaplanowany z wielką rozwagą. Wkrótce ukaże się płyta CD i DVD z tego widowiska. Artysta ten w swoim dorobku artystycznym niejednokrotnie udowodnił, że muzyka to jego życie. Tak również było przypadku koncertu *Początek Drogi*. Jego wspaniały występ został uwieczniony nagraniem i niebawem będzie można go odnaleźć w sklepach muzycznych na całym świecie.

Opowiedz nam jak wygląda od zaplecza tego rodzaju przedsięwzięcie. Czym dla Ciebie był koncert *Początek Drogi*?

Kiedy zaczęliśmy pracować nad koncertem, zastanawialiśmy się nad jego formą i wyglądem. Rozważaliśmy różne koncepcje, od koncertu bardziej akustycznego, poprzez popowy, aż do symfonicznego. Wielokrotnie zastanawialiśmy się nad ilością utworów, rodzajem piosenek, ilością zaangażowanych osób, przede wszystkim jakie nazwiska, jakie firmy. Przyznam się, że pomimo mojej wieloletniej obecności na scenie, wcale nie było to dla mnie łatwym zadaniem. Nadal po realizacji koncertu mam wrażenie, że mógłby być bardziej rozbudowany pod każdym względem. Co to znaczy? Mam na myśli ilość utworów, światło i taniec. Zawsze mam pewien niedosyt. Ciągłe myślę, że mogło być lepiej. Niemniej jednak czas robi swoje, a my mieliśmy go bardzo mało. Przystąpiliśmy do realizacji przedsięwzięcia o dość dużej skali – sześć miesięcy przygotowań, w tym ciężkich prób, wydaje się wiecznością, a jednak zaangażowanie odpowiedniej ilości osób, przydzielenie obowiązków, liczne spotkania, które są niewątpliwie koszmarem każdego artysty, wymagają precyzji i konkretów. Jest to z pewnością ciężka praca.

Ponowię pytanie, czym dla Ciebie był koncert *Początek Drogi*?

Przede wszystkim wyzwaniem. Koncerty tego typu są wielką niewiadomą. Coś co może mi się wydawać i być bliskie od strony muzycznej, niekoniecznie jest takie dla zwykłego widza. Zawsze się obawiam tego, czy koncert się spodoba czy też nie. Od samego początku wiedzieliśmy, że koncert będzie nagrywany przez telewizję, co wywoływało jeszcze większą presję. Musieliśmy się postarać, aby wszystko zostało dopięte na ostatni guzik. Cieszę się, że doczekałem się płyty DVD.

Pierwszy raz w swojej karierze wydajesz płytę CD i DVD. Jakie to uczucie?

Hmm... uczucie towarzyszące jak przy wydaniu każdej innej płyty. Różnica polega w nagraniu materiału. I nie chodzi tu o samą telewizję, gdyż wychodząc na scenę nie myślę o kamerach. Są ważniejsze sprawy, takie, jak przekaz tekstu, kolejność utworów, zapowiedź gości, imiona i nazwiska muzyków, bo wbrew pozorom podczas występu nie jest to proste. Trzeba dotrzeć do widza interpretacją utworu. Nagranie jest jedno i musi być profesjonalne. Choć znam swoje zachowanie i wiem co robię podczas koncertów, w momencie, gdy otrzymuję materiał do akceptacji, zastanawiam

się czy będzie do przyjęcia przeze mnie i czy warto pokazać go publiczności, fanom. Emocje są zawsze ogromne.

Uważasz ten krążek za uwieńczenie swojej 20 letniej kariery?

Absolutnie nie. Dopiero nabieram rozpędu. Myślę o kolejnym koncercie. W mojej karierze zawodowej nie jest to pierwszy zarejestrowany koncert. Różnica polega na tym, że ten koncert pozostanie jako dokument na długie lata. Jego promocja przewidziana jest w 22 krajach świata. Dlatego myślę, że jest on bardzo ważny dla mnie i osób z którymi współpracuję. Życzyłbym sobie, żeby ten koncert miał duże powodzenie i chciałbym pokazać go jak najszerzej publiczności.

Podczas koncertu usłyszeliśmy nagrania z Twojego dotychczasowego dorobku. Czym kierował się wybierając materiał na koncert?

Chciałem pokazać to od czego zaczynałem, poprzez utwory taneczne, do brzmienia akustycznego i nowych piosenek, na które zawsze czekają fani. To też nie było proste. Przez ponad dwa miesiące układaliśmy program z moim menadżerem. Proszę pamiętać też, że utwory wykonane podczas koncertu

były na nowo aranżowane. Zależało mi na świeżym brzmieniu i na żywej muzyce. Nie chciałem żeby koncert był „udawany”. Nie mam w zwyczaju podpierania się playbackami. Nie cierpię takich sytuacji. Chciałem pokazać ludziom prawdziwe brzmienie. Do takiej muzyki śpiewa się inaczej. Wszystko jest nasycone, spontaniczne. Dla mnie najważniejszy jest kontakt z widzem i towarzyszące temu emocje.

Skąd czerpałeś pomysły aranżując przebieg koncertu?

Jeżeli chodzi o czerpanie pomysłów, ja się z tym zwyczajnie urodziłem. Wszystko czego dotykam ma swój obraz. Taki jestem.

Mariusz Klimek
 fot. Marek Hanyżewski – Sweet Memories
 www.marekhanyzewski.iportfolio.pl



Układ koncertu zmieniany był kilkanaście razy. Przyznam się niestety, że podczas samego koncertu i tak pomyliłem kolejność utworów, przez co całość nabrała dodatkowych emocji, a koncert innego brzmienia. To mi się podobało. Wszyscy patrzyli na mnie zza kulis pytając wzrokiem co teraz? Szczerze mówiąc jest to zabawne ale i spontaniczne, bo tak naprawdę sam nie wiem co zrobię za chwilę. To jest prawdziwa scena.

Co najbardziej zaskoczyło Cię podczas realizacji tego projektu?

Nie wiem od czego zacząć... Przede wszystkim aranżacje. Pomimo rozmów i wyboru aranżera, zawsze jest tak, że do momentu pierwszej próby muzycznej mam mieszane

uczucia. Zastanawiam się czy na pewno aranżer dobrze mnie zrozumiał i to co usłyszę spełni moje oczekiwania. Ten projekt miał być lekki, z dużą energią. Tego oczekiwałem i to dostałem. Mile zaskoczyły mnie również wizualizacje, które nadały barwy koncertowi. Z takimi ludźmi lubię współpracować. Niestety nie wszyscy są tacy, niektórzy podchodzą do realizacji swoich zadań zbyt lekceważąco. Problem w tym, że u mnie nie ma czegoś w stylu: „jakoś to będzie”, bo wtedy jest dość nieprzyjemnie. Nie lubię pracować z ludźmi, którzy robią sztukę dla pieniędzy. Osoby, które współpracują ze mną od lat wiedzą, że pracę należy wykonywać bardzo dobrze albo kolejną raz nie zostaną zaproszeni do współpracy.

Czy w tym projekcie były takie osoby? Niestety tak.

Zdradzisz tę tajemnicę?

Nie, jeszcze nie teraz. Nie lubię kiedy ktoś wywiera na mnie presję, a z takimi zachowaniami się zmagaliśmy. Niestety takie zachowania wskazują jednoznacznie, że nawet przy kolejnych tego typu produkcjach osoby te nie będą mogły ze mną współpracować. Mój menadżer robi wszystko żeby dla każdego było dobrze. Stara się żeby atmosfera była naprawdę przyjemna, bo to duże obciążenie psychiczne, ale czasami wychodzimy z siebie i wtedy albo ja wychodzę i jest koniec próby albo pracujemy nadal w nieprzyjemnej atmosferze. Staram się unikać takich sytuacji.

Co stanowiło dla Ciebie największy problem w wydaniu płyty DVD?

Przede wszystkim czas i pieniądze. W tym przypadku zostaliśmy oszukani i teraz szukamy dodatkowych sponsorów. Nie jest to jednak miły temat do rozmowy.

...To chyba spory komplement dla artysty kiedy wytwórnia decyduje się wydać taki właśnie album – Mariusz Klimek – Live In Concert 2010?

Jeżeli chodzi o wydawnictwo, Acte Préable należy do tych, gdzie współpraca jest przyjemnością. Wydanie kolejnego krążka na pewno jest miłe. Jeszcze miłsze jest to, kiedy ludzie tę płytę kupują, kiedy oczekują kolejnego takiego koncertu. Ja zawsze wyczekuję momentu, kiedy mogę jej dotknąć, obejrzeć. Wtedy wiem, że to jest prawda, że to kolejna księga moich przygód muzycznych.

Czy jesteś zadowolony z tego projektu ?

Pewnie że tak, choć zawsze mam jakieś „ale”. Zawsze bym coś udoskonalał patrząc na całość. Myślę jednak, że to dobra produkcja pod każdym względem, a świadczy o tym chociażby głos publiczności. Ich reakcją miejscami mnie zaskakiwała, a to przecież dla nich śpiewam. Wszystko to co usłyszymy na CD i na DVD nagrane jest bez poprawek studyjnych. Nie wszyscy potrafią śpiewać na żywo, o czym niejednokrotnie przekonujemy się oglądając takie koncerty. Ja nie mam z tym problemu.

Co dalej? Jakie plany?

Chcemy pokazać ten program w całej Europie, a nawet na świecie. Za każdym razem będziemy dodawać nowe elementy. Mam nadzieję, że kolejna płyta DVD będzie tą o której marzę, że będzie kwintesencją założenia tego przedsięwzięcia. Zawsze jest

tak, jak się coś już ma, to chce się więcej. Do takiej grupy osób należą. To ludzie dają pomysły. To ludzie chcą oglądać moje produkcje. To ludzie chcą zobaczyć mnie i słyszeć. To mnie inspiruje i bawi, daje sens i początek kolejnym podróżom muzycznym.

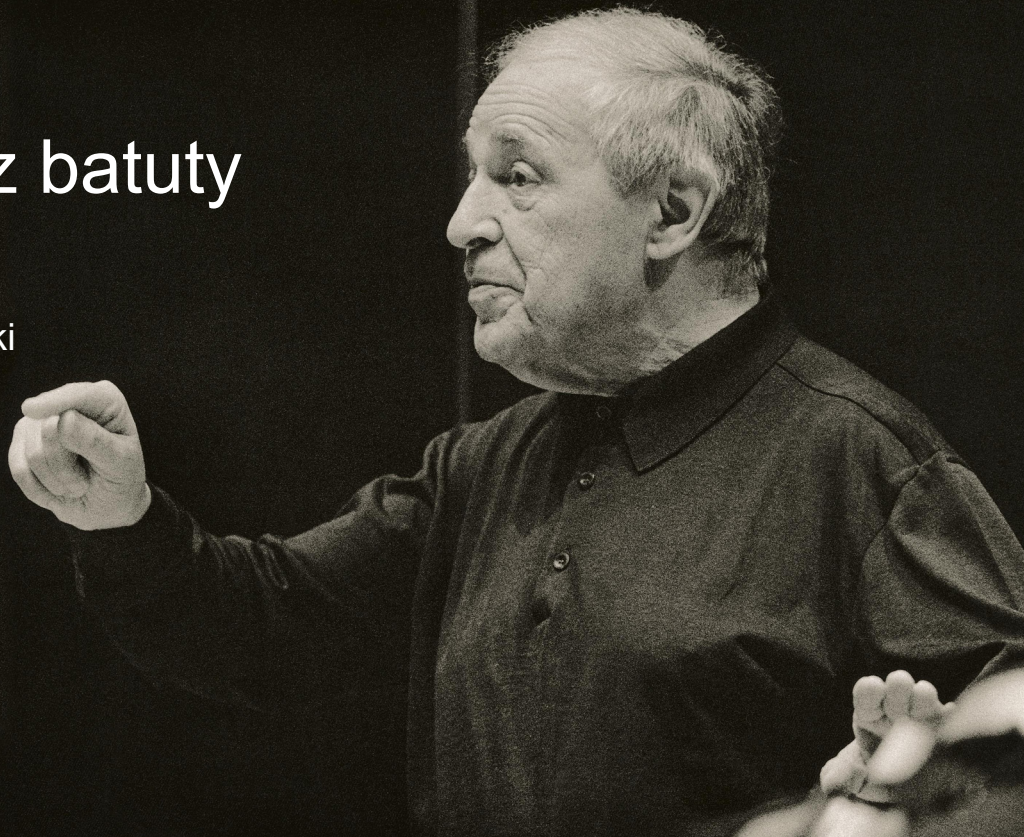
Imponuje mi Twoja charyzma, nie boisz się żadnego wyzwania. Było to widoczne na koncercie i mam nadzieję, że będzie to widoczne na DVD. Dziękuję bardzo za rozmowę.

Dziękuję również. Zapraszam do sklepów muzycznych po mój dwupłytowy album CD i DVD *Mariusz Klimek – Live In Concert 2010*, który ukaże się już niebawem, pod koniec października 2010 r. ☺

Pierre Boulez (1)

Brutal bez batuty

Dariusz Mazurowski



Pierre Boulez
fot. DG

Edukacja i pierwsze dzieła

Pierre Boulez urodził się 26 marca 1925 r. w Montbrison, niewielkiej miejscowości w departamencie Loire (region Rodan-Alpy). Niejako przy okazji warto wspomnieć, że stąd pochodziło parę innych postaci francuskiej kultury i sztuki, jak choćby poeta Victor de Laprade (1812-1883). Przyszły kompozytor już od dziecka zdradzał szczególny talent w dwóch dziedzinach, jak się miało okazać wcale nie tak odległych od siebie – muzyce i matematyce. Początkowo zresztą wydawało się, że to druga z nich stanie się jego powołaniem, bowiem kształcił się głównie w tym kierunku, w katolickim gimnazjum w Saint-Étienne. Ponieważ od najmłodszych lat uczył się także gry na fortepianie, z czasem miłość do sztuki dźwięku przeważała. Jak sam wspominał, niewiele brakowało, by został etnografem i muzykologiem, a wpływ na takie zamiary miała fascynacja tradycyjną muzyką japońską, afrykańską i indonezyjską (przede wszystkim z wyspy Bali). Nie pozostała ona zresztą bez wpływu na jego późniejszą twórczość.

Młody Boulez kontynuował edukację w Lyonie, ale wkrótce (w 1942 r.) przeniósł się do Paryża, by rozpocząć studia w miejscowym konserwatorium. Nie było to okres sprzyjający rozwojowi talentu muzycznego, trwała przecież wojna, a i po jej zakończeniu nie było wcale łatwo. Pierwsze lata w Paryżu artysta spędził pod opieką Oliviera Messiaena¹, który uczył go przede wszystkim harmonii. Jak się miało okazać, spotkanie z mistrzem było kluczowe dla dalszej kariery kompozytora, okazał się zresztą jednym z niewielu autorytetów, które Boulez zawsze uznawał.

Kolejnymi profesorami byli René Leibowitz (w latach 1945-46)², wprowadzający go w tajniki dodekafonii (poznanej jednak wcześniej dzięki Messiaenowi) oraz Andrée Vaurabourg, nauczycielka kontrapunktu. Pierwszy z wymienionych, kojarzony z tzw. Drugą Szkołą Wiedeńską (Zweite Wiener Schule), początkowo znalazł w Boulezie gorącego zwolennika i wręcz promotora własnej twórczości. Jednak stosunki między nimi wkrótce się popsuly i ten etap został szybko zakończony.

Gdy mówimy „francuska muzyka współczesna”, Pierre Boulez jest jednym z pierwszych, którzy przychodzą nam na myśl. Jego znaczenie zresztą znacznie wykracza poza granice Francji, mając absolutnie globalny wymiar. **A jest nie tylko wybitnym kompozytorem, ale również dyrygentem i – o czym się często zapomina – muzykiem (pianistą). W przeszłości jego nazwisko było często wymieniane jednym tchem obok takich osobistości jak choćby Luigi Nono, czy Karlheinz Stockhausen, bo też należy do tych, którzy mieli największy wkład w ukształtowanie się oblicza nowej muzyki.**

Wczesne próby kompozytorskie Bouleza dotyczyły przede wszystkim muzyki fortepianowej. Nie powinno to dziwić, bowiem dobrze znał instrument i mógł sam wykonywać swoje dzieła, sprawdzając w praktyce zastosowane rozwiązania. Już w 1945 r., zaledwie dwudziestoletni artysta napisał *Douze notations*, *Trois psalmodie* oraz *Variations*. Dwie ostatnie zostały wycofane z autorskiego repertuaru, ale pierwsza z nich doczekała się po latach (w 1978 r.) nowej wersji, tym razem na orkiestrę. W tym czasie kompozytor zainteresował się także jednym z wczesnych instrumentów elektronicznych, falami Martenota (opanovał zresztą grę na nich), zapewne także pod wpływem Messiaena, który już w latach 30-tych pisał na nie pionierskie utwory³. Boulez w 1946 r. ukończył *Quatuor pour quatre Ondes Martenot*, ale i tym razem żywot tej pozycji był dość krótki. Do kluczowych wątków powrócił dwa lata później, pisząc na ich podstawie

Sonatę na dwa fortepiany (dziś także nie wykonywaną). Dla porządku dodajmy jeszcze, że w kręgu jego zainteresowań pojawił się w tym czasie jeszcze jeden z wczesnych instrumentów elektronicznych – Ondioline – skonstruowany przez Georgesa Jenny'ego w latach 1938-41 i produkowany tuż po zakończeniu wojny. Aparat ten był wyraźnie wzorowany na falach Martenota, ale miał też kilka funkcji, poszerzających jego możliwości brzmieniowe. Pierre Boulez szybko opanował grę na nim, stając się cenionym wykonawcą – choć Ondioline w ambitniejszym repertuarze w zasadzie nie zaistniał, pojawiając się za to często w muzyce popularnej, filmowej, czy teatralnej.

Za pierwsze ważniejsze utwory kompozytora należy uznać *Piano Sonata no. 1* i *Sonatine* na flet i fortepian, oba z 1946 r. Także pod innymi względami okazały się istotne – Boulez po raz pierwszy wykorzystał w nich technikę dodekafoniczną, pozostając pod wyraźnym wpływem Arnolda Schoenberga, ale także swego ówczesnego nauczyciela, René Leibowitza. Pierwotnie jemu chciał zadedykować ową sonatę fortepianową, ale gdy ten próbował wymusić na młodym twórcy zmiany w partyturze, zmienił zdanie. Powszechnie uważa się zresztą, że właśnie to poróżniło obu panów i zakończyło ich współpracę.

Znacznie większy rozgłos uzyskały jednak późniejsze dokonania, przede wszystkim zaś *Le visage nuptial* na sopran, mezzosopran, chór i orkiestrę (1946) oraz *Piano Sonata no. 2* (1948). W tym okresie pisał pod wyraźnym wpływem Messiaena, starając się wykorzystać w praktyce założenia totalnego serializmu. Pomimo pewnych niedoskonałości tych młodzieńczych dokonań, Boulez miał do nich

pewien sentyment, zwłaszcza do *Le visage nuptial* – parokrotnie powrócił do partytury, by dokonać jej modyfikacji (po raz pierwszy w 1951 roku, a ponownie w latach 1988 – 89). Oba utwory zostały zresztą zupełnie dobrze przyjęte przez publiczność i krytykę.

Analizując wczesne kompozycje bohatera tej opowieści, warto pamiętać o kontekście historycznym. Po 1945 r. nowa muzyka powstawała poniekąd w oderwaniu od tradycji, czasem wręcz wbrew niej. Artyści, zwłaszcza młodej – jak Pierre Boulez – generacji, nie mieli swoich wzorców, a klasyczne wykształcenie nie dawało im zbyt solidnej podstawy do formułowania własnych idei estetycznych. Jednym z nielicznych autorytetów mógł być Anton Webern, nieobojętny zresztą Boulezowi. Oczywiście bardzo silny był wpływ Schönberga, choć z czasem kompozytorzy

Lider awangardy

W końcu lat 40. Pierre Boulez przejawiał coraz większe zainteresowanie ideami awangardy, szybko stając się jednym z czołowych jej orędowników. Starał się zaistnieć nie tylko jako kompozytor, czy wykonawca – ale także promotor nowych dzieł, organizator koncertów i dyrygent. Sprzyjały temu kontakty z innymi twórcami, a siłą rzeczy najbliższe mu było do rówieśników, na przykład skupionych później wokół Szkoły Darmstadtzkiej. W tym okresie sporo pisał, ale część utworów, jak choćby *Symphonie concertante* (1947), z czasem pogrążyła się w zapomnieniu. Boulez zawsze zresztą był niespokojnym duchem, stale poszukiwał, a po osiągnięciu zamierzonego efektu potrafił diametralnie zmienić swoją postawę estetyczną. Dlatego też nie sposób

lotorowo. Sięgał, choć z umiarem, po środki elektroniczne, poszukiwał nowych zestawień barw, zwracał baczną uwagę na kwestie rytmu (co z pewnością jest zasługą Messiaena), organizację utworu, czy – w późniejszym okresie – pełne wykorzystanie przestrzeni i nowe metody projekcji dźwięku. Zauważmy przy tym, że wiele z wczesnych dokonań było w kolejnych latach przedmiotem różnych zabiegów, powstawały nowe wersje, a niekiedy starsze utwory dostarczały materii do nowych. Taki los spotkał m.in. *Livre pour quatuor* na kwartet smyczkowy (1948, dwa fragmenty zostały później przepisane na orkiestrę smyczkową i zaprezentowane w 1968 r. jako *Livre pour cordes*, zresztą ponownie poprawione w 1989 r.), czy *Le soleil des eaux* na sopran, chór i orkiestrę (1948, modyfikowane kolejno w 1950, 1958 i 1965 r.). Pierre Boulez w swoim dążeniu do perfekcji powracał nawet do swoich najstarszych dzieł, tworząc ich nowe wersje – co niekiedy było spowodowane chęcią zastosowania świeżo odkrytych środków (na przykład obróbki elektronicznej, projekcji przestrzennej itp.). Generalnie uważa zresztą, że jego kompozycje stale się rozwijają, nigdy nie osiągając całkowicie skończonej postaci.

Jeszcze w 1948 r. wziął udział w pionierskich eksperymentach Pierre'a Schaeffera z muzyką konkretną, występując jako pianista w nagraniach źródłowego materiału do wczesnych etiud. Ten epizod bywa często pomijany w biografii artysty, tymczasem zapewne dzięki niemu zainteresował się wykorzystaniem najnowszej technologii w muzyce, co później zaowocowało wieloma utworami i aktywnością naukową w

ośrodku IRCAM. Nie była to zresztą jedyna wizyta kompozytora w najstarszym studiu muzyki elektronicznej (konkretnej) – w roku 1951 zrealizował tu dwie miniatury, *Étude I* i *Étude II*.¹⁰

Przypisy

¹ W okresie 1943-45, zwieńczonym otrzymaniem pierwszej nagrody tej uczelni.

² Niektóre źródła podają, że było to w okresie 1946-47.

³ Szerzej na temat fal Martenota i dedykowanych im dzieł Messiaena piszemy w cyklu *Prapoczątki muzyki elektronicznej 1915-1945*. Czytelnicy znajdą tu także informacje o Ondiolinie i innych instrumentach.

⁴ W 1952 r. Boulez napisze, że – jego zdaniem oczywiście – muzyk, który sam nie doświadczy potrzeby zastosowania dodekafonii, nie jest absolutnie nic warty.



Pierre Boulez
fot. DG

zaczęli dostrzegać, że dodekafonia ma swoje ograniczenia i nie rozwiązuje wielu problemów twórczych. Jednym z pierwszych, który wyciągnął z niej daleko idące wnioski, a przy tym doskonale rozumiał jej istotę, był właśnie Pierre Boulez². Do takich wniosków skłania nas lektura jego wczesnych dzieł, nawet jeśli wpływy Schönberga, czy Weberna są wciąż słyszalne. Recenzenci wskazywali zresztą na dwa inne źródła inspiracji – jedno absolutnie zrozumiałe – Messiaen, drugie nieco bardziej zaskakujące – Claude Debussy. Tak, czy inaczej – nasz bohater okazał się jednym z pierwszych przedstawicieli naprawdę nowej muzyki, należącym do najmłodszego pokolenia twórców, nieobciążonym zbytnio dokonaniem dawnych mistrzów. A przy tym także bezdyskusyjnie wybitnym.

przypisać go do określonej szkoły, czy nurtu. Można wręcz odnieść wrażenie, że każda kolejna kompozycja stanowi przemyślane rozwiązanie złożonej problematyki estetycznej, czy technicznej. Przy tym Pierre Boulez rozpracowuje każde zagadnienie bardzo gruntownie, dowodząc ogromnej biegłości warsztatowej, ale także wrażliwości i sprawności intelektualnej najwyższej próby. Te cechy pozwalają mu utrzymywać się przynajmniej o pół kroku przed resztą stawki i jednocześnie uniknąć pułapek, których w muzyce drugiej połowy XX w. nie brakowało. Żadnego ze składników swojego języka nie doprowadził do niepotrzebnej skrajności, co uchroniło go przed dość naiwnymi, ale przecież pojawiającymi się wówczas pytaniami – czy to jeszcze jest muzyka? A Pierre Boulez interesował się niemal wszystkim i potrafił poruszać się wie-

Alice Sara Ott

Dwa rewolucyjne koncerty

Arkadiusz Jędrasik

Ta młoda artystka mimo znakomitych koncertów, zapelnionego terminami kalendarza i kontraktu płytowego z najbardziej prestiżową firmą na świecie wciąż poszukuje swojej drogi. „Ja czuję się rozdarta między Japonią a Niemcami. Tylko w muzyce czuję się jak u siebie”. Po dwóch albumach solowych z muzyką Liszta i Chopina przyszedł czas by zmierzyć się z koncertami fortepianowymi. Na swój najnowszy album wybrała zatem dwa pierwsze koncerty, dwóch kompozytorów dla niej bardzo ważnych: Liszta i Czajkowskiego.

Alice Sara Ott urodziła się w Monachium w 1988 r. Jej matka jest Japonką, ojciec Niemcem. Matka Alice robiła wszystko, aby wyperswadować córce życie koncertującej pianistki, kiedy ta w wieku trzech lat oznajmiła, że chce właśnie zostać pianistką. By przeszkodzić córce w graniu, zbudowała nawet ogrodzenie wokół fortepianu. Jednak po roku ustąpiła i Alice zaczęła brać lekcje. W wieku pięciu lat wygrała konkurs, który potwierdził jej ambicje: „Byłam zdziwiona i oczarowana ciepłą reakcją publiczności, zdecydowałam, że to będzie mój zawód”.

Popularność *I Koncertu fortepianowego* Czajkowskiego nigdy nie uległa zmianie, wciąż jest bodaj najpopularniejszym na świecie. Patrząc jednak wstecz na jego historię, to niemal groteskowy wydaje się fakt, że kompozytor musiał bronić swego koncertu przed surowym werdyktem Antona Rubinsteina, którego uważał wtedy za swego mentora, ale któremu zdecydowanie odpowiedział: „Nie zmienię w tym koncercie ani jednej nuty”.

Wypada zatem zapytać, dlaczego 21-letnia pianistka wybrała właśnie to tak bardzo znane dzieło na swoje pierwsze nagranie wraz z orkiestrą? „*Koncert Es-dur* Liszta grałam po raz pierwszy mając 14 lat, a opus 23 Czajkowskiego, gdy miałam 17 lat. Z tymi koncertami wiąże się najwięcej moich wspomnień i doświadczeń”. Jedno z tych wspomnień, to wizyta Alice Sary Ott w dawnej posiadłości siostry Czajkowskiego na Ukrainie, niedługo po debiucie w *Koncertcie Es-dur* w Kijowie. To właśnie tam, w dawnej posiadłości, przekształconej obecnie na muzeum, kompozytor odkrył ukraiński folklor w 1872 r. Folklor ten zafascynował Czajkowskiego, kompozytor zainspirował się nim tworząc *II Symfonię*, nazywaną „Małorosyjską”, po której dwa lata później powstał *Koncert Es-dur*.

„Dyrektorka muzeum opowiedziała mi, że główny temat trzeciej części pochodzi z ukraińskiej pieśni ludowej. Zaśpiewała mi ją, a nawet dała mi partyturę. Od tego czasu, śpiewam sobie po cichu tę arię za każdym razem, gdy gram ten temat. Taki rodzaj doświadczenia przekształca posiadaną wizję danego utworu”.

Przez ostatnie kilka lat Alice Sara Ott grała ten koncert dobre pięćdziesiąt razy. Nie umniejszając roli pracy przygotowawczej, artystka uważa, że prawdziwy proces kształtowania się danej interpretacji zaczyna się na scenie, w szczególnej atmosferze koncertu, w konfrontacji wykonawcy ze swoją kondycją fizyczną i mentalną, z akustyką, z instrumentem, z orkiestrą i publicznością.

Pianistka dopatruje się w tych dwóch koncertach dzieł rewolucyjnych, które wymykają się konwencji swej epoki, zwłaszcza na płaszczyźnie formalnej. „Weźmy ogromną pierwszą część z Czajkowskiego: on także zaczyna od tematu zapożyczonego z folkloru ukraińskiego, który podjęty jest dwukrotnie, a potem znika i nie pojawia się już więcej w takiej formie. Folklor ukraiński jest po trochu obecny wszędzie w tym koncercie, zwłaszcza w pasażach lirycznych i melancholijnych. Ale Czajkowski znajduje także zupełnie inne akcenty, na przykład, kiedy sprawia, że francuska piosenka *Il faut s'amuser, danser et rire* (Trzeba



Alice Sara Ott
fot. Kiyotaka Saito/DG

bawić się, tańczyć i śpiewać) wiruje w połowie drugiej części. Według mnie, dzieło to odzwierciedla kalejdoskop życia. I ukazuje mi wiele rzeczy odnośnie dwoistej osobowości Czajkowskiego, o jego kompleksach i cierpieniu spowodowanym homoseksualizmem. Wielu kompozytorów postradałoby rozum, gdyby nie mieli muzyki. Muzyka ofiarowała im przestrzeń, w której mogli swobodnie się wypowiedzieć. Czujemy to w tym koncercie, który ukazuje tyle różnych twarzy Czajkowskiego – szczyry, ironiczny, radosny, pełen nadziei, ale także depresyjny poprzez melancholię niektórych melodii”.

Zaproszony do nagrania dyrygent Thomas Hengelbrock podziwia nie tylko bogactwo melodyczne *Koncertu* Czajkowskiego, ale także śmiałość i energię, z którymi kompozytor eksperymentuje w tej formie. Dopatruje się tu paraleli z Franciszkiem Lisztem, który poświęcił długie lata swemu *I Koncertowi fortepianowemu*: „Liszt spędził osiem lat na przeróbkach swego pierwszego szkicu, zanim oddał go do druku. Uważam, że jest to coś niesamowicie fascynującego: myślimy dzisiaj, że napisał wirtuozowski koncert tylko po to, żeby błyszczeć na koncertach, on jednak dopieszczał tę kompozycję całymi latami. To trochę, tak jak u Beethovena: egzystencjalna walka o odnalezienie formy i przejrzystości muzycznego konceptu. U Liszta, to coś więcej niż sztuczny gest wirtuozowski: wirtuozeria idzie tu w parze z głębią muzyczną”.

Hengelbrock, wielki fan Liszta, uważa, że należy docenić wpływ na historię muzyki, jaki wywarł ten kompozytor obdarzony ogromną

wyobraźnią i prowadzący harmonię z niezwykłą swobodą. Jest to oczywiste w dziełach skomponowanych pod koniec życia, w wizjonerskich partyturach, które nie pozwalają się już zanalizować według reguł tonacji. Jednak, w oczach dyrygenta, dzieło takie jak *I Koncert*, samo w sobie nie zawiera żadnej sztuczności. „Już samo *Allegretto* jest niesłychane samo w sobie: zbudować kompozycję na połączeniu trianglera i

formy, którą osiąga Liszt w tym koncercie i przypomina, że Bartók widział w nim pierwszą doskonałą kompozycję w formie cyklicznej sonaty, ze wspólnymi tematami, traktowanymi na zasadzie wariacji.

Alice Sara Ott uważa, że ważne jest, aby wiedzieć jak najwięcej o kompozytorze, aby zrozumieć dobrze jego osobowość i psychikę. Ale tak naprawdę, wszystko jest w muzyce,



Alice Sara Ott
fot. Kiyotaka Salto/DG

instrumentów strunowych w pizzicato! Widzę tu pewną analogię z tańcem śmierci”.

Alice Sara Ott zmierza w tym samym kierunku: po majestatycznym początku koncertu i drugiej części, którą widzi jako liryczny nokturn, *Allegretto* sprawia wrażenie balu maskowego podczas karnawału. „Każdy nosi maskę, nikt nie pokazuje swego prawdziwego oblicza”. Podobnie jak dyrygent, pianistka chce walczyć z niesłusznym zarzutem sztuczności, który zbyt często stawia się Lisztowi. Oprócz samej techniki, misją pianistki jest przekazanie słuchaczowi prawd ukrytych między nutami partytury, na przykład w lirycznych pasażach, w cudownych dialogach fortepianu i instrumentów strunowych i dętych. Pianistka podziwia ponadto dojrzałość

uważa pianistka. „nie zawsze jest łatwo odkryć, czego chciał kompozytor. My muzycy, jesteśmy tylko posłańcami kompozytorów. Naszym zadaniem jest, aby przekazać ich przesłanie publiczności”.

Artystka jest świadoma, że możliwe są interpretacje diametralnie różne, i że jej wykonanie będzie także się zmieniało wraz z upływem lat. To zresztą dlatego pianistka przywiązuje tak wielką wagę do niezależności i jasności koncepcji. Ponieważ, jeśli zajmuje się muzyką, to po to, że by wyrazić to, czego nie jest w stanie sformułować język: „Muzyka jest siłą, która całkowicie obnaża ludzi. Ukazuje uczucia nie manipulując nimi”.

Pelna temperamentu, olśniewająca artystka, jednocząca w swej sztuce wybitny talent wokalny z wielkim dramatycznym aktorstwem. Wysoki rejestr jej unikalnego głosu brzmiał jak sopran dramatyczny, a piękne, nasycone, niskie, kontraltowe dźwięki przypominały brzmienie organów. Każda jej fraza, każdy akcent w jej wykonaniu nabywał artystycznego wyrazu, uderzał zdumiewającą plastycznością. U podstawy interpretacji artystki był głęboki dramatyzm, różnorodność emocji pozbawionych niepotrzebnej przesady. Zaskakująca była u niej owa lekkość, swoboda przechodzenia od skrajnie wysokich nut sopranu do niskiego, niemal mrocznego dołu skali” – pisał o śpiewaczce rosyjski krytyk, W. Timochin. I rzeczywiście. Śledząc karierę artystyczną Simionato, analizując jej sezonowe kalendaria występów, można zauważyć, iż w tym samym sezonie potrafiła śpiewać tak różne partie jak Orfeusza Glucka, Walentynę z *Hugonotów*, Kopciuszka Rossiniego czy Santuzę Mascagniego. I nie była w nich stale tą samą Simionato, która tylko śpiewała swe role. Każdej postaci nadawała odpowiadającą jej formę artystyczną. Zawsze głosowo i aktorsko stanowiła osobowość.

Giulietta Simionato urodziła się 15 grudnia 1910 r. (podawana też jest data 12 maja 1910 r.) we włoskim mieście Forlì. Śpiewu uczyła się w Rovigo u Ettore Lucatellego i w Mediolanie u Guido Palumbo. Mając 23 lata, w 1933 r., zdobyła I nagrodę (Belcanto Preiss) na konkursie wokalnym we Florencji. To zwycięstwo zaowocowało stażem we florenckim Teatro Comunale. Wystąpiła wtedy, w ramach festiwalu Maggio Musicale Fiorentino, w światowej premierze opery I. Pizzettiego *L'Orseolo*. Był to rok 1935 (niektóre źródła informują, iż właściwy debiut sceniczny artystki miał miejsce siedem lat wcześniej, w Montagnana, w partii Loli w operze *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego). Wielce obiecującą śpiewaczką zainteresowała się La Scala już w 1936 r. (zaśpiewała tam jedną z Dziewcząt Kwiatów w *Parsifalu*). Rok później wystąpiła po raz drugi w światowej premierze opery. Tym razem była to *La morte di Frine* włoskiego kompozytora L. Rocca. W La Scali, do 1944 r., śpiewała jeszcze w wielu partiach, początkowo w mniejszych, a potem m. in. jako Niewidoma w *Giocondzie*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Magdalena w *Rigoletcie*, Meg Page w *Falstaffie*, Beppe w *Amico Fritz* Mascagniego (1941, pod dyktando kompozytora), Jaś w *Jasiu i Malgosi*, Cherubin w *Weselu Figara*. Po wojnie zdecydowała się podjąć występy zagraniczne: Szwajcaria, Anglia, Hiszpania, Skandynawia, Stany Zjednoczone, Meksyk, Ameryka Południowa. W roku 1947 odnosi olbrzymi sukces w tytułowej partii Mignon w operze A. Thomasa. Śpiewa ją najpierw w Genui, a potem już w La Scali. A gdy rok później Arturo Toscanini angażuje ją do udziału w uroczystościach

Giulietta Simionato

1910-2010

Jacek Chodorowski

dedykowanych Arrigo Boito w La Scali (śpiewa Rubrię w *Neronie*), pozycja artystki zostaje utrwalona. Sceny światowe stają przed nią otworem. Artystka debiutuje na estradach i scenach Festiwalu w Edynburgu (Cherubin, 1948), londyńskiej Covent Garden (Adalgisa, obok Marii Callas, 1952), paryskiej Grand Opera i wiedeńskiej Staatsoper. Rok 1959 przynosi jej triumfalny debiut w nowojorskiej MET (Azucena). Na tej scenie śpiewać będzie pięć partii (Azucena, Amneris, Rozyna, Santuzza, Dalila) do 1965 r. Oczywiście w ciągu swego całego apogeum wokalnego artystka pojawia się na scenach całego świata wielokrotnie, podobnie jak i na prestiżowych festiwalach (Arena di Verona, Glyndebourne, Edinburgh, Maggio Musicale Fiorentino, Salzburg. W La Scali, w 1960 r., śpiewa Dydonę w *Trojanach* Berlioza (jest to mediolańska premiera tej opery), a w 1962 r., w tym samym teatrze, bierze udział w światowej premierze *Atlantydy* M. de Falli. Swą działalność artystyczną wielka śpiewaczka kończy definitywnie w roku 1966, choć jest w imponującej formie i w pełni sławy. Pożegnalna partia to Servilla w operze *Łaskawość Tytusa* Mozarta na scenie Piccola Scala.

W latach 50. i 60. najczęstszym miejscem występów śpiewaczki była La Scala. Partnerowali jej wówczas tak znakomici śpiewacy, jak Maria Callas, Anita Cerquetti, Joan Sutherland, Fiorenza Cossotto, Franco Corelli, Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini, Nicolai Giurou, Giorgio Tozzi. A jej najlepszymi wtedy kreacjami scenicznymi były partie: Jane Seymour (*Anna Bolena*, 1957), Fenena (*Nabucco*, 1958), Carmen (1959), Dydona (*Trojanie*, 1960), Dalila (*Samson i Dalila*, 1961), Walentyna (*Hugonoci*, 1962), Arsace (*Semiramida*, 1962), Santuzza (*Rycerskość wieśniacza*, 1963), Adalgisa (*Norma*, 1965).

Repertuar artystki obejmował 70 partii. Krytycy podkreślali, iż Simionato to śpiewaczka dojrzała, która wspaniale czuje się na scenie w sferze partii dramatycznych, komediowych i rodzajowo – charakterystycznych. Józef Kański w swej książce *Mistrzowie sceny operowej* pisze: „jej to w wielkiej mierze zasługą jest przywrócenie partii Rozyny w *Cyruliku sewilskim* oryginalnej wersji mezzosopranowej, bowiem prawie od stu lat, bodajże od czasów wielkiej Adeliny Patti, rolę tę śpiewały koloraturowe soprań”. A jej Rozyna jest promieniująca, swawolna, a przy tym jakże filuterna. W *Samsonie i Dalili* zniewala liryczną ekspresją o wielkiej mocy. W *Kopciuszkę* zadziwia delikatnymi, misternymi koloraturami i błyskotliwością. Jako Carmen tworzy przenikliwy, w istocie charakteru psychologicznie głęboki obraz swej bohaterki. Była także niezapomnianą Walentyną w *Hugonotach*, dosłownie porażającą wokalnie w swej religijnej żarliwości. Jako Orfeusz Glucka łączyła nieomylnie wycucie formy, szlachet-



Giulietta Simionato i Renata Tebaldi

ność gestyki, przejrzystość emocji. Znakomicie, precyzyjnie i wirtuozowsko śpiewała również Arsace w *Semiramidzie*. Do jej najlepszych kreacji scenicznych należały też partie księżnej Eboli w *Don Carlosie*, Azuceny w *Trubadurze* i Amneris w *Aidzie*. Jej Eboli była i zakochana, i porzucona, mściwa i skruszona. Azucenę zaś interpretowała jako ofiarę własnej miłości do matki i syna, ofiarę własnego dążenia do zemsty. Jej Amneris to dumna księżniczka, bez powodzenia usiłująca zdobyć miłość ukochanego, a w końcu przerażona swoim czynem.

W szerokim repertuarze scenicznym śpiewaczki znalazły się także partie z oper rosyjskich: *Borys Godunow* (Maryna Mniszech, Karczmarka, Niania i Carewicz Fiodor), *Chowańszczyzna* (Marfa), *Sadko* (Liubawa).

Znakomita włoska śpiewaczka, Gilda Dalla Rizza, powiedziała o swej młodszej koleżance: „Simionato śpiewała wszystko niezrównanym, precudownym głosem. Była błyszczącą gwiazdą nie dzięki publicity lecz dla swych wyjątkowych zasług”. Istotnie, mogła mieć tak olbrzymi, szeroki i różnorodny repertuar. Dysponowała bowiem olśniewającym, jędrnym i ciepłym głosem. Na całej swej rozpiętości był on wyjątkowo wyrównany, elastyczny i miękki. Znakomicie wyszkolony technicznie, stanowił

materiał z którego artystka konstruowała frazę i rzeźbiła linię wokalną.

Giulietta Simionato zmarła w Rzymie, 12 maja 2010 r. Mężem artystki był znany włoski lekarz, Cesare Frugoni. Swą prywatność starannie chroniła, mówiąc, iż jej prywatne życie, to „praca nad rolami”. Uważano, iż należy do artystek skromnych, delikatnych. Mimo sukcesów unikała przywilejów, stroniła od intryg. Celem jej życia była tylko sztuka.

Giulietta Simionato pozostawiła pokaźną liczbę nagrań płytowych utrwalających jej znakomite kreacje. Znany niemiecki krytyk muzyczny i znawca wokalistyki, Jürgen Kesting, napisał: „Simionato należała do tych śpiewaczek, które dominujące partie potrafią grać nie tylko na scenie ale i malować dźwiękiem głosu w nagraniach”. Tak więc obok kilku płyt recitalowych, studyjnych i live (Decca, Melodram, Memories) dyskografia artystki obejmuje ponad 30 rejestracji kompletnych oper i ich fragmentów, dokonywanych w studio i na scenach. Niektóre z tych oper (m.in. *Trubadur*, *Norma*, *Cyrulik sewilski*, *Rigoletto*, *Aida*, *Carmen*, *Bal maskowy*, *Rycerskość wieśniacza*, *Faworyta*, *Anna Bolena*) nagrywane były kilkakrotnie w różnym okresie czasowym dla Dekki, Cetry, EMI, Arkadii, Melodramu, Legato.®

Tansman o Chopinie

Poniższy tekst jest wprowadzeniem do dwóch artykułów Aleksandra Tansmana traktujących o muzyce Chopina, które ukazały się w kolejnych numerach czasopisma. Na początku kilka słów o związkach Tansmana z Chopinem na różnych płaszczyznach – od „podobieństw życiowych”, poprzez odwołania muzyczne, po publicystykę¹. W tym miejscu należy podkreślić, iż dzieło Chopina zajmuje wyjątkowe miejsce w muzyce i myśli estetycznej Aleksandra Tansmana, co wyraźnie ukazuje już choćby krótki przegląd jego twórczości fortepianowej.

Na przełomie lat 20. i 30. XX w. paryscy krytycy muzyczni doszukiwali się podobieństw między życiem Tansmana i Chopina oraz, naturalnie, analogii artystycznych. W 1929 r. Lucien Chevalier podsumowując dzieśnięc lat pobytu Aleksandra Tansmana w stolicy Francji porównał go do Chopina. Ukazał młodego polskiego artystę jako wcielenie romantycznego, chopinowskiego mitu: kompozytora – pianisty – tułacza, jako „duchowego dziedzica autora nieśmiertelnych mazurków”². Chevalier wymienia wiele analogii pomiędzy kompozytorami, pisze m.in.: „Jak Chopin, pan Tansman opuścił Polskę w wieku około dwudziestu lat, jak Chopin, osiadł w Paryżu (...) jak u Chopina, folklor jest jednym z konstrukcyjnych elementów jego temperamentu muzycznego, a element ten konkretyzuje się w jego Mazurkach...”³. Dalej autor wymienia kolejne podobieństwa między twórcami, m.in.: obaj byli pianistami wykonującymi głównie własne utwory, a muzyka fortepianowa dominowała w ich twórczości kompozytorskiej; szybko podbili serca paryskiej publiczności; grali na fortepianie od wczesnego dzieciństwa; pochodzili z inteligentnych rodzin; od dzieciństwa znali język francuski, itd. Liczne podobieństwa między Tansmanem i Chopinem były zauważane również przez tak znaczących krytyków tego czasu jak Raymond Petit, Alexis Roland-Manuel czy Irving Scherke. Sam Tansman był świadomy wartości pewnych elementów wspólnych między nim a Chopinem jak np. znaczenia kultury francuskiej dla ukształtowania własnej osobowości artystycznej. Podkreślał to wielokrotnie m.in.: w liście do Edouarda Ganche’a: „Pretenduję do tej cudownej syntezy wrażliwości polskiej przefiltrowanej przez jasność i umiar francuski, której najpiękniejszym owocem był Chopin”⁴.

Irving Scherke w książce *Aleksander Tansman – kompozytor polski*⁵, zauważa liczne podobieństwa między muzyką Tansmana i Chopina m.in.: melodyka, faktura fortepianowa, liryzm, melancholia, częste sięganie do idiomu tanecznego, precyzja formalna czy określenie wykonawcze. Podkreśla, iż na początku drogi twórczej „Tansman wychodzi bezpośrednio z tradycji chopinowskiej”⁶. Co więcej, znajomość polskiej muzyki ludowej Tansman zawdzięcza *Mazurkom* Chopina i tylko poprzez nie odwołuje się do rodzimego folkloru (*folklore imaginaire*). Kompozytor przez całe życie pisał gatunki, które nawiązują do tradycji chopinowskiej. W jego, liczącym ponad 100 pozycji, katalogu muzyki fortepianowej znajdujemy: 47 mazurków (cztery zeszyty – 36 utworów), nokturny (8), barkarole, imprompty, etudy, preludia, ballady (3), walec i kolysanki. W każdym z tych gatunków widać wyraźne odniesienie do tradycji Chopinowskiej, najczściej poprzez aluzje (np. *Kolysanka polska* z cyklu *Album des Amis* 1980; 4 *Nokturny* 1952), stylizacje (np.

niektóre *Mazurki* 1918-41; *Walc z Suite Variée* 1955) lub swego rodzaju próbę zaprzeczenia, wyjścia poza (*Ballady*, 1941; *Nokturny*, 1952). Tansman wpłata dwa najsilniej naznaczone przez twórczość Chopina gatunki – mazurka i nokturn – do cyklu sonatowego. Dając tym samym zupełnie nowy wymiar klasycznej konstrukcji. Mazur w finale *II Sonaty fortepianowej* nadaje narodowy charakter dziełu z założenia klasycznemu, uniwersalnemu. Zastosowanie nokturnu w *III Sonacie fortepianowej* pozwala kompozytorowi połączyć założenia estetyczne neoklasycyzmu z romantyczną nastrojowością.

Muzyka Chopina jest przywoływana niezwykle często przez Aleksandra Tansmana. Pojawia się w wielu artykułach, referatach czy wywiadach. Czasem poświęconych tylko Chopinowi, czasem dotyczących muzyki polskiej (*Muzyka polska*, 1938; *Karol Szymanowski*, 1922) lub innych zagadnień (np. *Czytając Vladimira Jankélévitcha*). Z każdej wzmianki o Chopinie można wyczytać wielkie uwielbienie dla jego muzyki, poczucie ogromnego znaczenia twórczości Chopina dla rozwoju światowej muzyki. Tansman wielokrotnie podkreślał, że Chopin to „jeden z największych kompozytorów wszechczasów”⁷. Pisał nie raz, o wielkiej roli folkloru w muzyce i o tym, że to dzięki Chopinowi zyskał on wielkie znaczenie i pozwolił odnowić język muzyczny. Dość często podkreślał, że dla niego ideał kompozytora stanowi połączenie wrażliwości i wyobraźni z inteligencją i za takiego właśnie twórcę uważał Chopina (*Czytając Jankélévitcha*)⁸.

W 2005 r. córka kompozytora, Mireille, zebrała i opublikowała teksty ojca w grubym tomie *Głos liryczny w burzliwym stuleciu*⁹. Wśród zgromadzonych materiałów, muzyce Chopina poświęcone są dwa większe teksty (*O „lekcji” Chopina „rewolucjonisty”* i *Rozważania o dziedzictwie muzycznym Chopina*), w których odnaleźć można esencję tansmanowskiej myśli o tym kompozytorze – jako wielkim „rewolucjonście artystycznym”, w którego dziedzictwie ciągle żyjemy oraz wskazanie Chopina jako najwspanialszego Ambasadora Polski w świecie.

Kolejnym tekstem o najwybitniejszym polskim twórcy XIX w. jest krótki artykuł *Kilka refleksji o zgubnych skutkach legendy stworzonej w dobrej wierze*¹⁰ napisany w 1949 r. dla paryskiego przeglądu młodzieży artystycznej (*Cahier J*). Traktuje o tym jak XIX-wieczne „legendy” i przesady krzywdzą Chopina oraz jego muzykę. Tansman próbuje „wyprostować” niewłaściwe i szkodliwe, jego zdaniem, łączenie stanu zdrowia kompozytora z jego muzyką oraz klasyfikowanie jej jako „kobiecej”¹¹. Przeczy wizerunkowi Chopina jako wającego, chorowitego artysty, którego stan fizyczny odbija się w twórczości muzycznej. Dalej walczy z wizją Chopina jako „męskiej Damy Kameliowej”¹². W tekście tym podnosi również problem łączenia słabego stanu zdrowia kompozytora z interpretacją chopinowskiego rubata – wedle Tansmana wielu pianistów traktuje rubato jako grę a piacere, co prowadzi do interpretacji rozchwianych agogicznie, emocjonalnie i gubiących logikę konstrukcji chopinowskiego dzieła.

Innym zagadnieniem poruszonym przez Tansmana jest sprawa popularyzacji muzyki Chopina. Zastanawia się, czy jest to konieczne wszelkimi środkami? Czy naprawdę trzeba aranżować jego muzykę na jazzowo czy ukazywać Chopina w filmie, nawiązać hollywoodzkim, jako college-boy’a? Na koniec zapytuje ironicznie,

Małgorzata Gamrat

gdzie ukrywa się ta chopinowska słabość fizyczna w *Polonezach* czy *Balladach*? I sam sobie odpowiada, iż jej tam po prostu nie ma.

Wywiady, rozmowy czy audycje radiowe, niezależnie od tematu Aleksander Tansman prawie zawsze wspominał Chopina i jego muzykę. Można tu wymienić kilka przykładów m.in. wspomniana już rozmowa z Lucien Chevalier, Michele Hoffmann¹³ czy z Januszem Cegiellą¹⁴. Wzmianki te, czynione w różnym kontekście, mają różnorakie znaczenie. Świadczą one o wielkim przywiązaniu kompozytora do twórczości naszego najwybitniejszego artysty doby romantyzmu. To uwielbienie dla Chopina potwierdził Tansman w jednym z ostatnich wywiadów, którego udzielił z okazji otrzymania nominacji na stopień Komandora Orderu Sztuki i Literatury. Wówczas Tansman stwierdził, że Chopin „jest symbolem Polski; jest największym artystą, jakiego Polska dała światu.”¹⁵ Słowa te mogą być mottem dla każdej pracy poświęconej Chopinowi.¹⁶

Przypisy:

¹ Więcej na temat życia kompozytora i jego działalności twórczej można znaleźć w książce Janusza Cegielli, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, t. 1-2, Wydawnictwo 86 Press, Łódź, 1996.

² Lucien Chevalier, *Une entretien avec... Alexandre Tansman*, „Guide de concert”, nr 19, 9 lutego 1929, s. 535.

³ L. Chevalier, *op. cit.*, s. 536.

⁴ List z 11.02.1929. Cytat za: Irena Poniatowska, *Le « credo » musical de Tansman à travers sa correspondance avec Edouard Ganche et Halina Szymbulska [w] Hommage au compositeur Alexandre Tansman (1897-1986)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paryż 2000, s. 46.

⁵ Irving Scherke, *Aleksander Tansman – compositeur polonais*, Max Eschig, Paryż 1931.

⁶ I. Scherke, *op. cit.*, s. 11.

⁷ Aleksander Tansman, *Muzyka w Polsce [w] Głos liryczny w burzliwym stuleciu*, red. Mireille Tansman-Zanutini, Harmattan, Paryż 2005, s. 144.

⁸ „Jego muzyka jest wyjątkową syntezą wrażliwości z inteligencją”; *Czytając Vladimira Jankélévitcha [w] Głos liryczny w burzliwym stuleciu*, s. 72.

⁹ A. Tansman, *Une voix lyrique dans un siècle bouleversé (Głos liryczny w burzliwym stuleciu)*, red. Mireille Tansman-Zanutini, Harmattan, Paryż 2005.

¹⁰ A. Tansman, *Kilka refleksji o zgubnych skutkach legendy stworzonej w dobrej wierze [w] Głos liryczny w burzliwym stuleciu*, s. 257-259.

¹¹ Por. również prace Jeffrey Kallberga np. *The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne i Small Fairy Voices: Sex, History and Meaning in Chopin [w] Chopin at the Boundaries, Sex, History and Musical Genre*, Harvard University Press, Londyn 1996 oraz Raszalby Agresty *Entre compositeur et compositeur de salon: la « canonication » de Chopin en Angleterre (1848-1914) [w] materiały z III Kongresu Chopinologicznego*, Warszawa 2010.

¹² A. Tansman, *op. cit.*, s. 257.

¹³ Rozmowa z 1967 dla RTF.

¹⁴ J. Cegiella, *Autoportret polskiej muzyki współczesnej, rozmowa szóstka: Aleksander Tansman, „Współczesność”*, nr 16, 1971, s. 5

¹⁵ Rozmowa z 10 września 1986.



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

NAJNOWSZA PŁYTA ZNAKOMITEGO DUETU



JOLANTA STOPKA, SKRZYPCE
MAGDALENA BLUM, FORTEPIAN

www.acteprealable.com

dla tych, którzy kochają muzykę

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.

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (3)



Lew Termen prezentuje swój wynalazek

Theremin – nadchodząca nowa technologia

Pierwszym instrumentem elektronicznym, który znalazł szersze zastosowanie w muzyce był aparat skonstruowany przez rosyjskiego wynalazcę, Lwa Termena¹ (znanego w literaturze zagranicznej jako Léon Theremin). Jego życiorys mógłby śmiało stanowić kanwę sensacyjnego filmu – był bowiem postacią niezwykle, do tego żyjącą w burzliwych czasach.

Urodził się 27 sierpnia (wg aktualnego kalendarza) 1896 r. w Sankt Petersburgu, a jego rodzina miała ponoć korzenie francuskie. Lew od najmłodszych lat wykazywał zainteresowania techniczne i talent konstruktorski. Szczególnie fascynowała go elektryczność i napędzane nią maszyny. Warto jednak pamiętać, że jego wielką miłością była również muzyka, zdarzało mu się nawet okazjonalnie grywać na skrzypcach.

Dla dalszej edukacji przyszłego wynalazcy bardzo ważne okazało się spotkanie ze znanym fizykiem, Abramem Fiedorowiczem Joffe. Po raz pierwszy obaj zetknęli się ze sobą w 1913 r., ale ich drogi ponownie skrzyżowały się już po wojnie i rewolucji. Termen służył wówczas jako specjalista łączności radiowej, a w okresie bratobójczych walk w 1919 r. brał

udział w ewakuacji stacji nadawczej i osobiście wysadzał ogromne instalacje antenowe, by uniemożliwić białogwardzistom nadawanie komunikatów. Wkrótce jednak czekało na niego nieco spokojniejsze zajęcie – Joffe namówił go do podjęcia pracy w kierowanym przez siebie Państwowym Instytucie Rentgenologii i Radiologii (obecnie nazywa się on Instytut Fizyki i Techniki im. Joffego), który nieco wcześniej powstał w Sankt Petersburgu (wówczas Piotrogradzie).

Termen miał się zająć rozwijaniem metod pomiaru prądu o wysokiej częstotliwości i w ramach tych prac zbudował m.in. oscylator, a także bazujący na nim detektor ruchu. W toku dalszych poszukiwań skonstruował jesienią 1920 r. dodatkowy układ pozwalający na generowanie dźwięku, który działał dzięki opisanemu wcześniej zjawisku heterodynowania. To co wydarzyło się później, stanowi doskonałą ilustrację tezy, iż wiele wynalazków rodzi się przez przypadek. Lew Termen zauważył, że gdy przesunął dłoń nad układem, zmieniała się wysokość generowanego dźwięku. Swoim odkryciem podzielił się z Joffe i pozostałymi pracownikami, a wkrótce

zbudował pierwszy instrument wykorzystujący tę właściwość. Dysponował pionową anteną, służącą do sterowania wysokością tonu – zmieniała się ona w miarę jak zbliżano lub oddalano od niej dłoń (im bliżej, tym wyższy dźwięk). Głośność kontrolował specjalny pedał nożny, później zastąpiony drugą, tym razem poziomą anteną, o charakterystycznie zakrzywionym kształcie. Wynalazca nazwał swoje dzieło eterofonem (etherphon), ale wkrótce przyjęło się inne określenie – thereminovox. Już podczas pobytu wynalazcy w USA zaczęto jego instrument nazywać po prostu thereminem i tak zostało do dziś.

W listopadzie 1920 r. Termen po raz pierwszy zaprezentował urządzenie publicznie, ale wynalazek wymagał jeszcze wielu udoskonaleń by zaskłony na uwagę środowiska muzycznego. W niektórych źródłach można znaleźć informację, że pierwszym kompozytorem, który napisał utwór z myślą o thereminie (z towarzyszeniem orkiestry), był Andrej Filipowicz Paszczenko. Premiera jego dzieła miała miejsce dopiero w maju 1924 r. (co niemal zbiegło się w czasie ze ślubem samego konstruktora).

W następnym roku Termen wyjechał do Niemiec, by uzyskać prawa patentowe swojego instrumentu. Można zastanawiać się jak to możliwe, że ówczesne władze zgodziły się na

taki wyjazd. Wokół tej kwestii narosło mnóstwo legend – jedne mówiły, że wynalazca miał jak najlepiej sprzedać swój pomysł, a przy okazji poznać najnowsze technologie zagraniczne. Pojawiały się też sugestie, jakoby Termen był agentem sowieckiego wywiadu. W każdym razie jego nowatorskie koncepcje spotkały się z dużym zainteresowaniem, a próbował swoich sił także w innych dziedzinach – na przykład eksperymentował z transmisją obrazu na odległość. Jednak największą popularność zyskały pokazy thereminu. Zawsze przy widowniach wypełnionych do ostatniego miejsca. Koncerty obejrzało także wiele osobistości świata muzyki, często zafascynowanych zupełnie nowymi dźwiękami. Wśród nich był także młody skrzypek (i specjalista w dziedzinie telekomunikacji), Maurice Martenot, dla którego to spotkanie stało się impulsem do rozpoczęcia prac nad własnym instrumentem.

W grudniu 1927 r. Termen i jego pierwsza żona wyjechali do USA, gdzie tak naprawdę miała się rozpocząć prawdziwa kariera wynalazcy, który zaczął się posługiwać inną pisownią swojego nazwiska – Léon Theremin. Już wkrótce zaprezentował swój instrument podczas wspólnego koncertu z New York Philharmonic, który wzbudził ogromne zainteresowanie publiczności. Na widowni nie zabrakło prominentnych osobistości – byli Arturo Toscanini, Siergiej Rachmaninow i wielu innych.

Po wyjeździe konstruktora jego idee były nadal szeroko dyskutowane w Europie, co doprowadziło do powstania szeregu instrumentów wzorowanych na thereminie. Należał do nich na przykład La Croix Sonore, autorstwa Michela Billaudota i Pierre'a Duvaliera (zbudowany dla kompozytora Nikołaja Obuchowa), Elektronische Zaubergeige, Ethonium, Electronde (niekiedy nazywane też Elektronde) i inne.

Tymczasem Theremin uzyskał w USA patent i wkrótce sprzedał prawa do produkcji seryjnej firmie RCA (zainteresowanie wyraził także Philips, ale na tym się skończyło). Wytworzane przez nią thereminy cieszyły się sporą popularnością w latach 30., znajdując wielu nabywców – choć kosztowały 175 dolarów (bez zestawu lamp i głośnika, za które trzeba było zapłacić dodatkowo prawie 72 dolary), a w tamtych czasach było to naprawdę sporo. Podobno wśród nabywców był Charlie Chaplin, wielu kompozytorów – zainteresowanie wyraził nawet Albert Einstein².

Jednak najważniejsza okazała się dla wynalazcy znajomość z Lucie Bigelow Rosen, nieco ekscentryczną i zdradzającą artystyczne zamiłowania żoną bankiera Walthera T. Rosena. Była ona tak bardzo zafascynowana instrumentem, że wkrótce opanowała grę

Dariusz Mazurowski

na nim, stając się cenionym wykonawcą, intensywnie koncertując – praktycznie aż do lat 50. Co jednak najistotniejsze dla Léona Theremina, zagwarantowała mu stałe wsparcie finansowe, dzięki któremu zorganizował prywatną pracownię. Teraz mógł nie tylko udoskonalać swój instrument, ale też zrealizować kolejne pomysły. Niejako na marginesie warto wspomnieć, że interesował się innymi dziedzinami, jak telewizja, czy elektroniczne systemy alarmowe. Wynalazek z ostatniej z wymienionych, zagwarantował mu stałe źródło niemałych dochodów i pozwolił na dostatnie życie, o jakim mógłby jedynie marzyć w Związku Radzieckim. Zapewne ten fakt był jedną z przyczyn, które sprawiły, że Theremin postanowił zostać w USA na stałe. Motywy kierujące wynalazcą były potem przedmiotem wielu spekulacji – mówiło się o znacznym pogorszeniu sytuacji w jego ojczyźnie, gdzie przecież nie szanowano podstawowych praw człowieka, szansach jakie daje Ameryka, ale także o tajnej, szpiegowskiej misji, jako prawdziwym powodzie tej decyzji.

Léon Theremin zaczął wieść życie cenionego konstruktora, muzyka i – nie bójmy się tego słowa – postaci o niemal gwiazdorskim statusie. Otoczony gronem wielbicieli (wielbicielek też, wkrótce zresztą rozwiódł się z żoną), uczniów i możnych protektorów rozpoczął bodaj najbardziej twórczy okres swojej kariery. W 1930 r. wystąpił w Carnegie Hall z ambitnym recitalem, angażującym aż dziesięciu wykonawców. Oprócz samego konstruktora, na thereminach zagrali: Eugene Hegy, Anna Freeman, Louis Barlevy, Ildiko Elberth, George Julius Goldberg, Lucie Bigelow Rosen, Wallingford Riegger, Zenaide Hannenfeldt i Henry Solomonoff. Zaprezentowane przez nich możliwości urządzeń elektronicznych szybko wzbudziły zainteresowanie kompozytorów działających w USA. Jednym z nich był, pochodzący z Ukrainy, Joseph Schillinger, z którym zresztą Theremin szybko znalazł wspólny język. Byli niemal rówieśnikami i przybyli do Ameryki mniej więcej w tym samym czasie.

Schillinger już w 1929 r. napisał *Pierwszą Suitę Aeroфонiczną* (*First Airphonic Suite*, znaną także jako *Airphonic Suite Number One*) na theremin i orkiestrę oraz *Melody* (na theremin i fortepian). Nieco później skomponował *Bury*, *Bury Me*, *Wind* (na theremin, skrzypce i fortepian, 1930) i *Mouvement Électrique et Pathétique* (na theremin i fortepian, 1932). Miał również istotny wkład w powstanie kolejnego wynalazku, będącego praktyczną realizacją idei jednoczesnego kontrolowania wielu złożonych modeli rytmicznych. Schillinger już wcześniej rozważał teoretycznie taką możliwość, co znalazło odbicie w jego pracach. W tym samym czasie nad podobnym pomysłem pracował Henry Cowell i doszedł do wniosku, że osiągnięcie zamierzonego celu będzie możliwe jedynie za pomocą jakiegoś urządzenia mechanicznego. Tymczasem spotkanie z Thereminem nasunęło jeszcze inne rozwiązanie – instrument elektroniczny. Cowell opracował więc założenia teoretyczne, na podstawie których zbudowano w 1930 r. aparat o nazwie *Rhythmicon*.

Urządzenie łączyło cechy thereminu

(sposób generowania tonu) oraz instrumentu optoelektrycznego – będąc w istocie pierwszym automatem perkusyjnym. Dość dużą skrzynię wyposażono w 17 klawiszy, przy czym 16 z nich uruchamiało specyficzną sekwencję rytmiczną (trwającą tak długo, jak przytrzymywany był odpowiedni klawisz). Ostatni służył do wzbogacenia każdego cyklu o dodatkowy impuls, pojawiający się w połowie jego trwania. Rytm powstawał dzięki wirującemu dyskom, przez które przechodził promień światła, prowadząc do wyzwalania kolejnych tonów. Jakkolwiek można było w ten sposób uzyskać interesujące kombinacje, raczej nieosiągalne dla żywego wykonawcy, podstawową wadą *Rhythmiconu* było jego ubogie brzmienie. Każdy impuls brzmiał tak samo, co poważnie ograniczało zastosowania instrumentu. Mimo to Cowell napisał z myślą o nim dwa utwory – *Rhythmicana* (1931, wg innych źródeł – 1932, znany później jako *Concerto for Rhythmicon and Orchestra* oraz *Music for Violin and Rhythmicon* (1932)³.

Pierwsza publiczna prezentacja urządzenia miała miejsce 19 stycznia 1932 r., w gmachu nowojorskiej New School for Social Research – na scenie pojawili się Cowell i Schillinger. *Rhythmicon* nie spełnił jednak pokładanych w nim nadziei, a sami pomysłodawcy (przede wszystkim Cowell) szybko przestali się nim interesować. Instrument – a ściślej rzecz biorąc jego dwa egzemplarze – popadły w zapomnienie. Używano ich do różnych badań z dziedziny psychoakustyki, a jeden z nich został w latach 60. przypadkowo odnaleziony przez producenta muzyki popularnej, Joe Meeka. Wykorzystano go w pewnych nagraniach z tego okresu (lata 60. i 70.), w tym także w muzyce filmowej. Drugi egzemplarz znajduje się obecnie w zbiorach Smithsonian Institute (niestety aparat ten już nie działa).

Jeszcze w 1930 r. Léon Theremin skonstruował kolejny instrument, znany jako *Theremin Cello* (czyli... theremin wiolonczelowy). Różnił się on od podstawowego modelu sposobem kontrolowania wysokości dźwięku – w tym wypadku służyła do tego długa taśma dotykowa. Głośność także ustalano nieco inaczej, za pomocą specjalnej dźwigni. Instrument z wyglądu istotnie przypominał wiolonczelę, stąd wzięła się jego nazwa. Pewną liczbę egzemplarzy wyprodukowała nowojorska firma Teletouch. Niestrudzony propagator wszelkich nowości, Leopold Stokowski, zamówił specjalny egzemplarz, przeznaczony do generowania szczególnie niski tonów – miał zapewnić odpowiednio mocny bas w jego orkiestrze, ale ostatecznie nie znalazł zastosowania. Inni muzycy skarżyli się na jego dudniące brzmienia i zmusili dyrygenta do porzucenia pomysłu. Jednak Theremin Cello na zawsze zapisał się w historii muzyki dzięki kompozycji Edgarda Varèse – *Equatorial* (1932-34), na dwa takie urządzenia, instrumenty dęte i perkusyjne oraz głos (bas). Swoją premierę miała 15 kwietnia 1934 r., a dyrygentem był Nicolas Slonimsky.

Equatorial to najważniejszy i chyba najdoskonalszy utwór, w którym przewidziano tonowi thereminu i jedno z naprawdę niewielu nowatorskich dokonań „elektronicznych” tam

tego okresu. W latach 30. wszystkie wynalazki przyjmowano z dużym zainteresowaniem i chętnie pisano z myślą o nich, ale większość z tych kompozycji charakteryzowała pewna bezradność ich autorów wobec nowej technologii. Jeśli przyjrzymy się dziełom na theremin (w dowolnej konfiguracji), bez trudu zauważymy jak bardzo jego partie przypominają tradycyjne instrumenty. Kompozytorzy nie potrafili jeszcze wyzwolić się od myślenia instrumentalnego i gdyby w miejsce elektronicznego aparatury podstawić na przykład skrzypce, to w wymiarze estetycznym niewiele by się zmieniło. Nic więc dziwnego, że taką popularnością cieszyły się recitale Clary Rockmore, która wykonywała głównie transkrypcje klasycznego repertuaru (często z akompaniamentem fortepiana).

Varèse poprosił Léona Theremina o pewne zmodyfikowanie aparatu, by mógł generować szczególnie wysokie tony, leżące poza zakresem możliwości jakiegokolwiek instrumentu akustycznego. Wypełnił tym samym tę część spektrum, gdzie i tak nie rezydowały żadne inne dźwięki. Ponadto napisał partię z założenia atonalną, tworzącą intrygujący kontrapunkt – jakby nie z tego świata – wobec gry pozostałych muzyków. Jednym słowem zrealizował założenia, które niemal dwie dekady później legną u podstaw współczesnej muzyki elektronicznej.

Kompozytor był zafascynowany nowym instrumentem (także jego standardową wersją) i chętnie prezentował go publicznie, jak choćby podczas wykładów na University of New Mexico, w 1936 r. Miał również nadzieję, że wspólnie z konstruktorem rozwiną linię innych urządzeń, co doprowadzi do powstania studia muzyki elektronicznej. Plany te pokrzyżował wyjazd Theremina z USA. Warto dodać, że po wojnie *Equatorial* został przez autora zmodyfikowany, by zastąpić partie nieosiągalnego wówczas instrumentu falami Martenota. Jednak w ostatnich latach powraca się do wersji oryginalnej.

Wróćmy jednak do losów samego wynalazcy, który wziął sobie do serca uwagi części muzyków, że theremin w swej podstawowej formie jest dość trudny do opanowania, bo nie sposób precyzyjnie uzyskać ton o konkretnej wysokości. W efekcie zbudował (na początku lat 30.) jego wersję klawiszową, która jednak pozostała mało znana. Jednak wciąż największym zainteresowaniem cieszył się w swojej pierwotnej wersji z antenami. I na jego dalszy rozwój największy wpływ mieli sami wykonawcy, którzy sugerowali różne modyfikacje. Najbardziej zasłużyła się Clara Rockmore, której poświęćmy osobny fragment. Zaszugerowała m.in. rozszerzenie skali (oryginalnie obejmowała tylko trzy oktawy) i poprawę czułości anten, zwłaszcza sterującej głośnością. Swoje trzy grosze dołożył pianista (a przy okazji wynalazca) Józef Hofmann. Obok zmian mających wpływ na funkcjonalność instrumentu, proponował by zmienić kształt obudowy na bardziej płaską, by grający muzyk stał się bardziej widoczny.

Kolejną wersję instrumentu zainspirowała młoda tancerka Lavinia Williams, solistka zespołu American Negro Ballet (skupiającego czarnoskórych tancerzy). Theremin zakochał się w niej i wkrótce poślubił, a jako szczególny

wyraz uwielbienia zbudował Terpsitone. Był to w istocie theremin kontrolowany przez rodzaj platformy, na której występował tancerz – jego ruchy powodowały zmianę wysokości i głośności dźwięku.

Tymczasem kryzys ekonomiczny przełomu lat 20. i 30. sprawił, że znacząco spadło zainteresowanie thereminem – w efekcie RCA przerwała produkcję urządzeń. Nadal nie brakowało jednak kompozytorów piszących utwory z myślą o tym instrumencie, by wspomnieć choćby Percy Graingera (skądinąd bardzo zasłużonego dla rozwoju nowej muzyki)⁴, autora *Free Music* na sześć thereminów (1937), czy Nicolasa Slonimsky'ego – który dokonał transkrypcji swojego *Desert Scents* (pierwotnie napisanego na fortepian).

Tymczasem w 1938 r. wydarzyło się coś, czego nikt się nie spodziewał. Léon Theremin po prostu zniknął. I właściwie przez wiele lat nie bardzo było wiadomo co się z nim stało. Ówczesnej żonie ktoś podpowiedział, że został on uprowadzony przez agentów NKWD i teoria porwania jest do dziś jedną z najpopularniejszych hipotez⁵. Co prawda sam zainteresowany jej nigdy nie potwierdził, ale biorąc pod uwagę jego ówczesną sytuację, wydaje się mało prawdopodobne, by dobrowolnie zdecydował się na taki krok. Istnieją także kilka innych wersji wydarzeń – mówi się, że Theremin tęsknił za ojczyzną i chciał w obliczu nadciągającej wojny do niej powrócić, ale była też bardziej przyziemna przyczyna. Podobno wynalazca popadł w tarapaty finansowe, a przede wszystkim miał problemy podatkowe.

Wspomniane wydarzenie nie wpłynęło znacząco na popularność thereminu w USA. Niezbyt liczne co prawda, ale jednak zauważalne grono muzyków wyspecjalizowało się w grze na tym instrumencie i wciąż powstawały nowe utwory. Co prawda o większości z nich szybko zapomniano, ale kilka tytułów zasługuje na wzmiankę – choćby *Fantazja* Bohuslava Martinu. Czeski kompozytor przebywał w tym okresie w Ameryce i w 1944 r. Lucie Bigelow Rosen zamówiła u niego


utwór, w którym mogłaby zaprezentować swoje umiejętności. Napisany latem 1944 r., na theremin, obój, fortepian i kwartet smyczkowy, miał swoją premierę 3 listopada 1945 r.⁶ Mniej więcej w tym samym czasie Clara Rockmore po raz pierwszy wykonała *Koncert na Eterofon i Orkiestrę* Anis Fuleihan (prawykonanie z towarzyszeniem New York City Orchestra pod dyktando Leopolda Stokowskiego).

Jednak po drugiej wojnie światowej niemal całkowicie zaprzestano pisania dzieł autonomicznych na theremin, rozpoczęła się za to jego kariera w muzyce filmowej. Szczę-

gólnie chętnie wykorzystywano instrument w horrorach, czy wczesnych obrazach fantastyczno-naukowych. W takich produkcjach wyspecjalizowali się kompozytorzy pracujący w Hollywood – jak choćby Bernard Herrmann, czy Miklòs Ròsza. Tę popularność zdyskontował w latach 50. Robert Moog, rozpoczynając produkcję thereminów⁷. Ciąg dalszy tej historii znamy doskonale.

Ale co naprawdę stało się z samym wynalazcą? Lew Termen (możemy chyba powrócić do oryginalnej

jał technologie szpiegowskie, był też autorem niezwykle systemu podsłuchowego, który następnie podrzucono do wielu ambasad. Najślynniejszy był aparat zainstalowany w placówce USA w Moskwie, dostarczony w 1945 r. i odkryty dopiero po siedmiu latach. Wynalazcę uhonorowano (choć to wątpliwy honor...) Medalem Stalina w 1947 r., ale pełnej rehabilitacji doczekał się dopiero w 1956 r. Co ciekawe, jeszcze przez 10 lat pracował dla wywiadu, po raz trzeci się również ożenił. Po 1966 r. zatrudnił się w Moskiewskim Konserwatorium i powrócił do budowy instrumentów elektronicznych. Zbudował m.in. trzeci, znacznie zminiaturyzowany model Rhythmiconu i nową wersję Terpsitone, ale także thereminy. Klimat tamtych lat nie był jednak zbyt odpowiedni, a muzyka elektroniczna nie cieszyła się uznaniem władz uczelni i konstruktor został po prostu zwolniony. Teoretycznie miał prawo do emerytury, ale starał się być aktywny. Dopiero w 1989 r. Termen uzyskał paszport i mógł znów wyjeżdżać za granicę. Ostatnią podróż odbył do Nowego Jorku, na zaproszenie Stevena M. Martina, który właśnie rozpoczął realizację filmu dokumentalnego *Theremin: An Electronic Odyssey*. Po latach spotkał też swoją dawną protegowaną, Clare Rockmore. Obraz miał swoją premierę w sierpniu 1993 r. Lew Termen zmarł w Moskwie, 3 listopada 1993 r., w wieku 97 lat.

Współczesna Rosja dba o pamięć o wybitnym konstruktorze, a także o zachowanie archiwalnych materiałów, dowodzących jak wielu pionierów muzyki elektronicznej działało w tym kraju. Jest to jedno z zadań Centrum Termena, założonego w 1992 r. w Moskwie, a będącego częścią Moskiewskiego Konserwatorium. Popularność najślynniejszego wynalazku podtrzymuje Lidia Kawina (znana też jako Lydia Kavina), ostatnia uczennica Termena, zresztą blisko z nim spokrewniona. 

Przypisy:

¹ Na dobrą sprawę, by wiernie oddać rosyjskie brzmienie nazwiska (Термен), powinniśmy pisać Tiermien.

² Plotka głosi, że obaj panowie – Theremin i Einstein – nawet wspólnie zagrali, pierwszy oczywiście na thereminie, drugi na skrzypcach.

³ Oba utwory zostały po wielu latach wykonane ponownie, tym razem z wykorzystaniem techniki komputerowej.

⁴ Jego nazwisko pojawi się jeszcze w dalszej części opowieści.

⁵ Taką wersję wydarzeń przedstawia w swojej książce Albert Gliński (*Theremin: ether music and espionage*).

⁶ Później partię thereminu zastąpiono falami Martenota, ale ostatnio wraca się do wersji oryginalnej.

⁷ Thereminy są nadal produkowane, zresztą nie tylko przez (działającą po dłuższej przerwie) firmę Moog music, ale także innych producentów. Oczywiście to już zupełnie inne, współczesne konstrukcje.



Clara Rockmore prezentuje Terpsitone

pisowni) powrócił do Związku Radzieckiego, a że zbyt przesiąknął ideami wolnego świata, od razu trafił do więzienia, a potem obozów Kołomy. Towarzystwo miał znakomite – Andriej Tupolew, Siergiej Korolow i wielu innych uczonych trafiło tam po stalinowskich represjach z lat 1937-38. Zatrudniono ich w tzw. Szaraszce, tajnym ośrodku badawczym i zmuszono do kontynuowania różnych badań. Termen rozwi-

Droga donikąd

rzecz o programie nauczania instrumentalistów w szkołach i akademiach muzycznych, a także parę słów na temat „sitwy konkursowej” i sensie wysyłania uczniów na konkursy

Tadeusz Marcinkowski

Jako muzyk orkiestrowy oraz nauczyciel gry na instrumencie smyczkowym w jednej ze szkół muzycznych, chciałbym się przyjrzeć programowi nauczania młodych instrumentalistów grających na instrumentach orkiestrowych w Polsce. Choć dodać, że ukończyłem Akademię Muzyczną w Polsce oraz studia podyplomowe na jednej z wyższych uczelni niemieckich. Tytuł moich rozważań zwiastuje mój pogląd na tą sprawę. Uważam, że program nauczania w naszym kraju, niestety, nie kształci młodych ludzi w dobrym kierunku. Zastanawiamy się często dlaczego żadna z polskich orkiestr symfonicznych nie jest ujęta w rankingu tych najlepszych. Problem leży u podstaw, a więc w edukacji. Porównując szkolnictwo artystyczne w Niemczech i Polsce z radością trzeba przyznać, że na etapie szkół podstawowych oraz gimnazjów i liceów jesteśmy bardzo „do przodu”. Szkoda tylko, że z biegiem lat nie przeprowadzono rewizji sensu szkolenia młodzieży na solistów. Przecież tylko wybitnie utalentowane jednostki będą po ukończeniu szkoły i akademii solistami. Cała ogromna większość stanie się muzykami orkiestrowymi. Powinniśmy zadbać o poziom ich wykształcenia, a orkiestry będą lepsze! Niestety system szkolnictwa nie troszczy się kompletnie o ukierunkowanie młodego muzyka aby stał się on wysoko wykwalifikowanym instrumentalistą orkiestrowym. W spadku po poprzednim ustroju politycznym zostały w Polsce, stojące na wysokim poziomie szkoły muzyczne I i II stopnia kształcące uczniów w systemie wieczorowym oraz ogólnokształcące szkoły muzyczne I i II stopnia kształcące uczniów na poziomie dziennym, będące swoistymi podstawówkami oraz liceami zawodowymi. Funkcjonowanie tych szkół jest prawdziwym ewenementem na muzycznej mapie świata. Tyle mówi się dzisiaj o kształceniu muzycznym młodzieży w Wenezueli, nie doceniając faktu, że w bloku państw postkomunistycznych z powodzeniem funkcjonuje równie skuteczny, jeśli nawet nie lepiej zorganizowany system szkolnictwa artystycznego. Z moich obserwacji wynika, że domeną reżimów jest chęć wspierania kultury i sztuki, aby dobrze wykształceni przedstawiciele zawodów artystycznych byli ambasadorami krajów pozostających pod rządami dyktatora na arenie międzynarodowej. Cieszyć się, że nowej władzy w naszym kraju nie przyszła do głowy likwidacja tych placówek. Nasi partnerzy z krajów zachodnich mogą tylko pomarzyć o tak wspaniałym systemie szkolnictwa artystycznego, bo sprawa nie dotyczy tylko szkół muzycznych, ale i baletowych oraz plastycznych. Na zachodzie publiczne szkolnictwo artystyczne nie istnieje w ogóle. Co prawda są tam prywatne, płatne szkoły muzyczne, ale poziom w nich jest żenująco niski. Absolwenci tych szkół bardzo odstają od absolwentów wschodnioeuropejskich, a zatem i polskich szkół muzycznych co wyraźnie widać przy egzaminach wstępnych na wyższe uczelnie muzyczne na zachodzie. Można by pomyśleć, że

w takim razie nasz kraj jest muzyczną potęgą... Niestety nie jest. Rzeczywiście na początku studiów młodzi Niemcy, Austriacy, Francuzi i Hiszpanie reprezentują niski poziom zarówno w grze na swoim instrumencie, jak też zasób ich wiedzy teoretycznej jest bardzo ograniczony. Z powodzeniem nadrabiają oni jednak przez pięć lat studiów braki w zakresie teorii muzyki. Jeżeli chodzi o instrument główny to w Niemczech już na egzaminie wstępnym przyszli studenci zostają „posegregowani” na dwie kategorie. Ogromna większość spośród nich trafia na kierunek noszący nazwę „muzyka orkiestrowa”. Osoby, które wykazują wybitne zdolności są kształcone w klasach solistycznych. Są to najczęściej młodzi ludzie z bogatych domów, którzy pobierali wcześniej prywatne lekcje u znanych nauczycieli akademickich. Kształcenie „muzyków orkiestrowych” polega na zastosowaniu takiego programu studiów aby absolwent był przygotowany do pracy jako wysokiej klasy muzyk orkiestrowy. Inaczej niż w Polsce. U nas wszyscy, jak leci, studenci grający na „instrumentach orkiestrowych” są kształceni na solistów. Co prawda zobligowani są do grania w orkiestrze akademickiej, mają też przedmiot o nazwie „studia orkiestrowe”, ale na koniec każdego semestru muszą oni zdać egzamin, w którego programie znajdują się kompozycje solistyczne. W Niemczech młodzi instrumentalisci koncentrują się wyłącznie na grze najtrudniejszych fragmentów utworów z literatury orkiestrowej, dopracowując je do perfekcji oraz na tych pozycjach solistycznych, które wymagane są na egzaminie wstępnym do orkiestry. Nie mają oni egzaminów na końcu każdego semestru. Zobligowani są do zagrania dwóch egzaminów dyplomowych - około półmetka studiów i na zakończenie. Egzaminy te bardzo przypominają audycję do orkiestry. Oczywiście duży nacisk kładziony jest na grę w orkiestrze akademickiej. Uważam, że takie podejście do kształcenia młodzieży jest dużo bardziej praktyczne. Młodzi ludzie nie tracą czasu na przegrywanie kolejnych solistycznych programów, po prostu przygotowują się do tego co będą robić w przyszłości. Przede wszystkim nie przeżywają oni rozczarowań, jak ich polscy koledzy, którzy przez cały proces kształcenia, od najmłodszych lat są utrzymywani w przeświadczeniu, że zostaną wybitnymi solistami, a gdy przyjdzie zagrać w orkiestrze brak im podstawowych umiejętności. Oczywiście nie jest tak, że absolwenci polskich akademii muzycznych nie mają szans na pracę w orkiestrze na zachodzie. Jednak przyglądając się składom orkiestr w USA w przeciwieństwie do Niemców, Polaków tam nie znajdziemy... Uważam, że już na poziomie szkoły średniej powinien być kładziony o wiele większy nacisk na znajomość literatury orkiestrowej. Bardzo pomagają w tym, stojące na wysokim poziomie orkiestry szkolne. Niestety dzieje się tak tylko w kilku szkołach muzycznych w Polsce. Na wyróżnienie zasługuje Ogólnokształcąca Szkoła

Muzyczna w Bytomiu z „Polską Młodzieżową Orkiestrą Symfoniczną”, która otrzymała tą nazwę od Ministra Kultury w dowód uznania wysokiego poziomu artystycznego. Są też wymierne rezultaty takiego kształcenia, wielu spośród absolwentów tej szkoły gra w najlepszych światowych orkiestrach z Filharmonią Wiedeńską na czele. Szkoda tylko, że wzorem krajów zachodnich nie mamy choć jednej ogólnopolskiej orkiestry młodzieżowej, która byłaby wizytówką naszej wspaniałej muzycznej młodzieży. Ale to właśnie wynik błędnego systemu kształcenia.

Na zakończenie chciałbym jeszcze poruszyć temat „sitwy konkursowej” z którą mamy do czynienia w naszym kraju. Oczywiście nie jesteśmy osamotnieni w tym względzie na tle innych krajów, ale u nas zjawisko to wciąż jest silne. W komisjach konkursowych zasiadają najczęściej profesorowie akademii muzycznych. Nie jest tajemnicą, że uczniowie wysyłani przez szkoły i akademie na konkursy bardzo często są ich podopiecznymi. Z biegiem lat wytworzyła się swoista „elita” nauczycieli zasiadających w komisjach. Elita ta jest niczym innym jak tylko „klubem wzajemnej pomocy”. W praktyce wygląda to tak, że nauczyciele „punktują” czy to swoich uczniów czy to uczniów zaprzyjaźnionych nauczycieli w sposób często niezasłużony. Następnie na innym konkursie mogą liczyć na rewanż w stosunku do swojego ucznia. Na większości konkursów laureatami są zazwyczaj uczniowie wciąż tych samych pedagogów. Można pomyśleć no tak, ale to przecież najlepsi nauczyciele. Niekoniecznie. Wytworzyli oni coś w rodzaju wysokiego muru, za który wstęp mają tylko nieliczni. To powoduje frustrację u młodych ludzi biorących udział w konkursach. Byłem świadkiem wielu przypadków, gdy uczeń grał świetnie, niestety do II etapu przeszedł kto inny, bo miał profesora w jury. Uważam, że trzeba skończyć z tą praktyką. Podobnie było do niedawna nawet na tak prestiżowych konkursach jak Konkurs ARD w Monachium. Od niedawna do regulaminu wprowadzono tam przepis, że członkom jury nie wolno wystawiać swoich kandydatów i nagle okazało się, że miejsca zaczęli zajmować wspaniali młodzi ludzie niekoniecznie uczący się u tych najbardziej znanych nauczycieli... Myślę, że wprowadzenie takiego przepisu na wszystkich konkursach to jedyna droga. I jeszcze słówko: czy warto wysyłać uczniów na skorumpowane konkursy...?! Trudno na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć. Taka jawna niesprawiedliwość może wpędzić wrażliwego ucznia w depresję, a najczęściej ci naprawdę zdolni są bardzo wrażliwi. Zawsze jednak można uczniowi wytłumaczyć, że wiele ma jeszcze do zrobienia. Gorzej gdy uczeń jest świetny, a sytuacja się powtarza. Myślę jednak, że jest sens, bo to wszystko składa się na bagaż doświadczenia życiowego. Z takim bogatym bagażem doświadczeń, można śmiało pawałczyć na coraz bardziej wolnym od korupcji zachodzie. ☺

PALCEM PO PŁYCIĘ

RICHARD EGARR I JEGO DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER



JAN SEBASTIAN BACH
Das Wohltemperierte Klavier
wol. 2

Richard Egarr, klawesyn
Harmonia Mundi HMU907433.34 • w.
2010 • 161'00"

Muzyka21
plyta miesiaca

Po wspaniałym I tomie *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha w nagraniu Richarda Egarra, musieliśmy aż 3 lata czekać na II. Jednak, podobnie jak w przypadku kolejnych płyt Krystiana Zimermanna, długie oczekiwanie zostało tym razem sowicie wynagrodzone.

DWK, „biblię pianistów”, słyszemy tutaj w wersji klawesynowej (współczesna kopia klawesynu Ruckersa z 1638). Bach celowo nie określił instrumentu, na jaki jego zbiór jest przeznaczony, używając jedynie słowa „Klavier”, czyli po prostu instrument klawiszowy. Stąd, za jego dwie wielkie Księgi, biorą się zarówno pianiści, jak i klawesyniści (z wszelkimi „klawikordowymi” odmianami), aż po organistów. Każda wersja wnosi nową jakość. Pod jednym, wszak, warunkiem: za klawiaturą musi zasiadać mistrz. Takim mistrzem jest niewątpliwie Egarr. Udowodnił nam to już w swym nagraniu I tomu. Omawianym nagraniem jeszcze podniósł poprzeczkę, już i tak niezwykle wysoko ustawioną. W odróżnieniu od I księgi, II cechuje duża homogeniczność preludiumów i fug. W wielu preludiach Bach stosuje tutaj formę repryzową. Do nagrania II tomu, Egarr użył nieco wyższego stroju (a¹=415), aniżeli w przypadku I (a¹=392), pozostając,

przy tym, w zgodności z Bachowskimi sugestiami. Jego dźwięk posiada również więcej mocy. Wszystko to artysta wyjaśnia nam w komentarzu zamieszczonym w dołączonej do płyt książeczce.

Klawesyn Egarra mieni się bajecznymi barwami, których coraz to nowe odcienie artysta odkrywa przed nami w kolejnych preludiach i fugach. Przy tym wersja Egarra nie jest, co moglibyśmy zarzucić wielu innym klawesynistom, sucha i ascetyczna; wręcz przeciwnie! Przy zachowaniu wszelkiej wierności stylowi i epoce, artysta bawi się tą muzyką; stosując tempo rubato, wywołuje efekt cudownych „zawieszek”, jakby „zamyśleń”. Da się to słyszeć już w *I Preludium*. Posłuchajmy jednak pięknego i niezwykle rozśpiewanego *IV Preludium*. Rubato Egarra służy również nadaniu muzyce swobodnego dramatyizmu (*IV Fuga*, *VI*

Preludium): artysta delikatnie przyspieszając w pewnych szesnastkowych pochodach oraz stosując odpowiednie akcenty, wywołuje nastrój niepokoju. A jak fantastycznie dialogują ze sobą poszczególne głosy w *V Fudze* (zwróćmy uwagę na grupy powtarzanych trzykrotnie ósemek)! Egarr jest również mistrzem frazowania (*VII Preludium*). A jak magicznie brzmi *VII Fuga*: to tak, jakby artysta przemawiał do nas w najpiękniejszym języku... Egarr potrafi również wytworzyć nastrój magiczny (*XIII Preludium*), a niedługo potem (*XIII Preludium*)-pełen radości. A ileż uroku pod palcami Egarra ma „staccatowa” *Fuga (XV Fuga)*! Z kolei *XIX Preludium* pełne jest cudownego ciepła (fantastyczna barwa instrumentu!), kontrastując z następującą po nim uroczą, filigranową *Fugą*. Przy tym wszystkim Egarr potrafi, gdy trzeba, wykazać się

niezwykłym zdecydowaniem i żelaznym wręcz panowaniem nad instrumentem (*XX Fuga*), zaraz potem jednak urzekając czułą niewinnością (*XXI Preludium*). Słuchając zaś *XXIII Preludium* pod palcami Egarra, nasuwają mi się skojarzenia z *Koncertem włoskim*... Z każdym preludium i fugą odkrywamy tu coraz to nowe światy!

Dla formalności – technika Egarra pozostaje, od początku, do końca, bez zarzutu!

Album polecić mogą zarówno melomanom, koneserom, pedagogom, jak również pianistom studiującym II tom DWK: Egarr to znakomita szkoła! W moim przekonaniu, jest to najlepsza Bachowska płyta ostatnich trzech lat i najlepsze nagranie kompletu od czasu rejestracji Andrei Vieru!

Łukasz Kaczmarek



Richard Egarr
fot. Marco Borggreve

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty vol. 11: Kantaty na 20 niedzielę po Niedzieli Trójcy Świętej*: BWV 162 - Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe, BWV 49 - Ich geh und suche mit Verlangen, BWV 180 - Schmücke dich, o liebe Seele; **Kantaty na 21 niedzielę po Niedzieli Trójcy Świętej:** BWV 109 - Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!, BWV 38 - Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 98 - Was Gott tut, das ist wohlgetan I, BWV 188 - Ich habe meine Zuversicht
Magdalena Kožená*, Sara Mingardo*, Christoph Genz*, Peter Harvey*, Joanne Lunn, William Towers, Paul Agnew, Gotthold Schwarz • The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 168 • w. 2010, n. 2000 • 123'14"
☆☆☆☆☆

Po dziesięciu latach wydawania, szczęśliwie dobiega do końca, edycja kompletu *Kantat* Bacha, które nagrał John Eliot Gardiner ze swoimi zespołami. A wszystko zaczęło się występem w Herderkirche w Weimarze 25 XII 1999 r. Wtedy to Monteverdi Choir, English Baroque Soloists i dyrygent John Eliot Gardiner zainicjowali niezwykle cykl 82 koncertów zatytułowany *Bach Cantata Pilgrimage*. Przyswiewcał im podwójny cel: zaprezentować wszystkie kantaty w ich liturgicznym kontekście we wspaniałych kościołach różnych regionów świata oraz nagranie podczas koncertów wszystkich 198 kantat kościelnych Jana Sebastiana Bacha. Koncerty miały miejsce zawsze w niedzielę bądź święta liturgicznie przyporządkowane każdej z kantat. I tak rozpoczęła się mistyczna podróż do najpiękniejszych kościołów m.in. Niemiec, Danii, Belgii, Wielkiej Brytanii (w sumie 13 krajów europejskich) a całość została zakończona rok później trzema bożonarodzenio-

wymi koncertami w nowojorskim kościele św. Bartłomieja.

Jednak przy wydaniu płyty-wym pojawił się kłopot, bowiem DG odstąpiło od kontraktu i edycji tego wydarzenia na płytach. Muzycy postawili na swoim i założyli własną wytwórnię fonograficzną *Soli Deo Gloria* (tak Bach podpisywał swoje manuskrypty), by zaprezentować światu efekty nietuzinkowego tour de force. Całość ma liczyć 27 dwupłytowych albumów z nagrami „dziennikami pielgrzymstwa”, za które odpowiada jeden z najlepszych dyrygentów naszych czasów, świetnie czujący i interpretujący idiom muzyki Bacha. Obecnie wydano wolumin 11, bowiem edycja nie jest wydawana chronologicznie, do końca pozostały do publikacji woluminy nr 12 i 18.

Każdy z wydanych w tej serii dwupłytowych albumów, to muzyczna uczta, na której podaje się wyborną muzykę Bacha w natchnionej interpretacji. Bardzo efektownie są zaprezentowane tu kantaty na niedzielę 20 i 21 po Niedzieli Trójcy Świętej. Od pierwszych taktów słychać, że Gardiner ma dobrą rękę do Bacha. Świetnie brzmi zespół instrumentalny i chór, soliści wykonują swoje partie bardzo elegancko (szczególnie Magdalena Kožená, Sara Mingardo i Paul Agnew). Niezwykle intensywna jest tu w silie wyrazu każda z kantat. Każda z arii jest po prostu przepięknie zaśpiewana. Bach i Gardiner to połączenie wyjątkowego podejścia do tekstu kompozytora i wyjątkowej ekspresji prowadzenia tej muzyki. Gdy trzeba mamy rytmiczny rozmach, a także radość, natchniona modlitwą prośby i dziękczynienia. Całość nagrania tych 7 kantat jest bardzo dramatyczna, poszukująca kontrastu i wartkiej narracji. Kantaty są podniosłe i radosne, z muzyką zmysłową, wielobarwną, przesiąkniętą różnymi elementami prozy życia. Wśród skrajnych kontrastów dynamiki, tempa, nastroju Gardiner porusza się z ogromną swobodą, przekonywająco uwypuklając rytmikę. Całość jest bardzo elegancka i stylowa.

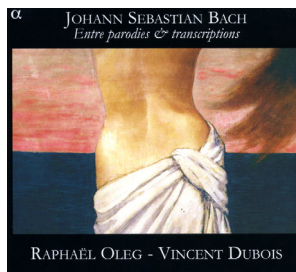
Gardiner jest dyrygentem, spod którego ręki wychodzą prawdziwe muzyczne brylanty. Ma on niezwykle talent do wykonania bardzo stylowych i eleganckich, które cechują zawsze dobre tempa muzyczne (czasami nawet

lekkio szalone). Ma on przy tym niezwykle nosa, by dobrać najlepszych solistów do konkretnych partii w muzyce Bacha, a ze swoją orkiestrą wprowadza nas do muzycznego nieba, gdzie zawsze króluje duch bachowskiej partytury.

W króciutkich esejach na temat wykonywanych dzieł Gardiner wyjaśnia funkcję poszczególnych odcinków i swoją wizję dotyczącą ich interpretacji. Te albumy to z całą pewnością wydarzenie zarówno pod względem historycznym, jak i muzykologicznym.

Na szczególne uznanie zasługuje strona poligraficzna każdej płyty z charakterystycznym zdjęciem portretowym, prostym liternictwem na tle dodającej niebawem elegancji czerni. Każdy album to dziś bodaj najlepiej wydane nagrania w formie książki, jakie można obecnie kupić. Oby polscy wydawcy, też kiedyś sięgnęli przy swoich płytach po tak wspaniałe wzorce, jakie proponuje firma Gardinera.

Arkadiusz Jędrasik



JAN SEBASTIAN BACH
Entre parodies et transcriptions
Raphaël Oleg, skrzypce; Vincent Dubois, organy
Alpha 126 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 67'31"
☆☆☆☆☆

Wydawnia Alpha znana jest z wielu fantastycznych albumów poświęconych głównie muzyce dawnej, lecz nie trzyma się zawsze pryncypialnie zasady, iż do wykonywania twórczości baroku odpowiednie są wyłącznie historyczne instrumenty. Tak jest w przypadku wielce atrakcyjnej i satysfakcjonującej pozycji wydanej dwa lata temu, na której znalazły się wybrane utwory na skrzypce i organy Jana Sebastiana Bacha w postaci późniejszych transkrypcji jego dzieł lub własnych opracowań autora *Koncertów brandenburskich* - kompozycji swoich bądź cudzych.

Końcowy rezultat jest w moim przekonaniu absolutnie fascynujący, zarówno pod względem realizacji technicznej nagrania i bardzo dobrej jakości dźwięku, jaki i poziomu wykonania, zasługującego na najwyższe uznanie. Grający na organach z 2003 r. z kościoła św. Piotra w Guignicourt Vincent Dubois i skrzypki Raphael Oleg pokazują się z najlepszej strony w partiach solowych, dając dowód technicznego i artystycznego mistrzostwa, jak i w duecie, niestety tylko jednym – w *Sonacie G-dur* BWV 1019. Nie przeszkadza, a wręcz przeciwnie, fascynuje fakt wykonywania tej pięknej i poruszającej muzyki na współczesnych instrumentach, nadających owej kreacji zupełnie nową i ciekawą jakość. Nie można też nie docenić emocjonalnej warstwy interpretacji, eksponującej niezwykle urok i wielkość wykonywanych kompozycji.

Niniejsza płyta od razu wzbudziła mój zachwyt i polecam ją wszystkim słuchaczom szukającym kontaktu z pięknem i głębią muzyki instrumentalnej Jana Sebastiana Bacha.

Paweł Chmielowski



Jan Sebastian Bach
Sonaty i Partity
Isabelle Faust, skrzypce
Harmonia Mundi HMC 902059 • w. 2010, n. 2009 • 68'57"
☆☆☆☆☆

Trudność cyklu trzech sonat i trzech partii na skrzypce solo jest podwójna. Po pierwsze, utwory Bacha są niezwykle wymagające technicznie, wykorzystując na szeroką skalę grę polifoniczną i wielodźwiękową. Po drugie, artysta zdany jest tutaj wyłącznie na siebie, nie może liczyć na wsparcie akompaniatora, który zatuszuje ewentualne niedoskonałości. Tu wszystko widać jak na dłoni. Ze względu na te wysokie wymaganie muzycy chętnie mierzą się z Bachowskim cyklem,

który jest swoistym probierzem wiolinistycznego mistrzostwa. Najnowsza płyta Isabelle Faust, na której znalazły się ostatnie trzy pozycje cyklu, pokazuje, że pręża mistrzostwa jeszcze przed nią.

Skrzypaczka zawodzi przede wszystkim, gdy chodzi o precyzję w wydobyciu dźwięku. Nazbyt często słychać w jej grze niedoskonałości intonacyjne i przydźwięki. W utworach na skrzypce solo wyraźnie utrudnia to odbiór. Jest to poważny, ale nie jedyny mankament wykonania. Wydaje się, że w tych interpretacjach zabrakło jakiejś nadrzędnej idei, która spajałaby wieloczęściowe utwory w całość, mimo że poszczególne części potrafią zabrzmieć naprawdę urokliwie. Nie odpowiada mi również sposób interpretowania części wolnych, pełen swobodnego traktowania tempa, granie jakby poza czasem. Szczególnie trudno jest mi przyjąć wykonanie *Sarabandy z Partity BWV 1004*, wyjątkowo rozciągniętej i rozczłonkowanej. Brakuje mi tutaj też nieco bardziej kunsztownego zdobienia w powtórkach w częściach tańecznych.

Wykonanie to nie jest jednak pozbawione niewątpliwych zalet. Wyrafinowane smyczkowanie i staranna artykulacja urozmaicają barwę utworów. Szczególnie atrakcyjnie, wręcz magicznie, brzmi dla mnie *Adagio z Sonaty BWV 1005*. W częściach polifonicznych podoba mi się, jak różnicowany jest dźwięk poszczególnych głosów, co sprawia, że faktura staje się znacznie bardziej czytelna. Bardzo żywo i świeżo brzmią części szybkie, nie ma w nich, jak w częściach wolnych, niepotrzebnych udziwnień, zostaje wspaniała muzyka.

Gdzieś pośrodku pomiędzy zaletami i wadami znajduje się interpretacja słynnej *Ciaccony z Partity BWV 1004*. Isabelle Faust wykonuje ją w wyraźnie szybszym tempie, niż jest to ogólnie przyjęte. Wypada to ciekawie i nadaje całości pewien rozpęd i rytm, który utrzymuje w napięciu. Nie ma tu ani krzty dramatyzmu, tak eksponowanego m.in. przez Itzhaka Perlmana, który każe niektórym wiązać powstanie utworu ze śmiercią żony Bacha. Artystka zaskakuje spokojem i pięknym brzmieniem. Brakuje tu formy, rozplanowania, jakiegos napięcia. *Ciaccona* w tej interpretacji toczy się swoim tempem, zachwyca kalejdoskopowo zmieniającymi się barwami. Nie jest tu ważny cel, ważny jest aktualny moment muzyczny, który należy celebrować. Spojrzenie z pewnością interesujące, nawet

jeśli nie jest w stanie zmierzyć się z najwybitniejszymi kreacjami tego utworu. Tak jest też z całą płytą, która stanowi pozycję interesującą, ale raczej nadobowiązkową.

Krzysztof Stefański



JAN SEBASTIAN BACH
Sonaty skrzypcowe BWV 1001-1006

Benjamin Schmid, skrzypce; Lisa Smirnova, fortepian
MDG 333 0614-2 • w. 2010, n. 1994-5 • 118'58" ★★★★★

Album zawierający sonaty skrzypcowe Bacha w aranżacji z fortepianem zaintrygował mnie. Tego typu aranżacje robiono bardzo często w XIX w. aby umożliwić amatorom muzykowanie na posiadanych instrumentach, ale w naszych czasach, nawet jeśli się je jeszcze okazjonalnie wykonuje na koncertach, wiara w wykonawstwo „historycznie poinformowane” zabrania nam je nagrywać. Na szczęście są jeszcze artyści, którzy ciekawi są podejścia XIX-wiecznych artystów do muzyki ich przodków.

Początkowo nie byłam zachwycona interpretacją. Jednakże w miarę przyzwyczajania się do tego specyficznego brzmienia, w którym fortepian wydawał mi się zbyt cichy, wyłapywałem coraz więcej subtelności z tej doskonałej aranżacji. Do tego dochodzi znakomita interpretacja skrzypka grającego pięknym dźwiękiem.

Świetne nagranie warte polecenia, szczególnie tym, którzy czasami chcieliby posłuchać muzyki dawnej na modę romanizującą. Intrygującym jest przetrzymanie tego nagrania przez 15 lat w archiwum.

Stanisław Lubliński

JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty BWV: 52, 84, 199, 51

Siri Thornhill, sopran • Cologne Bach Vocal Ensemble; Cologne Chamber Orchestra • Helmut Müller-Brühl, dyrygent
Naxos 8.570453 • w. 2009, n. 2007 • 70'36" ★★★★★

Paul Hindemith miał powiedzieć: „Jeśli muzyka zdoła wynieść naszą egzystencję ku temu co szlachetne, wzniosłe, to znaczy, że spełniła swoje zadanie. I kiedy kompozytor do tego dojdzie, to jakby dotknął najwyższego szczytu. Bach ten szczyt osiągnął”. Niewątpliwie Jan Sebastian Bach w mistrzowski sposób za pomocą harmoniki, struktury dzieła i ekspresji osiągał pełnię brzmienia i idealną formę.

Spośród jego dzieł wokально-instrumentalnych kantaty kościelne zalicza się do tych najlepszych. Jan Sebastian skomponował 5 cykli tego gatunku, po 59 utworów każdy, na wszystkie niedziele i święta. Z tego ogromnego dorobku zachowało się około 200 utworów. Są one muzycznym komentarzem do tekstów i rozważań biblijnych, a w trakcie nabożeństw stanowiły niejako wstęp i zakończenie homilii. Część kantat powstała w Weimarze, kiedy to kompozytor otrzymał tam posadę koncertmistrza orkiestry dworskiej i tym samym zobowiązał się do systematycznego komponowania. W pierwszym roku tego okresu (1714) po raz pierwszy Bach prezentuje *Kantatę „Mein Herz schwimmt im Blut” BWV 199* (choć prawdopodobnie powstała ona wcześniej). Pozostałe trzy dzieła znajdujące się na płycie pochodzą z okresu lipskiego. Tam właśnie kompozytor stworzył pięć roczników kantat. Również wspomniana *Kantata BWV 199* z nieco zmienioną obsadą została w późniejszych latach wykonana w Kötchen, a następnie w Lipsku i weszła do pierwszego cyklu.

Są to dzieła mistrzowskie i zarazem stawiające wykonawcom duże wymagania, zarówno techniczne jak i interpretacyjne. Trzeba przyznać, że sprościli zadaniu. Dyrycent Helmut Müller-Brühl oprócz wykształcenia muzycznego ma za sobą również studia filozoficzne i teologiczne, zatem solidną podstawę dla interpretacji muzyki, nie tylko kościelnej.

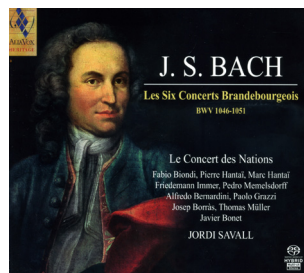
Na pewno brzmiałoby bardziej w stylu gdyby użyto instrumentów z epoki, niestety zespół zamknął już ten interesujący okres w swojej historii (w latach 1976-1987 grupa grała wyłącznie na historycznych instrumentach występując pod nazwą Capella Clementina). Również nagranie w studiu nie daje tego barokowego efektu, który może dać kościół. Osobiście jednak nie razi mnie aż tak bardzo brak „surowości” w dźwięku, a nawet przeciwnie, podoba mi się miękkie brzmienie instrumentów.

Doskonale stapia się z delikatnym i klarownym sopranem. Thornhill z łatwością i niezwykłą precyzją osiąga wysokie tony, nie zaniedbując wyraźnej artykulacji słowa. Niewygodne skoki nie wpływają w najmniejszym stopniu na płynność w prowadzeniu frazy, robi to z zachwycającą lekkością. Również Cologne Bach Vocal Ensemble nie można nie zaliczyć. Naprawdę słucho się z ogromną przyjemnością.

Anna Pieczyńska

JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty brandenburskie

English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 707 • w. 2010, n. 2009 • 92'04" ★★★★★



Koncerty brandenburskie
Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVSA 9871 A + B • w. 2010, n. 1991 • 99'33" ★★★★★

Wznowienie przez Jordiego Savalla nagrania koncertów brandenburskich Bacha, dokonanego w 1991 r., zbiegło się z wydaniem nagrania tych koncertów dokonanego przez Johna Eliota Gardinera (recenzje obu płyt w numerze *Muzyka21* 6/2010). Obaj wybitni interpretatorzy muzyki dawnej w tym samym repertuarze nie występują aż tak znowu często, może dlatego warto skorzystać z zaistniałej sytuacji i przeprowadzić korespondencyjny pojedynek obu artystów. Oczywiście w sześciu rundach – po jednej na każdy koncert.

Pierwsza runda rozpoczyna się mocnym atakiem zespołu Gardinera. Silnie eksponowane partie instrumentów dętych tworzą zgiełk wprost rozkoszny, przy którym błędnie brzmienie Le Concert des Nations. Interpretacja Gardinera poraża swoim dynamizmem. Wprawdzie i Savall wprowadza szaleńcze tempa w polacca i trio II w końcowym menuecie, ale to mnie bardziej przemawia spójniejsza i delikatniejsza wizja Gardinera, który pewnie wygrywa całą rundę.

Runda druga, to jeszcze za-wrotniejsze tempa i popis wirtuozerii Angielskich Solistów. U Savalla instrumenty dęte są nieco aktywniejsze niż w pierwszym koncercie, ale wciąż brakuje pasji, właściwej interpretacji Gardinera, a część druga, choć grana delikatnie, momentami brzmi wtórnie i nudno. Rundę zdecydowanie wygrywa Gardiner. Mniej doświadczony przeciwnik niż Savalla leżałby już na deskach.

Trzecia runda jest już bardziej wyrównana. U Savalla podoba mi się spójna koncepcja całego koncertu, który ciężko podzielić tu na części. Bardzo wyraźnie słychać też wielopłaszczyznowość faktury. W wizji Gardinera urzekła mnie improwizacja skrzypcowa w części środkowej (wspaniały popis Kati Debretzeni). Finał, tradycyjnie już, przynosi dużo większy dynamizm gry angielskich muzyków, który przesądza o ich minimalnej przewadze. Remis ze wskazaniem na Gardinera.

Runda czwarta to starcie wizji wirtuozowskiej koncertu u Savalla, z wyrafinowaną i wysmakowaną koncepcją Gardinera. Cudów dokonują soliści Le Concert des Nations, zwłaszcza fenomenalnie wypada Fabio Biondi, wówczas koncertmistrz zespołu. Pomyślność interpretacji Gardinera brzmi interesująco zwłaszcza w części drugiej. Kolejny remis ze wskazaniem na Gardinera, o którym przesądza żywiołowo odegrany finał.

Rundę piątą powinien stanowić pojedynek klawesynistów, jako że ten instrument jest szczególnie eksponowany w piątym koncercie. W wizji Gardinera, klawesyn jednak znajduje się na dalszym planie. Brzmi to nieco jak przyjęcie urodzinowe bez jubilat. U Savalla nie dość, że niezwykle delikatnie i miękko, a jednocześnie żywiołowo szaleje przy francuskim klawesynie Pierre Hantaï, to dodatkowo cała interpretacja pełna jest wyrafinowania i gracji. Po raz pierwszy nie mam też poczucia pewnego ociągania. Pierwsze zwycięstwo Savalla w tym pojedynku.

Finałowa runda przynosi dwa całkowicie odmienne spojrzenia na dzieło Bacha. Nigdzie wcześniej rozbieżności temp nie są tak znaczne. Zespół Savalla gra niespiesznie, na granicy kontemplacji, tworząc dźwiękowe continuum, w którym wsłuchać się można w fascynujące dialogi poszczególnych instrumentów. Inaczej u Gardinera – tradycyjnie żwawe tempa, wirtuozowskie

popisy smyczków, krystalicznie przejrzysta faktura, tworzą raczej niezwykle atrakcyjną błyskotkę, niż pełne wyrazu dzieło. Byłbym skłonny uznać wizję Savalla, gdyby nie cokolwiek przysadziście zagrany finał. W związku z tym, w ostatniej rundzie pada remis, a w całym pojedynku pewnie, choć na punkty, zwycięża John Eliot Gardiner.

Powyższą wizję „starcia tytanów” należy, oczywiście, potraktować z przymrużeniem oka, wielbicieli mistrza z Katalonii proszę o wyrozumiałość. Warto też pamiętać, że Savalla nagrania dokonał niemal dwie dekady przed Gardinerem. Obie interpretacje stoją na niezwykle wysokim poziomie artystycznym, jednak gdybym miał wybierać, wybrałbym Gardinera.

Krzysztof Stefański



JAN SEBASTIAN BACH
Pasja wg św. Jana
 La Chapelle Rhénane • Benoit Haller, dyrygent
 Zig Zag Territoires ZZT 100301.2 • w. 2010
 ★★★★★

Poprawki, jakie wiele razy wprowadzał do swej drugiej pasji Jan Sebastian Bach sprawiły, że mamy do czynienia bodajże z 4 wersjami tego dzieła, opierającymi się każdorazowo na wykonaniach z danego roku. Muzycy sięgający po ową partyturę muszą zatem zawsze odpowiedzieć sobie na pytanie, które opracowanie wybrać? Kierujący zespołem La Chapelle Rhénane Benoit Haller na swym najnowszym nagraniu opowiedział się za *Pasją Janową* z 1725 r., zachowując z najwcześniejszej edycji wspaniały, początkowy chór *Herr, unser Herrscher*. Polska publiczność miała okazję słyszeć jego interpretację arcydzieła chyba w roku 2008, na festiwalu Ars Cameralis, ale niestety nie mogę stwierdzić, czy na tamtych koncertach wykonano tę samą wersję, co na albumie wytwórni Zig-Zag wydanym kilka miesięcy temu. Tak czy tak warto się z nim zapoznać, by przekonać się, czy zaprezentowana wizja tej niezwykłej kompozycji wpisuje się w nasze gusta i oczekiwania.

Uważam najnowszą rejestrację *Pasji Janowej* za interesującą i oryginalną, ale nie stanie u mnie na półce jako jedyna i najlepsza interpretacja genialnego utworu, mimo iż doceniam jej zalety – np. ładne, charakterystyczne brzmienie historycznych instrumentów, wybitne kreacje wokalne niektórych solistów, dość żywe tempa, staranne odczytanie partytury, pokazanie wyraźnej dramatycznej i emocjonalnej warstwy wykonania. Nie za bardzo za to trafiają mi do przekonania niektóre koncepcje artystyczne i ich realizacja. Szkoda, że zabrakło odrębnego i większego liczebnie zespołu do zaprezentowania partii chóru, którego partie są śpiewane przez ośmioro wokalistów; przydałoby się to zwłaszcza w dynamicznych odcinkach zbiorowych, zwłaszcza ilustrujących sąd Piłata. Ośmioro artystów podjęło się jednocześnie prezentacji solowych arii, nie zawsze z dobrym skutkiem, jak np. Salome Haller z dość nieprzyjemnym w odbiorze, ostrym i głośnym sopranem, wybijającym się też niestety we fragmentach zespołowych, czy kontratenor Pascal Bertin, którego raczej przeciętna barwa głosu i nieporównywalna wizja poruszającej arii altowej *Es ist vollbracht*, niezbyt mnie przekonuje. Spodobał mi się natomiast tenor Michael Feyar oraz baryton Dominik Worner w przepięknej *Mein teurer Heiland*; śpiewak ten dodatkowo wykonał partie Piłata i Piotra. Największe uznanie wzbudził u mnie młody tenor, Julien Pregardien, syn słynnego Christoph, w roli Ewangelisty. Słuchanie jego autentycznej i przykuwającej uwagę kreacji oraz wspaniałego głosu, jest wielką przyjemnością. Można by rzec: idzie w ślady ojca.

Dźwięk jest na ogólnie dobrej jakości, w czym pomogła niewielka liczebnie obsada wokalo-instrumentalna, ale zdarzały się ścieżki nagrane głośniejsz od innych, co zmusza do manipulowania ustawieniami wolumenu brzmienia w odtwarzaczu. Nie wywarło na mnie dobrego wrażenia niepodanie czasu trwania zarówno poszczególnych numerów, jak i całych dwu krążków.

W sumie jest to interpretacja ciekawa i wartościowa, aczkolwiek niewolna w moim przekonaniu od pewnych niedoskonałości. Jak dla mnie, wciąż niepokonyany jest w *Pasji Janowej* Philippe Herreweghe i jego zespoły (Harmonia Mundi).

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Muzyka do sztuki „Egmont” op. 84, Dwa marsze, Ach! perfido op. 65

Madeleine Pierard, sopran; Caus Obalski, narrator • New Zealand Symphony Orchestra • James Judd, dyrygent

Naxos 8.557264 • w. 2010, n. 2003/7 • 55'15"

★★★★★

Z pewną obawą sięgnąłem po kolejną w barwach Naxosu wydaną płytę New Zealand Symphony Orchestra, ponieważ niektóre wcześniejsze tytuły, z muzyką Liszta, Webera i Karłowicza, pod dyrekcją Michaela Halasza i Antoniego Wita, nie wzbudziły niestety mojego entuzjazmu. Tym razem jednak spotkało mnie miłe zaskoczenie, może dlatego, iż na omawianym dysku batutę dzierży sam szef tego zespołu, James Judd, potrafiący osiągnąć o wiele lepsze rezultaty?

W każdym razie najnowsze fonograficzne osiągnięcie zespołu zdecydowanie bardziej przypadło mi do gustu, niż wspomniane wcześniej tytuły. Orkiestra prezentuje się tu w dobrej formie, a jej słuchanie sprawia więcej satysfakcji. Jej gra jest czysta, klarowna, pokazane są walory każdej grupy instrumentalnej pomimo stosunkowo niewielkiej obsady; ich zgranie i brzmienie również zyskały na urodzie. Dodatkową zaletą tej płyty jest również dobra jakość dźwięku.

Omawiana pozycja zasługuje na uwagę także ze względu na dobór repertuaru, a jest nim niezbyt często wykonywana muzyka do *Egmonta* op. 84 Ludwiga van Beethovena. Melomani znają oczywiście wspaniałą *Uwerturę*, zagrana tutaj efektownie i przekonująco, ale pozostały materiał z tego dzieła niezwykle rzadko gości na koncertowych estradach. Oprócz orkiestry kompozytor przewidział tutaj niewielkie partie dla narratora oraz sopranistki, wykonującej rolę Clary. W niej pozytywnie zaprezentowała się Madeleine Pierard, mająca okazję do większego i błyskotliwego popisu w innym utworze umieszczonym

na krążku: wielkiej koncertowej arii i scenie *Ah! perfido* op. 65. Jej wykonanie tej popisowej kompozycji wzbudziło moje uznanie. Całość zgrabnie uzupełniają dwa krótkie i wdzięczne orkiestrowe marsze.

Jest to wartościowa i udana produkcja, pokazująca niezbyt znane, teatralne oblicze twórczości Ludwiga van Beethovena. Warto się z nią zapoznać.

Paweł Chmielowski

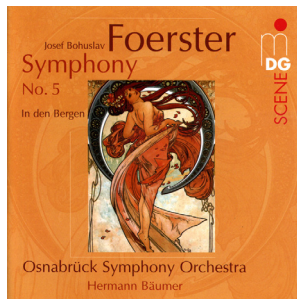
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
Artur Schoonderwoerd, fortepian • Cristofori

Alpha 155 • w. 2010, n. 2008 • 59'33"
★★★★★

I oto mamy wreszcie wspaniały komplet! Jest to bowiem trzecia i zapewne już ostatnia płyta pianisty Arthura Schoonderwoerda i zespołu Cristofori poświęcona koncertom fortepianowym, bądź też koncertom na pianoforte z towarzyszeniem orkiestry (jak widnieje na okładce płyty), Ludwiga van Beethovena. Kolejny komplet koncertów Beethovena, można by powiedzieć. W tym jednak wypadku mamy do czynienia z nagraniem, obok którego nie sposób przejść obojętnie. I nie chodzi tu wcale o wykorzystanie, bardzo modnych obecnie, instrumentów z epoki: takich nagrań też już jest całkiem sporo, ale o niezwykłą jakość brzmieniową, jaką artyści w tym nagraniu osiągnęli. Malkontenci, nie mogący się pogodzić z wcześniejszymi beethovenowskimi płytami Schoonderwoerda, tym razem będą chyba mieli mniej argumentów w rękawie. Mamy tu bowiem dwa dzieła (*I Koncert fortepianowy C-dur* op. 15 i *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 19), których autorem jest Beethoven – klasyk, o rodowodzie haydnowsko-mozartowskim. Stąd, proponowana przez artystów stylistyka wykonawcza, wydaje się w pełni uzasadniona. Pierwszą rzeczą, która przykuwa uwagę podczas słuchania tej płyty, jest barwa: zarówno orkiestry, jak i samego pianoforte. Choć orkiestra liczy ogółem 18 muzyków (co już samo w sobie jest radykalnym „cięciem”), momentami brzmi jak zespół kameralny. Obok zespołu, wtopione weń, skromne pianoforte (współczesny instrument skonstruowany na podstawie fortepianu Antona Waltera z 1800 r.) o delikatnym brzmieniu i urzekającej barwie (a właściwie, całej pałecie barw!). Wtopienie forte-

pianu w całość, usytuowanie go wewnątrz orkiestry, jednocześnie przy solistycznym potraktowaniu partii orkiestrowych, eksponując każdy pojedynczy instrument, przywodzi na myśl idee barokowego concertare. Kolejnym bardzo wyraźnie zaznaczonym elementem tej interpretacji jest rytm. *Largo* z *I Koncertu* pod palcami Schoonderwoerda, poprzez wyakcentowanie struktury rytmicznej w lewej ręce, brzmi w przetworzeniu jak wiedeński walc, czy też ländler. Natomiast *Finale I Koncertu* (*Rondo. Allegro*) brzmi nieco kanciasto. Artyści nie starali się tutaj przytłoczyć słuchacza diabolicznym tempem (cała część trwa 10'09"), raczej pragnęli skierować uwagę na samą strukturę rytmiczną części. Podobnie rzecz się ma z *Finalem II Koncertu*, również wyważonym pod względem tempa, lecz z cudownymi „synkopami” (użyłem cudzysłowu, nie mamy, bowiem, w partyturze do czynienia z rzeczywistymi synkopami, lecz z frazą zaczynającą się od przedtaktu, co w niniejszym nagraniu sprawia wrażenie rytmu synkopowanego), szczególnie w partii orkiestry. W większości jednak, tempa są żywe, pozwalając zarazem każdemu z artystów zachować precyzję (co, przy tak niewielkim zespole, jest wyraźnie słyszalne) przy dużej, w najlepszym sensie rozumianej, swobodzie wykonawczej. Ogólnie rzecz ujmując, oba koncerty zarejestrowane na płycie, cechują się podobną wizją interpretacyjną: bardzo efektowne części pierwsze, niezwykle subtelne części wolne, pełne oddechu i spokoju, oraz wyważone finały z zastosowaniem ciekawej struktury rytmicznej. Być może więc, *II Koncert*, słuchany bezpośrednio po I, nie jest wielką niespodzianką dla słuchacza; stanowi to jednak argument na rzecz jasnej wizji interpretacyjnej wykonawców. Płyta została bardzo pięknie zarejestrowana, doskonale oddając całą przestrzeń sali i każdy pojedynczy instrument. Książeczka dołączona do płyty zawiera bardzo wartościowe teksty poświęcone, jak zwykle w przypadku wytwórni Alpha, obrazowi (przedstawionemu na okładce portretowi Claude'a Nicolasa Ledoux autorstwa Martina Dröllinga) oraz zarejestrowanym koncertom Beethovena i beethovenowskim pianoforte (dwa ostatnie pióra Arthura Schoonderwoerda) oraz piękne stylowe fotografie. Płyta niezastąpiona!

Łukasz Kaczmarek



JOSEPH BOHUSLAV FOERSTER
Symfonia nr 5 d-moll op. 141,
Poemat symfoniczny „In den Bergen” op. 7

Osnabrück Symphony Orchestra • Hermann Bäumer, dyrygent
MDG 632 1493-2 • w. 2010, n. 2009 • 68'13"
★★★★★

Oto już ostatni, trzeci wolumin poświęcony symfoniom Foerstera. Zawiera on piątą, ostatnią symfonię oraz młodzieńczy poemat symfoniczny.

V Symfonia została ukończona w 1925 r., 25 lat po *Czwartej*. Kompozytor poświęcił swoją *I Symfonię* matce, II – siostrze, tę swojemu 16-letniemu synowi Alfredowi zmarłemu w roku 1921 – temat oparty na literach jego imienia jest podstawą pierwszej części. Czymś niezwykłym w tym dziele jest niemal dokładne cytowanie motywów z *Der Rosenkavalier*, *Tosca*, *Rusalki* Dworzaka, a także s *Mszy f-moll* Brucknera.

Muzyka otwierającego płytę poematu symfonicznego jest pogodna, radosna, przepełniona motywami folkloru czeskiego. Można mieć nadzieję, że wydawnictwo MDG nagra jeszcze pozostałe dzieła symfoniczne Foerstera.

Wykonanie przez Osnabrück Symphony Orchestra pod dyktando Hermanna Bäumera jest znakomite. Polecam.

Stanisław Lubliński



NIELS GADE
Sonaty skrzypcowe
Hasse Borup, skrzypce; Heather Conner, fortepian

Naxos 8.570524 • w. 2009, n. 2008 • 65'37"
★★★★

Niels Wilhelm Gade (1817-1890) to duński kompozytor i

dyrygent. Twórca stylu narodowego w muzyce duńskiej, w kompozycjach łączył tradycje romantyczne z rodzimym folklorem. Przyjaźnił się z Mendelssohmem, Joachimem oraz Schumannem. Od 1845 r. drugi dyrygent Gewandhausu, po śmierci Mendelssohna-Bartholdy'ego – jego następcą. Dyrygent i organizator życia muzycznego w Kopenhadze.

Jego twórczość jest śpiewna, stylowa i romantyczna, przypomina kompozycje Mendelssohna i Schumanna. Cechuje ją podobna stylistyka i harmonia. Gade określany jest jako kompozytor, który w muzyce połączył nordycki nastrój i styl z techniką niemieckich mistrzów.

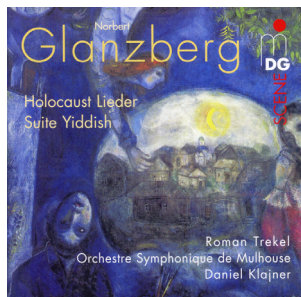
Trzy sonaty Nielsa Gade to dobrze napisane i interesujące utwory, które w niczym nie ustępują innym kompozycjom na skrzypce i fortepian z epoki. W Danii dość często grywane, poza nią praktycznie nieznanne. Sonatami powinni zainteresować się skrzypkowie polscy, bo to doskonałe pozycje, o które mogliby wzbogacić repertuar. Znajdziemy w nich wszystko to, co w sonatach romantycznych być powinno: śpiewne i zróżnicowane pod względem harmonicznym części początkowe, żartobliwe, lekkie scherza i potężne, rozbudowane części finałowe, sporo wirtuozerii i szybkich przebiegów.

Każda z sonat napisana jest w innym stylu i charakterze. *Sonata A-dur* nr 1 op. 6, o lekkiej, przejrzystej fakturze, dedykowana była Clarze Schumann, kolejna, bardziej zróżnicowana *Sonata d-moll* op. 21 napisana była dla Roberta Schumanna. W trzeciej *Sonacie B-dur* op. 59 na szczególną uwagę zasługuje przepiękna *Romanza*.

Nagrania sonat podjęli się artyści mieszkający w Stanach Zjednoczonych, skrzypce o duńskich korzeniach, Hasse Borup oraz amerykanka Heather Conner przy fortepianie. Pianistka wykonuje sonaty ładnym dźwiękiem, stylowo, z niezbędną w tego typu repertuarze lekkością. Natomiast do skrzypka mam wiele zastrzeżeń. Jego gra jest wyrównana i porządna, ale zupełnie pozbawiona polotu; frazowanie nieprzemysłane, dźwięk płaski i mało zróżnicowany. To granie poprawne, ale mało interesujące i pozbawione pasji. Takie podejście do utworu jest dla mnie trudne do zaakceptowania, dlatego do wysłuchania płyty podchodziłam kilka razy. Zdecydowanie bardziej godne polecenia jest

nagranie sonat Nielsa Gade dokonane przez skrzypaczkę Dorę Bratchkovą i pianistę Andreasa Meyer-Hermanna dla wytwórni CPO w 2000 r.

Agnieszka Marucha



NORBERT GLANZBERG
Holocaust Lieder, Suite Yiddish
 Roman Trekel, baryton • Orchestre Symphonique de Mulhouse • Daniel Klajner, dyrygent
 MDG 901 1588-6 • w. 2010, n. 2009 • SACD, 70'09"
 ★★★★★

Norbert Glanzberg (1910-2001) jest postacią niezwykłą. Urodził się w Polsce w galicyjskim Rohatyniu, ale dorastał w bawarskim Würzburgu, dokąd wyemigrował z rodzicami w 1911 r. Studiował tam muzykę. Był wprawdzie znakomitym pianistą ale spotkanie z Ryszardem Straussem skłoniło go do zajęcia się dyrygenturą. W wieku 21 lat zaczął także komponować dla niemieckiego studia filmowego UFA; rozpoczął od skomponowania muzyki do pierwszego filmu Billy'ego Wildera a także do filmu Maxa Ophülsa. W 1933 r. znalazł się na liście Goebbelsa „artystów zdegenerowanych”, co zmusiło go do wyjazdu do Paryża. Pracował tam jako akompaniator w różnych kabaretach i przy pokazach mody. W 1936 r. poznał Django Reinhardta, z którym nawiązał współpracę.

W roku 1939 dołączył do wojska polskiego stacjonującego w Anglii, a w roku 1940 został zdemobilizowany i wyjechał na Lazurowe Wybrzeże, gdzie robił to co wcześniej w Paryżu. W tym czasie nie tylko akompaniował takim sławom, jak Edith Piaf, Tino Rossi i Yves Montand, ale również komponował dla nich piosenki. Glanzberg miał naprawdę ogromne szczęście w życiu. Na skutek denuncjacji został aresztowany w 1942 r. i spędził w więzieniu 6 miesięcy. Dzięki pomocy aktorki Marie Bell udało mu się uciec. Do końca wojny ukrywał go najpierw Georges Auric, a następnie poeta René Laporte w Antibes.

W 1948 r. Edith Piaf śpiewała jego piosenkę *Padam-Padam*, a



FRYDERYK CHOPIN
Ballada nr 1, Mazurki, Nokturny, Sonata nr 3
 Marta Argerich, fortepian
 Deutsche Grammophon 477 7557 • w. 2010, n. 1967 • 64'25"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Na obchody roku chopinowskiego wytwórnia Deutsche Grammophon przygotowała prawdziwą sensację fonograficzną – album z nieznanymi dotąd chopinowskimi mazurków – niezwykle lekkie i intymne. *Nokturny* urzekły mnie swym marzycielskim charakterem, szczególnie podobał mi się op. 55 nr 2. *Sonata h-moll*, mimo wielkiego ładunku emocjonalnego

w 1952 r. Yves Montand zaprezentował słuchaczom *Moi j'm'en fous* i *Les grands boulevards*. Nasz rodak cały czas komponował także dla filmu. Od roku 1962 aż do lat 70. Współpracował z takimi artystami, jak Pétula Clark, Dalida i Mireille Mathieu. Dopiero gdy muzyka rockowa zaważadła światem zajął się muzyką poważną.

Nagrane na tej płycie dwa dzieła pochodzą z lat 80. Jego wieloletnia działalność na niwie muzyki rozrywkowej, jego talent do tworzenia łatwo wpadających w ucho melodii pozwoliły mu stworzyć dzieła zapadające w pamięć. Jego łatwość w posługiwaniu się popularnymi rytmami jest w szczególności bardzo widoczna w suicie *Yiddish*, w której występują polonez, walc, a nawet samba.

Holocaust Lieder powstały w 1983 r. w oparciu o zbiór wierszy *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* autorstwa żydowskich więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych. Wybrane przez kompozytora wiersze odzwierciedlają wiele różnych sytuacji i nastrojów związanych z życiem obozowym: strach, rozpacz, rezygnacja. Ta postromantyczna muzyka chwyta natychmiast za serce. Jest to zagadkowy melanz Schumanna i Brahmsa przyprawiony odrobina Ryszarda Straussa, Weilla i Eislera. Jest to jednocześnie

roku jubileuszowego, jednak co do rangi tego wydawnictwa nie ma już żadnej wątpliwości. Ukazanie się tej płyty jest wielkim wydarzeniem.

Melomani mają okazję podziwiać i poznawać sztukę zwyciężczyni Konkursu im. Fryderyka Chopina z 1965 r., z początków jej działalności artystycznej – większość nagrań pochodzi z 1959 r., część – z 1967. Argentynska pianistka już wtedy dysponowała błyskotliwą techniką, wyjątkową wrażliwością muzyczną i wyczuciem formy, a także bardzo dynamicznym temperamentem, który sprawia, że jej interpretacje są wręcz hipnotyzujące.

Ballada nr 1 jawi się w tym wykonaniu, jako wielki dramat, doprowadzony do ekstatycznego finału. *Etiuda cis-moll* z op. 1 porusza wyjątkową gwałtownością. Jej zaprzeczeniem są interpretacje nieznanych dotąd chopinowskich mazurków – niezwykle lekkie i intymne. *Nokturny* urzekły mnie swym marzycielskim charakterem, szczególnie podobał mi się op. 55 nr 2. *Sonata h-moll*, mimo wielkiego ładunku emocjonalnego

muzyka całkowicie oryginalna. Perfekcyjne wykonanie Romana Trekela zachwyci każdego. Jego znakomita dykcja i piękny głos znakomicie służą temu pięknemu dziełu. Należy nadmienić, że orkiestracji tych pieśni podjął się w 2001 r. Daniel Klajner, dyrygent niniejszego nagrania.

Suita *Yiddish* powstała rok później, i choć w zamysle przeznaczona była na orkiestrę, pozostawił tylko wersję na dwa fortepiany. Orkiestracja Frederica Chaslina przedstawia nam piękne dzieło, w którym przewijają się dalekie echa Mahlera, Straussa, Lehára i Szostakowicza. Tworząc to dzieło autor inspirował się literaturą Isaaca Singera oraz piosenkami, które w dzieciństwie śpiewała mu matka. Jest to muzyka lekka, pełna świeżych, chwytliwych melodii, porywających rytmów.

Przestrzenne nagranie SACD znakomicie uchwyciło atmosferę tej muzyki. Myślę, że każdy słuchacz wielokrotnie powróci do tego albumu.

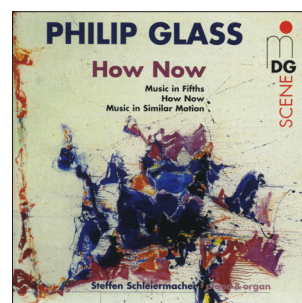
Dziwne są koleje losu: polski Żyd emigruje do Niemiec, skąd ucieka ścigany przez NSDAP, staje się gwiazdą muzyki rozrywkowej we Francji, by pod koniec życia jego muzyka poważna nawiązująca do muzyki żydowskiej była promowana przez Niemców.

Stanisław Lubliński

i dramatycznego, niepozabawiona jest tu także wdzięku. W tym wykonaniu nie ma ani krzty niepotrzebnego patosu i ciężaru, który niestety cechuje tak wiele wykonana tego utworu.

Nie obyło się, oczywiście, bez niedoskonałości. W grze pianistki daje się odczuć czasami pewną nerwowość i niecierpliwość, co objawia się w forsowaniu szybkich temp, którym nie jest w stanie, bez żadnego problemu, sprostać. Pojawia się w związku z tym nieco błędów, ale – gdyby tylko tyle błędów popełniał uczestnicy tegorocznego Konkursu, byłoby wysmieniecie. Przeszkadzają mi też bardzo krótkie przerwy pomiędzy utworami, które pozbawiają album naturalnych oddechów, właściwych recitalom. Zupełnie nie rozumiem tej decyzji realizatorów. Niezależnie jednak od tych drobnych niedoskonałości album jest niezwykle atrakcyjną propozycją zarówno ze względów historycznych, jak i artystycznych.

Krzysztof Stefański



PHILIP GLASS
Music in Similar Motion, How Now, Music in Fifths
 Steffen Scheiermacher, fortepian, organy
 MDG 613 1600-2 • w. 2010, n. 2008 • 67'22"
 ★★★★★

Uporczywie powtarzane proste motywy, rzadko i nieregularnie wprowadzane zmiany, prosta harmonika, motoryczność – wszystkie utwory na tej płycie charakteryzują cechy typowe dla nurtu minimal music, którego jednym z głównych przedstawicieli jest Philipp Glass.

Muzyka minimalistyczna powstała w latach 60. w Stanach Zjednoczonych, początkowo szokowała słuchaczy, jednak obecnie stanowi jeden z klasycznych odłamów muzyki XX w., do którego nawiązuje wielu kompozytorów europejskich, w tym polskich: Henryk Mikołaj Górecki czy Wojciech Kilar. Tylko pozornie jest to muzyka pusta i banalna, aby

ją naprawdę docenić należy się uważnie wsłuchać, pilnie śledzić pojawiające się zmiany i nieregularności struktury. Pograć się w swego rodzaju transie.

Interpretacje Steffena Schiermachera bardzo ułatwiają kontemplowanie tej muzyki. Są idealnie zrównoważone i pozbawione niepotrzebnych tu emocji. Stanowią zbiór precyzyjnie uderzonych dźwięków, znakomicie uwydatniając konstrukcję utworów. Może jedynie w *How Now* czasami kontrasty przy wprowadzaniu zmian są nieco zbyt silne i zaburzają continuum utworu. Mam głęboką nadzieję, że podobna precyzja charakteryzuje muzyka grającego „na żywo”, a nie jest jedynie efektem studyjnych zabiegów. W tym miejscu wypada również wspomnieć Berndta E. Gangelbacha, reżysera dźwięku, który w utworach granych na elektrycznych organach zbierał próbki różnych głosów granych przez solistę, aby je razem zmiksować. Efekt jego pracy jest naprawdę znakomity, dzięki czemu utwory nabierają mocy stopniowo, nie szokując słuchacza wprowadzaniem kolejnych barw i rejestrów.

Można minimal music lubić, można odmawiać jej jakiegokolwiek wartości. Trudno natomiast nie wyrazić uznania dla tego perfekcyjnego wykonania tej muzyki, które w żaden sposób nie wypaczy jej odbioru przez słuchacza.

Krzysztof Stefański



JERZY FRYDERYK HAENDEL
Izrael w Egipcie
Rosemary Joshua, Atsuko Suzuki, sopran; *Gerhild Romberger, alt;* *Kobie van Rensburg, tenor;* *Simon Pauly, baryton;* *Thomas Hamberger, bas-baryton* • *Chor des Bayerischen Rundfunk* • *Concerto Köln* • *Peter Dijkstra, dyrygent*
 BR Kalsisk 900501 • w. 2010, n. 2008 • 106'05"
 ★★★★★

Judas Maccabaeus
Maria Soledad de la Rosa, sopran; *Mariana Rewerski, mezzosopran;* *Fabian Schofrin, kontratenor;* *Makato Sakaruda, tenor;*



Alejandro Meerapfel, baryton; **Etienne Debaisieux, bas** • **Choeur de Chambre de Namur;** **Les Agréments** • **Leonardo Garcia, dyrygent**

Ambronay AMY024 • w. 2010, n. 2009 • 128'09"
 ★★★★★

Pośród ponad 30 oratoriów Jerzego Fryderyka Haendla najpopularniejszym jest oczywiście *Mesjasz*, usuwający w cień inne dzieła tego gatunku, które w porównaniu z nim są stosunkowo rzadko wykonywane publicznie, aczkolwiek, na szczęście, już częściej nagrywane. Wytwórnice płytowe nieustannie eksplorują przebogaty dorobek mistrza z Halle, dzięki czemu na rynku w miarę regularnie pojawiają się nowe rejestracje jego arcydzieł – miłośnicy twórczości barokowego giganta, do których zaliczam się i ja, nie mają zatem powodów do narzekania. Wiosna 2010 r. przyniosła kolejne interesujące albumy, które mam właśnie przyjemność przedstawić.

Izrael w Egipcie został wydany przez Radio Bawarskie, znakomitą i renomowaną instytucję, niezwykle zasłużoną w dziedzinie krzewienia kultury w Niemczech. Od jakiegoś czasu bardzo pręźnie działa jego agenda fonograficzna, wypuszczająca na rynek liczne, unikatowe interpretacje zespołówowej rozgłośni, bądź artystów w nim goszczących – dość powiedzieć, że najważniejszą częścią płytowego dorobku są interpretacje jego Orkiestry Symfonicznej, jednej z najlepszych na świecie. Mamy tu *Izraela* w wersji z 1739 r., zrealizowanej podczas koncertów w listopadzie ubiegłego roku. Głównym bohaterem dzieła i nagrania jednocześnie, za sprawą samego Haendla, jest chór. Oratorium to bowiem zawiera największą ilość partii chóralnych w porównaniu z innymi kompozycjami tego gatunku – jest ich aż 23, podczas gdy arii i ansambli – 11. Interpretacja niemieckich artystów mnie usatysfakcjonowała, aczkolwiek nie porwała do końca, tak jak świetne kreacje Johna Eliota Gardinera i

Chóru im. Monteverdiego (Philips) czy Andrew Parrotta i Taverner Choir (Virgin Classics). Chór bawarski kierowany przez dyrygenta niniejszego nagrania, Petera Dijkstrę, jest zespołem wyśmienitym, ale jak sądzę, nie pracuje na co dzień z repertuarem barokowym, co od razu słychać. Brak mu tej spójności brzmienia i perfekcyjnego wnikięcia w styl muzyki XVIII w., jak wyżej wymienionym konkurentom. Ogólnie wywiera bardzo dobre wrażenie, ale ja daję pierwszeństwo wspomnianemu zespołowi. Bardzo dobrze spisali się zaangażowani soliści oraz orkiestra – Concerto Kölln, którzy pod batutą Dijkstry stworzyli kreację efektowną i utrzymaną na wysokim poziomie.

Mój zachwyt wzbudziła natomiast nowa rejestracja *Judy Machabeusza* w barwach wytwórni Ambronay. Jest to Haendel międzynarodowy, albowiem dyrygent wywodzi się z Argentyny, chór i orkiestra działają bodajże w Belgii, a zaangażowani soliści pochodzą z różnych krajów. Może dlatego od pierwszych taktów dzieła słychać wyraźnie temperament wykonawców; już w brawurowo wykonanej uwerturze nie można mieć wątpliwości, jak dynamiczna będzie to interpretacja. *Judasz* jest dziełem dość trudnym dla muzyków i śpiewaków, obfituje w liczne, wirtuozowskie partie, efektownie brzmiące dla słuchaczy, lecz stawiające wysokie wymagania techniczne i muzyczne. Biorącym udział w nagraniu artystom udało się im w pełni sprostać, a całe dzieło, ze wspaniałymi ariami, duetami, porywającymi chórami i błyskotliwymi odcinkami instrumentalnymi, brzmi po prostu wyśmienicie. Wszyscy zasłużyli na słowa najwyższego uznania: prowadzący całość Leonardo Garcia Alarcon, Chór Kameralny z Namur, orkiestra Les Agremens oraz doskonale dobrani, przygotowani i dysponowani soliści. Wśród nich wyróżniam tenora Makato Sakuradę w tytułowej roli, sopranistkę Marię Soledad de la Rosa czy kontratenora Fabiana Schofrina.

Ich interpretacja nie ma słabych punktów; wielka energia i blask, żywe tempa, dynamiczne kontrasty, wielkie zaangażowanie wszystkich wykonawców, ładnie brzmiąca orkiestra i wokaliści w świetnej formie, sprawiają, że nagranie wytwórni Ambronay zasługuje na bardzo wysoką notę.

Paweł Chmielowski



JÓZEF HAYDN
Koncerty klawesynowe i skrzypcowe

Stefano Montanari, skrzypce • **Accademia Bizantina** • **Ottavia Dantone, klawesyn i dyrygent**
 L'Oiseau-Lyre 478 2243 • w. 2010, n. 2010 • 59'20"
 ★★★★★

Przed kilkoma laty pierwszy raz usłyszałem *Koncert fortepianowy D-dur* Józefa Haydna grany na dawnym pianoforte przez Andreeasa Staiera z towarzyszeniem Freiburger Barockorchester. Obok „nowoczesnej” wersji Gerrita Zitterbasa z Thomasem Feyem, stała się ona moją ulubioną interpretacją tego utworu. Dynamiczna, porywająca, z mocno zaznaczonymi kontrastami, lecz przy tym nieco agresywna, w moim przekonaniu pokazywała właściwy obraz Haydna: już nie „statusalego” (papa Haydn) klasyka lecz pełnego wigoru, duszą – młodzieńca. Z podobnym nastawieniem podszedłem też do omawianej płyty; nic więc dziwnego, że doznałem pewnego zaskoczenia. Posiadając najlepsze cechy nagrania Staiera, interpretacja Ottavia Dantona i zespołu Accademia Bizantina (artyści wykonują tutaj, mniej popularną, wersję klawesynową *Koncertu*), wnosi do muzyki Haydna nową jakość: cudowną delikatność. Muzycy grają z niezwykłą subtelnością, dbając o piękno dźwięku. Szczególnie tym się to smyczków osiagających dzięki długim pociągnięciom urzekające legata. Kierujący zespołem, a także występujący tu w roli solisty, klawesynista Ottavio Dantone, zapewne celem stworzenia dla orkiestry odpowiedniego kontrastu, a zarazem aby pozostać w estetyce barokowej, stara się grać, w szybkich ustępach dźwiękiem krótkim, nie gubiąc jednak swojej subtelności (*Rondo all'ungarese*), przede wszystkim jednak pamiętając o indywidualnym charakterze każdej z części dzieła (przepiękna wolna część *Koncertu*). Poza tym, podobnie jak wersja Andreeasa Staiera, interpretacja ta cechuje się nie-

zwykłą żywiołowością oraz dużym zróżnicowaniem dynamicznym. Jeśli miałbym zwrócić słuchaczom szczególną uwagę na konkretne fragmenty *Koncertu* tego nagrania byłyby to: piękne subtelne wejście smyczków kontrastujące z następującym po nim tutti orkiestry na początku części pierwszej, urzekające solo klawesynowe w drugiej części oraz wspaniały efekt zastosowania przez Haydna kontrapunktu: instrumenty dęte w klawesynowym łączniku części trzeciej (1'57").

Na omawianej płycie, słynny *Koncert D-dur* dopełniony został dwoma mniej znanymi koncertami Haydna: skrzypcowym G-dur oraz podwójnym F-dur na skrzypce i klawesyn. Ten pierwszy stanowi znakomity popis sztuki koncertmistrza zespołu Accademia Bizantina, Stefana Montanariego grającego tutaj z wielką fantazją, pięknym dźwiękiem, respektując zarazem kanony wykonawcze muzyki dawnej. Drugi, iście włoski w swym charakterze, przywoływać może w interpretacji dialogujących ze sobą Dantona i Montanariego, ideę barokowego concertare. Oba te dzieła należą do wczesnego okresu twórczości Haydna, nie sposób im jednak odmówić wielkiego uroku. Prezentowane interpretacje, utrzymane w podobnej stylistyce oraz na równie wysokim poziomie, co wykonanie *Koncertu D-dur*, stanowią w pełni godne przedstawienie tych utworów. Entuzjazm artystów do wykonywanej muzyki udziela się tu również słuchaczom.

Płyta ta stanowi dowód na to, iż wielkie haydnowskie święto nie ogranicza się jedynie do minionego już roku haydnowskiego, lecz trwa nadal.

Łukasz Kaczmarek



CLAUDIO MONTEVERDI
L'Orfeo
Emanuela Galli (Eurydyka); Mirko Guadagnini (Orfeo); Marina De Liso (Messaggiera); Cristina Bellotto (Plutone); José Lo Monaco (Speranza) • Ensemble La Venexiana
Glossa GCD 920913 • w. 2007, n. 2006 • 114'52"
★★★★★

Od czasów rewolucji jaką przyniósł ruch wykonywania muzyki na dawnych instrumentach główny nurt poszukiwań zmierzał do wzbogacania brzmienia poprzez wyszukiwanie jakości barwowych instrumentów, dodawania ich w celu podkreślenia lub dostosowania wykonania do warunków akustycznych miejsca, w którym miało zabrzmieć dzieło. Historia rejestracji fonograficznych *Orfeusza* Monteverdiego zdaje się idealnie odzwierciedlać te tendencje. Od bardzo purystycznego Harmoncourta, poprzez pozwalających sobie na coraz więcej dźwiękowo-wyrazowych eksperymentów Gardinera czy Jacobsa, aż do zupełnie ludzycznych, maksymalnie „charakteryzowanych” nagraniach pod dyrekcją Garrida i Haima obserwować można proces poszukiwań zmierzający do ubarwienia, wzbogacania brzmienia utworu. Dodawania do niego tego czego być może nie przewidział sam kompozytor, ale co pasuje do nastrojowości kompozycji i nie kłóci się z historycznymi zasadami wykonawczymi. Kompozytorski kształt dzieła stanął więc niczym bożonarodzeniowa choinka, na której wykonawcy wieszali nowe ozdoby.

Zupełnie inny kierunek poszukiwań obrał Claudio Cavina, kierując solistami i zespołem La Venexiana, przy realizacji swej wizji *Orfeusza*. Włoch skierował się ku dziełu w kształcie w jakim pozostawił je kompozytor. Zarzucił pokusę dodawania na rzecz wnikliwej analizy utworu, odnajdywania i podkreślenia jego bogactwa form i stylów. W przeciwieństwie do dotychczasowych wykonawców Cavina, zamiast dokładać ozdoby na wspomniany bożonarodzeniowy świerk, pozostawił go zielonym drzewem i oddał się kontemplacji jego pnia, rozłożystych gałęzi i układu igieł. W ten sposób skupia uwagę słuchaczy na inwencji kompozytora, która w *Orfeuszu* właśnie zabyła się największą intensywnością. Stąd w tym wykonaniu tak wyraźnie rozbrzmiewają taneczne rytmy, a dźwiękowa charakterystyka scen ogranicza się do partii klawesynu.

Powściągliwość interpretacyjna słyszalna jest również w partiach śpiewaków, których największą troską zdaje się być podkreślenie melodii słowa i idealne stopienie go z muzyką. Niemniej jednak śpiewacy imponująco realizują również barokowe gorgie. Głosy zachwycają bez wyjątku,

przy czym z oczywistych względów najbardziej eksponowane są partie Eurydyki i Orfeusza. Obie ujmują umiarkowaniem i kulturą interpretacji oraz barwą samych głosów. Mirko Guadagnini stworzył przekonujący portret syna Apollina. Jednak w centralnym *Possentes spirito* nie osiągnął mistrzowskiego poziomu stopienia słowa z bogato zdobioną melodią, co było udziałem Anthony Rolfa Johnsona w nagraniu Gardinera.

Poszukiwacze umiaru, apolińskiej harmonii będą tym nagraniem zachwyceni. Poszukiwacze mocnych wrażeń docenią jego subtelność, ale szybko zatęsknią za teatralnością, od której tutaj raczej się ucieka. Jest to bowiem najbardziej kontemplacyjne nagranie *Orfeusza* – pierwszego magnum opus w historii opery, gatunku muzyki teatralnej.

Piotr Wolanin



CLAUDIO MONTEVERDI
VII Księga madrygałów
Delitiae Musicae • Marco Longhini, dyrygent
Naxos 8.555314-16 • w. 2008, n. 2004 • 162'45"
★★★★★

Wytwórnia Naxos w ramach trwającego już kilka lat projektu obejmującego wydanie kompletu madrygałów Claudio Monteverdiego, tym razem wypuszcza na rynek *VII Księgę*. Być może ta *VII Księga* Monteverdiego właśnie jest najbardziej znaczącą pozycją w jego twórczości pieśniarskiej. Wraz z tym bowiem zbiorem, kompozytor zerwał z „dawną” renesansową praktyką wchodząc zarazem w muzyczny barok z jego stylem koncertującym. W pełni świadom tego nadał swej *VII Księdze* podtytuł *Concerto*. Zbiór ten nie zawiera już, jak wszystkie poprzednie, madrygałów 5-głosowych, części instrumentalne przeplatają się tu z wokalnymi: od quasi-homofonicznych solowych, do kwartetów i sekstetów, kończy się zaś teatralnie operowo.

VII Księgę po raz pierwszy słyszymy tutaj w nowej edycji, będącej dziełem kierującego

zespołem, Marco Longhiniego, który sam w sobie stanowi chyba największy dziś autorytet, jeśli chodzi o madrygalistykę Monteverdiego. Longhini, opracowując wersję własną, dokonał kilku istotnych poprawek we wcześniejszym wydaniu Malipiera z 1932 r., jak również w oryginałach: muzycznych i literackich. O ile użycie głosów męskich w *Lettera amorosa* wydaje się być zrozumiałe, o tyle moje wątpliwości budzi użycie tychże męskich głosów w madrygalach *Io son pur vezzosetta* oraz *Eccomi pronta ai baci*, które jednak powinny być śpiewane głosami kobiecymi. Podobne zastrzeżenia mogą mieć co do finałowego *Ballo: Tirsi e Clori*, które, nota bene, zostało po mistrzowsku zinterpretowane. Powiedzy więc słów kilka o samych wykonawcach oraz interpretacji.

Zespół Delitiae Musicae tworzy 7 śpiewaków (kontratenorzy zamiast głosów kobiecych), 15 instrumentalistów oraz dyrygent. Sama interpretacja pełna jest oddechu i spokoju, z raczej powolnymi tempami (całość nie zmieściła się na dwóch płytach), co pozwala na ukazanie niezwykle piękna brzmieniowego tej muzyki. A przy tym, wykonawcy duży nacisk kładą na warstwę słowną. Zarówno instrumentalni, jak i śpiewacy w pełni stają na wysokości zadania. Zamiast indywidualnych kreacji, wokalnych popisów i eksponowania głosów, mamy tutaj do czynienia z radością wspólnego muzykowania i spójnym całościowym efektem. Przydałoby się chwilami więcej dramatyzmu, znanego nam choćby z nagrania zespołu La Venexiana, nie ujmuje to jednak czystego piękna brzmieniowego prezentowanej wersji.

Dźwięk jest bardzo dobry, pozwalając w pełni cieszyć się tą wymaskowaną interpretacją.

Do płyt dołączona jest książeczka zawierająca szczegółowy spis utworów oraz wykonawców pojawiających się w każdym madrygale, teksty wraz z tłumaczeniami, krótkie notki wykonawcze oraz wartościowy komentarz z istotnymi wyjaśnieniami autorstwa samego Longhiniego.

Album jest warty uwagi chociażby z tego powodu, iż zawiera jedno z kilku zaledwie nagrań *VII Księgi* Madrygałów Monteverdiego, tym razem w nowej, odpowiedzialnej edycji. A przy tym jest to rzeczowa i naprawdę satysfakcjonująca produkcja. Czegoż chcieć więcej?

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncert na dwa fortepiany KV 365; Koncert na flet i harfę KV 299; Koncert na róg KV 447

Jos van Immerseel, Yoko Kaneko, fortepian; Frank Theuns, flet; Marian de Haer, harfa; Ulrich Hübner, róg • Anima Eterna • Jos van Immerseel, dyrygent

Zig Zag Territoires ZYT 060201 • w. 2006, n. 2005 • 64'12"

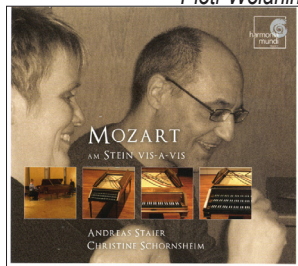
★★★★★

Jos van Immerseel ma słabość do pogodnego charakteru mozartowskich arcydzieł. Wcześniej nagrał już większość koncertów fortepianowych Wiedeńczyka, teraz uzupełnia kolekcję tymi rzadziej wykonywanymi, skomponowanymi na różne instrumenty. Tym razem na pulpit dyrygenta trafiły koncerty: na dwa fortepiany (KV 365), na harfę i flet (KV 299) i na róg (KV 447). Wszystkie utrzymane w tonacjach durowych, okraszane zostały przez kompozytora uroczą kantyleną, błyskotliwymi dialogami pomiędzy instrumentami solowymi a orkiestrą oraz ujęte w elegancką formę. Prowadzona przez Immerseela orkiestra Anima Eterna realizuje kolejne partytury wytwarzając łącznie arkadyjską atmosferę. Jej dźwięk płynnie niczym biały obłok po błękitnym nieboskłonnie – lekko, zwiewnie i pogodnie, tworząc idealne tło dla płaszu instrumentów solowych. Te zaś korzystając z letniego bankietu cieszą się słodką atmosferą przejmując cwałujące melodie niczym temat żartobliwej pogawędki, by przeprowadzić go w różnych wariantach stosownie do charakteru zebranego wokół towarzystwa. Dawne fortepiany (Immerseel i Yoko Kaneko) lub harfa (Marian de Haer) wspólnie z fletem (Frank Theuns) z dziecinną beztróską i genialną bezbłędnością brylują w tej cukierkowej atmosferze. Największe stężenie sacharyny przypada na słynne *Andantino* z koncertu na harfę i flet, wywołując lekkie mdłości – cukiernicy zapomnieli o tym, że i do łakoci dodaje się szczyptę soli lub dobrze przyprawić je kwaskową porzeczką albo wiśnią. Zblazowany smak ratuje strzelający niczym szampan z butelek

„uczესany” dźwięk rogu (Ulrich Hübner). Osobiście wolalabym by tę butelkę wcześniej wstrząsnęto, bo z natury szorstkiemu dźwiękowi rogu do twarzy z dozą nieokrzesania. Hübner jednak obszył go zgrabnym frakiem z zabotem pod szyją zachowując wszelkie muzyczne reguły muzycznego bon-tonu. Nie dziwi więc szczybiot skrzypiec i altówek gdy ów elegancki jegomość z gracją „pogwizduje” ujmujący temat znany z koncertu fortepianowego C-dur (KV 467).

Opisując pokrótce – Immerseel wraz z koncertującymi muzykami upiekł wykwintne specjalia według mozartowskich przepisów. Niemal tak pyszne jak... u mamy.

Piotr Wolanin



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Utwory na dwa fortepiany

Andreas Staier, Christine Schornsheim, fortepiany

Harmonia Mundi HMC 901941 • w. 2007, n. 2006 • 63'20"

★★★★★

Płyta zainspirowana instrumentem? Dlaczego nie, skoro obiektem zainteresowania jest osobliwość skonstruowana w 1777 r. przez Johanna Andreasa Steina o znaczącej nazwie *vis-a-vis*. Instrument-mutant z jednej strony posiadający jedną klawiaturę z mechanizmami ówczesnego pianoforte, z drugiej klawesynem z trzema klawiaturami. Przy czym pianoforte posiada możliwości cieniowania dynamicznego, a klawesynowe klawiatury różnicowany tembr dźwięku. Stąd zestawienie obu daje szeroką gamę barw dźwięku.

Możliwości instrumentu sprawdził prawdziwi entuzjaści dawnych instrumentów z epoki przedforteplanowej: Christine Schornsheim i Andreas Steier. Nie bez kozery na pulpitych wylądowały głównie młodzieńcze dzieła Mozarta, gdyż sam kompozytor użytkował instrumenty tego producenta. Ponadto niektóre z nich, jak np. *Preludium i Fuga C-dur* KV 394, czy 6 wariacji na temat *Salve tu, Domine* z opery *I flizofi imaginari* G. Paisiella KV 398 zdradzają inspiracje bachowskie.

Pierwotnie do wykonania na cztery ręce Mozart z repertuaru płyty przeznaczył tylko dwie sonaty (B-dur KV 358 i D-dur KV 381), ale wykonawcy do tego zbioru dołączyli własną improwizację i niezwykle pomysłową transkrypcję 6 *Niemieckich tańców* KV 509.

Wszystkie kompozycje ukazują pasję muzyków w eksploatacji możliwości instrumentu w zakresie ekspresji, barwy, dynamiki i artykulacji. Szalone tyłady dźwiękowe koegzystują tu z powściągliwym stylem galant. Cieniowane dynamicznie pianoforte dopełnia różnicowane brzmienia klawesynu. Wszystko zrealizowane w atmosferze poszukiwań, których najczystsza postać stanowią modulowane preludia lub improwizacje. Intensywność doznań spada tylko w mniej ciekawej skomponowanych częściach sonat, ale i tam mamy do czynienia z talentem wykonawców służącym odkryciom nowych możliwości wyrazowych dawnego instrumentu.

Płyta ukazała się dzięki grupie ludzi, których pasja przywracania dawnych instrumentów praktyce wykonawczej przewyższa wszelkie trudności organizacyjne, finansowe, logistyczne i formalne. Zainteresowanie tym projektem wytwórni Harmonia Mundi dowodzi po raz kolejny nieszablonowego stosunku tego wydawnictwa do roli fonografii w popularyzacji muzyki.

Piotr Wolanin



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonaty fortepianowe wol. 1

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Harmonia Mundi HMU 907497 • w. 2010, n. 2009 • 72'15"

★★★★★

Swoją najnowszą płytą pianista Kristian Bezuidenhout rozpoczął projekt rejestracji kompletu utworów fortepianowych Mozarta dla wytwórni Harmonia Mundi. Projekt ten wydaje się być tym bardziej interesujący, iż dla każdej z płyt artysta przewiduje wykonystanie innego instrumentu, zależnie od typu sonat. Tutaj, słyszymy kopię znakomitego

pianoforte Antona Waltera z roku 1795. Warto powiedzieć jednak parę słów o pianisście, jest on bowiem nową postacią na światowej scenie muzycznej. Urodzony w Afryce Południowej w roku 1979, zdobywał wykształcenie w Australii i USA; początkowo poświęcając się współczesnemu fortepianowi, następnie zaś klawesynowi i pianoforte. Do jego profesorów należeli m.in. Malcolm Bilson oraz Paul O'Dette. Bezuidenhout ma na swoim koncie występy z takimi artystami, jak: Christopher Hogwood, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Viktoria Mullova, Daniel Hope czy Pieter Wispelwey. Prócz tego dokonał rejestracji wybranych utworów na pianoforte i skrzypce wspólnie z Petrą Müllejans, również dla wytwórni Harmonia Mundi. Na prezentowanej płycie znalazły się dwie sonaty fortepianowe Mozarta: F-dur KV 533/494 i B-dur KV 570, *Fantazja c-moll* KV 475 oraz *Wariacje na temat arii Glucka „Unser dummer Pöbel meint”* KV 455. Wszystkie te utwory pochodzą z dojrzałego okresu twórczości kompozytora. Zostały one tak skomponowane na płycie, by Sonaty stanowiły punkt centralny, *Fantazja i Wariacje* zaś – były kłamrą spinającą całość.

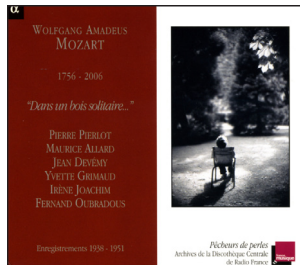
Bezuidenhout gra, z pozoru, prosto, wydobywa jednak ze swego instrumentu magiczne barwy, doskonale różnicując za pomocą nich poszczególne fragmenty. Pianista dba również o różnicowanie dynamiczne w obrębie utworów, co najwyraźniej słychać w *Fantazji c-moll*. A przy tym, coż za bogactwo nastrojów! Zwróćmy również uwagę na jego frazowanie: na cudowne wykonczenia poprzedzone zwolnieniem tempa, co sprawia wrażenie swoistych zawieszek... Gdy trzeba, pianista potrafi jednak pokazać całą teatralność mozartowskiej muzyki, jak choćby w obu *Sonatach*. W *Wariacjach*, natomiast, Bezuidenhout daje nam się poznać jako wirtuoz o niezwykłym smaku i wielkiej wrażliwości na wszelkie niuanse w partyturze. Nad tym wszystkim panuje jednak jakaś wykonawcza idea, odgórny zamysł artysty, co sprawia, że ten Mozart jest mądry i dojrzały (zwróćmy uwagę, iż pianista jest w podobnym wieku, co Mozart piszący owe dzieła).

Płyta została nagrana z dużą starannością o realizację dźwięku. Pod względem edytorskim, również jest na wysokim, charakterystycznym dla wytwórni Harmonia Mundi, poziomie. Załączona książ-

żeczka przynosi sporo informacji na temat użytego instrumentu oraz nutkę biograficzną artysty.

Po tej pierwszej, z niecierpliwością oczekuję kolejnych płyt, możliwe bowiem, że szykuje się nam najbardziej wyrównany mozartowski komplet dzieł fortepianowych. Na pewno jednak, obok dwóch płyt Andreea Stiera, niniejsza stanowi jedną z najwartościowszych pozycji wśród coraz powszechniejszych prób przedstawiania mozartowskich Sonat na dawnym fortepianie.

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symfonia koncertująca KV 297b; Kwintet na fortepian, obój, klarnet, róg i fagot KV 452; Koncert obojowy KV 314; Pieśni KV 308, KV 524, KV 518
Irène Joachim, sopran; Pierre Pierlot, obój, Pierre Lefebvre, Ulysse Delécluse, klarnet; Jean Devémy, róg; Maurice Allard, fagot; Yvette Grimaud, Ludwig Bergmann, Jean Germain, fortepian • Orchestre de Chambre Fernand Oubradous; Orchestre des Concerts Lamoureux • Fernand Oubradous, Arthur Goldschmidt, dyrygent

Alpha 800 • w. 2006, n. 1938-1951 • ADD, 75'23"

☆☆☆

Wytwórnia Alpha przyzwyczaiła nas do perfekcyjnie dopieszczonych i nowatorskich nagrań muzyki dawnej. Filozofia najnowszej serii noszącej tytuł *Pecheurs de perles* i recenzowana z niej płyta nie odbiega od tej z poprzednich nagrań. Podobnie, gdy odkrywali muzykę mniej znanych kompozytorów, jak np. Charlesa Avisona, tak teraz odkrywają zakurzone płyty zarejestrowane przez Radio France w latach 1938-1951.

Powyższą płytę wypełnia muzyka Mozarta. Są to kolejno: *Symfonia koncertująca B-dur, Kwintet B-dur, koncert na fagot* oraz trzy pieśni – w tym jedna, która dała tytuł płycie: *Dans un bois solitaire*. Właśnie od tej miniaturowej chciałbym zacząć, gdyż jest ona dla mnie najjaśniejszym punktem



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonaty skrzypcowe wol. 3: KV 454, 28, 402, 404, 8, 380

Rachel Podger, skrzypce; Gary Cooper, fortepian

Channel Classics CCS SA 23606 • w. 2006, n. 2006 • SACD, 78'11"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Trzecia płyta z sonatami skrzypcowymi Mozarta jest jednocześnie trzecią odsłoną doskonałej sztuki wykonawczej duetu Rachel Podger (skrzypce) i Gary Coopera (fortepiano). Kapitałny rezultat ich współpracy wynika z autentycznego umiłowania tego repertuaru, wycucia jego stylizyki i wnikliwych studiów nad wszystkimi sonatami (również nad tymi z dziecięcego okresu, które bywają często niesłusznie ignorowane). Duet Anglików pokazał

całą płytę. Wykonana przez sopranistkę Irene Joachim i Ludwiga Bergmanna, zarejestrowana w 1938 r., jest najsubtelniejszym i najdoskonalszym wykonaniem tej pieśni jakie kiedykolwiek słyszałem. Artyści nie poddali się w rozwiązywaniu tej „kwadratury koła”, jak określił muzykę Mozarta Stefan Rieger. Trafili w środek, bezbłędnie kreśląc dynamiczne różnice i oddając w muzyce znaczenia słów.

Co zatem z resztą utworów? Krzywdzące zdaje się być stwierdzenie, że trwająca zaledwie trzy minuty pieśń jest najcenniejsza z 75-minutowej płyty. Otóż niestety docieramy do sedna problemu z tego typu nagraniami. Są nim obecne możliwości techniczne, wykorzystywane podczas nagrywania płyt. Bo jeżeli słuchając, dajmy na to, symfonii Mozarta w wykonaniu Marca Minkowskiego słyszymy po prostu więcej muzyki, więcej szczegółów i niuansów, stając się tym samym bliżej zamierzeń kompozytora, to dlaczego rezygnować z tego na rzecz 60-letnich nagrań, w których dynamika i brzmienie instrumentów jest znieskształcone?

Od strony wykonawczej nagrania są naprawdę świetne,

bowiem, iż formalna przejrzystość i nietuzinkowa melodyka spowija nawet najwcześniejsze z sonat austriackiego geniusza (np. KV 8 lub 28). W trakcie słuchania kompozycyjny schematyzm niektórych rozwiązań niweluje finezja wykonawcza ukazująca bezpretensjonalną naiwność tych kompozycji. Kreatywność Podger w poszukiwaniu brzmień, artykulacji i kształtowania fraz zdumiewa. Cooper zaś w niczym nie ustępuje swej koleżance konsekwentnie współtworząc nastrój poszczególnych części sonat (zastrzeżenia można mieć tylko do dość sztywnej zrealizowanej fugi w KV 402, może uczony styl kontrapunktyczny „nie leży” pianście). Zaś w otwierającej płytę *Sonacie B-dur* (KV 454) kreuja prawdziwą strukturę narracyjną z licznymi zmianami akcji i bogactwem charakterów.

Oboje muzyków zdaje się doskonale bawić. I może to właśnie stanowi klucz do tej muzyki, która również była przeznaczona do tego by uprzyjemnić czas. Chwile spędzone z tą płytą na pewno dostarczą niemało przyjemnych wrażeń jej słuchaczom.

Piotr Wolanin



Wcześniej pisałem o ich nagraniu sonat skrzypcowych Bacha w aranżacji Schumanna, teraz chciałbym polecić aranżację, również autorstwa Schumanna, kaprysów Paganiniego. Schumann nie był jedynym kompozytorem, którego te kaprysy zafascynowały. Wariacje na ich temat pisali również Brahms, Liszt, Rachmaninow i Blacher. Niedawno pisałem nawet o aranżacji tych kaprysów na kwartet smyczkowy.

Interpretacja, w przeciwieństwie do *Sonat* Bacha, zachwycała mnie od pierwszego taktu. Warto zapoznać się z tą ciekawostką.

Stanisław Lubliński



SERGIUSZ RACHMANINOW
Symfonia nr 2, Wokaliza
Detroit Symphony Orchestra • Leonard Slatkin, dyrygent

Naxos 8.572458 • w. 2010, n. 2009 • 60'43" ☆☆☆☆

II Symfonia Rachmaninowa jest obecnie najczęściej wykonywaną spośród trzech jego symfonii. *I Symfonia d-moll* op. 13 po premierze spotkała się z bardzo ostrą krytyką, a w konsekwencji z niepowodzeniem wśród publiczności. Okazała się wręcz klęską, pociągając za sobą nawet depresję kompozytora. Po dwunastu latach powstała jednak kolejna i chociaż pierwsza poszła niemalże w zapomnienie, jej następczyni – *II Symfonia e-moll* op. 27 uratowała imię kompozytora jako symfonika, odnosząc sukcesy.

Zarówno dwie pierwsze jak i *III Symfonia a-moll* op. 44, utrzymane są w duchu rosyjskiej tradycji symfonicznej. Każda z nich posiada motyw przewodni, którym kompozytor zesparała dzieło. Dramatyzm i piękne motywy

melodyczne to coś co szczególnie charakteryzuje symfonie Rachmaninowa. W *II Symfonii* wyjątkowo dominuje liryzm i dramatyczny charakter.

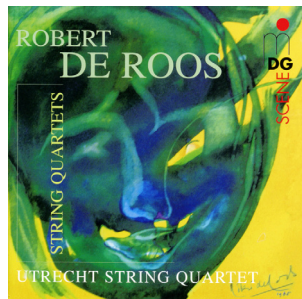
Słatkin i Detroit Symphony Orchestra, serwują nam także inne, pełne romantycznej ekspresji dzieło – *Wokalizę* op. 34 nr 14. Jest to ostatnia z cyklu pieśni, a zarazem najbardziej popularna, jak podpowiada tytuł – jest to pieśń bez słów. Napisana została z przeznaczeniem na głos (sopran lub tenor) z fortepianem (1915). Utwór otrzymał już wiele innych „twarzy” – zaaranżowany został na orkiestrę, chór i orkiestrę, różne instrumenty solowe z fortepianem i na składy kameralne. Wersję orkiestrową opracował sam kompozytor, a później również inni, ale to właśnie ta zaaranżowana przez Rachmaninowa znajduje się na płycie.

Muszę jednak przyznać, że wykonanie *Wokalizy* nie zrobiło na mnie szczególnego wrażenia. Pomimo szacunku do orkiestry i uznania dla niewątpliwie kompetentnego dyrygenta, z przykrością stwierdzam, że trochę się zawiodłam. Zabrakło mi zaangażowania emocjonalnego, a momentami miałam wrażenie zbyt „zagonionego” tempa, ta interpretacja niestety mnie nie zachwyciła. Na pewno w tak pełen subiektywnych odczuć utwór łatwiej wniknąć soliście, dla orkiestry to trudne zadanie. A może to tylko moje osobiste wrażenie, ponieważ wolę solistyczną wersję?

Za to *Symfonia* – przeciwnie, trafne zróżnicowanie tempa i dynamiki, czasami wręcz porywające emocje. Dyrygentowi znakomicie udało się osiągnąć różnorakie odcienie nastroju, grozę i dramatyzm, szczególnie w pierwszej części, lekkość i taneczność w drugiej, wszystko na tle pięknie, śpiewnie prowadzonych kantylen. Poprzez wyraźne kontrasty i wyprowadzenie poszczególnych partii instrumentalnych faktura dzieła stała się bardzo czytelna, a najróżniejsze barwy w poszczególnych sekcjach sprawiły, że ciekawe samo w sobie dzieło nabrało wyjątkowego charakteru.

Zachęcam do zapoznania się z nagraniem, szczególnie ze względu na symfonię.

Anna Pieczyńska



ROBERT DE ROOS
Kwartety smyczkowe nr 2, 3, 5, 7

Utrecht String Quartet
MDG 603 1613-2 • w. 2010, n. 2009 • 64'39"
★★★★★

Urodzony w Holandii Robert de Roos (1907-1976) nie jest znany szerszej publiczności. Dopiero dzięki prezentowanej płycie dowiedziałem się o jego istnieniu. Moje próby znalezienia innych płyt z jego muzyką jak na razie spełzyły na niczym.

Początkowo uczył się u Johana Wagenaara, następnie przeniósł się do Paryża, gdzie pobierał prywatne lekcje kompozycji u Dariusza Milhauda i kontrapunktu u Charlesa Koechlina. Pomimo znakomitego wykształcenia nie zajmował się zawodowo muzyką, był dyplomata. Nie przeszkodziło mu to jednak w skomponowaniu 116 utworów, w tym 10 kompozycji na kwartet smyczkowy (z czego 8 kwartetów).

Początkowo pozostawał pod wpływem niemieckiej i francuskiej muzyki, stopniowo wykształcił swój własny styl. Ponieważ za młodu uczył się gry na skrzypcach, utworami najlepiej prezentującymi ten styl są kwartety smyczkowe.

Pochodzący z 1942 r. *II Kwartet* napisany został pod wpływem muzyki Hindemitha, której partytury De Roos studiował w bibliotece w Hadze.

Napisany pod koniec wojny (1944-1945) *III Kwartet* jest najdłuższym z nagranych na tej płycie i trwa ponad pół godziny (pozostałe nie przekraczają 12 min.). Ten niezwykle piękny utwór nawiązujący do tragicznych wydarzeń wojny porusza w równym stopniu co podobne utwory Szostakowicza. W roku 1961 za ten utwór kompozytor otrzymał nagrodę Willema Pijpera.

Niezwykle dramatyczny początek *Allegro briosso* pochodzącego z 1951 r. *V Kwartetu* przypomina późniejsze dzieła tego rodzaju Grażyny Bacewicz.

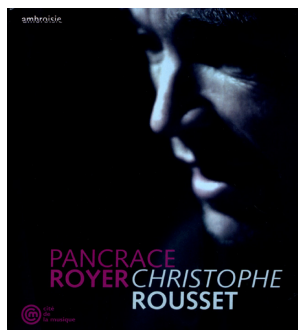
Trwający 8 min. *VII Kwartet* (1971) zatytułowany *Quartettino* nie jest jednak drobiazgiem. To

pełna dramatyzmu i emocji monumentalna kompozycja najbardziej modernistyczna ze wszystkich tu prezentowanych.

Nagranie jest znakomite, zarówno pod względem technicznym, jak i artystycznym. Mam nadzieję, że dzięki wybitnemu zespołowi, jakim jest Utrecht String Quartet będę mógł poznać pozostałe kwartety De Roosa. Może też MDG, lub inny wydawca, pokusi się o przywrócenie do życia innych kompozycji tego zapomnianego Holendra.

Polecam.

Stanisław Lubliński



PANCRACE ROYER
Premier livre de pièces de clavecin, 1746

Christopher Rousset, klawesyn
Ambroisie AM 151 • w. 2008, n. 2007 • 59'00"
★★★★★

Znane powiedzenie, przypisywane Brittenowi mówi, że dźwięk klawesynu przypomina drapanie widelcem o kłatkę kanarka. Dzięki triumfalnemu powrotowi muzyki dawnej (swoistemu „great revival”) do sal koncertowych i studiów nagranych nikt rozsądny nie powtarza z aprobatą tych słów. A jednak, mimo wielu nagrań prezentujących muzykę na klawesyn solo, instrument ten odkryty dla nas na nowo w XX w. przez Wandę Landowską, ciągle w pełni nie zadowolił się w odtwarzaczach słuchaczy. Wcale niełatwo nagrać dziś płytę wybitną, która zyskałaby powszechne uznanie typowego melomana. Wbrew Brittenowi, nie uważam, że przyczyną tego jest dźwięk, który od razu się kocha bądź nienawidzi, ale sama muzyka, której klawesyn może pomóc lub być tylko niepotrzebnym zamiennikiem fortepianu.

Z takim postanowieniem zabrałem się do słuchania najnowszej płyty Christophe’a Rousseta. Rousset, podobnie jak wielu specjalistów od muzyki dawnej, jest jednocześnie solistą i dyrygentem. Już od wielu lat wraz

ze swoim zespołem Les Talens Lyriques sięga po rzadziej wykonywane i nagrywane dzieła, między innymi francuskiego baroku. Tym razem zainteresował się pierwszym zeszytem utworów Pancrace’a Royera, XVIII-wiecznego francuskiego kompozytora i klawesynisty, który sprawował zaszczytną rolę nauczyciela muzyki dzieci Ludwika XV.

Brzmienie, jakie usłyszał Rousset odległe jest od tego, które słyszymy na płytach Gustava Leonhardta czy Pierre’a Hantaia. Inżynier dźwięku, Alessandra Galleron, przyjęła odmienną koncepcję. Nie chodzi o mit odzyskania dźwięku źródłowego (historycznego) lub imitację brzmienia, jakie słyszymy na żywo, bo wszyscy, którzy słuchali jakiegokolwiek płyty, gdzie muzycy grali na dawnych instrumentach, a potem poszli na podobny koncert, wiedzą ile z brzmienia orkiestry czy solisty jest wykreowane w studiu. Nic w tym dziwnego, bo delikatna dynamika instrumentu oraz przyzwyczajenia słuchaczy często takiej ingerencji wymagają. Tu powściągnięto na szczęście moce technologii, dzięki czemu dźwięk na płycie Rousseta nie jest tak nienaturalnie napowietrzony, nieludsko głęboki niski, niemal poruszający naszymi trzewiami, jak np. na płytach włoskiego zespołu Il Giardino Armonico. Sytuuje się gdzieś pośrodku, co pozwala nam skupić się wyłącznie na tekście muzycznym, niejako naiwnie odrzucając brzmienie instrumentu.

Muzyka Pancrace’a Royera poza Francją nie jest dobrze znana. Jednak warto po przesłuchaniu płyty Rousseta zestawić ją z nagraniem innego dyrygenta-klawesynisty Williama Christiego, który od lat zajmuje się przywracaniem francuskiej muzyce barokowej należnego jej miejsca na europejskich scenach. Na omawianej płycie znalazł się pierwszy zeszyt kompozycji, które rozwijają myśl wielkiego poprzednika Royera – Rameau. Widać to zwłaszcza po formie utworów. Mamy więc słynny *Tambourin* tak bliźniaczo podobny do dzieła Rameau. Wyraźna u Royera jest zabawa z rodzajem formy, mamy więc *Les matelots* czyli taniec rybaków, czy przeróżne „drobnotki” i „czułości”. Arcyciekawe jest przyglądanie się muzycznej realizacji tych tytułów.

A sama muzyka gdzieś się wymyka temu dworskiemu stylowi o jaki należałoby posadzać „królewskiego” Pancrace’a Royera. Jego król zamiast monotoni

i dostojnie kroczyć, przeplata marsz frywolnymi podskokami.

Tą metaforą docieramy do sedna muzyki Royera, a przez to do instrumentu, jakim jest klawesyn. Żonglując jego rejestrami, bawiąc się jego nieskończonymi możliwościami Rousset prezentuje nam do czego jest zdolny jego klawesyn. Potrafi zamienić się w ogromną orkiestrę grającą marsza, a potem w liryczny instrument, mały, kameralny, z pogranicza pozytywki. Idealnie obrazuje to utwór *Le vertigo*, gdzie tak jak wspomniany już król, Royer przekazuje z jednego nastroju w inny, zmieniając przy tym tempo i rytm.

Właśnie te dwie rzeczy czyli nastroje, a więc emocje oraz rytmy czyli taniec to czynniki, które budzą w człowieku potrzebę obcowania z muzyką. Czy to możliwe, że ludzie w wieku XVIII odczuwali inaczej niż ludzie w wieku XIX czy współcześnie? Oczywiście, że tak, w muzyce widać to najlepiej, bo poza absolutnie podstawowymi uczuciami, które towarzyszą człowiekowi od zawsze jest jeszcze cała paleta innych przeżyć oraz sposobów ich komunikowania. Proszę posłuchać ostatniego utworu z płyty czyli *La marche des Scythes* a potem *Suity scytyjskiej* autorstwa Prokofiewa. Ten sam rodzaj emocji, nawet narzucający się przez podobieństwo w tytule, a jak inaczej są wyrażone.

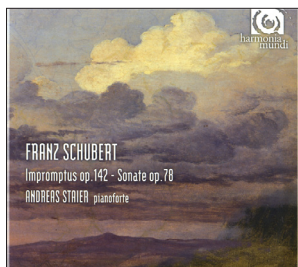
Jest w tym coś budującego, pokazującego nieprzerwaną ciągłość muzyki, jako nośnika emocji, przeżyć, historii człowieka. Ogromną zaletą gry Rousseta jest to, że niejako skrył się za partyturą. Zostajemy sami z kompozytorem. Zatem wszystko, co Royer pisze, trafia prosto do nas, nie napotyka na nic co odwracałoby naszą uwagę. W tym tkwi haczyk bo niezwykle trudno jest nam dzisiaj po prostu słuchać. Uciekliśmy w powierzchowne zabawy, słuchając artysty a nie muzyki, kupując płyty, a nie utwory, rozmawiając o technice solisty, a nie o kompozycji. Muzyka klawesynu jest niczym rysunek, na którym widzimy drobne detale, kunsztowną budowę i formę. W przeciwieństwie do fortepianu, czyli obrazu malowanego farbami, pełnego przepychu barwnych plam i światła.

Klawesyn ma zdolność oczyszczania muzyki z tego co ludzie nałożyli na nią przez lata w obawie przed rozczarowaniem, szukając w muzyce niemal wyłącznie ukojenia lub pobudzenia. Tymczasem muzyka na tej płycie odświeża

chłodne linie, krystaliczną przejrzystość konstrukcji. Jest to muzyka oczyszczająca, uwalniająca z nadmiaru, bo stawia nas przed strukturą, w obliczu czystego piękna, które można poddać rozumemu podziwowi.

Wybitną płytę klawesynową trudno nagrać, ale ogarnąć ją i przyjąć wszystko, co ma do zaoferowania jest jeszcze trudniej. Obiecuję, że wysiłek zostanie wynagrodzony.

Michał Koziółek



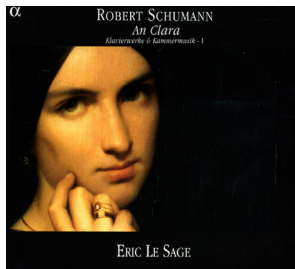
FRANCISZEK SCHUBERT
Impromptus op. 142, Sonata op. 78

Andreas Staier, fortepian
Harmonia Mundi HMC 902021 • w. 2009,
n. 2009 • 70'53"
★★★★

Andreas Staier nie bez kozery uchodzi za eksploatatora rekonstruowanych instrumentów klawiszowych i propagatora przywracania ich do dzisiejszej praktyki wykonawczej. Stąd jego repertuar można określić mianem „przedfortepianowego”, czyli obejmującego kompozycje od wczesnego baroku do wczesnego romantyzmu. Konsekwencją preferencji pianisty jest także omawiana płyta z dwoma cyklami Franciszka Schuberta. Do realizacji nagrania posłużyło Staierowi fortepiano Christophera Clarka, będące repliką instrumentu Conrada Grafa z 1827 r. Radość Niemca przy eksploracji możliwości brzmieniowych instrumentu ujawnia się od pierwszych akordów *Sonaty G-dur* op. 78, zdradzających także eksperymentatorskie skłonności wykonawcy. Przy czym poszukiwania Staiera zdają się koncentrować na technicznych możliwościach instrumentu – cieniowaniu dynamicznym fioritur, czy kontrastowaniu poszczególnych sekwencji. Owocuje to ciekawymi rozwiązaniami dźwiękowymi, ale z drugiej strony może mieć wpływ na zaniechanie ekspozycji emocjonalnego bogactwa tego repertuaru. Staier gra bowiem z dystansem, jakby zrzucając odpowiedzialność za przekaz na skrupulatnie realizowaną formę

kompozycji. Czy takie stanowisko muzyka może być uzasadnione w konfrontacji z wylewną twórczością Schuberta? Póki co fortepianowe dzieła wiedeńcyka bardziej przemawiają do mnie w wykonaniu użytkowników Yamah lub Steinwayów.

Piotr Wolanin



ROBERT SCHUMANN
An Clara, Papillons op. 2, Davidsbündlertänze op. 6, Intermezzo op. 4

Eric Le Sage, fortepian
Alpha 098 • w. 2006, n. 2005 • 64'10"
★★★★★

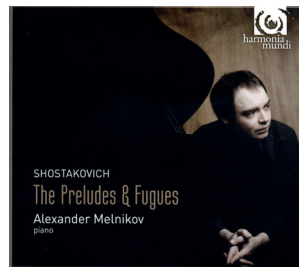
Firma Alpha jest jedną z niewielu wytwórni, które w dobie kryzysu fonografii nagrywają i wydają płyty z namietnością. Przywiązują przy tym niezwykle wagę do strony edytorskiej, zamieniając pudełko na płytę w rozkładany obraz i zamieszczając w książeczce profesjonalną analizę dzieła oraz biografię kompozytora. Jest to forma ratunku płyty jako nośnika muzyki, uzasadnienie jego niezbędności, nawet jeżeli wiąże się to z fetyszycją płyty to czynione jest to w sposób tak wyrafinowany, że nie mam nic przeciwko. Dziś, kiedy wydaje się płyty bez książeczek, z błędami edytorskimi i w sposób kompletnie bezosobowy, ze wszech miar potrzeba nam takich wytwórni jak Alpha. Początkowo w jej repertuarze dominowały utwory barkowe, należy tu wspomnieć świetne nagrania Skipa Sempé, a później rewelacyjne partity na skrzypce solo Bacha grane przez Hélène Schmitt.

Jednak Alpha to nie tylko wylęgarnia młodych artystów, ale też miejsce cenione przez tych uznanych, płyty nagrał tam sam Gustav Leonhardt, między innymi z utworami Bacha i Gibbonsa. Recenzowanej płyty nie wypełnia wcale repertuar barokowy, ale utwory Roberta Schumana. Jest to pierwsza część cyklu przybliżająca jego muzykę fortepianową i kameralną. Wszystkie znajdujące się tam kompozycje czyli *Papillons* op. 2, dwa zeszyty *Davidsbündlertänze* op. 6

oraz *Intermezzi* op. 4 powstały pod wpływem rosnącego uczucia do młodziutkiej dziewczyny, największej muzy Schumanna – Klary. W przyszłości stanie się ona jedynym łącznikiem pomiędzy kompozytorem a publicznością, pianistką, którą obdarzy on bezgranicznym zaufaniem.

Artystą, który na tej płycie podejmuje się interpretacji tych młodzieńczych utworów Schumana jest Eric Le Sage – pianista obdarzony nieprzeciętną wrażliwością, proszę posłuchać piątej części drugiego zeszytu *Davidsbündlertänze*, jak niezwykle subtelnie cieniuje dynamikę, przy okazji budując niezwykle przemyślaną strukturę utworu. Właśnie to poczucie ogromnej inteligencji i zrozumienia budowy utworu usłyszeć można w grze Erica Le Sage. Jest coś kojącego w tej płycie i nie chodzi o jej nastrój bo ten generalnie jest dosyć żywiołowy ale o zaufanie jakie wzbudza w nas artysta. Swoją grą i filozofią utworów Schumana, pokazuje nam, że doskonale go rozumiemy i nie da się porwać emocjom ani też całkowicie je powstrzymać. Jest to Schumman tak odległy od tego znanego w wykonaniu Światosława Richtera czy Władimira Horowica. Może nie tak porywający i dogłębnie poruszający, ale docierający do samego środka kompozycji. Gdyby wspomnieć jeszcze, że repertuar na recenzowanej płycie nie należy do najczęściej nagrywanego to wychodzi świetna płyta środka, pozwalająca poznać te kompozycje. To jednak nie wszystko, Eric Le Sage robi coś więcej, poruszając emocjami dyskretnie i delikatnie. W efekcie nagrał płytę niezwykle urokliwą, która jest tak samo wciągająca i piękna jak opakowanie, w którym spoczywa.

Michał Koziółek



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Preludia i fugi
Alexander Melnikov, fortepian
Harmonia Mundi HMC 902019.20 • w. 2010 • 151'15"
★★★★★

Cykl 24 preludii i fug Szosta-

kowicza budzi oczywiste skojarzenia z cyklem *Das Wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha. Skojarzenia jak najbardziej prawidłowe, bowiem kompozytor stworzył swoje dzieło, zainspirowany pobylem w 1950 r. w Lipsku, na konkursie bachowskim, w charakterze jurora. Choć w utworach Szostakowicza znajduje się wiele nawiązań do muzyki Bacha, jednocześnie podejście kompozytora do formy fugi jest bardzo autorskie i nierzadko graniczy z formalnym i stylistycznym eksperymentem. Różne interpretacje cyklu zdają się balansować pomiędzy dwoma żywiołami: klasycznym, bachowskim oraz nowatorskim, a jednocześnie niezwykle dramatycznym i emocjonalnym szostakowiczowskim (kompozytor wykonywał swoje utwory bardzo ekspresyjnie).

Alexander Melnikov opowiada się raczej po stronie Bacha. W jego wizjach utworów Szostakowicza zachwyca przede wszystkim klarowność w ukazaniu polifonicznej struktury utworów oraz niezwykła lekkość i delikatność brzmienia. Nie ma tu żadnego dramatu, przeciwnie, każda para preludii i fug ma swój własny, stały odcień emocjonalny od delikatnego nr 5 poprzez marzycielski nr 23, nostalgiczny nr 15, aż po pełen niepokoju nr 14 i dramatyczny nr 6. Podoba mi się w jaki sposób pianista łączy preludia i fugi w spójne pary, nie mam natomiast wrażenia, by podobny plan obejmował cały cykl.

Choć polifoniczny kunszt, precyzyjne, zwienne brzmienie oraz emocjonalna stabilność stawiają interpretację Melnikova bliżej bachowskiego wzorca, nie brakuje tu też Szostakowicza. Artysta starannie akcentuje rytmiczny charakter wielu kompozycji nadając im ostre rysy. Podobnie podkreślone zostały wszelkie niuanse harmoniczne, zaskakujące słuchacza i wypaczające pozornie ustabilizowaną tonalność. Jednak dla mnie największym atutem tych wizji preludii i fug pozostaje niezwykle wirtuozeria i łatwość gry solisty oraz krystaliczne brzmienie, które wydobywa z fortepianu. Szczególnie atrakcyjnie może dzięki temu zabrzmieć m.in. fuga nr 3, czy 11. Czasami jednak, jakby na przekór, przejrzystość dźwięku zostaje zakłócona poprzez stosowanie nieco zbyt silnej, w moim odczuciu, pedalizacji.

Niezbyt ciekawie wypada dołączyć do albumu materiał filmowy na płycie DVD. Rozmowa Melnikova z Andreasm Staiere

sprawia wrażenie zupełnie nieprzygotowanej, szczególnie blado wypada w tej konwersacji Staiera. Zdecydowanie za mało też dla mnie w tej rozmowie o muzyce samej muzyki. Na szczęście samo nagranie stoi na wysokim poziomie, jednak, w mojej opinii, nie jest w stanie przewyższyć legendarnych interpretacji Tatiany Nikolajewej.

Krzysztof Stefański



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Symfonia nr 8
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Vasily Petrenko, dyrygent
 Naxos 8.572393 • w. 2010, n. 2009 • 61'57"
 ★★★★★

Rozpoczęty znakomitym albumem z dziełami Piotra Czajkowskiego kontakt wytwórni Naxos z Wasilijem Petrenko i kierowaną przez niego Królewską Orkiestrą Filharmoniczną z Liverpoolu, owocuje kolejnymi interesującymi nagraniami, wśród których niewątpliwie wybija się cykl *Symfonii* Dymitra Szostakowicza. Do tej pory wydano w sumie krążki, na których znalazły się *Symfonie nr 5, 9, 11*, a na najnowszym z nich znalazła się mistrzowska interpretacja *Ósmej*. Potwierdza ona znakomitą formę dyrygenta, osoby najbardziej kompetentnej do wykonywania tego repertuaru, oraz jego zespołu, wskazując na fakt, że nowa seria płyt z arcydziełami autora *Lady Macbeth mceńskiego powiatu* nie mogła znaleźć lepszych interpretatorów.

Petrenko to następny przykład „rosyjskiej inwazji” na Wyspy Brytyjskie (Walery Gergiew szeffuje Londyńskim Symfonikom, a Władimir Jurowski – Filharmonikom), jaka dokonała się w ciągu kilku ostatnich lat, a jej efektem można tylko przyklasnąć. Pod jego batutą zespół z Liverpoolu pokazuje swoją światową klasę, podobnie jak sam dyrygent. Wybór tych właśnie artystów jest dla wytwórni Naxos przysłowiowym strzałem w dziesiątkę i jeśli tylko realizowana przez nich seria albumów utrzyma do końca tak wysoki poziom, będzie można

z pewnością mówić o jednym z najlepszych i najciekawszych projektów wydawniczych poświęconych muzyce Szostakowicza w dobie dzisiejszej. Wykonania słucha się z prawdziwą satysfakcją, tym większą, że *Ósma* rzadko gości w programach koncertów i nie jest często nagrywana, w porównaniu chociażby z *Piątą* czy *Leningradzką*. Artysci trafnie oddają zamysły kompozytora, budują monumentalną formę, bez przerwy utrzymując słuchacza w napięciu. Nie jest to łatwe, zważywszy na trudności techniczne i interpretacyjne potężnej partytury, chociażby w szeroko zakrojonej części pierwszej, trwającej 25 minut. W ich wersji dość trudna i surowa *VIII Symfonia* żywo i przekonująco przemawia do uczuć odbiorcy, ukazując mu bogactwo emocjonalne dzieła, pełnego grozy, strachu, bezradzie i groteski, wyrastających z trudnych lat wojny (powstała w 1943 r.). Oprócz bardzo dobrej kreacji artystycznej zachwyca wymienita realizacja dźwięku omawianej płyty, stawiająca ją w rzędzie najlepszych rejestracji symfoniki Szostakowicza dokonywanych obecnie.

Pozostaje zatem z niecierpliwością czekać na następne pozycje z tego cyklu.

Paweł Chmielowski

Różne



Ludwig van Beethoven – Koncert fortepianowy nr 1 C-dur op. 15 • Wolfgang Amadeusz Mozart – Koncert fortepianowy nr 18 D-dur KV 456
Marta Argerich, fortepian • Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks • Seiji Ozawa, Eugen Jochum, dyrygenci
 BR Klassik 403571900701 • w. 2010, n. 1973/1983
 ★★★★★

Martha Argerich jest artystką, której każde nowe nagranie staje się wydarzeniem fonograficznym. Po wspaniałej chopinowskiej płycie, wydanej przed kilkoma

miesiącami, na której znalazły się nagrania, które pierwszy raz, wydobyte z archiwów, ujrzały światło dzienne, otrzymujemy kolejne fonograficzne skarby-archiwalia. W przypadku prezentowanej płyty, gratka jest o tyle większa, iż zawiera ona kompozycje, nie goszczące często w programach koncertowych wielkiej pianistki. Jeśli chodzi o *I Koncert* Beethovena, istnieją również inne jego rejestracje dokonane przez Argerich: studyjna z Giuseppe Sinopolim, czy też koncertowe - z Heinzem Wallbergiem, czy Szymonem Goldbergiem. Co do *XVIII Koncertu* Mozarta natomiast, nie jestem pewny, czy nie jest to jedyne istniejące nagranie artystki... Oba dzieła zostały zarejestrowane podczas publicznych koncertów w latach 1983 (Beethoven) i 1973 (Mozart), z Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego pod dyrekcją Sejjiego Ozawy (Beethoven) i Eugena Jochuma (Mozart). Martha gra z charakterystyczną dla siebie żywiołowością, odpowiednio lekko, jak wobec klasyków postępować należy. Jej gra jest przy tym bardzo stylowa, a technika pianistyczna absolutnie bez zarzutu! A jednak pierwsze dźwięki tej płyty (*Koncert* Beethovena) nieco mnie rozczarowały (zapewne, po wcześniej słuchanej interpretacji Arthura Schoonderwoerda i zespołu Cristofori). Orkiestra, pod dyrekcją Ozawy, brzmi tutaj nieco ociężałe i flegmatycznie. Możemy odnieść wrażenie, że muzycy nie są w odpowiednim stopniu dostosowani do temperamentu pianistki. Nie znaczy jednak wcale, że Argerich nie potrafi się dopasować do narzuconego przez orkiestrę tempa! Czyny to wspaniale, a jej tryle nie mają sobie równych (finał I części: *Allegro con brio*). Część druga *Koncertu* jest delikatnie zamglona, pełna magii i czaru. Co zabawne, tempo III części jest jednak niezwykle żywe, a to z tej prostej przyczyny, że rozpoczyna ją fortepian. W tej części Martha odnajduje swój właściwy temperament: gra z ogniem, jasnym, krystalicznym dźwiękiem, doprowadzając audytorium do prawdziwego entuzjazmu.

W *Koncertcie* Mozarta partnerem Marthy jest Eugen Jochum, były szef Orkiestry Bawarskiej. I okazało się, że „wielki” Jochum w połączeniu z „wielką” Martha, stworzyli genialny duet! Nie spodzianka jest tutaj podwójna: Mozart nie tylko w repertuarze Marthy jest rzadkim punktem, ale również pozostał takim w repertuarze Jochuma – znanego

przede wszystkim z wielkiej symfoniki, a który okazał się niezwykle wrażliwym interpretatorem dzieła wielkiego Salzburczyka. *Andante* z *Koncertu* może wzruszyć do łez, pozostając zarazem cały czas utrzymane w mozartowskiej stylistyce. Zwróćmy tu uwagę na genialne dialogowanie fortepianu z orkiestrą. Następujące po nim *Allegro vivace*, dla kontrastu, przywołuje obraz ciepłych promieni słonecznych. Mimo, że nagranie to powstało blisko 40 lat temu, tempa są świetnie dobrane, a całość utrzymana we właściwej, kaloskiej, stylistyce.

Dźwięk, jak na rejestracje koncertowe sprzed 30-40 lat, jest bardzo dobry. Rejestracje pochodzą z archiwów rozgłośni Radia Bawarskiego, a płyta firmowana jest przez radiowe wydawnictwo BR Klassik. To wspaniale, że zdecydowano się wydać tę płytę!

Łukasz Kaczmarek



NIGHT AND DREAM

Measha Brueggergosman, sopran; Justus Zeyen, fortepian
Deutsche Grammophon 477 8101 • w. 2010, n. 2009 • 65'30"
★★★★

Measha Brueggergosman jest Kanadyjką. Urodziła się w 1977 r. i jako córka pracownika kanadyjskiego radia (CBC) dorastała właściwie w kręgu muzyki poważnej. Studia muzyczne odbyła w Toronto, na miejscowym uniwersytecie (klasa śpiewu Mary Morrison) i kontynuowała je w Niemczech u Edith Weiss. Doskonaliła też swój warsztat wokalny u takich sław śpiewaczy, jak m.in. Jessye Norman, Thomas Quasthoff czy Håkan Hagegård.

Początki jej kariery artystycznej związane są z Operą w Toronto (debiut w tytułowej roli w operze *Beatrice Chancy* kanadyjskiego kompozytora współczesnego, Jamesa Rolfe, Toronto, 1998 r.). Później odnosiła sukcesy na wielu konkursach wokalnych (m.in. im. Kirsten Flagstad, im. G. Londona, Jeunesses Musicales w Toronto, Hertogenbosh). Wtedy też buduje swój repertuar obejmujący przede wszystkim pieśni

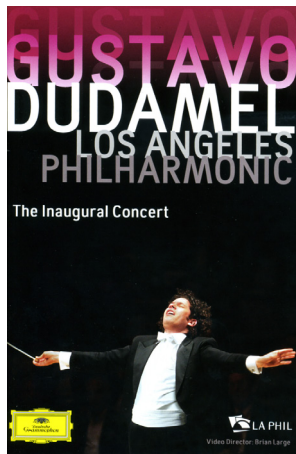
oraz wielkie formy oratoryjne. Występuje w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Europie (głównie w Niemczech). Nie zaniedbuje również opery (m.in. *Idomeneo* Mozarta, partia Elektry, Toronto, 2008 r.).

Interpretacje wokalne artystki wysoko ocenia krytyka muzyczna. Artystka utrwała je także na płytach. W roku 2008 nagrywa dla DG swą pierwszą płytę recitalową *Surprise* (*Niespodzianka*). Otrzymuje za nią nagrody Diapason d'Or 2008 i Juno Award (Kanada, 2008).

Omawiana płyta (jej druga recitalowa), nagrana w marcu 2009 r., jest kontynuacją zainteresowań muzycznych artystki. Wypełniają ją 21 pieśni „podporządkowanych” formule tytułowej *Noc i sny*. Znajdujemy więc na niej m.in. *Piękny wieczór* Debussy'ego, *Noc* R. Straussa, *Serenadę* (J. Brahmsa i R. Straussa), *Smutną pieśń* Duparca, *Światło księżycy* Faurégo, *Nanę* de Falli, *Kołysankę* R. Straussa. A więc pieśni reprezentujące różne style, różne szkoły i wymagające bardzo różnicowanej interpretacji. I śpiewaczka różnicuje ich wykonawstwo wręcz doskonale. Jest to możliwe, dysponuje bowiem pięknym, mieniającym się barwami głosem. Jej sopran jest gęsty w średnicy skali, ale bardzo przy tym elastyczny i swobodny w wyższych dźwiękach. Śpiewa w sposób naturalny, bezpretensjonalny, wydobywając z wykonywanych utworów, podobnych zresztą nastrojowo, wszystkie zawarte w nich emocje. „Każdą nutę barwi z malarską precyzją i w całości wypełnia delikatnym blaskiem” – jak trafnie napisał o jej wykonawstwie jeden z niemieckich krytyków. Choć prezentowane na płycie pieśni nie są tak całkiem łatwe do słuchania, to przecież jej wszystkie interpretacje mają wewnętrzną moc i piękno. Jest w nich zawarte przede wszystkim piękno muzyki. A trzeba podkreślić, iż artystka dysponuje bardzo dobrą dykcją, co nie jest bez znaczenia w przekazywaniu poetyckiego tekstu utworów (m.in. V. Hugo czy P. Verlaine).

Śpiewaczce towarzyszy przy fortepianie Justus Zeyen, wybitny niemiecki kameralista, także solista, a głównie akompaniator (m.in. stały partner muzyczny T. Quasthoffa).

Jacek Chodorowski



THE INAUGURAL CONCERT

John Adams – City Noir • Gustav Mahler – I Symfonia D-dur
Los Angeles Philharmonic • Gustavo Dudamel, dyrygent
Deutsche Grammophon 073 4531 • w. 2009, n. 2009 • 114'00", DVD-V
★★★★★

Mija rok od kiedy młody Wenezuelczyk – Gustavo Dudamel objął stanowisko dyrektora muzycznego Los Angeles Philharmonic (jego poprzednikiem był Esa-Pekka Salonen). Dwudziestoosmiolatek pełniący tak prestiżową funkcję może budzić zdziwienie, ale w przypadku Dudamela nie powinno. Jego kariera dyrygencka rozpoczęła się bowiem, kiedy w wieku 17 lat zwyciężył na konkursie dyrygenckim w Bambergu. Od tamtej pory prowadzi najbardziej utytułowane orkiestry i nagrywa płyty dla Deutsche Grammophon. Blask jego sławy pozwolił również na promocję rodzimej Simon Bolivar Youth Orchestra of Venezuela z którą nagrywa muzykę latynoamerykańską.

Zarejestrowany koncert inauguracyjny sezon 2009/10 odbył się 8 października ubiegłego roku w słynnej Hollywood Bowl, będącej siedzibą LAPHil. W repertuarze koncertu znalazły się specjalnie skomponowany na ten wieczór *City Noir* Johna Adamsa i *I Symfonia* Gustawa Mahlera, a wśród audytorium znaleźli się liczni prominienci z gwiazdami filmowymi włącznie (czego nie omieszkali pokazać realizator).

City Noir to dość typowy jak na Adamsa poemat symfoniczny złożony z trzech części. Kompozytor w swym dziele pragnął odnieść się do sensoryjnej opowieści rodem z książki *Dream* Kevina Starra, która porusza niesławne wątki historii Kalifornii z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Stąd język muzyczny autora będący zazwyczaj stopem minimalistycznych konstrukcji à la Steven Reich z romantyzującą

melodyką został tutaj wzbogacony elementami jazzu. Całość sprawia wrażenie bardzo bogatej kolorystycznie, choć trudno wyzłocić się od skojarzeń z hollywoodzkimi ścieżkami dźwiękowymi. Dudamel prowadzi utwór z energią i skupieniem, wydobywając liczne smaczki instrumentacyjne kompozycji. Orkiestra rozbudowana o liczne instrumenty dęte i perkusyjne brzmi imponująco.

I Symfonia Mahlera ukazana została w podobnym, chciałoby się rzec amerykańskim, charakterze. Brzmienie filharmoników z LA jest wypolerowane i lśniąco niczym karoserie limuzyny, które na pewno podjechały przed Hollywood Bowl na ten koncert. Orkiestra zachowała doskonale stopioną barwę całości przy jednoczesnej wirtuozerii wykonania partii solowych. Młody szef prowadzi swą orkiestrę ze skupieniem i umiarem, co przypomina nieco mahlerowskie interpretacje Claudia Abbado. Trudno jednak dostrzec w tym nagraniu jakiś rys indywidualny, coś co zdradzałoby głębsze przeżycie wykonywanej muzyki. Bo choć symfonia ta obfituje w piękną melodykę i bogactwo harmoniczne, to jednak jej złożona forma i różnicowanie wyrazu artystycznego poszczególnych fragmentów wymagałyby poszukiwań w zakresie dramaturgii i przesłania dzieła. A stosunek Dudamela do tej muzyki wydaje mi się zbyt powierzchowny, choć bez wątplenia jest on zdolnym muzykiem.

Polecam to wydawnictwo wszystkim amatorom pięknego dźwięku i niezobowiązujących narracji.

Piotr Wolanin



IN THE STILL OF NIGHT

Anna Netrebko, sopran; Daniel Barenboim, fortepian
Deutsche Grammophon 477 8589 • w. 2010, n. 2009 • 57'18"
★★★★★

W ciszy nocy – tak nazwała swą kolejną płytę recitalową czołowa współczesna primadonna scen światowych, Anna Netrebko. A płytę wypełnia recital artystki



SACRIFICIUM
Cecilia Bartoli • Il Giardino Armonico • Giovanni Antonini, dyrygent
Decca 478 2339 • w. 2009, n. 2009 • 74'18"

Muzyka21
płyta miesiąca

Odkąd 22-letnia wówczas Cecilia Bartoli zadebiutowała w 1987 r. w Arena di Verona jako Rossina z *Cyrułika Sewilskiego* Rossiniego, podbiła serca melomanów. Kolejnymi kreacjami córka włoskich śpiewaków – Silvano Bazzoni i Pietra Angela Bartoliego oczarowała publiczność całego świata. Nieprzeciętna osobowość, znakomity zmysł dramatyczny, wielki talent aktorski i przede wszystkim niebywały kunszt wokalny sprawiły, że jest równie świetną interpretatorką dzieł barokowych, jak i klasycznych. Ze względu na szeroką skalę głosu i nadludzką sprawność techniczną nazywana jest „królową biegl-

ści”. Wydała szereg albumów tematycznych, które zapewniły jej szerokie powodzenie na rynku fonograficznym, m.in. *The Vivaldi Album* (2000), *The Salieri Album* (2003), *Opera Proibita* (2005), *Maria – A Tribute To Maria Malibran* (2007).

Tylko tak niezwykła artystka jak Cecilia Bartoli mogła się odważyć na szalony, wręcz nierealny pomysł, by zaśpiewać jak kastraci – XVII- i XVIII-wieczni chłopcy okaleczeni ze swojej męskości, którzy zachwycali nieosiągalnymi przez nikogo innego wokalnymi możliwościami barwowymi i technicznymi, łączącymi kobiecą skalę z męską siłą oraz umiejętność wykonywania ekstremalnie długich partii bez oddechu. Muzyka pisana dla kastratów pełna jest zmysłowości, blasku i wirtuozerii. Po raz pierwszy w dziejach ktoś zmierzył się z takim repertuarem. Kiedy wcześniej kręcono film o Farinellim, jednym z najsłynniejszych kastratów, dla uzyskania zadowalającej barwy zastosowano i elektronicznie zmiksowano dwa głosy – sopran (którym zaśpiewała Ewa Małas-Godlewska) oraz kontratenor. Bartoli wszystkie utwory wykonuje sama.

Wybrała utwory XVIII-wiecznych kompozytorów neapolitańskich, ponieważ jak sama stwierdza: „chciałam wskrzesić

dawną sztukę kastratów. Starałam się pokazać, jak brzmiał kobiecy głos zamknięty w męskim ciele. W jednej z arii koloraturowe ozdobluki ciągną się przez 30 taktów (!), tylko oni potrafili zaśpiewać to na jednym oddechu”. Bartoli w porażający wręcz sposób radzi sobie z tak trudną muzyką, ze wszystkimi jej aspektami. Długo przygotowywała swój głos do tego repertuaru, a kiedy uznała, że jest gotowa udało jej się osiągnąć nieosiągalne – przy tym repertuarze tytuł „królowa bieglności” to za mało. Artystka oprócz niewiarygodnej techniki jawi się słuchaczom także jako mistrzyni nastrojów.

Sacrificium to album opowiadający historię kastratów tak obszernie, jak to tylko możliwe, poruszając wszystkie jej aspekty, mówiący o tym, jak piękno karmiło się cierpieniem tysięcy chłopców okaleczanych dla ocalenia ich anielskich głosów. Do specjalnego, dwupłytowego wydania dołączona jest ilustrowana, 100-stronicowa książeczka zawierająca opowieść o kastratach i ich „sacrificium”. Album dostępny jest także w „Polskiej Cenie” – choć skromnie wydany, to z równie fascynującym przekazem muzycznym, poruszającym duszę do granic możliwości. Gorąco polecam!

Emilia Dudkiewicz

zarejestrowany w Salzburgu, w sierpniu 2009 r. Na program owego recitalu złożyły się pieśni Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (11), Piotra Czajkowskiego (9) i dodane na bis, po jednej, Antoniego Dworzaka i Richarda Straussa.

Rimski-Korsakow znany jest i ceniony przede wszystkim jako twórca operowy. Słuchając jednak jego romansów, pozbawionych wprawdzie proweniencji baśniowej czy fantastycznej (dominującej w muzyce operowej tego kompozytora) z łatwością można dostrzec pewne wspólne cechy tej muzyki. „Korsakowski liryzm, pogodna kontemplacja, powściągliwość w prezentowaniu stanów emocjonalnych i potęgowanie napięcia dramatycznego, harmonia wewnętrzna – oto ton dominujący w liryce wokalnejskiej Rimskiego-Korsakowa” (napisał jeden z biografów kompozytora). W pieśniach jego widoczne są, choć może nie tak wyraźnie, pewne elementy charakterystyczne dla oper tego kompozytora, zwłaszcza obrazowość, malarskość i ludowość muzyki. Nic więc dziwnego, że Anna Netrebko, śpiewaczka przezeń operowa, podejmuje taki repertuar i bardzo

przekonywająco go interpretuje. Potrafi wydobyc ów specyficzny, rzewny klimat rosyjskiej liryki wokalnejskiej. I jest w swej interpretacji bardzo szczerą. Śpiewa w sposób naturalny, frazuje swobodnie i miękko. Detale uczuciowe, nie brak ich w tych pieśniach, przekazuje dostosowując odpowiednio barwę głosu, jego odcieniami. Nigdy nie ulega egzaltacji.

Drugą część płyty wypełniają pieśni Czajkowskiego. Pieśni te, wyrosnięte i wrośnięte w tradycję rosyjskiej kultury wokalnejskiej, są jednak nieco odmienne w wyrazie od utworów wokalnych Rimskiego-Korsakowa. Czajkowski unika nawarstwiania trudności technicznych, przywiązuje wagę do tekstu, lirykę kantyleny zastępuje melodyka typu recytatywowego. Ale wyraz emocjonalny jego pieśni jest olbrzymi. Wydaje się, iż Anna Netrebko znakomicie wyczuwa różnicowanie repertuaru, który wybrała. Czajkowskiego śpiewa bardziej spontanicznie, emocjonująco, marzycielsko. „Przekazuje poezję cichej, łagodnej, nocnej panoramy”. A jej sopran ujmuje precyzyjną, czystością dźwięku i rozległą dynamiką,

Wartość artystyczną tego recitalu podnosi znakomity wręcz akompaniament fortepianowy Daniela Barenboima.

Jacek Chodorowski

MUSIC AND POETRY IN ST. GALLEN
Sequences and tropes
(9th century)

Ensemble Gilles Binchois • Dominique Vellard, dyrygent

Glossa GCD 922503 • w. 2010, n. 1997 • 58'43"

★★★★★

Bardzo lubię płyty z muzyką dawną wydawane przez wytwórnię Glossa, albowiem łączą nie tylko perfekcyjne przygotowanie merytoryczne ze staranną edycją, ale również i znakomity poziom wykonania. Tak też jest w przypadku najnowszej propozycji hiszpańskiej firmy, przygotowanej we współpracy z niezwykle renomowaną uczelnią – bazylijską Schola Cantorum, zawierającej przyjemny dla ucha, acz ambitny repertuar sprzed ponad tysiąca lat. Znalazły się na niej przykłady gregoriańskiego chorału z IX w. zapisane w benedyktyńskim klasz-

torze Sankt Gallen. Ośrodek ten był we wczesnym średniowieczu miejscem rozwoju muzyki i poezji powiązanych z kościelną liturgią. Właśnie tam zaczęły powstawać tzw. sekwencje, czyli śpiewy do wierszowanych tekstów niebiblijnego pochodzenia, wykonywane po *Alleluja*. Na płycie mamy też inną ważną postać ówczesnych form wokalnych, czyli tropy-odcinki zawierające tekst lub melodie i dodawane do istniejącej już modlitwy, śpiewane przez solistę w przerwach między lub przed partiami zespołowymi.

Na omawianym krążku znalazły się właśnie owe rodzaje śpiewów zachowane w klasztorze Sankt Gallen i stworzone przez mnichów związanych z ową szacowną instytucją. Wykonanie zasługuje na najwyższe uznanie. Ensemble Gilles Binchois i Dominique Vellard należą do światowej czołówki śpiewaków zajmujących się muzyką średniowiecza, a dysk niniejszy z pewnością ugruntowuje tę opinię. Ich występ zachwyca nienagannym warszatem, wyrównaniem i spójnością brzmienia, wzorową znajomością stylistyki prezentowanych kompozycji, wyrazną dykcją i nadaniem swojej kreacji odpowiedniej temperatury emocjonalnej. Słuchanie wokálnego sekstetu na płycie Glossa jest prawdziwą przyjemnością i pozwala przez blisko godzinę sycić się niezwykle nastrojowym, autentycznym i poruszającym połączeniem słowa, dźwięków i wiary.

Na uwagę zasługuje także dobra realizacja techniczna nagrania, co z zaletami wymienionymi powyżej czyni z niego wielce interesujący i satysfakcjonujący fonogram, pozycję obowiązkową w kolekcjach miłośników i znawców muzyki średniowiecza.

Paweł Chmielowski

VIOLIN SOLO 5
Sonaty: G. Bacewicz, L. Marić, E. Tubina, S. Prokofiewa, E. Denisowa

Renate Eggebrecht, skrzypce

Troubadisc TRO-SACD 01436 • w. 2010, n. 2009 • SACD, 78'49"

★★

Renate Eggebrecht to postać niezmiernie ciekawa. Skrzypaczka poświęciła się promocji zapomnianych utworów, szczególnie kompozytorek. Dokonała licznych współczesnych prawykonań zarówno solo, jak i w składach kameralnych, przygotowała wiele wydań prezentowanych przez siebie utworów. Kolejną inicjatywą, pro-

mującą zapomnianą muzykę, było założenie wytwórni Troubadisc, w której wydaje swoje oryginalne projekty. Seria *Violin Solo* przybliży słuchaczom utwory na skrzypce solo kompozytorów XX w.

Na płycie znalazły się trzy premiery fonograficzne – *Kaprys polski* i *Sonata* na skrzypce solo Grażyny Bacewicz oraz *Sonata* Edisona Denisowa. Wstydzic powinni się polscy artyści, że w nagrywaniu polskiej muzyki wyprzedzają nas muzycy zagraniczni. Przecież Grażyna Bacewicz nie jest anonimową kompozytorką, a obydwa zarejestrowane na płycie utwory są wydane drukiem i dostępne w ofercie wydawniczej PWM! Wszystkie trzy premiery to bardzo ciekawe utwory, znaczny potencjał tkwi dla mnie zwłaszcza w *Sonacie* Denisowa.

Potencjał całkowicie niewykorzystany, bowiem solistka gra poniżej poziomu przyzwoitości. Falszuje, aż miło, od wszelkich niedoskonałości intonacyjnych aż zęby bołą przy słuchaniu. Jeżeli skrzypaczka sądziła, że grając muzykę nieznaną i atonalną ukryje niedostatki swojej gry, to się przeliczyła. Tak znacznych braków nie da się w żaden sposób ukryć. Prawykonanym utworom stała się krzywda i zastanawiam się czy naprawdę warto nieznaną utwory nagrywać za wszelką cenę. Naprawdę nie było w Polsce nikogo, kto by lepiej zagrał przynajmniej utwory Bacewicz?

Wykonanie oceniam na zero. Gwiazdki przyznaję za promocję nowych utworów i za obszerną książeczkę, która, wobec mało znanego repertuaru, jest przydatna. Jednak nawet i tu nie obyło się bez wpadek – jako nauczyciel Grażyny Bacewicz wymieniony jest „Kasimierz” Sikorski.

Krzysztof Stefański

SEMPEROPER W DREŹNIE
Gott! Welch dunkel Hier... Die stunde Null. Dresdner Oernszenen in ersten Rundfunkaufnahmen nach 1945

Profil PH10007 • w. 2010 • 3CD + DVD-V
☆☆☆☆

Do najsłynniejszych teatrów operowych na świecie należy z pewnością zbudowana w 1841 r., nazwana dla upamiętnienia swego twórcy, Gottfrieda Sempera, Semperoper w Dreźnie. Po zbombardowaniu Drezna w 1945 r. budynek Opery został prawie całkowicie zniszczony. 40 lat później gmach w pełni odnowiono, pozostawiając pierwotny wygląd zewnętrzny, a pewnej rekonstrukcji i modernizacji poddano tylko jego wnętrze (obec-



CARLOS KLEIBER
Beethoven – Uwertura Coriolan
• Mozart – Symfonia nr 33
• Brahms – Symfonia nr 4
Bayerisches Staatsorchester • Carlos Kleiber, dyrygent

Deutsche Grammophon 073 4017 • w. 2004, n. 1996 • PCM Stereo/DD5.1/DTS5.1 – Region 0 – NTSC – 76'

Muzyka21
płyta miesiąca

Carlos Kleiber wielkim artystą był! Co można zobaczyć i usłyszeć na wydanym DVD – zapisem

nie ma 1323 miejsca na widowni).

Drezno w ogóle, od prawie 400 lat, było miejscem wielu ważnych wydarzeń w dziejach opery światowej: prapremier, festiwal, konkursów, występów najlepszych dyrygentów, śpiewaków, reżyserów, inscenizatorów. Małą częścią tej historii odnajdujemy w omawianym albumie. Na trzech płytach CD zarejestrowano 42 fragmenty nagrań radiowych oraz wystawianych w Dreźnie przez artystów związanych z Drezniem i innymi scenami (głównie niemieckimi). Do owego kompletu dołączono także płytę DVD przypominającą sceny z odbudowy gmachu, wspomnienia artystów drezdeńskich (J. Kleiber, Ch. Goltz, L. Otto) oraz arie z *Rusalki* śpiewaną przez E. Trötschel.

Trudno w ograniczonym tekście omówić szczegółowo wykonawstwo owych 42 fragmentów zawartych w albumie. Skoncentrujemy się więc przynajmniej na kilku przypominanych głosach i interpretacjach spośród około 20 artystów śpiewaków. Spróbujmy przybliżyć postacie najczęściej w owym albumie prezentowane.

Berd Aldenhoff, mimo krótkiego życia (1908-1959), był przez 9 lat, do 1953 r., filarem Opery Drezdeńskiej, a po wojnie zasłynął jako znakomity odtwórca partii Wagnerowskich. Jego piękny głos tenorowy, bardzo szlachetny i mocny

koncertu Bayerisches Staatsorchester pod batutą berlińczyka. Ów koncert odbył się w 1996 r., zatem prowadził go już sędziwy, ale wciąż pełen wigoru artysta. Doskonała znajomość repertuaru (wszystkie dzieła prowadzone z pamięci), przemyślana koncepcja formalna z cyzelowanymi detalami i absolutne skupienie ujawniają się już w dramatycznej uwerturze *Coriolan*. Tutaj także dostrzec można kleiberowski sposób rozumienia pracy dyrygenta. Do potoczystego następstwa fraz włącza się tylko tam gdzie uznaje to za stosowne by wskazać, przypomnieć, zachęcić muzyków do realizacji, zapewne wcześniej przygotowanego, sposobu wykonania. Nie rozprasza się taktowaniem. Przeciwnie, staje z ręką w kieszeni i słucha, niczym mentor, mag, kreator w trakcie dzieła stworzenia. Na twarzy rysuje się maksymalne skupienie, tylko mimika ujawnia niekiedy głębokie przeżycia, poruszenie duszy. Carlos „Kreator” na bieżąco zdradza orkiestrze swą aprobatę lub niezadowolony z ich pracy. Swymi gestami zdradza intencje, cel, efekt jaki należy osiągnąć łącząc

poszczególne cząstki kompozycji. Monachijscy grają pięknie, choć tu i ówdzie dają się usłyszeć maleńkie niedociągnięcia. Jednak to nie brzmienie orkiestry, jej zgranie, czy blask poszczególnych instrumentów jest w tej rejestracji najważniejszy. Fenomen bowiem stanowi postawa Kleibera, który prowadzi ich tak jakby chciał dla nas zakląć w dźwięki cały świat. Dlatego koncert ten nie wydaje się być tylko finalnym efektem prób, lecz kontynuacją procesu, który się nimi rozpoczął. Porównania zarejestrowanego wykonania *IV Symfonii* Brahmsa z legendarnym nagraniem jakiegoś dokonał Kleiber z Wiedeńskimi Filharmonikami w 1980 r. wydają się mało istotne (choć palmę pierwszeństwa skłonny jestem przyznać studyjnej poprzedniczce). Istotą i największą gratką dla odbiorców omawianego koncertu jest bowiem możliwość przeżycia koncertu jednego z największych artystów XX w. Dyrygenta, który tworzył, człowieka, który prawdziwie i głęboko przeżywał muzykę.

Piotr Wolanin

w brzmieniu znały sceny Wiednia, Londynu, La Scali i Metropolitan Opera. W omawianym nagraniu możemy go słuchać jako Riccarda w *Balu maskowym*, Radamesa, Otella i Straussowskiego Heroda w *Salome*.

Gotlob Frick (1906-1994) debiutował w Dreźnie w 1938 r. i pozostał w nim 12 lat, by po 1950 r. zrobić wspaniałą międzynarodową karierę. Śpiewał z ogromną siłą wyrazu, co zresztą wynikało poniekąd z piękna jego nośnego, głębokiego, o ciemnym zabarwieniu głosu basowego. Potwierdza to emocjonalne wykonanie arii Sarastra i pełna patriotycznego uniesienia interpretacja arii Procidy z *Nieszporów sycylijskich*.

Światową karierę zrobiła Christel Goltz (1912-2008), wspaniała sopran dramatyczny. Związana z Operą Drezdeńską 8 lat (do 1947), przypomina w nagraniach swe interpretacje Verdiowskich Leonory, Aidy, Amelii, Elżbiety, a przede wszystkim Straussowskiej Salome (nie na darmo należała przecież do ulubionych śpiewaczek R. Straussa). W tej partii najlepiej ujawnia piękno i potęgę swego głosu.

Hans Hopf (1916-1993) w Dreźnie śpiewał raczej gościnnie, tylko w sezonie 1948/49 był stałym solistą miejscowej Opery. W pamięci widzów i słuchaczy pozostał przede wszystkim jako wybitny odtwórca

partii Wagnerowskich, do których dojrzał głosowo około 1950 r. W Dreźnie występował raczej w partiach lirico-spinto, i w takich słuchamy go na omawianych płytach: Manrico, Cavaradossi, Canio i „na deser” Mozartowski Tamino.

Urodzona w Dreźnie (1919) sopranistka Lisa Otto była solistką Semperoper w latach 1946-1951. Potem związała się z Operą w Berlinie, a gościnnie śpiewała w Wiedniu i La Scali. Swym bardzo pięknym w brzmieniu, delikatnym, elastycznym i pełnym wyrazu głosem przypomina w nagraniach swą Papagenę i Musette.

Elfride Trötschel (1913-1958) zdążyła, na szczęście, pozostawić po sobie nagrania płytowe. Słuchamy więc jej wykonania arii Paminy, Mimi, Butterfly i Rusalki. Jej głos był subtelny, jego brzmienie jaśniało pięknem delikatności. Te zalety ujawniała w partiach sopranu lirycznego. Dla Opery Drezdeńskiej odkrył ją Karl Böhm i występowała na jej scenie w latach 1933-1950.

Myszę, iż przypomnienie tylko tych śpiewaków (łącznie wykonują oni ponad połowę utrwalonego na płytach repertuaru) wystarczy, by zachęcić do zdobycia znakomicie zrekonstruowanych i wydanych krążków CD, o niewątpliwym znaczeniu historycznym.

Jacek Chodorowski



LA FÊTE DE SAINT HUBERT
msze G. Rocharda, Tyndare'a, A. Sombruna, J. Cantina
Deutsche Naturhorn Solisten • Wilhelm Bruns, dyrygent; Johannes Michel, organy
 MDG 605 1576-2 • w. 2010, n. 2009 • 57'71"
 ★★★★★

Św. Hubert żyjący w latach 656-727 był biskupem Maastricht, a później Liège, stał się patronem myśliwych. W XIX w. we Francji zrodziła się tradycja celebrowania mszy jemu poświęconej na świeżym powietrzu, tam gdzie myśliwi czują się najlepiej. Nie biorą w niej udziału śpiewacy, lecz rogi myśliwskie. Tradycja ta w XX w. rozszerzyła się na kraje

ościenne, w szczególności na Niemcy. Wszystkie prezentowane na płycie utwory zostały napisane przez Francuzów, z których tylko pierwszego – Gustava Rocharda – znalazłem wcześniej na płycie Acte Préalable AP0116 – *Dedykowane św. Hubertowi*.

Zespół Deutsche Naturhorn Solisten składa się z dziewięciu wykonawców grających na rogach naturalnych. Często występują z akompaniamentem organów lub orkiestry. Są oni prawdziwymi mistrzami tego niezwykle trudnego instrumentu: w prezentowanym nagraniu nie ma niemalże żadnych wpadek, co dla tego instrumentu jest ewenementem.

Wszystkie nagrane na płycie utwory powstały około roku 1900 i stylistycznie są bardzo podobne. Można powiedzieć, że kto usłyszał jedną *Mszę św. Huberta*, usłyszał je wszystkie. Znakomite wykonanie to jednak za mało, by słuchać w skupieniu przez 60 minut. Niewątpliwie jest to ciekawostka dla prawdziwych myśliwych-melomanów.

Stanisław Lubliński

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ – CHOPIN
 wyd. PWM, wyd. VIII, 2010, str. 263

W jubileuszowym roku PWM postanowiło wydać ponownie pozycję znaną od dziesięcioleci, już w pewnym sensie klasyczną. Jak sam autor pisze we wstępie, nie jest ona dziełem naukowym ani monografią w ścisłym znaczeniu. Prezentuje bardzo osobisty i indywidualny stosunek autora *Sławy i chwały* do osoby, życia i dokonań wielkiego kompozytora. Widać tu wielki szacunek i uwielbienie dla genialnego muzyka, chęć oczyszczenia jego wizerunku z różnych legend i nieścisłości, jakich nazbierało się przecież mnóstwo. *Chopin* jest wyrazem stanu wiedzy Iwaszkiewicza w połowie XX w., oczywiście od tamtego czasu badania nad biografią i dorobkiem naszego geniusza poczyniły wiele postępów i dokonały wielu odkryć, dlatego czytelnicy naprawdę zainteresowani tym tematem sięgną zapewne po nowsze tytuły, z fundamentalnym dziełem prof. Mieczysława Tomaszewskiego na czele.

Lektura omawianej książki ma oczywiście swój urok, napisana

jest sprawnie i rzetelnie, relacjonuje istotne etapy z życia mistrza, cytując obficie zachowaną korespondencję oraz świadectwa tamtej epoki. Autor zamieszcza również wybrane przykłady nutowe i dzieli się z czytelnikami swoimi myślami o utworach, dając dowód swojej wielkiej pasji i wrażliwości muzycznej, a przy tym umiejętności pisania o muzyce, o których wiemy bardzo wiele poprzez fakty z jego biografii i pokrewieństwo z Karolem Szymanowskim.

Mimo iż na rynku jest wiele nowych i bardziej szczegółowych opracowań, dzieło Iwaszkiewicza, przedstawiające w popularnej, przystępnej formie sylwetkę i dorobek Chopina, ma swoją wartość. Zapewne wielu zwłaszcza młodszych czytelników będzie do niego sięgać, by po raz pierwszy dowiedzieć się czegoś więcej na temat największego polskiego kompozytora.

Książka ta cechuje się wygodnym, podręcznym formatem, zawiera liczne ilustracje, spis dzieł oraz indeks osób a także wybraną bibliografię.

Paweł Chmielowski

Krzyżówka nr 5/październik 2010

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	Ł	M	N
1											■		■		■
2		■			■				■						
3											■				■
4		■			■										
5											■				■
6	■		■		■										■
7											■				
8	■				■			■							■
9															
10	■		■		■					■					■
11															
12											■				■
13	■		■		■			■							
14										■				■	
15	■		■		■										

Rozwiązanie krzyżówki nr 4
 z września 2010 r.

Muzyka fortepianowa

płyty otrzymują:

Jan Stolarczyk z Leszna, Aneta Kowalska z Wrocławia, Bernard Zuber z Iwnowicza.

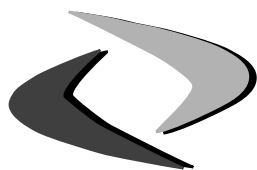
osobę śpiewu zbiorowego, sposób wydobywania dźwięków muzycznych; L-1) *Łza na ...* w tytule piosenki M. Rodowicz; L-7) wielodźwięk; Ł-13) niski głos żeński; M-1) Felicjan, piosenkarz *Noc komety*; N-11) imię skrzypaczki Szymczewskiej.

Litery z pól o współrzędnych: (9-A,15-B, 3-G, 1-L, 2-N, 15-M) (7-F, 10-F, 5-G, 13-K, 14-D, 3-E, 7-M) (15-H, 8-H, 13-B, 12-L, 3-D, 1-I, 1-J) utworzą rozwiązanie.

autor: Antoni Rojewski

Poziomo: 1-A) Romuald – współczesny pol. kompozytor i pedagog; 2-J) opera d'Alberta; 3-A) Pietro, wł. kompozytor, twórca opery *Rycerskość wieśniacza*; 4-I) poemat symf. P. Rytla lub uwertura H. Berlioz; 5-A) np: *Wesoła wdówka* F. Lehara; 6-H) król z uwertury L. Grossmana; 7-D) główny element dzieła muzycznego; 7-L) imię skrzypaczki Danczowskiej; 9-A) zabawne zdarzenie; 9-H) kojarzy się z nadzieją i miłością; 10-E) Gerard (1944-1995), pol. tancerz baletowy, choreograf; 11-H) cecha pomieszczenia pod względem rozchodzenia się dźwięku; 12-A) włoska miejscowość gdzie ukorzył się cesarz Henryk IV przed papieżem; 13-H) typ porannej serenady w Hiszpanii; 14-A) element budowy owadów; 15-A) kobieta grająca na największym instrumencie muzycznym.

Pionowo: A-1) stopień szybkości wykonywania utworu; B-5) np.: E. Bem, M. Rodowicz, Z. Wodecki; C-1) dźwięk a podwyższony o pół tonu; D-3) opera Mercadantego; D-11) rodzaj instrumentów perkusyjnych; perkusyjnych; F-7) twórca oper: *Hrabina, Paria*; G-1) rezultat, efekt; H-5) nieco większa od skrzypiec; I-11) cenny naszyjnik na szyi diwy; J-1) rozpoczynanie przez jedna



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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Challenge Classics	5	Jubal	5	Praga Digitalis	2
Accent	5	Chandos	5	K617	2	Querstand	5
Acte Préalable	1	Channel Classics	2	Label Bleu	2	Ramee	5
Aeolus	5	Christophorus	5	Ligia	2	Raumklang	5
Aeon	2	Classica D'Oro	5	Long Distance	2	Relief	5
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Mandala	2	Ricercar	2
Alpha	2	Coviello Classics	5	Marc Aurel	5	Rondeau	5
Ambroisie	2	CPO	2	Marco Polo	2	Satirino	2
Ambronay	2	Cypres	2	MDG	2	Sketch	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mirare	2	Solal	5
Appian Recordings	5	Decca	4	Musique en Wallonie	5	Soli Deo Gloria	2
Arcana	2	DG	4	Naxos Audiobooks	2	Sterling	5
Archiv Produktion	4	ECM	4	Naxos	2	Symphonia	2
Armide	2	Eloquentia	2	New Classical Adventure	5	Tacet	6
Arthaus	2	Etcetera	5	O+ Music	2	Tahra	2
Ars Musici	5	Euroarts	2	Ocora	2	Talent Classic	1
Ars Produktion	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	TDK	2
Arts Music	5	Gimell	5	Olive Music	5	Tempéraments	2
Atma Classique	5	Globe	5	Opera D'Oro	5	Verve	4
Avie Records	5	Glossa	2	Opus Arte / BBC	2	Vox Lucida	2
Bayer Records	5	Glyndenourne	5	Orfeo	5	Wigimore Hall	5
Bel Air	2	Haenssler Classic	5	Pan Classics	5		
Berliner Philh.	2	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5		
Bis	5	Hat Art	2	Pentatone	5		
Calliope	2	Hyperion	5	Philips	4		
Carus	5	Iris	2	Pneuma	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. Napoleńska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 - 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe i muzyka świata i okolic

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 lipca-sierpnia 2010 r.

UNIVERSAL – STING – Aneta Dygant, Poznań; Janusz Fuks, Wrocław; Franciszek Gabryś, Rzeszów; Stanisław Lipowiecki, Warszawa; Janina Maciążek, Gdańsk; Zygmunt Nowak, Kraków; Paweł Ryś, Katowice; Ryszard Sokołowski, Warszawa; Beata Wypych, Warszawa; Krzysztof Zawadzki, Leszno

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

Konkurs płyty Universal Music Polska Martin Grubinger

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.

W którym roku urodził się Martin Grubinger?

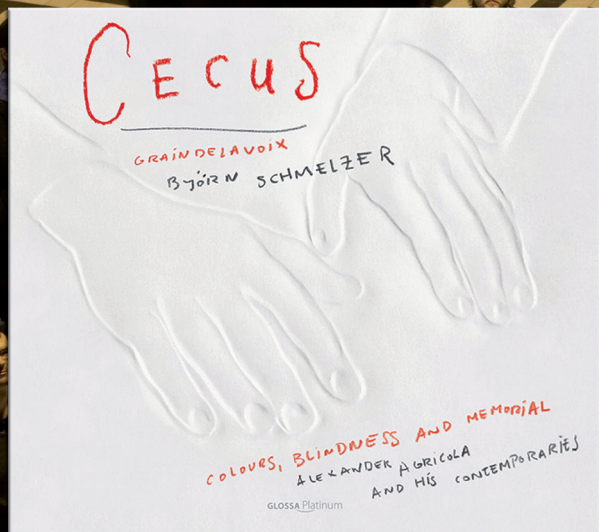
Martin Grubinger
fot. Felix Broede/DG



Martin Grubinger
Universal Music Polska

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

Nowości w dystrybucji CMD



Glossa GCD.F32105



GLOSSA 

GRAINDELAVOIX • BJÖRN SCHMELZER ALEXANDER AGRICOLA I JEMU WSPÓŁCZEŚNI



Harmonia Mundi HMC 902042.45

Mundi HMC 902068.70

FREIBURGER BAROCKORCHESTER TELEMANN • MUSIQUE DE TABLE



Zig Zag Territoires ZZT 101001



Zig Zag Territoires ZZT 100901



Glossa GCD 922601



Alpha 172



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

PIERWSZA POLSKA PŁYTA POŚWIĘCONA MIECZYŚLAWOWI WEINBERGOWI

Acte Préalable



AP0209

Mieczysław Weinberg

Sonatas for violin and piano

No. 3 Op. 37

No. 4 Op. 39



Barbara Trojanowska, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

BARBARA TROJANOWSKA, SKRZYPCE

ELŻBIETA TYSZECKA, FORTEPIAN

www.acteprealable.com

dla tych, którzy kochają muzykę

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.