

TYLKO U NAS RELACJE Z MET - ZŁOTO RENU  
KRZYŻÓWKA MUZYCZNA • PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 11 (124)  
listopad 2010  
ROK XI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

Mieczysław  
Weinberg  
w płytowej ofensywie

Carlos Kleiber  
nie lubił dyrygować

Zdzisława Donat  
legenda polskiej wokalistyki

Cédric Tiberghien  
o maksymalnej fascynacji Chopinem

Dame Joan Sutherland  
odeszła *La Stupenda*

CECILIA BARTOLI  
wciąż wzrusza i fascynuje



# Sospiri

CECILIA BARTOLI

NOWY ALBUM!



ALBUM DOSTĘPNY W POLSKIEJ CENIE ORAZ  
WERSJI PRESTIGE EDITION 2CD!

# 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**



## UWAGA!

**WRAZ Z WPROWADZENIEM VAT-U MUZYKA21 BĘDZIE  
KOSZTOWAĆ OD NOWEGO ROKU 9,00 ZŁ.  
KOSZT PRENUMERATY WZROŚNIE DO 108 ZŁ.  
DO KOŃCA GRUDNIA MOŻNA OPŁAĆCİ PRENUMERATĘ  
WEDŁUG STAREJ CENY.**

MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:

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

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.

ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA

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

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

2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ

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

ADRES REDAKCJI:

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

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

## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Wrocław • Kraków • Bytom • Łódź • Książ  
 11 **MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej:** *Złoto Renu*  
 16 **MET – transmisje kinowe uchem i okiem Basi Jakubowskiej:** *Don Pasquale*

## CZŁOWIEK

- 18 **Cecilia Bartoli i jej czarujące westchnienia**  
*Arkadiusz Jędrasik*  
 20 **Legenda polskiej wokalistyki (7)**  
**Zdzisława Donat**  
*Adam Czopek*  
 22 **Ezio Pinza**  
**Mój Don Giovanni (4)**  
*Basia Jakubowska*  
 24 **Pierre Boulez (2)**  
**Brutal bez batuty**  
*Dariusz Mazurowski*  
 26 **Carlos Kleiber – dyrygent, który nie lubił dyrygować**  
*Łukasz Kaczmarek*  
 28 **Kontrabas w operze**  
*z Dariuszem Mizera rozmawia Agnieszka Marucha*  
 30 **Chopin jest maksymalnie fascynujący**  
 31 **Dame Joan Sutherland – La Stupenda 7 XI 1926 – 10 X 2010**  
*Basia Jakubowska*  
 33 **Giuseppe Taddei – 1916-2010**  
*Jacek Chodorowski*

## DZIEŁO

- 34 **Historia muzyki elektronicznej**  
**Prapoczątki 1915-1945 (4)**  
*Dariusz Mazurowski*  
 35 **O „lekcji” Chopina „rewolucjonisty”**  
*Aleksander Tansman*

## MYŚLI

- 38 **Polska – czy to jeszcze brzmi dumnie?**  
*Jan A. Jarnicki*

## PŁYTOTEKA

- 40 **Palcem po płycie – Anne-Sophie i Cecilia w filmowej ofensywie**  
*Arkadiusz Jędrasik*  
 52 **Krzyżówka nr 6**  
*Antoni Rojewski*

## KONKURSY

- 54 **Universal Music Polska – Cecilia Bartoli**

# 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 Jedrzejczak, Jacek Krzakała, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
 Cecilia Bartoli  
 fot. Uli Weber/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!

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

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

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Pan Sławomir Pietras, prowadzący stałą rubrykę *Wejście dla artystów* w tygodniku Angora, na nasze trzy zdania tej rubryce poświęcone w numerze wrześniowym **Muzyka21** zareagował z niespotykaną w polskich realiach szybkością. Bezlitosna riposta, która zajęła całą jego rubrykę, pojawiła się już 3 października. Najpierw autor przypomina nam o naszym miejscu w szeregu i randze pisząc: „Nie dowiedziałbym się o istniejącym – jak się okazuje – już 11 lat piśmie **Muzyka21**...”. Następnie stwierdza, że zupełnie pomyliliśmy się, krytykując jego obronę abp Paetza, na co poświęcił całą jedną rubrykę, po czym wytacza ciężką artylerię w postaci listy leków mających rzekomo poprawić pamięć, by odeprzeć nasz zarzut, że jakoby nie wystawił wszystkich dzieł scenicznych Moniuszki.


Powszechne w Polsce ignorowanie listów mogłoby w jakimś stopniu wytłumaczyć nieznaną nam naszego pisma przez pana Pietrasa: korespondencja naszego wydawcy wysłana do niego jakiś czas temu najprawdopodobniej trafiła do kosza, bo odpowiedź nie nadeszła. Jak jednak pan

Pietras wytłumaczy reklamę, jaką on i Angora zamieścili na naszych łamach w marcu 2009 r., za którą zapłacono, i z której wзира jego uśmiechnięte lico?

Rubryka pana Pietrasa nazywa się *Wejście dla artystów*. Zarówno tytuł, jak publikowane w niej teksty jasno określają jej orientację. Dlatego też uznaliśmy, że obrona wspomnianego arcybiskupa akurat w tym miejscu była niestosowną. Ponieważ jednak nie interesujemy się czymiś orientacjami, za ten komentarz przepraszamy; niech autor sam o tę orientację dba.

Stanisław Moniuszko jest autorem ponad 40 oper, operetek, baletów i muzyki do sztuk teatralnych. Pan Pietras, rozdrażniony naszym komentarzem, 75% swojego tekstu poświęca przytaczaniu własnych zasług na polu popularyzacji dzieł scenicznych tego kompozytora. A więc dokonał następujących realizacji: *Halka*, *Verbum nobile*, *Flis*, *Hrabia Monte Christo*, *Straszny dwór*. Poza tym zamówił przedstawienie *Vivat Pan Moniuszko*, które jednak dziełem Moniuszki nie było. Nie

udało mu się zrealizować *Hrabiny* i *Parii*. A więc tylko 5 inscenizacji zrealizowanych, w tym dwie tak oczywiste, że szkoda nawet o nich wspominać – to każdy debiutujący szef opery i dyrygent operowy musi mieć w dorobku – i dwie, które nie doszły do skutku! Tylko co z tymi pozostałymi? Są na szczęście inne sceny w Polsce, którymi akurat pan Pietras nie zarządzał, mające w tej materii dorobek bardziej okazały. W ogóle, pan Pietras dużo o swoich zasługach dla muzyki polskiej rozprawia, ale jakoś śladu po jego dokonaniach nie ma. Chyba, że przypomnimy sobie, z dawniejszych lat, o przedwczesnym zdjęciu z afisza w Łodzi oper Romualda Twardowskiego, a z tego już dziesięciolecia, katastrofę w Poznaniu pod tytułem *Faust* (Radziwiłła).

Na zakończenie swego felietonu, jak strzałę partyjską, wysyła nam pan Pietras spis błędów, jakie zauważył na naszych łamach. Dziękujemy za wnikliwość, wszystkich za niedociągnięcia przepraszamy, a pana Pietrasa, tak dokładnego, prosimy by na przyszłość poprawnie pisał nazwę naszego miesięcznika. 



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 zastrzeże 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

opery • filharmonie • festiwale



Zespół Capriccio Stravagante i Judith van Wanroij  
fot. Wratistavia Cantans

**Wrocław** **F**estiwal ze smakiem – Wratistavia Cantans, Wrocław 4-12 IX 2010. Po pięcioletniej kadencji dyrektorów Andrzeja Kosendiaka i Paula McCreasha wciąż nie wiadomo, w którą stronę zmierza festiwal i jaką formułę powinien właściwie przybrać. Po ubiegłorocznym eksperymencie, w którym rozciągnięto festiwal aż na trzy tygodnie, tegoroczna Wratistavia była dla odmiany skrócona do zaledwie dziewięciu dni. Jedno się nie zmienia – na festiwalu można usłyszeć wybitnych wykonawców. Niezmiennie też, zgodnie z ideą Andrzeja Markowskiego, prezentowane są wielkie dzieła wokalnie-instrumentalne, które zawsze stanowią główne dania festiwalowego menu.

W tym roku ramy festiwalu wyznaczały dwie wielkie msze: *Msza h-moll* Bacha wykonana przez Collegium Vocale Gent, prowadzone przez Phillipa Herreweghe oraz *Grande Messe des Morts* Berlioz’a pod kierunkiem Paula McCreasha. Byłem pod wrażeniem elastyczności i jaką Phillip Herreweghe potrafił dostosować swój zespół do warunków akustycznych Katedry św. Marii Magdaleny. Partia chóru i solistów była zawsze znakomicie słyszalna, co osiągnięto kosztem orkiestry, szczególnie sekcji dętej, która w sposób godny podziwu poskramiła wolumen swoich instrumentów. Aby nie tracić na wyrazistości, tempa były stosunkowo wolne, a akcenty wyraźne. W tej interpretacji szczególnie podobały mi się powolne części chóralskie, jak *Et in terra pax*. Dobrze i równo prezentowali się soliści, spośród których najbardziej do gustu przypadł mi tenor, Thomas Hobbs. Żadnych ograniczeń sekcji dętej nie narzucił Paul McCreash, dlatego we fragmentach tutti *Requiem* Berlioz’a huczala, aż miło. Niestety, kosztem znakomi-

cie przygotowanego przez Agnieszkę Franków-Żelazny chóru. Mimo wielkich rozmiarów i doraźnego charakteru (połączenie kilku zespołów, w tym chóru festiwalowego), zespół był dobrze zgrany, brzmienie spójne, a dźwięk selektywny. To chóralskie partie, jak anielsko delikatne *Quaerens me*, szczególnie utkwiły w mojej pamięci. Orkiestra grała poprawnie, ale już nie tak perfekcyjnie, brakowało mi czasem nieco ostrzejszego ataku na dźwięk. Dyrygentowi udało się jednak parokrotnie i z orkiestrą uzyskać zachwycający efekt, np. wspaniałe narastanie napięcia w *Offertorium*. Słabym punktem był solista, u którego przeszkadzał niewyraźny górny rejestr. Do najlepszych koncertów festiwalowych z pewnością należało wykonanie *Jutrzni* Krzysztofa Pendereckiego przez chór i orkiestrę Filharmonii Narodowej pod batutą Antoniego Wita. Precyzyjnie funkcjonujące zespoły oraz dobrze dobrany skład solistów, z których każdy popisał się w swojej partii, stanowiły o sile tego wykonania. Słychać było znakomite przygotowanie i wycucie dzieła, które w niemal tym samym składzie zostało wcześniej zarejestrowane dla wytwórni Naxos.

*Mszę h-moll* oraz *Jutrznę* podano z dodatkami. Suplementem bachowskiego *opus magnum* było inne z jego arcydzieł, *Die Kunst der Fuge*, w wykonaniu Akademie für alte Musik z Berlina. Zinstrumentowanie utworu, nie jest pomysłem nowym, istnieje przecież nagranie Jordiiego Savalla. Idea jest całkiem słuszną, instrumentacja pełni rolę dynamizującą, wyraźniej ukazuje zarówno formę poszczególnych „contrapuncti”, jak również ich polifoniczną strukturę. Odmienne obsada kolejnych „contrapuncti” początkowo pozwalała budować napięcie wewnątrz cyklu. Niestety, z czasem wszystkie te zabiegi zaczęły brzmieć wtórnie, jakby zabrakło pomysłów

na szczegółowe i oryginalne opracowanie całego utworu. Pomimo to, zespołu słuchało się z przyjemnością, na pochwałę zasługuje znakomita współpraca pomiędzy poszczególnymi sekcjami. Dodatkowo nieco mniej strawnym był koncert muzyki cerkiewnej, poprzedzający wykonanie *Jutrzni*. Bułgarski chór Sveta Nedelia ciężko nazwać „jednym z najlepszych”. Poszczególne głosy nie stroiły, intonacja spadała, tenory, mimo urody głosów, nie potrafiły zmierzyć się z najwyższymi dźwiękami swoich partii. Najgorzej prezentowali się jednak soliści, którzy wewnątrz zespołu z pewnością byli jego podporami, jednak nie dysponowali wystarczającym aparatem, by występować w pojedynkę.

Na deser podano słuchaczom dwie gale operowe – poświęcone barokowemu repertuariowi francuskiemu oraz związkowi Chopina z operą. Prowadzony przez Skipa Sempé zespół Capriccio Stravagante, zgodnie ze swoją nazwą, grał w sposób niepokorny, zachwycając nieposkromioną żywiołowością, ale i delikatnością i nasyconym dźwiękiem. Mocny punkt wieczoru stanowiła solistka, Judith van Wanroij, o dźwięcznym głosie. Znakomicie opanowała niełatwą sztukę improwizowania ozdobników, stosowanych może nawet zbyt obficie. W sposób pełen werwy zagrała również dzień później Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Marca Minkowskiego. Orkiestra popisała się klarownym, wyrazistym brzmieniem, zachwycała niuansami artykulacyjnymi i wysmakowanym frazowaniem. Znakomicie brzmiało drzewo oraz twarda blacha. Sceny z *Roberta Diabla*, urzekaly fantastycznym kolorytem, a brawurowe wykonanie baletu z *Wilhelma Tella* zaparło wszystkim dech w piersiach. Szkoda, że zawiódła, kreowana na główną gwiazdę wieczoru, Henrietta

Bonde-Hansen, której głos brzmiał za słabo by poruszyć nawet niewielką salę Filharmonii Wrocławskiej, a jej górny rejestr sprawiał wrażenie wymuszonego. Lepiej, dużo swobodniej, prezentował się François Lis, o silnym i intrygującym głosie, a wcale nie gorzej od „najwybitniejszego basu swojego pokolenia” prezentował się Piotr Pieron.

Wisienkami na tym muzycznym torcie były koncerty solowe. Koneserzy z pewnością oczekiwali korespondencyjnego pojedynku klawesynistów: Trevor Pinocka i Skipa Sempé, którzy przyjechali z repertuarem francuskim (Pinock grał również Bacha). Dwie odmienne osobowości: Trevor Pinock z uśmiechem i swobodą popisywał się swoją wirtuozerią, Skip Sempé był bardziej skryty, podczas gali w operze wręcz chował się przed publicznością. Różna była też ich gra. Pinock grał bardziej energetycznie, czasem aż do brutalnej przesady, i żywiołowo, choć mi bardziej niż szybkie pasaże odpowiadały momenty improwizowane, fantastyczne. W tych jednak niedoścignionym mistrzem był Sempé, który delikatnością, lirycznością dźwięku oraz improwizacyjną inwencją potrafił wprowadzić mnie w stan zachwytu i uniesienia. Nieoczekiwanie do dyskusji dwóch klawesynistów włączył się pianista, Janusz Olejniczak, poetyckim wykonaniem *Zakochanego słowika* Couperina. Był to dla mnie najciekawszy akcent jego, generalnie chopinowskiego, recitalu. Artysta sprawiał wrażenie poszukującego odpowiedniego brzmienia, dużo było w jego grze nagłych zawań i zmian tempa. Potrafiło to dać intrygujący rezultat, jak w *Nokturnie cis-moll* op. posth. Jednak momenty wybitne zdominowane zostały przez fragmenty po prostu słabe. Nie odpowiadała mi obfita pedalizacja i ostre atakowanie dźwięków. *Scherzo b-moll* oraz *Ballada g-moll* zagrane zostały bałaganiarsko. Być może pianista odczuwa już zmęczenie repertuarem chopinowskim (w końcu, ile można?), bo momentami zdawał się aż walczyć z instrumentem.

Z powodu finansowych zawirowań wokół festiwalu, zamiast kilku tradycyjnych, wykwinnych potraw, słuchacze musieli zadowolić się daniami kuchni resztkowej. Zabrakło m.in. prawykonania utworu, zwyczajowo zamawianego przez festiwal. W zamian można było wysłuchać nowej muzyki słoweńskiej (i dodatkowo suitę taneczną Bartóka), w tym zamówionej na Słoweńskie dni muzyki kantaty *Stara Lublana*, utworu wtórnego, o patosie nieprzystającym do dowcipnego tekstu. Mizerny repertuar został niemrawo wykonany przez chór Filharmonii Podlaskiej i orkiestrę Filharmonii Wrocławskiej, która budzić zaczęła się dopiero na Bartóku – przy tak dobrej muzyce spać jednak nie wypada. Wcześniej ożywił się chór – pod koniec pierwszego utworu. Szkoda, że na nim zakończył swój występ. Nie chcę, w przeciwieństwie do prasy lokalnej, dociekać, kto jest odpowiedzialny za budżetowe cięcia. Zauważę jedynie, że odpowiednio rozwinęty mecenat prywatny pozwoliłby uniezależnić kulturę od politycznych sporów i realizować śmiało projekty bez zadowalania się półśrodkami. Czego organizatorom, melomanom oraz sobie serdecznie życzę.

Krzysztof Stefański

**Kraków** **P**rodukt z górnej półki – Sacrum Profanum, Kraków 12-18 IX 2010. Po zakończonym, ósmym już, festiwalu *Sacrum Profanum*, wiadać ciągle rozwój. Udało się zaprosić aż dziewięć czołowych zespołów muzyki nowej, pojawiły się światowe prawykonania, zamówione specjalnie na festiwal. Opublikowana zostanie sygnowana nazwą *Sacrum Profanum* seria książek o muzyce współczesnej, planowane jest wydawnictwo płytowe. Ogromnie cenię festiwal za spójną koncepcję programową, niepowtarzalną atmosferę, nowoczesność. Pragnąc jednak festiwalu jeszcze lepszego niż już jest, zacznę od wytknięcia kilku wad.

**P**rodukt. Kontrowersje wywołała wypowiedź Tadeusza Wieleckiego, który nazwał *Sacrum Profanum* „produktem”. Jednak miejscami trudno było oprzeć się wrażeniu, że organizatorzy robią wszystko, by to zdanie potwierdzić. Z dumą podkreślano, że na festiwal składają się obecnie aż cztery nurty, ale dwa z nich (made in poland oraz modern classic) występowały jednocześnie na tych samych koncertach. To sztuczne dzielenie objawiło się wydaniem trzech osobnych książek programowych, przez co na aż siedmiu koncertach trzeba było żonglować dwoma z nich... tymczasem czwarty nurt, czyli seria książek *Linia Muzyczna*, na festiwal w ogóle nie dojechał. Hasło, że festiwal prezentuje same polskie (w tym cztery światowe) prawykonania było z pewnością nośne, ale taki dobór repertuaru, niestety, poskutkowało umieszczeniem w programach koncertów utworów cokolwiek średnich. Wolałbym poświęcić marketingowy slogan na rzecz wysłuchania bardziej uznanych utworów, nawet jeśli już kiedyś prezentowano je na *Warszawskiej Jesieni*.

**M**uzyka. Na szczęście większość z wykonanych w Krakowie utworów była ciekawa. Zgodnie z oczekiwaniami, utwory Kaiji Saariaho przypadły mi do gustu. Szczególnie podobało mi się intymne i rozedrgane *Je sens un deuxième coeur*, pełne napięć i odprężeń, zarówno w skali mikro, jak i makro. Pozostałe utwory kompozytorki również zasługiwały na najwyższe uznanie. Odkryciem była dla mnie muzyka Rolfa Wallina. Ekspresyjne *...though what made it has gone*, przeskakujące pomiędzy licznymi, często skrajnymi stanami emocjonalnymi, zostało znakomicie zinterpretowane przez Agatę Zubel. Nie gorzej wypadł aforystyczny cykl *The age of wire and string* wykorzystujący frapujące zestawienia barw, a także kalejdoskop motywów z utworu *Appearances*. Dobre wrażenie zrobił na mnie najmłodszy z prezentowanych twórców, Eivind Buene. Podobał mi się zwłaszcza cykl *Possible cities*, szczególnie jego najstarsze ogniwo o tym samym tytule, w którym ciekawie zbudowano napięcie, a także dekonstrukcję prostej, ludowej w charakterze melodii. Szkoda, że wykonujący ten program Cikada Ensemble, nieco odstawał poziomem od pozostałych zespołów. Nie był ani tak precyzyjny rytmicznie, ani intonacyjnie, szczególnie we frazoletach. Różnicę było sły-

chać zwłaszcza, gdy zespół pozbawiony był charyzmatycznego kierownictwa Christiana Eggena.

**E**cha tonalności. Pojawiły się nie tylko w twórczości Buene. Były obecne w mniejszym lub większym stopniu u każdego z twórców poza Wallinem i Saariaho. Najgrzabniej moim zdaniem wykorzystał je w swoich utworach Pelle Gudmunsen-Homlgreen. W jego *Moving Still* tonalny temat do słów wiersza Hansa-Christiana Andersena *Urodziłem się w Danii*, podlega kolejnym wariacyjnym przekształceniom, by ostatecznie zabrznieć w orientalnej szacie. Czyżby w ten przewrotny sposób kompozytor zwracał uwagę na proces islamizacji Europy? Dowcipnie wypadł prapremierowy tryptyk *Song-Play-Company*, w którym ostatni utwór jest nalożeniem dwóch poprzednich. Dopiero wówczas obecny w kompozycjach proces dochodzenia do tonalności zyskuje pełen, barwny i nieco ironiczny obraz. Ten kolor utwory zawdzięczały też kapitalnym wykonawcom – London Sinfonietta i Theater of Voices. Szczególnie wokaliści zapadli mi w pamięć fenomenalnym wykonaniem najwyższych nawet dźwięków, wspaniałą spoiwością i barwą. Na drugim biegunie umieszczam twórczość Hansa Abrahamsona, która choć poetycka, brzmi wtórnie, nieciekawie i banalnie. Nie pomogły tu nawet pomysłowość i muzyczna wrażliwość *Ensamble Recherche*. Największy spośród jego utworów – *Schnee* opierał się na ciekawych pomysłach, ale całość sprawiła wrażenie dość spekulatywnej, przez co nużącej. Mieszane uczucia wzbudziła we mnie muzyka Andersa Hillborga – z jednej strony podobały mi się relacje pomiędzy głosami w jego muzyce kameralnej i zwięzłość wypowiedzi, a z drugiej – utwór o większych rozmiarach i obsadzie, premierowy *Vaporised Tivoli* już nie zabrzmiał tak dobrze. Tonalizujący cykl sześciu utworów na kwintet dęty reprezentował dużo niższą jakość niż np. sześć bagatel Ligetiego.

**T**eraz Polska! Pozytywnym akcentem było pojawienie się w programach czołowych zespołów utworów polskich kompozytorów, a w składach trzech z nich (MusikFabrik, Klangforum Wien, Ensemble Modern) – polskich muzyków. Cykl siedmiu utworów, pod nazwą *Made in Poland*, uważam za udany. To miłe posłuchać polskiej muzyki w najlepszych wykonaniach. Wybrane utwory miały już wyrobioną markę i gwarantowały pozytywne przeżycia, choć zauważyłem, że bardziej podobają mi się utwory „starych” niż „młodych”. Wydanie nagrania cyklu przez Narodowy Instytut Audiowizualny ma szansę stać się wziętym produktem eksportowym polskiej kultury. Teraz z niecierpliwością należy czekać na zapowiadaną na 2012 r. polską odsłonę festiwalu, w 2011 r. jeszcze raz słuchając muzyki amerykańskiej (poprzednio festiwal był jej poświęcony w roku 2007).

Krzysztof Stefański

Bytom

**P**oczątek sezonu w Bytomiu. Opera Śląska rozłożyła inaugurację sezonu artystycznego na dwa dni – 18 i 19 września. Najpierw była zorganizowana z rozmachem *Noc w Operze* realizowana w ramach projektu śląskiej *Metropolitalnej Nocy Teatrów*. Od wczesnego popołudnia do późnych godzin nocnych teatr przemierzały tłumy zainteresowanych jego pracą na scenie i od kulisy. Z tej okazji dokonano wspaniałej iluminacji gmachu teatru. Zaczęło się o godzinie 17<sup>00</sup> w sali koncertowej im. Adama Didura spotkaniem z artystkami Opery Bytomskiej. Iwona Noszczyk i Justyna Dyla odpowiadając na pytania prowadzącej spotkanie Reginy Gowarzewskiej, opowiadały o karierze i prezentowały swoje głosy w znanych ariach z własnego repertuaru. Później setki ludzi, często całe rodziny z dziećmi w wózkach, rozeszło się po teatralnych pracowniach, sali baletowej, sali przygotowań chóru gdzie można było uczestniczyć w próbie, w nagro-

dwoły się i troiły by wszystkim ułatwić przemieszczanie się po teatrze, no i pilnie baczyły by nikt się nie zagubił w tym labiryncie sal i korytarzy. Jednocześnie uczestnicy *Nocy w Operze* mogli obejrzeć wystawy: *Plakat operowy na świecie*, *Straszny dwór w Operze Śląskiej* oraz *Od Katowic do Bytomia*. Dużym zainteresowaniem przechodniów cieszyły się występy bytomskich śpiewaków na balkonie gmachu teatru.

Jednak centralnym punktem sobotniego wieczoru był spektakl *Piękna Helena i inne* obdarzony podtytułem *Operetta Mixta* w reżyserii Macieja Wojtyzki, który co prawda z *Pięknej Heleny* Offenbacha wzięł tylko tytuł, Parysa, Helenę i Menelausa, no i może kilkanaście procent oryginalnej partytury. Zamiast operetkowych bohaterów Offenbacha po bytomskiej scenie biegła Aida (w tej partii Aleksandra Stokłosa), operowa primadonna (dobra kreacja Leokadii Duży), Rudolf (dynamiczny Juliusz Ursyn Niemcewicz) oraz Zasłużony Artysta (Zbigniew Wunsch). Wojtyzko zmienił nie

Właściwej inauguracji sezonu dokonano nazajutrz przedstawieniem *Straszego dworu* w reżyserii Wiesława Ochmana, którego premiera odbyła się na zakończenie poprzedniego sezonu. W reżyserii nic się nie zmieniło. Inscenizację zdominowaną przez poetyckie epizody prezentujące stare obyczaje oraz obrazy liryczne płynące z umiłowania polskości ogląda się z czystą przyjemnością bez obawy, że zaraz coś z niej wyskoczy co skutecznie zniszczy klimat i nastrój. W premierowym przedstawieniu największe wrażenie zrobili: Arnold Rutkowski w partii Stefana i Ewelina Szybilska w roli Hanny. Dzielnie im dotrzymywał kroku Zbigniew Wunsch w roli Zbigniewa oraz Bogdan Kurowski – Skołuba i Adam Szerszeń – Miecznik. W przedstawieniu inauguracyjnym dyrektor Serafin dał szansę młodym śpiewakom, których w większości miałem okazję oglądać i słuchać po raz pierwszy. Niestety, większość z nich ma jeszcze niewiele do zaproponowania tak pod względem wokalnym jak i aktorskim. Śpieć



dę kilka osób mogło wystąpić na scenie w charakterze statystów. Dzieci mogły sobie zrobić teatralny makijaż (z czego skwapliwie korzystały) podczas specjalnego pokazu lub wziąć udział w lekcji klasycznego baletu, co też cieszyło się dużym zainteresowaniem. Późnym wieczorem w ramach przygotowań do operowego karaoke udzielano lekcji śpiewu klasycznego. Hitem wieczoru było oczywiście operowe karaoke, podczas którego wystąpiło kilkanaście osób. Impreza zakończyła się grubo po północy kiedy w gmachu zaczęły harcować operowe duchy.

Udostępniono też do zwiedzania kulisy i scenę główną, która była przygotowana do przedstawienia *Piękna Helena i inne*. Przy okazji oddano do dyspozycji zainteresowanych kostiumy, w których można było się fotografować. Panie z Działu Imprez i Reklamy

tylko treść operetki i jej bohaterów, ale również jej partyturę wprowadzając fragmenty najbardziej znanych oper w zupełnie nowej aranżacji dokonanej przez Łukasza Wojakowskiego. Była więc m.in. *Aida* Verdiego, *Cyganeria* i *Manon Lescaut* Pucciniego, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego i *Gioconda* Ponchiello. Do tego dołożył nieśmiertelne hity z *Księżniczki czardasza*, *Wiktoria i jej huzara*, *Pericholi*, *Wesołej wdówki*. Wszystko to zostało dokładnie przemieszane w nowej wersji libretta i podane z humorem i sporym dystansem do operetkowo-operowej rzeczywistości. Wyszedł z tego miszmasz, który jednak oglądało się z przyjemnością i uśmiechem, tym większym, że występujący tego wieczoru śpiewacy również potraktowali swoich bohaterów z dystansem i dobrze się bawili ich perypetiami. W sumie miły wieczór!

tremą nie wypadli najlepiej. Obdarzony niezłe brzmiącym tenorem Tomasz Urbaniak, śpiewał partię Stefana po raz pierwszy w życiu i to słyszało się od pierwszej do ostatniej frazy. Głównie nie radził sobie ani z wokalną techniką, ani swobodą emisji, a przede wszystkim miał duże kłopoty z czystością intonacji. Ewa Majcherczyk jako Hanna też nie zachwycała, szczególnie umiejętnością opanowania nadmiernej wibracji i swobodnej emisji. Jej głos w górnych rejestrach nie brzmi najlepiej. Oboje, chcąc występować, muszą jeszcze sporo popracować nad swoimi głosami i ich emisją. Stanisław Kufluk w partii Miecznika też wypadł blado i nieprzekonywująco pod względem aktorskim, a pod względem wokalnym wręcz szkolnie. Również po raz pierwszy słuchałem młodego Cezarego Biesiadeckiego obdarzonego dobrze brzmiącym basem,



który jednak bez większego zaangażowania śpiewał partię Skołuby, która w świadomości każdego meloman obłożona jest tradycją wielkich polskich basów. W tej sytuacji uwaga widza skoncentrowana została na pozostałych wykonawcach: Renacie Dobosz – Jadwiga, Joannie Kściuczyk-Jędrusik – Cześniłkowa, Zbigniewie Wunschu – Zbigniew oraz Włodzimierzu Skalskim – Maciej. Swoistą ozdobą przedstawienia był Juliusz Ursyn Niemcewicz w potraktowanej z mocnym przybliżeniem oka partii Damazego.

Dyrektor Tadeusz Serafin rozpoczynając inauguracyjny wieczór zapowiedział w tym sezonie dwie premiery. Najpierw, w lutym, będzie to musical *Phantom* Maurycego Yestona w reżyserii Daniela Kustosika. Na maj zapowiedziano premierę *Don Carlosa* Verdiego w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego.

Adam Czopek

**Łódź** **P**onowna premiera *Damy pikowej* w Łodzi. Nie bez racji mówi się, że ta opera Piotra Czajkowskiego, przynosi pecha zarówno jego twórcom jak i wykonawcom. Ostatnio doświadczyli tego realizatorzy i śpiewacy przygotowujący jej premierę w Teatrze Wielkim w Łodzi. Najpierw choroba Krzysztofa Bednarka, później Małgorzaty Walewskiej wyeliminowała ich z udziału w premierze. Później doszły do tego kłopoty ze znalezieniem zastępców. Kiedy wydawało się, że już wszystkie przeszkody pokonano tragedia na smoleńskim lotnisku stała się kolejną przyczyną przesunięcia premiery. Kiedy wreszcie do niej doszło okazała się – oględnie mówiąc – od strony wokalne wydarzenie nie najwyższych lotów. Sądzę, że właśnie dlatego dyrekcja łódzkiego Teatru Wielkiego zdecydowała się 25 września na jej powtórkę w zupełnie zmienionej obsadzie (powrót do pierwotnie planowanej obsady) i pod nowym kierownictwem muzycznym, które przejął Kazimierz Kord.

*Dama pikowa* to dramat ludzi ogarniętych silnymi namiętnościami. To historia o miłości, obłędnej ambicji, hazardzie, tajemnicy i zemście z za grobu. Trójka, siódemka, as – ta zapewniająca wygraną sekwencja kart staje się obsesją Hermana, głównego bohatera, który wpada w szpony hazardu i za wszelką cenę pragnie dowiedzieć się od starej Hrabiny jej sekretu trzech kart, bo to zapewniłoby mu zwycięstwo w grze. Herman z każdą chwilą coraz bardziej pograża się w nałogu hazardu aż do zupełnego samounicestwienia się.

Łódzka inscenizacja przygotowana przez Mariusza Trelińskiego – reżyseria i Borisa Kudliczkę – scenografia, jest przedstawieniem tajemniczym, ciemnym i ponurym. Od pierwszej sceny naznaczonej dramatem śmierci. Ramy akcji wyznaczają: piekielna czerwień kasyna, biel panieństwa Lizy, szaruga nad Nową z tworzącym poruszający widok mostem zawieszonym w przestrzeni, z którego Liza skacze do Newy. Jednak najmocniejszą sceną jest ta w sypialni Hrabiny, z której życie uchodzi na tle jarzących się zdjęć tomografu i rentgenowskiego. Okazuje się, że pod paradnymi

# VI WARSZAWSKI FESTIWAL GITAROWY



19.11.2010 r.

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

**John 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

<p>Zadanie zostało zrealizowane dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy</p>	<p>Patroni :</p>	<p>Patroni Medialni :</p>	<p>Współpraca :</p>	<p>Organizator :</p>
---	------------------	---------------------------	---------------------	----------------------

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

sukniami i perukami skrywa się bezradna, ale i okrutna kobieta, której starość zostaje w sypialni bezlitośnie obnażona. Emocje, których nosicielami są bohaterowie dramatu, grają w tym przedstawieniu pierwszoplanową rolę. Właśnie one dzięki Małgorzacie Walewskiej i Krzysztofowi Bednarkowi nareszcie zagrały w tym przedstawieniu we właściwy sposób stając się punktem odniesienia całego dramatu. Szczególnie było to widoczne w relacjach Hermana i Hrabiny, których elektryzujące spotkanie na balu nie pozostawia złudzeń, że dramat dotyczyć będzie tych dwojga.

Najtrudniejszą do spełnienia rolę ma twórca partii Hermana, którego postać pięknie i przekonująco wykreował wokalnie i aktorsko Krzysztof Bednarek, który tę elektryzującą kreację może zapisać po stronie ważkich sukcesów w swojej karierze. Jego bohater to samotny mężczyzna nieustannie rozdygotany emocjonalnie, którego chorą duszę opanowało szaleństwo hazardu i trzech kart, musi je poznać za wszelką cenę. Z minuty na minutę rośnie obłęd, który staje się motorem jego działania co prowadzi do tragicznego finału, pięknie plastycznie przez reżysera zaznaczo-

nego. Świetną Hrabinią okazała się Małgorzata Walewska. Jej wyrazista kreacja przemyślana w każdym najdrobniejszym detalu zachwycała. Wokalnie jest równie wspaniała, ujmując głosem o ciemnym nasyconym brzmieniu i swobodą jego operowania. Obdarzona mocnym sopranem o interesującej barwie Lada Biriucow stworzyła wzruszającą postać zakochanej Lizy. Piękny głos i arystokratyczną postawę zaprezentował w partii księcia Jeleckiego Adam Szerszeń. Z prawdziwą, jak zwykle, przyjemnością słuchałem Zbigniewa Maciasa w dobrze wykreowanej roli Hrabiego Tomskiego. Podobala się Agnieszka Makówka jako Polina.

Nad całością czuwał Kazimierz Kord, który świetnie współpracował z orkiestrą łódzkiego Teatru Wielkiego i zadbał o każdy niuans partytury oraz brzmienia. Prowadził całość szeroką słowiańską frazą z godną podziwu precyzją i pasją, nadając muzyce właściwą intensywność emocjonalną oraz dramatyczny puls. Można powiedzieć, że to znakomita kreacja muzyczna!

Adam Czopek



Lider polskiej fonografii • Mecenas 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](http://www.acteprealable.com)

dla tych, którzy kochają muzykę

wspólnie *Sonatę g-moll* op. 65 Fryderyka Chopina i *Sonatę g-moll* op. 19 Siergieja Rachmaninowa. Na uwagę zasługiwało wykonanie przede wszystkim pierwszego utworu – wykonany w skupieniu i prawie całkowitych ciemnościach, wydawało się, że utwór liczący blisko 20 minut przemknął w chwilę. Wyczuwalne było porozumienie między muzykami, ich wspólna gra przypominała dialog instrumentów.

Wrz z rozpoczęciem Festiwalu na zamek przybyły gwiazdy znane z poprzednich edycji, czyli Bartłomiej Nizioł, Szymon Krzeszowiec, Jakub Jakowicz, Marcin Markowicz, Piero Massa i Piotr Janosik. Wśród nowych profesorów był Bruno Canino, włoski pianista i kompozytor. Nie zabrakło także artystów sceny teatralnej, czyli Beaty Fudalej, Wojciecha Malajkata i Zbigniewa Zamachowskiego. Część teatralna pojawiła się w Książu trzy lata temu i wciąż przyciąga coraz większą ilość widzów i studentów pragnących szkolić swoje umiejętności pod okiem najlepszych praktyków w kraju. W repertuarze części muzycznej dominowały utwory Roberta Schumanna, usłyszeć można było także dzieła Beethovena, Brahmsa, Chopina, Mozarta, Karola Szymanowskiego i Juliusza Zarębskiego. Studenci szkół teatralnych pracowali nad tekstem Antoniego Czechowa *Jubileusz*, oraz Aleksandra Fredry *Śluby panieńskie*. Nie zabrakło też przeglądu piosenki aktorskiej, która wśród widzów cieszy się największym zainteresowaniem. Od lat frekwencja utrzymuje się na bardzo wysokim poziomie, głównie dzięki darmowym biletom, które otrzymać można

po wcześniejszej rezerwacji. Za koszt przejazdu widzowie zobaczyć mogą coś unikalnego na scenie polskiej kameralistyki i teatru – wykonanie doskonałych artystów połączone ze świeżością młodych twórców, które często prowadzi do niebanalnych wykonań, a na pewno ciekawych. Ale nie tylko sam występ jest tu ważny. Równie istotna jest atmosfera całego Festiwalu – kameralna jak przedstawiane utwory, niemal rodzinna. To właśnie dla tej aury, dla bezpośredniego kontaktu z artystami, nie tylko podczas koncertów warto przyjechać do Książa. Następną edycja już za rok, w sierpniu!

(red)

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

**Książ VII Festiwal Ensemble w Książu.** Kolejną edycję Międzynarodowego Festiwalu Kameralistyki Ensemble im. Księżnej Daisy na zamku w Książu, który odbywał się od 18 do 28 sierpnia, można uznać za jeden z lepszych wśród poprzednich wydań. Jak co roku, na jednym z najpiękniejszych i najbardziej tajemniczych zamków w Polsce spotkali się artyści i młodzi adepci muzyki kameralnej i teatru, żeby wspólnie pracować nad interpretacjami wybitnych dzieł obu dziedzin sztuki. Wydarzenie to poprzedziły dwa koncerty promocyjne, które od lat są integralną i niemniej ważną częścią Festiwalu.  
Pierwszy koncert promocyjny (24 VII)

odbył się na Sali Koncertowej Zespołu Szkół Muzycznych w Wałbrzychu, gdzie pianista Stefan Łabanowski wykonał utwory Fryderyka Chopina i Antoniego Stolpego. Wykonanie muzyki zaskakiwało połączeniem perfekcyjnej techniki z dużym przekazem emocjonalnym, a jest to rzadkość wśród młodych pianistów. Bardzo ciekawie słuchało się utworów Chopina na przemian z dziełami mniej znanego kompozytora, Stolpego. Stefan Łabanowski jest zresztą jednym z nielicznych propagatorów muzyki Stolpego w Polsce, która była przedmiotem jego doktoratu.

Drugi koncert promocyjny (25.07) odbył się już na głównej sali zamku w Książu. Wystąpili na niej pianistka Agnieszka Przemyska-Bryła i wiolonczelista Maciej Młodawski. Zagrali

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**ZŁOTO RENU** **O**twarcie sezonu 2010-2011 – machina *Ringu* Roberta Lepage'a. Nowy sezon w MET rozpoczęło 27 IX *Złoto Renu*, pierwsza część nowej produkcji *Ringu* Roberta Lepage'a, znanego na świecie przede wszystkim jako dyrektora Cirque du Soleil. Debiutował w MET w 2008 r. w *Potępieniu Fausta*.

Każda nowa produkcja wagnerowskiego *Ringu* jest nie tylko niezwykle kosztowna, ale również krytycznie oceniana przez tłumnie na nie przybywających wagnerzystów całego świata. W MET po raz ostatni pokazano nową pełną produkcję *Ringu* w sezonie 1988/89, kiedy to owego koszmaru produkcyjnego podjął się Otto Schenk. Służyła MET wiernie ku zachwytowi wszystkich do momentu mianowania Petera Gelba na stanowisko nowego menadżera generalnego MET. Peter Gelb rozpoczął bowiem rozmowy na temat nowej jego produkcji w 2005 r., czyli już po mianowaniu, ale jeszcze przed faktycznym, samodzielnym objęciem owej funkcji. Twórcami nowego *Ringu* w MET miała być ekipa Roberta Lepage'a.

Jak powszechnie wiadomo, każdy nowy generalny menadżer MET stawia sobie za punkt honoru wystawienie nowej produkcji „swojego” *Ringu*. Nie powinno więc nikogo dziwić, że Peter Gelb właśnie od tego chciał rozpocząć swe władanie. W 2005 r. ogólna sytuacja ekonomiczna na świecie nie sugerowała zapewne aż takich trudności jak obecnie są udziałem nie tylko USA. Można więc

było zakładać optymistycznie, że znajdą się fundusze na tak ogromne przedsięwzięcie. Pytanie jakie powtarza się jednak od co najmniej dwóch lat brzmi: Czy trzeba napinać budżet MET dla nowej produkcji *Ringu*, gdy istnieje powszechnie lubiana i doceniana produkcja Schenka? Na to pytanie odpowiedzi mógłby zapewne udzielić tylko sam Peter Gelb, który pytany o wiele aspektów związanych z owym ogromnym przedsięwzięciem komentuje bardzo oszczędnie. A jakie są koszty tego nowego *Ringu*? W prasie podawane były różne sumy. Jedna z nich mówiła o 16 milionach dolarów, inne źródła podawały niemal ich podwojenie.

Zdecydowano jednak, że projekt ów zostanie zrealizowany i tak pod koniec lipca przybyła wreszcie owa, jak to określiła prasa amerykańska, „Machina Walhalli” do MET. „Leviathan wylądował” pisano w New York Times o 45 tonach dekoracji, które mają służyć wszystkim czterem częściom *Ringu*, z których w tym sezonie MET zaprezentuje pierwsze dwie (*Walkiria* na wiosnę). *Zygfryd i Zmierzch bogów* planowany jest w przyszłym sezonie, a całość ma pojawić się w MET w kwietniu i maju 2012 r.

Już na wiosnę okazało się jednak, że ów projekt postawił przed MET szereg trudności technicznych. W marcu ukończono konstrukcję dekoracji w magazynach technicznych w Quebecu. Można więc było określić całościową wagę dekoracji. Po sprawdzeniu wytrzymałości metalowej struktury podtrzymującej scenę MET, ekipa inżynierów orzekła, że nie wytrzyma owego ciężaru. Konieczne okazały się więc dodatkowe prace wzmocniające i

spawania metalowych złączy. Zainstalować należało metalowe wsporniki i umocnienia sceny oraz części kulis, przez które trzeba będzie przetaczać dekoracje i przechowywać je pomiędzy przedstawieniami.

Integralną częścią dekoracji są dwie wieże z osiami mającymi utrzymać konstrukcję 24 ruchomych aluminiowych planszy zmieniających konfiguracje podczas spektaklu. Owe osie poruszane są w pionie za pomocą hydraulicznych podnośników, obniżają się więc i podwyższają w zależności od potrzeb. Przed ową konstrukcją, na przedzie sceny, zainstalowana jest platforma, na której rozgrywa się około 90% akcji. Hydrauliczne podnośniki umieszczono kilka poziomów poniżej sceny i, jak zapewnił John Sellars, asystent menadżera d/s technicznych, odgłosy owej maszyny nie będą słyszalne na widowni. Podczas wieczoru gali i 30 IX niestety słychać było jednak dość głośne skrzypienie i zgrzyty pracującej maszyny.

Do ogólnej sumy kosztów tej produkcji *Ringu* należało więc dodać kolejne fundusze potrzebne na projekt wzmocnienia konstrukcji sceny.

A potrzebne były ponad 32-metrowe wsporniki do wzmocnienia już istniejących tysięcy ton stali pod sceną. Wzmocnienia te instalowano pomiędzy siecią przewodów gazu, elektryczności, wody i linii telefonicznych oraz przymocowano je do ścian nośnych budynku. Prace rozpoczęły się mniej więcej w połowie maja. „Będziemy mogli teraz dodać słonie od produkcji *Zeffirellego*”, powiedział z posmakami sarkazmu prasie Peter Gelb.

Pytany bezpośrednio o dodatkowe koszty prac wzmacniających scenę Gelb nie podał dokładnej sumy, mówiąc jedynie, że obracała się ona w okolicach 6 cyfr. Do owego technicznego projektu zatrudniono Koenig Iron Works z Long Island w Queens, a ich kontrakt opiewał na 124 tys. dolarów w co nie wliczone były koszty inżynieryjne i koszty prac. Peter Gelb odmówił też dyskusji o dokładnych kosztach całego *Ringu*, mówiąc jedynie, że pasują się w najwyższym przedziale typowej nowej produkcji dla każdej z jej części. Jest to jednak zdecydowanie zaniżona ocena, ponieważ koszt nowych produkcji w MET wynosi przeciętnie około 2-4 miliony dolarów. Zrozumiała jest jednak jego odmowa rozmów o kosztach ponieważ poprzedni sezon przyniósł MET deficyt w wielkości mniej więcej 3-4 miliony dolarów.

Całość koncepcji Lepage'a to wymyślona technika i sterowane komputerem projekcje czy „wirtualne scenerie”, które pojawiają się na płaszczyźnie zamontowanych desek. Potrzebne były do tego 32 komputery i pomieszczenie, z którego można nimi operować. Jest to najbardziej skomplikowana technicznie produkcja jaką kiedykolwiek wystawiono na scenie i najbardziej zaawansowana technologia w służbie opery.

Kanadyjska „załoga” Lepage'a, która przygotowała owo cudo techniki to: Nelson Vignola – asystent reżysera czyli Roberta Lepage'a, Carl Flinton – dekoracje, François St-Aubin – kostiumy, Etienne Boucher – światło, Boris Firquet – video.

Komputerowe efekty nowego *Ringu* kreują wirtualną scenerię, którą generuje dźwięk dobiegający z kanału orkiestry i sceny oraz ruch śpiewaków. Sensory dźwięku umieszczone na kostiumach śpiewaków wysyłają informacje o dźwięku do komputera, który „mówi” projektorom o zmianach obrazu. Natomiast kamery pracujące na podczerwieni wysyłają do projektorów informacje o ruchu na scenie. Tak więc widzimy bąbelki wody Renu podczas ruchu i śpiewu Panien Renu, kamyczki, które osuwają się z nabrzeża Renu gdy Alberich wdrapuje się na jego krawędź, czy poświatę „aureoli ognia” wokół postaci Loge'a podczas jego ruchu na scenie.

Podobne efekty, jak Państwo zapewne dobrze pamiętają wykreował Lepage w *Potępieniu Fausta* w MET w sezonie 2008. Ich autorem był wówczas Holger Forteser. Jemu też powierzono stworzenie programu komputerowej integracji efektów specjalnych do *Ringu*. Załamanie psychiczne uniemożliwiło mu jednak udział w premierze tego przedsięwzięcia pomimo iż program ten ukończył. Wycofał się z produkcji *Ringu* w maju, a Lepage natychmiast zatrudnił Entertainment Technology Corp. z Montrealu do przejęcia jego roli i wykreowania nowego systemu.

Według Lepage'a te efekty są „subtelne”, śpiewacy są na przedzie sceny, nic ich „nie przytłacza i nie zagłusza”, dekoracje zapewniają dobrą akustykę, a główni wokaliści po próbach nie narzekali publicznie. W jednej z dyskusji zorganizowanej w nowojorskim towarzystwie wagnerowskim, Lepage mówił, że ogólna estetyka stworzonego przez niego *Ringu* inspirowana była jego podróżami do

Islandii i jej krajobrazem, który mógłby być tym z czasów formowania się powierzchni Ziemi za czasów Wotana i reszty bogów. Nagi, surowy z pozostałościami zlodowaceń, wybuchami lawy, rzadką roślinnością na skałach i wszechobecnym wiatrem. Wedle Lepage'a *Ring* opowiada o transformacjach, stąd też pojawił się pomysł owej maszyny umożliwiającej zmiany i ruch powierzchni, na której rozgrywa się jego akcja.

Kostiumy natomiast powstały w części w oparciu o tradycyjną mitologię nordycką, jak np. włócznia Wotana, metalowe napierśniki, a częściowo inspirowane były filmami science fiction, jak *X-Man* czy *Blade Runner*. Nie było więc w ich ogólnej prezentacji na scenie konsekwencji. Poza Wotanem reszta była trochę z „innej bajki”. I tak np. Fricka miała na sobie długą szatę w stylu sukni koktajlowej, Loge ubrany był w świetlisty kombinezon, a gdy dmuchał na dlonie „zapalała” się w nich poświata ognia – jego atrybutu. Trochę też „skrzypiały” jego podgumowane buty, gdy tyłem wchodził na spora pochyłość jednej ze „skał” dekoracji. Niezwykle bujnie owłosione Olbrzymy ubrane są w futrzaste kostiumy i przypominają nieco małpoludy, a Wotan, zamiast przepaski osłaniającej utracone oko miał wymyślną perukę z zaczesanymi na nie długimi włosami.

Panny Renu ubrane w kostiumy syren z

długimi powiewnymi płetwami ogonów wylaniają się spod powierzchni sceny zawieszona na kablach i po elektronicznej zmianie konfiguracji desek lądują na lekko przechylonej pod kątem płaskiej, górnej części dekoracji. Stanowi to oczywiście ryzyko dla śpiewaczek, a podczas jednej z wczesnych prób technicznych niemal doszło do wypadku. Pomiedzy ruchomymi deskami konstrukcji dekoracji potrzebna była bowiem szczelina umożliwiająca ich obroty. Szerokość owych szczelin nie jest duża – około 3-4 centymetry. Wzmaga to jednak niebezpieczeństwo zaczepiania się kostiumów i kabli. Poprawiano więc i skracano niektóre kostiumy, których długość mogła spowodować wypadek. Zainstalowano też mechanizm zezwalający na natychmiastowe wstrzymanie ruchu maszyny, tzw. „emergency stop” i zatrudniono dodatkowo specjalistę od bezpieczeństwa, który współpracuje od lat z Cirque du Soleil, a cała armia pracowników technicznych MET pomagała śpiewakom poruszać się po owym „technicznym polu minowym”. Robert Lepage chciał również usunąć budkę suflera, która widać przeszkadzała mu w wykreowaniu „wizji” całości jego koncepcji scenicznej, ale tym razem powiedziano mu stanowczo: „Nie!”.

Pomimo owych zabezpieczeń doszło niemal do wypadku podczas jednej z prób, kiedy to jedna z Panien Renu była o krok od wpad-

R. Wagner – *Złoto Renu*  
Wendy Bryn Harmer i Richard Croft  
fot. Ken Howard/MET



nięcia w przerwę pomiędzy tzw. „krawędzią fartucha” czyli gładką platformą na przedzie sceny. Dekoracje przechyliły się bowiem pod takim kątem, że utworzył się wąski dół. Jeden z pracowników technicznych MET zdążył jednak ją szybko wyciągnąć.

Lisette Oropesa, jedna z Panien Renu, powiedziała też w jednym z wywiadów, że śpiewanie w zawieszaniu początkowo wywołało u niej reakcję paniki, i że w tej sytuacji ostatnią rzeczą o jakiej myślała był śpiew. Starła się przede wszystkim kontrolować rytm serca i opanować strach. Potem ponoć było lepiej i wszyscy się przyzwyczaili do wymaganych od nich akrobacji.

Maestro James Levine powiedział natomiast prasie, że z optymizmem odnosi się do owego projektu, ale dodał, że wstępny etap prób nie jest dobrym momentem do oceny całości. Jak wiadomo Maestro Levine nie dyrygował od lutego i poddany był wielu zbiegom i operacjom. Pierwsze próby do nowego *Ringu* rozpoczął w MET na początku września, i jak mówił, czuje się znakomicie i nie uskarża się na żadne bóle.

Dalia Geffen, prezes bostońskiego towarzystwa wagnerowskiego w jednym z wywiadów stwierdziła natomiast, że projekt nowego *Ringu* wygląda „obiecująco” ale „nie wiemy jak bardzo zbliży się to do Eurotrash (eurośmietnika) produkcyjnego”. I to jej zdaniem

było najważniejszym zastrzeżeniem. Dodała bowiem, że jak wiadomo Amerykanie nie lubią Eurotrash podobnie, jak sądzi, i obywatele Europy. „Nie chcemy bowiem żadnej takiej głupoty na scenie”.

Peter Gelb stwierdził natomiast, że jeśli prapremiera okaże się sukcesem, kolejne wznowienie całości *Ringu* zaplanowane jest wstępnie na sezon 2016/17.

Bilety na wszystkie spektakle *Złota Renu* tego sezonu od dawna już były niedostępne. Te najdroższe, w cenę których włączona była uroczysta kolacja po spektaklu otwierającym sezonu, sprzedano po 5 000 \$.

Otwarcie sezonu było jednak dostępne i za darmo w przekazach na żywo z MET na ekranach zainstalowanych na Times Square (6 ekranów – około 2 000 miejsc siedzących) i przed samym domem operowym, gdzie przez ekranem umieszczonym na froncie MET ustawiono 3 000 krzesel. Pogoda nie sprzyjała jednak siedzeniu na zewnątrz ponieważ akurat podczas wieczoru gali padało niezwykle rzeświście. Ale i tym, którzy postanowili pozostać w domu umożliwiono oglądanie *Złota Renu* podczas gali. Transmitowano bowiem ten spektakl na stronie internetowej MET i Sirius XM Satellite Radio, a poprzedzał go program rozpoczynający się już o 18<sup>00</sup> czyli na 45 minut przed planowanym początkiem przedstawienia. Jak też wiadomo 9 X wielbiciele opery

mieli okazję obejrzyć *Złota Renu* na 1 400 ekranach kin w 45 krajach świata.

Wieczór otwarcia sezonu rozpoczęliśmy burzliwą stojącą owacją dla Maestro Levine’a, który po chwili dał znak orkiestrze do rozpoczęcia hymnu Ameryki. Odśpiewaliśmy go szalenie emocjonalnie z wzruszającym patosem patriotyzmu, a większość prawych dłoni widowni spoczywała wtedy tradycyjnie na sercu.

Pierwsze moje wrażenie dotyczące produkcji Lepage’a: rozczarowanie. Wykorzystał co prawda tym razem całość sceny w trójwymiarowej koncepcji ruchomych dekoracji, ale śpiewakom pozostawił tylko w zasadzie dość wąską platformę umieszczoną na przedzie sceny na wszelkie interakcje. Reszta sprowadzała się do wykorzystania dublerów np. dla Wotana i Loge’a, którzy, zawieszani na linach, schodzą i wchodzą do Krainy Nibelungów po zawieszonych pod ostrym kątem schodach wykroowanych przez kolejną konfigurację aluminiowych paneli.

Iluzję ogromu sylwetek olbrzymów stworzono umieszczając Fafnera i Fasolta nad poziomem platformy, na której znajdują się bogowie. Stoją na powierzchni wysuniętych symetrycznie występów skalnych, po obu bokach centralnej „formacji kamiennej” aluminiowych konstrukcji. W tej scenie, również powyżej poziomu stojących bogów, znajduje się centralnie Loge. I jest to jedyna chyba najbardziej trójwymiarowa scena tej produkcji z udziałem śpiewaków.

„Transformacja” Albericha obyla się nieco niezamierzenie śmiesznie, o czym zaświadczył śmiech na widowni. Z prawej strony sceny pojawiła się ogromna wydłużona naga czaszka wężo-smoka operowana przez ubranych na czarno pracowników technicznych, których ukrywały wijące się sceniczne dymy. Kilkakrotnie „groźnie” wysunął się z jego pyska wijący się jęzor, a ogromne, pełne jadu zębiska lekko szczękały dodając grozy sytuacji. Ogon owego wężo-smoka ukazał się natomiast po lewej stronie sceny, dość agresywnie machając i bijąc ze złością w powierzchnię sceny podczas gdy Wotan odganiał go swą włócznią. Z kolei ropucha, w którą po chwili przeistoczył się Alberich, była sporych rozmiarów realistyczną „zabawką” wyskakującą spod sceny.

Można by też zgłosić nieco zastrzeżeń do pomysłu osuwania się głową w dół po pochyłości skały i znikania w przerwie pomiędzy pochylnią i platformą sceny np. dublerki Freyi zanim śpiewaczka-Freya wyłoni się spod powierzchni sceny.

Niestety, podczas wieczoru gali nie dane nam było obejrzyć triumfalnego wejścia bogów do Walhalli ponieważ machina się zacięła. Co było widoczne, to mrugający à la disco pas barw spektrum tęczy wyświetlanych na powierzchni centralnych „skał desek”, który kontemplowali przez dłuższą chwilę bogowie by po chwili zejść ze sceny za kulisy po obu jej stronach. I tym „obrazem” zakończono *Złota Renu*.

Po zakończeniu tego pierwszego spektaklu wrażenia widowni były mieszane. Sporo wyraźnych i głośnych „bu...” i trochę oklasków dla ekipy Lepage’a.

Podczas drugiego i trzeciego widzianego



przeze mnie spektaklu 30 IX i 4 X odblokowano już i poprawiono działanie owej maszyny. Okazało się bowiem, że podczas gali włączył się system alarmowego stop, ponieważ po poprzednich zmianach konfiguracji coś się poprzesuwało i zbrakło wystarczającej ilości miejsca na wykreowanie wejścia do Walhali i maszyna zatrzymała ruch. Podczas prób technicznych w czwartek, przed drugim spektaklem, skorygowano to i na koniec tego wieczoru i 4 X zobaczyliśmy już jak część formacji skalnej, na której projektory wyświetlały mrugające światło barw tęczy, przechyla się powoli. Bogowie/śpiewacy zeszli po schodkach w przerwę pomiędzy platformę i początek pochylonego pod ostrym kątem mostu-tęczy prowadzącego do Walhali i zniknęli na chwilę w tak wykreowanym „dole”. Dublujący ich zawieszeni na linach akrobaci powoli natomiast wyłonili się z owego dołu i powoli rozpoczęli pochód po spektrum tęczy w górę. „Tęcza” stopniowo przechylała się w stronę tyłu sceny i zamknęła ich w końcu w owej skalnej fortecy tworząc jednolitą „masę kamienną”. Na jej powierzchni projektory wyświetliły wrazenie czarno białego marmuru, a później gwiazdziste niebo. Owa „transformację” obserwował Loge pozostawiony na platformie przodu sceny. I tak zakończyła się pierwsza część nowego *Ringu* w MET.

Jak więc oceniam tę nową produkcję? W głębi ducha jestem wdzięczna romantyczką ponieważ bardzo byłam przywiązana do produkcji Schenka, która powstała w oparciu o wskazówki i notatki Wagnera. Realistyczno-dosłowna oferowała nam „rzeczywistość” mitu w bajkowych barwach i świetle. *Złoto Renu* Lepage’a jest dość spójne „konceptyjnie” – jeśli oczywiście przyjmiemy jego punkt widzenia dotyczący „geologicznego” czasu, w którym umieszcza jego akcję. Ziemisto-szare nagie skały spowite mgłą, sączące się zza dekoracji projekcje światła wybuchów lawy, barwy ziemi, poświaty złota w kopalniach Nibelheimu, proces formacji powierzchni Ziemi dokonywany za pomocą konfiguracji aluminiowych plansz, ciągły ruch i transformacje. Ale ogrom konstrukcji zmusza śpiewaków do ciągłej uwagi przy poruszaniu się po powierzchni owej maszyny i „przytłacza” ich sylwetki. Koncentruje też uwagę widzów nie na osobach dramatu, ale na dekoracjach.

Sam początek, który wedle wskazań Wagnera ma się rozpoczynać w totalnym ciemnościach, gdy orkiestra wprowadza nas w akcję głęboko, nisko brzmiącym tonem „Es”, by powoli wzmacniać brzmienie, napięcie i ilość biorących udział w kreacji muzyki instrumentów u Lepage’a odbywa się na tle „bloku” wszystkich 24 lekko pochylonych pod kątem aluminiowych plansz dekoracji. Za nimi, w tyle sceny sączy się niebieska poświata, a na jej tle górna część plansz zaczyna powoli falować. Wraz ze wzmocnieniem brzmienia orkiestry wzrasta się falujący ruch światła, a do niebieskiej poświaty dodawane są inne barwy – zieleń i fioletowy róż. Na koniec muzycznego wstępu uformowana zostaje pierwsza konfiguracja powierzchni dekoracji dla Panien Renu.

Siła produkcji Schenka polegała między innymi na tym, że poszczególne jego części istniały niejako „samodzielnie”, oferując atrakcyjne wizualnie spektakle. Dlatego też bardzo interesujące wydawało mi się pytanie/recenzja zasłyszana przeze mnie w kulisach już po zakończeniu spektaklu *Złota Renu*. Była to wymiana zdań średniej wiekiem pary opuszczającej MET, kiedy to na dość ostrożne uwagi męża żona zadała mu pytanie: „Więc ja mam się patrzeć przez 18 godzin *Ringu* tylko na te 24 poruszające się deski”?

Muzycznie były to kolejne wieczory triumfu Maestro Levine’a i to do niego należało wyczarowanie prawdziwej magii pierwszej części *Ringu*. Nie wiem czy współcześnie inny dyrygent potrafiłby wydobyc z orkiestry ów pierwszy dźwięk kreacji w tak niezwykle przejmujący, rezonujący gdzieś wewnątrz nas samych sposób. Zresztą cały spektakl płynął świetlistością brzmienia instrumentów we wszechogarniających widownię wodach Renu, z zadziwiającą klarownością faktur, z zintegrowanym w harmonii lecz wyraziście uwypuklonym każdym detalem partytury. Wrażliwy na potrzeby śpiewaków lecz bez kompromisów w muzycznej warstwie Levine po raz kolejny zachwyił umiejętnością wydobywania z instrumentów orkiestry MET harmonii o niezwyklej sile piękna i tak brzmieniowo zintegrowanych, jak żadna chyba inna współczesna orkiestra świata. Ich wspólny dźwięk był prawdziwie doskonałym wyważeniem w proporcjach wszystkich brzmień poszczególnych sekcji, doskonałym „amalgamatem” wszystkich dźwięków, przez co każdy „detal” wybijał się niezwykle wyraziście, a każde prominentne solo (np. dętych) tak wiele znaczyło na tym tle. Tu nic nie umknęło w warstwie muzycznej. Zaistniała każda harmonia i każda nuta, pauza, piano czy forte odgrywało szalenie ważną rolę. Levine udowodnił po raz kolejny w tym spektaklu, że nic w partyturze Wagnera nie istnieje

„przypadkiem”, że nic nie zostało w niej zapisane bez ważnego powodu dla całości brzmieniowej. Rzadko kiedy doprawdy jest nam dane słuchać tak genialnego wykonania, kiedy to piękno muzyki i celowość każdego jej „składowego” elementu tak wyraziście spleta się ze sobą. Co oczywiste Maestro Levine spotkał się z owacją na stojąco po każdym widzianym przeze mnie spektaklu. Bardzo ostrożnie wchodził na scenę podtrzymywany lekko przez Stephanie Blythe. Wolno i uważnie poruszał się też po deskach platformy sceny przy solowym ukłonie, gdy dziękował widowni za aplauz z ręką na sercu. Tylko 4 X

R. Wagner – *Złoto Renu*  
Stephanie Blythe i Bryn Terfel  
fot. Ken Howard/MET



nie zdecydował się wspiąć się na platformę i odbierał owacyjne brawa stojąc po lewej jej stronie na skraju kulisy.

Wokalna obsada *Złota Renu* nie miała słabego ogniwa. Szalenie wyrównany, najwyższy poziom. Z pewnością niebagatelną rolę odegrała tu praca i próby z Maestro Levinem, ale też i głosy jakie dano mu do dyspozycji były najwyższej, światowej klasy.

Największą owację zebrała przed kurtyną Stephanie Blythe za doskonałą kreację Fricki. Jej silny w mocy i wspaniały w barwie mezosopran w połączeniu z ogromną kulturą muzyczną i interpretacją



postaci uczyniły z niej bohaterkę wieczoru. Skupiała na sobie uwagę każdą zaśpiewaną nutą. Prawdziwie więc, po raz kolejny, królowała na scenie.

Kolejnym śpiewakiem, który zasłużył na ogromną owację był Eric Owen, urodzony w Filadelfii ciemnoskóry bas baryton, którego mogą państwo pamiętać z jego debiutu w MET w 2008 r. w roli Generała Leslie Grovesa w *Doktorze Atomic*, a potem jako Sarastro w *Czarodziejskim flecie*. We wszystkich widzianych przeze mnie spektaklach *Złota Renu* był prawdziwie doskonałym Alberichem. I moc głosu, i prezencja sceniczna, i pełne zaangażowanie w rolę. Godny najwyższego uznania występ.

Bracia Croft również zebraли wiele braw. Richard Croft, tenor, debiutował w MET w 1991 r. jako Belmonte w *Urowadzeniu z seraju*. Śpiewał tu już m.in. Hrabiego Alamavivę w *Cybuliku sewilskim*, Ferranda w *Così fan tutte*, Don Octavia w *Don Giovanim*, Casia w *Otellu*, ale najlepiej chyba pamiętany jest za wspaniale wykonaną postać Gandhiego w *Satyagraha* Glassa. Jako Loge zrobił jak najlepsze wrażenie. Jasny, czysto, młodo brzmiący tenor, dobry ruch sceniczny, przekonywujące ujęcie interpretacyjne postaci. Jego brat Dwayne Croft, podziwiany przeze mnie od lat baryton, tym razem zaprezentował mniejszą partię – Donnera. Świetne wrażenie wywarł też na wszystkich Mime, Gerhard Siegel, niemiecki tenor, który debiutował w MET tą partią w *Złocie Renu* w 2004 r., a później, również jako Mime pojawił się w *Zygfrydzie*. Patricia Bardon, irlandzki mezzosopran (debiut w MET jako Kornelia w *Juliuszu Cezarze* w 2007 r.) jako Erda nie mogła poszczycić się prawdziwie niskim i oczekiwanym w tej roli głosem, ale wokalnie wypadła dobrze. Dwaj Olbrzymi, Hans-Peter König (Fafner) i Franz-Josef Selig (Fasolt) zagrzmili jak trzeba ze sceny. Oba basy pochodzą z Niemiec i obaj debiutowali w MET w roli Sarastra w *Czarodziejskim flecie* – Selig w 1998 r. i była to jak dotąd jedyna zaśpiewana tu rola, a König w 2010 r., kiedy to zebrał też wiele braw za partię Dalanda w *Holendrze tułaczu*. Pięknie brzmiącym młodzieńczym sopranem obdarzyła postać Freyi urodzona w Kalifornii Wendy Bryn Harmer (debiut w MET jako Pierwsza Druhna w *Weselu Figara* w 2005 r.). Znakomicie w harmonii i solo zabrzmiały też Panny Renu: Woglinde – Lisette Oropesa, Wellgunde – Jennifer Johnson i Flosshilde – Tamara Mumford. Był też jeden debiut młodego amerykańskiego tenora, Adama Diepela w niewielkiej partii Froha. Urodzony w Memphis (Tennessee) Diepel studiował w Yale i na uniwersytecie w Memphis, a w 2003 r. był jednym z finalistów przesłuchań do MET. Zanim rozpoczął karierę operowego śpiewaka pracował w jednej z czołowych amerykańskich korporacji zajmujących się międzynarodowymi inwestycjami. Jako tenor wystąpił już w wielu domach operowych USA, m.in. jako Alfredo, Cavaradossi, Rodolfo, Pinkerton i Don José. Słyszano też już jego głos na Węgrzech. Udany debiut, ale zbyt krótka rola by coś więcej o jego dalszej karierze wyrokować.

Na koniec pozostawiłam Wotana, którego po raz pierwszy w MET wykonał walijski bas baryton Bryn Terfel. 27 IX czyli podczas wieczoru gali poczułam się dość rozczerowana jego występem. Po pierwsze trochę jakby oszczędzał głos i nie zabrzmiał z charyzmą jak przystało na Wotana. Dopiero na sam koniec spektaklu zaferował trochę więcej mocy w głosie. Po drugie – nie jest to chyba jednak wystarczająco niski głos z odpowiednią barwą do tej roli. Było też trochę chwiejności na samym początku spektaklu, a aktorsko nie bardzo wiedział chyba co z sobą począć na scenie. Przechadzał się bowiem głównie po niej z włócznią. 30 IX było lepiej wokalnie, bo zaferował większą siłą głosu już od początku spektaklu, ale dalej nie był w stanie dominować wokalnie i uzasadnić swej roli naczelnego boga. Był bardziej częścią grupy niż jej wodzem. 4 X zabrzmiał najlepiej, najatrakcyjniej pod względem mocy głosu i interpretacji roli, ale nadal moim zdaniem nie okazał się oczekiwanym przez nas kolejnym wielkim odtwórcą tej partii. Przed kurtyną przywitały go ciepłe, ale dość skromne brawa w porównaniu z Owenem i Blythe.

Pierwsza prezentacja nowej produkcji *Ringu* Lepage'a zebrała wiele mieszanych recenzji. Najczęściej pisano o rozczerowaniu. Jednak od strony muzycznej była to prawdziwa uczta. Doskonały jako całość ensemble śpiewaków i rewelacyjny James Levine za pulpitem dyrygenckim. Na wiosnę znów będziemy mieli okazję zobaczyć *Złoto Renu* w dwóch spektaklach: 30 III i 2 IV podczas matinée, a nową oprawę sceniczną *Walkirii*, również pod batutą Jamesa Levine'a, w 7 przedstawieniach: pierwsze 22 IV, a ostatnie 14 maja (matinée).<sup>20</sup>

# The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe: 13 listopada

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

DON PASQUALE

**D**on Pasquale w MET. Uroczą komedia muzyczna Donizettiego wznawiana jest w MET dość regularnie i jak dotąd wystawiono ją 124 razy.

Jej debiut był raczej nietypowy. 23 XII 1899 r. pokazano koncertową wersję *Don Pasquale* w nowojorskim Freudschaft Club. W MET pełne jej sceniczne przedstawienie zaprezentowano po raz pierwszy 8 I 1900 r. W obu przypadkach obsada była ta sama: Marcela Sembrich-Kochańska (Norina), Antonio Pini-Corsi (Don Pasquale), Thomas Salignac (Ernesto) i Antonio Scotti (dr Malatesta).

Drugą produkcję otrzymał *Don Pasquale* w sezonie 1934/5, a wystawiono ją wraz z *La serva padrona* (reżyseria – Desire Defere, dekoracje – Jonel Jorgulesco, debiut).

Obsada wokalna tych spektakli może przyprawić melomanów o zawrót głowy: Ezio Pinza, Lucrezia Bori, Tito Schipa i Giuseppe De Luca.

Po około 20 latach, 23 XII 1955 r. Nowy Jork obejrzał trzecią produkcję *Don Pasquale* w reżyserii Dino Yanopolosa z dekoracjami Wolfganga Rotha (debiut).

I tym razem wszystkim obecnym wtedy na sali można było tylko pozazdrościć: Franco Corena, Roberta Peters, Cesare Valetti i Frank Guarrera.

Czwarta produkcja *Don Pasquale* miała premierę 7 XII 1978 r. Tym razem było to dzieło nieodżałowanego Johna Dextera z dekoracjami Desmond Heely'ego i światłem Gila Wechslera. I znów można tylko westchnąć z nostalgią patrząc na obsadę: Gabriel Bacquier, Beverly Sills, Nicolai Gedda i debiutujący w MET Hakkan Haahard śpiewali pod batutą debiutującego w MET Nicolii Rescigno.

Produkcja, którą państwo będą mieli okazję oglądać na ekranach kin w bieżącym sezonie jest natomiast piątą już sceniczną oprawą *Don Pasquale* w MET, a jej autorem jest Otto Schenk. Dekoracjami zajął się Rolf Langerfers, a światło zaprojektował Duane Schuler. Jej prapremiera odbyła się 31 III 2006 r., a w obsadzie mogliśmy podziwiać Juana Diego Flóreza jako Ernesto, Mariusza Kwietnia w roli dr Malatesta, Annę Netrebko jako Norinę i Simona Alaimo w tytułowej partii. Dyrygentem był Maurizio Benini.

Tegoroczną obsadą wznowienia *Don Pasquale* (John De Carlo, Anna Netrebko, Mariusz Kwiecień i Matthew Polenzani) dyrygować będzie James Levine. Z całą pewnością od strony muzycznej będzie to wielkie wydarzenie, jak zwykle zresztą, gdy Maestro Levine staje za pulpitem dyrygenckim.

Jak powszechnie też wiadomo poprzeczka wykonawcza w MET ustawiona jest szalenie wysoko. Współczesne gwiazdy wokalne będą więc musiały niejednokrotnie konkurować z wykonaniami tych wielkich i legendarnych śpiewaków. Niektórych z nich pamiętają jeszcze przecież ci najstarsi bywalcy w MET. Oprócz wspomnianych powyżej, partię Don Pasquale wykonywali w MET m.in. Salvatore Baccaloni i Italo Tajó, dr Malatestę: John Brownlee i Robert Merrill, a Ernesto: Allesandro Bonci i Alfredo Kraus. Najtrudniej będzie chyba Annie Netrebko ponieważ Norinę w MET śpiewały te prawdziwie największe z największych sopranów, a m.in. (oprócz wspomnianych powyżej): Frances Alda, Bidu Sayao, Liacia Albanese, Hilde Guden czy Anna Moffo.



Bidu Sayao w *DonPasquale* fot. Archiwum MET

Nagrań *Don Pasquale* jest sporo. Najstarsze znane mi pochodzi z 1932 r. (Emil/Angel). Carlo Sabajno dyryguje chórem i orkiestrą La Scali i jest ono ciekawe przede wszystkim ze względu na jego interpretację muzyczną oraz dwie znakomite interpretacje wokalne: Tito Schipa (Ernesto) i Afro Poli (dr Malatesta). W 1949 r. Cetra wypuściła na rynek nagranie, które może poszczycić się dwoma chyba najwspanialszymi w historii nagrań tej opery wykonaniami ról: Ernesto (Cesare Valetti) i Don Pasquale (Sesto Bruscantini). Z późniejszych nagrań mogą polecić melomanom nagranie pod batutą Bruna Campanelli (1988, NuovaEra – Chór i orkiestra Teatro Regale w Turynie) z udziałem Luciana Sery, Alda Bertola, Alessandra Corbelliego, Enza Dary oraz wydane przez EMI/Angel w 1982 r. dyrygowane przez Riccardo Mutiego (Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra) z udziałem: Mirelli Freni, Gosty Winbergh, Lea Nucciego i Sesta Bruscantini.

Melomani z pewnością będą też chcieli obejrzeć 107-minutową filmową, białą-czarną wersję *Don Pasquale* wydaną w 1955 r. przez Legato Classics. Chórem i Orkiestrą Radiotelevisione Italiana w Mediolanie dyryguje Alberto Erede, a w obsadzie można zobaczyć i usłyszeć: Aldę Noni, Cesara Valetti, Sesta Bruscantini i Itala Tajó.

Co oczywiste, nagrań głosów, które wykonywały role w *Don Pasquale* w MET jest wiele. Nie zawsze są to pełne nagrania opery, ale warto ich poszukać.





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

# NAJNOWSZA PŁYTA Z MUZYKĄ ZBIGNIEWA SŁOWIKA

Acte Préalable



AP0212

## Zbigniew Słowik

### Works for piano

Sonatina • Bagatelles • The Album for Young People  
Toccata and Fugue on the theme of ADHD  
Two Octave Etudes • Ballad Variations

World Premiere  
Recording



Elżbieta Budnik, piano

W WYKONANIU UTALENTOWANEJ PIANISTKI,  
ELŻBIETY BUDNIK

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

dla tych, którzy kochają muzykę

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

# Cecilia Bartoli i jej czarujące westchnienia

Arkadiusz Jędrasik

Cecilia Bartoli  
fot. Uli Weber/DG

S kąd pochodzi ten płomień, niepodobny do żadnego innego, który emanuje od Cecylii Bartoli za każdym razem, gdy tylko występuje przed publicznością? Jest to pytanie, na które trudno znaleźć wyczerpującą i sensowną odpowiedź. Jej trzeba po prostu posłuchać. I wtedy bez trudu odkrywamy, że jej czarująca siła i serdeczna obecność, to dwie bezcenne zalety, którymi zachwyca. Ale jest i trzeci element, bardzo ważny dla podania wyczerpującej odpowiedzi opisującej fenomen Bartoli. Jest nim jej wielka, niczym nie skrepowana pasja do odkrywania i prezentowania wciąż nowej, zapomnianej muzyki. Kunszt wokalny Cecylii Bartoli jest tak oczywisty i natychmiastowy, że siedząc nawet gdzieś daleko na balkonie w wielkiej sali koncertowej, słuchacz dozna wyraźnego uczucia, że śpiewaczka ze swoim głosem znajduje się tuż przy nim i porwuje jego serce i umysł. Jest to prawdziwie niezwykle uczucie.

Ona po prostu „zmierza odważnie tam, gdzie nikt do tej pory jeszcze nie dotarł” – co trafnie określa parafraza dialogów z popularnego telewizyjnego serialu o przyszłości. Debiutując, gdy była jeszcze młodzieńką śpiewaczką [zaliczyła nawet falstart muzyczny w Polsce, na TW-ON], która wyruszyła zdobywać międzynarodową sławę, doszła do wniosku, że spora część repertuaru operowego, koncertowego zarezerwowanego dla mezzosopranów wokalnie nie będzie jej odpowiadać a także, że repertuar ten nie zaspokoi również jej nienasyconej ciekawości muzycznej. Szukając starannie materiału, który mogłaby naprawdę dostosować do siebie, artystka dąży bez wytchnienia do zgłębiania wszystkich możliwości swego głosu i do stymulowania swego intelektu odnawiając entuzjazm niezliczonych fanów, których ma na całej planecie. Tu trzeba też przyznać, że ma i zagorzałych wrogów, którzy nie cierpią jej sposobu śpiewu,

wyrażania emocji, wciąż tych samych gestów i mimiki twarzy. No cóż, nie można obok Cecylii Bartoli przejść obojętnie, trzeba się do niej przyłączyć w jej artystycznych kreacjach i je pokochać, albo je odrzucić i potępić. Nie da się być wobec niej obojętnym.

Sława muzycznego pionierstwa Cecylii

**Cecylia Bartoli, wydawać się może, prowadzi swoją karierę w sposób bardzo przemyślany. Każdy kolejny album staje się hitem, a między kolejnymi nagraniami pojawia się od czasu do czasu uroczą składanką z jej najlepszych produkcji. I tak jest tej jesieni, gdy Włoszka wydała swój album pod wdzięcznym tytułem *Sospiri* (Decca). Jej ostatnia nowa płyta poświęcona kastratom wydana została bez jej wielkiego przyjaciela, charyzmatycznego producenta Decci, Christophera Raeburna, który zmarł w wyniku ciężkiej choroby w 2007 r. Miał on wyjątkową rękę do świetnych, wysmakowanych artystycznie produkcji odnoszących zawsze fenomenalny sukces komercyjny.**

Bartoli była wielokrotnie udowodniona poprzez cudownie stworzone programy, skupiające się wokół kompozycji niesłusznie zapomnianych. Na płycie, a potem na koncercie, artystka skupiła swe programy na kompozytorach, którzy dzięki jej sztuce wykonawczej porwali tysiące melomanów (Vivaldi, Gluck, Salieri). Poszła w stronę przypomnienia i spojrzenia na wyjątkowych śpiewaków (sławni kastraci operowi w *Sacrificium*, primadonna XIX w. Maria Malibran w *Marii*) czy też w ukazanie opery i muzyki w konkretnym kontekście muzycznym (w *Opera proibita*).

Każdy z tych programów zwiększył ciekawość muzyczną i historyczną Cecylii Bartoli. Artystka skorzystała z cennego towarzystwa wielu wybitnych muzykologów, jednak za każdym razem, to właśnie ona podejmowała się koncepcji projektu i w dużej mierze zajmowała się poszukiwaniami, których ten projekt wymagał. Na przykład, żeby przygotować album *The Vivaldi Album* (1999), Cecilia Bartoli spędziła długie godziny w drobiazgowym

przeszukiwaniu manuskryptów zachowanych w Bibliotece Narodowej w Turynie.

*Sospiri*, ta nowa antologia, zawiera jeden z najwspanialszych utworów Vivaldiego, który udało jej się wskrzesić: rozpaczliwy monolog bohatera, który daje tytuł operze *Farnace*, uszlachetniony przez Cecylię Bartoli [w wersji DVD ta aria kończy się prawdziwymi łzami śpiewaczki] w tym, co jest być może interpretacją mającą wokalnie najwięcej blasku a emocjonalnie najbardziej rozdierającą w całej jej dyskografii.

Wszystkie programy wspomniane wcześniej zawierają wirtuozowskie dzieła zestrojone z niemal pirotechnicznym talentem, który przyczynił się do sławy Cecylii Bartoli. Artystka, korzystając ze swoich koloratur o zdumiewającym tempie i precyzji, potrafiła zawsze doskonale wyrazić całą paletę emocji, od rozpierającej radości do najstraszniejszej złości, jednak dla tej antologii śpiewaczka zdecydowała zaakcentować bardziej osobiste oblicze jej sztuki: *Sospiri*, tytuł tego albumu, znaczy po włosku „westchnienia”.

Z wokalnego punktu widzenia ta emocja jest trudna, aby coś z nią zrobić – artystka często o tym wspominała podczas rozmów – czy też, aby oddać to, co wynika z muzycznej ekspresji. Śpiewaczka nadaje zdumiewającą wirtuozeryjny tym introspektywnym utworom, które są także melancholijne i nostalgiczne, delektując się przy tym ich tempami i wykonując zdania, które są prawie szeptem i które przyprowadzają o dreszcz. Artystka podkreśla regularnie fakt, że dla tego typu wokalnoci, niezbędne jest posiadanie wypróbowanej techniki, jeśli chce się oddać głębokie emocje ukrywane się w tych utworach.

Cudo ekspresywnej prostoty, aria *Lancia la spina, cogli la rosa* Haendla (znana bardziej w swojej późniejszej przeróbce pod tytułem *Lancia ch'io pianga* w operze *Rinaldo*) jest

szczególnie uderzająca. Ta wersja pochodzi z albumu *Opera proibita* (2005), dla tego albumu śpiewaczka wybrała dzieła stworzone w Rzymie, jej rodzinnym mieście. Gdy barok cieszył się apogeum, Watykan zakazał opery, uznając ją za niemoralną. Cecilia Bartoli uważa, że

Aleksandro Scarlattim, na jej albumie znajduje się zatem 8 premier nagranych.

W albumie *Maria* (2007), jedynym albumie Cecylii Bartoli skupionym szczególnie na jednym autorze, nasza śpiewaczka oddaje elokwentny hołd największej diwie z początku

talenty wokalne, muzyczne i intelektualne. Album *Sospiri* zawiera trzy utwory z albumu *Malibran*. Ich interpretacja zaprezentowana przez Cecilie Bartoli sprawia, że utwory te znajdują się wśród tego, co najbardziej porusza: *Cari giorni*, fragment z mrocznej i

Cecilia Bartoli  
fot. Uli Weber/DG



wielu komponujących kardynałów melomanów znalazło fascynujący sposób, tworzyli swe własne libretta do oratoriów „operowych”, których słuchali dla własnej przyjemności, muzykę do nich zamawiali u renomowanych muzyków. W tym przypadku Cecilia Bartoli skupiła się na Haendlu, na Antonio Caldarze i

XIX w., Marii Malibran. Utwory, które znajdują się na albumie *Sospiri* były napisane dla Malibran (a nawet przez nią). Wydaje się, że Maria Malibran, muza wielu kompozytorów początku epoki romantyzmu, była taką Bartoli swoich czasów: wygląd „glamour”, spektakularna charyzma, a przede wszystkim zdumiewające

tragicznej opery Giuseppego Persianiego *Ines de Castro*, *Casta diva*, modlitwa druidki do księżycy z opery Belliniego *Norma* i *Ah! Ritorna* oraz aria-scena koncertowa Felixa Mendelssohna *Infelice!*, w której głos włoskiej mezzosopranistki przepięknie rozmawia w pełnej intymności ze skrzypcami Maxima

Vengerova. Jeśli chodzi o te utwory, udział zespołu instrumentów dawnych La Scintilla przyczynił się bardzo do autentyczności stylistycznej, która dla śpiewaczki pozostaje niezmiennie priorytetem, bez względu na to, jakim projektem się właśnie zajmuje.

Jej ostatni premierowy album *Sacrificium* (2009) zgłębia repertuar przeznaczony dla głosu kastratów, którzy to przez lata królowali w operze. Byli ponad wszystkimi innymi. Na tym albumie, do którego dołączona jest niezwykle precyzyjna i dokładna książeczka, wykonania Cecylii Bartoli nadały blasku temu artystycznie wyjątkowemu okresowi, choć tak bardzo krępującemu z etycznego i socjologicznego punktu widzenia.

Na tym najnowszym składankowym albumie znajduje się także wiele skarbów, które zostały na nowo odkryte, na przykład cudownie żałosna aria Caldary *Quel buon pastor*, a także rozpaczliwa aria Geminianiego Giacomelliego *Sposa, non mi conosci*. Aria ta, śpiewana przez Cecylię Bartoli graniczy z arcydziełem, nadaje jej tyle wokalnego blasku i niszczycielskiej teatralności.

W *Sospiri*, utwory wykonywane nader rzadko sąsiadują z utworami o ustalonej renomie, Cecylia Bartoli nadaje niezmiennie jednak tym utworom świeżości. Jednym z tych utworów jest nieśmiertelne *Ombra mai fu* Haendla, ale są to także utwory mozartowskie, które mają przypomnieć słuchaczom, że śpiewaczka triumfowała przy wielu okazjach w operach Mozarta i da Ponte. *Là, ci darem la mano*, uwodzieński duet z *Don Giovanni*, to wyborne wspomnienie z albumu z 1999 r. *Cecilia & Bryn*, w którym śpiewaczka została połączona z jednym ze swoich ulubionych kolegów po fachu, z Brynem Terfelem, barytonem walijskim. Słuchanie słynnych arii bardzo poruszających a pochodzących z oper Belliniego *La sonnambula* i *Norma* (z których śpiewaczka dodała do swego repertuaru wspaniałą rolę tytułową podczas koncertu w Berlinie w 2010 r.) przypomina nam także wrodzone pokrewieństwo Cecylii Bartoli z repertuarem bel canto. *Duet wiśniowy z L'amico Fritz* – jedyne nagranie Cecylii Bartoli dzieła mistrza wierzmu Pietro Mascagniego – jest tutaj śpiewane z wielką czułością. W eleganckim towarzystwie Fritza w wykonaniu Luciano Pavarottiego, nasza mezzosopranistka cudownie dostosowuje swą barwę głosu do roli Fuzel, napisanej dla lirycznego sopranu.

Ale Cecylia Bartoli, to nie tylko opera, są też interpretacje utworów religijnych, które artystka śpiewa z wielkim zapalem. *Sospiri*

zawiera fragmenty serii albumów, która rozpoczyna się od *A Hymn for the World* (1997), w której pojawiają się Bartoli, Terfel i Andrea Bocelli. W tych bardzo znanych kompozycjach Bacha, Mozarta, Rossiniego, Duruflego, Francka i Faurégo, artystka znowu demonstruje swe możliwości wokalne i magnetyzującą zdolność interpretacyjną, które charakteryzują wszystkie utwory z albumu *Sospiri*. Ta muzyka ukazuje nam, z jakim przekonaniem śpiewaczka potrafi utemperować swój charakterystyczny, tak włoski żar brzmienia swego głosu na rzecz brzmienia o delikatnej lekkości i anielskiej łagodności, tworząc z każdej z tych melodii, które nigdy nie przestaną być modne, bardzo poruszające doświadczenie.

Antologia *Sospiri* zawiera także wykonania dwóch utworów wirtuozowskich – do dzisiaj nie wydanych – które wskazują na to, że ponad dwadzieścia lat po swoim

**Staram się zawsze odnaleźć emocjonalne serce arii, które znajduje się gdzieś między muzyką i tekstem.**

**Bel canto dosłownie znaczy „piękny śpiew”. Bellini był bez wątpienia największym kompozytorem tej epoki, jego muzyka wymaga nie tylko pięknego brzmienia, wymaga także głębokiego zaangażowania emocjonalnego.**

**Kastraci włoscy z XVIII w. mieli bez wątpienia najlepiej opanowany oddech. Muzyka napisana dla nich jest najtrudniejszą muzyką, jaką kiedykolwiek nagrałam.**

**„Ombra mai fu” Haendla jest bez wątpienia najśłynniejszą ze wszystkich wolnych arii. Wielu słuchaczy nie rozumie, że adresowana jest do drzewa!**

**Wokalne komponowanie Mozarta jest bardzo wymagające. Wyzwaniem dla każdego śpiewaka jest to, aby ukazać je w prosty sposób.**

debiucie, swoboda wokalna Cecylii Bartoli jest bardziej olśniewająca niż kiedykolwiek, jeśli jest to w ogóle możliwe. Elektryzujące *Cervo in bosco* Leonarda Vinciego (pierwsze nagranie światowe), nagrane początkowo dla *Sacrificium*, to jedno z najśłynniejszych dzieł skomponowanych dla Farinelliego, najbardziej wielbionego kastrata. Tak jak Maria Malibran przed nią, Cecylia Bartoli jest ściśle kojarzona z rolą Rosiny z *Cyrylika sewińskiego*; to właśnie dla *Marii* nagrała „niezwykłą” wersję olśniewającej arii bohaterki Rossiniego, *Una voce poco fa*. Jednak ten tak bardzo dobrze znany utwór zdola nas zaskoczyć: niesiony na jasnych i lekkich układach instrumentalnych La Scintilla, śpiewaczka ofiaruje nam urzekającą ornamentację nadając swemu wykonaniu niespodziewaną swobodę i cudowną spontaniczność, prawie tak, jakby improwizowała każde zdanie.

Nie pozostaje nam nic innego, jak po raz kolejny sięgnąć po album Bartoli, tym razem po jej westchnienia, niektóre już bardzo znane i uwielbiane, ale i po te nowe zupełnie premierowe. Jeśli czujemy się trochę nieswoja wydając pieniądze, na to co już znamy, to zawsze warto pomyśleć, że album *Sospiri* stanowi kolejny dowód wspaniałych możliwości wokalnych, muzycznych i stylistycznych Cecylii Bartoli. A wszystko po prostu nam najbardziej wynagradza jej wyjątkowa indywidualność muzyczna, która działa niczym zapierająca dech w piersiach kolejna muzyczna przygoda. ❷

[na podstawie materiałów Decca]



Zdzisława Donat jako Królowa Nocy Monachium

Jest bez wątpienia jedną z największych śpiewaczek w powojennych dziejach naszych operowych scen. Jej kariera związana była z najbardziej prestiżowymi teatrami i festiwalami na świecie, pewnie szybciej można wymienić sceny, na których nie wystąpiła, niż te, gdzie ją podziwiano. Mimo, że sławna i rozchwytywana zawsze znalazła czas by wystąpić na scenie macierzystego Teatru Wielkiego, którego solistką była do końca swojej bogatej kariery. Najczęściej na stołecznej scenie podziwiano jej kreacje: tytułowej Łucji w operze Donizettiego, którą na tej scenie debiutowała 9 marca 1972 r. Później była: Hanną w *Strasznym dworze*, Rozyną w *Cyryliku sewińskim*, Ewą w *Hrabinie*, Gildą w *Rigoletcie*, Violetką w *Traviacie*.

Życiorys Zdzisławy Donat rozpoczyna się w Poznaniu, gdzie się urodziła. Pochodzi z rodziny o dużych tradycjach muzycznych. „W latach krakowskich zbliżyliśmy się do rodziny Kazimierza Donata, także wysiedlonej z Poznania. Pan domu był energicznym i trzeźwym kupcem, a równocześnie człowiekiem wrażliwego serca, do tego w pełni rozumiejącym sprawy sztuki. Więc u Donatów muzykowano od rana do nocy. Małżonka Maria Piechocka niedługo przed wojną zaczęła wyróżniać się jako obiecująca sopranistka koloraturowa. ... Małżeństwo, a potem Dzinia, Zdzisia i Kinia, przerwały karierę.” – tak wspomina rodzinny dom pani Zdzisławy Kazimierz Nowowiejski w swojej książce *Pod zielonym Pegazem*. Pamiętną zasługą ojca pani Donat jest sfinansowanie przepisania wszystkich dostępnych rękopisów Feliksa Nowowiejskiego, dzięki czemu wiele z nich uratowano. A jednak pierwszą uczelnią jaką ukończyła była Politechnika Warszawska, kierunek mechanika precyzyjna. Jednocześnie ze studiami rozpoczęła naukę w średniej szkole muzycznej w klasie profesor Zofii Bregy. Studia i muzyczną edukację ukończyła w 1961 r. Kilka miesięcy później zgłosiła się na przesłuchanie do Opery Warszawskiej i ... nie została przyjęta. Na szczęście ten fakt nie zniechęcił młodej adeptki śpiewu. „Wiedziałam już, że będę śpiewać, ale nie wiedziałam jeszcze czy będzie to mój zawód czy hobby” – powiedziała w wywiadzie Wacławowi Pankowi. W 1962 r. wyjechała na

## Legendy polskiej wokalistyki (7)

# Zdzisława Donat

Adam Czopek

Międzynarodowy Konkurs Wokalny do Helsinek, gdzie zdobyła brązowy medal. Kolejnym etapem jej artystycznej drogi był Centralny Zespół Wojska Polskiego, tam jednak uznano, że... „nie ma śpiewaczego talentu”. Wreszcie w 1964 r. wróciła do rodzinnego Poznania, i wtedy dyrektor Robert Satanowski przyjął ją na etat solistki Opery Poznańskiej, gdzie debiutowała 18 października 1964 r. jako paż Janusz w wydobyciej z zapomnienia operze *Paziowie królowej Marysieńki* Stanisława Dunieckiego. Drugim dziełem w jakim się pojawiła była *Zemsta nietoperza*, w której śpiewała Adela.

W tym momencie rozpoczęła się jedna z najważniejszych karier w historii naszej wokalistyki. Solistką Opery Poznańskiej zostanie do 1972 r. Tutaj zaśpiewała swoją pierwszą Łucję w operze Donizettiego, *Gildę w Rigolecie*, *Rozyne* w *Cyruliku sewilskim*. Listę jej poznańskich osiągnięć należy jeszcze poszerzyć o Adela w *Zemście nietoperza*, *Olimpię* w *Opowieściach Hoffmanna*, *Oscara* w *Balu maskowym*, a przede wszystkim o Papagenę i Królową Nocy w *Czarodziejskim flecie*. Ta druga partia stanie się niebawem jej koronną rolą na scenach świata. Jako solistka Opery Poznańskiej po raz pierwszy wyjeżdża za granicę – Tuluza, gdzie śpiewa *Rozyne* w 1969 r. Był to występ w ramach nagrody Grand Prix zdobytej w konkursie wokalnym 1967 r. Drugą jej zagraniczną wizytą była rumuńska Timisoara, gdzie oklaskiwano ją jako Łucję i Gildę. Na początku swojej artystycznej drogi miała również okazję pobrania kilku lekcji u, sędziwej już wtedy, słynnej Ady Sari, która udzieliła jej dalszych sugestii w zakresie interpretacji arii Królowej Nocy.

W marcu 1972 r. partią Łucji debiutuje w stołecznym Teatrze Wielkim. W październiku tego samego roku rozpoczyna współpracę z monachijskim Theater am Gärtnerplatz, gdzie pojawia się jako Królowa Nocy. Odniesiony w Monachium sukces sprawia, że o jej pięknym głosie posiadającym srebrzystą barwę, krystalicznie czystej koloraturze i znakomitej technice zaczyna być głośno w operowym świecie. Zasięg jej imperium rozciąga się od Warszawy przez Hamburg i Londyn do Tokio, oraz od Nowego Jorku, San Francisco, Mediolanu do Hagi, Rzymu, Wiednia, Salzburga. Po występach w Karlsruhe można było przeczytać: „Zdzisława Donat imponuje jako Królowa Nocy techniczną wspaniałością, jak również miękkim i dźwięcznym brzmieniem swoich koloratur, nawet w trzykreślnym »f« nie popiskuje z jakimiś oznakami wysiłku, czy przygniatającego strachu, lecz potrafi go utrzymać przez kilka chwil jako piękny pełny ton. Wtedy już ostatecznie można ocenić wielką klasę tej sławnej śpiewaczki.” – napisał 1 września 1975 r. w *Badische Neueste Nachrichten* Karlheinz Ebert.

Największe uznanie, poza wspomnianą Królową Nocy przyniosły jej pamiętne kreacje tytułowych bohaterek w *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Manon Masseneta*, *Aniny w Lunatyczce* Belliniego, *Konstancji w Urowadzeniu z Seraju* Mozarta, *Violetty w Traviacie*. Po monachijskiej premierze *Łucji z Lammermoor* napisano w *Opern Welt*, że może śmiało stać w rzędzie swoich wielkich poprzedniczek: Callas, Scotto, Koth. Porównywano ją też do Lily Pons w jej szczytowym okresie kariery. W 1977 r. otrzymała zaszczytny tytuł *Kammersängerin*. Miarą uznania dla artystki jako prezentowała Zdzisława Donat na światowych scenach było zaproszenie jej do udziału w premierach *Czarodziejskiego fletu i Łucji z Lammermoor*, którymi w 1975 r. otwierano nowy gmach *Badisches Staatstheater Karlsruhe*. Jak sama powiedziała: „Jako Królowa Nocy pojawiłam się niemal na wszystkich liczących się niemieckich scenach”. W Monachium 14 grudnia 1985 r. obchodziła jubileusz dwusetnego występu w swojej koronnej partii. Śpiewała ją przez 29 lat i wystąpiła w sumie w 51 inscenizacjach, co jest rekordem godnym księgi Guinnessa. Ostatni raz, jako Królowa Nocy stanęła na scenie Opery w Kolonii w grudniu 1989 r.

W międzyczasie – 19 listopada 1975 r. pojawia się w San Francisco Zdzisława Donat, dla której występy tutaj to zarazem amerykański debiut. Oczywiście pierwszą – i niestety jedyną – partią jaką zaśpiewała w tym teatrze była Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie*, pod dyrekcją Kurta Herberta Adlera, w towarzystwie Kiri te Kanawy (Pamina) i Tytusa Alena (Papageno). „... Zdzisława Donat jest, być może, najlepszą Królową Nocy jaką usłyszeliśmy w San Francisco.” – napisał Robert Commandy. Wtórował mu drugi recenzent Gar Groperean, który napisał, że: „Donat była wymarzoną Królową Nocy, a jej koloraturowe arie były wręcz oszalamiające”. Kilka tygodni później – 30 grudnia, debiutuje w La Scali. Rozpoczyna rolami: *Ognia*, *Słowika* i *Księżniczki* w fantazji operowej *Dziecko i czary* Ravela. Po kilku latach, 24 i 31 marca 1985 r., wraca do La Scali w swej koronnej partii Królowej Nocy. 12 stycznia 1981 r., debiutuje w nowojorskiej MET. Śpiewa Królową w dwóch seriach 17 spektakli ze słynną scenografią Marca Chagalla. W 1987 r. wróciła, by zaśpiewać koloraturową partię Konstancji w pięciu przedstawieniach *Urowadzenia z seraju* Mozarta. W sumie zaśpiewała 22 przedstawienia.

Londyńska Covent Garden, gdzie debiutuje 15 lutego 1979 r. jest kolejną prestiżową sceną imperium jej Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*. Kreacja, jaką zaprezentowała, budzi podziw publiczności i angielskich krytyków, którzy prześcigają się w komplemento-

waniu polskiej śpiewaczki. Kolejne występy w tej partii nastąpiły 21 kwietnia 1980 r. i 14 marca 1983 r.

I tak można by jeszcze długo wymieniać sceny i teatry, gdzie bywała zapraszana. W 1979 r. wśród setek migających gwiazd pojawia się na festiwalowym nieboskronie kolejna Polka – Zdzisława Donat, najlepsza w tym czasie na świecie Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie*. Debiutowała 7 sierpnia, w inscenizacji Jeana Pierre'a Ponnelle'a i od tego czasu przez kolejne siedem lat wracała by rzucić na kolana wybredną festiwalową publiczność fantastyczną kreacją swojej koronnej partii. „Głos soczysty i nośny tak w dramatycznym forte jak i najdelikatniejszym piano. Nieskazitelna precyzja koloratury, subtelność każdego dźwięku kantyleny” – napisano w jednej z recenzji po jej występie w Salzburgu. Kiedy Christian Boesch, najpierw w 1980 r., a potem dwa lata później, zrealizował *Czarodziejski flet* w baśniowej wersji dla dzieci to rolę Królowej Nocy powierzył właśnie Zdzisławie Donat. W Operze Wiedeńskiej w 1978 r. śpiewała Łucję w przedstawieniu, w którym debiutował na tej scenie José Carreras. W 1980 r. bierze udział w przedstawieniach *Urowadzenia z seraju* otwierających nowe sceny Seebunhne i Festspielhaus w Bregenz. W sumie doliczyłem się ponad trzydziestu partii jakie zaśpiewała w swojej karierze.

Po jej zakończeniu rozpoczęła pracę pedagogiczną najpierw w latach 1994-98 w Akademii Muzycznej w Krakowie później w Akademii Muzycznej w Warszawie, gdzie prowadzi klasę śpiewu. ☺



Zdzisława Donat jako Łucja  
Opera Poznańska

Ezio Pinza

## Mój Don Giovanni (4)

Pracując w Salzburgu z Walterem, Pinza poznał jego młodszą córkę Gretel lub Grete, jak ją Pinza nazywał. Bardzo atrakcyjna kobieta, pełna witalności i czaru, niezwykle wykształcona muzycznie, znakomicie grała na fortepianie i jak to określał Walter, była jego najsurowszym krytykiem. W 1934 r. kiedy Pinza ją poznał, odniósł wrażenie, że Greta jest wyniosła, i że go nie lubi. On natomiast natychmiast poddał się jej urokowi. Był jednak w towarzystwie Augusty i nie prowokował w najmniejszym stopniu jej chorobliwej zazdrości. Greta była w separacji z mężem, niemieckim architektem, który mieszkał w Zurychu. Nadał szaleńczo w niej zakochany, odmówił zgody na rozwód, łudząc się, że do niego powróci.

Po powrocie z Salzburga Ezio i Augusta doszli do porozumienia w sprawie separacji. Obiecała wyjechać na stałe do Włoch i wyrazić zgodę na prawną separację w zamian za samochód i cały dochód z jego inwestycji w Bolognii. Ezio zgodził się i po raz pierwszy od 16 lat poczuł się wolny. Kiedy latem 1935 r. spotkał ponownie Grete, okazało się, że jego początkowe wrażenie o jej niechęci było mylne. Greta odwzajemniała uczucia Ezia, a on nie mógł czuć się szczęśliwszy. Na ile tylko pozwalały mu zobowiązania wobec MET, przyjeżdżał by się z nią zobaczyć. Podczas jego kolejnego pobytu na Festiwalu w Salzburgu, Greta powiedziała mu, że wybiera się na kilka dni do Zurychu na spotkanie z mężem. Miała widać złe przeczucia, bo przy rozstaniu powiedziała mu: „Nie wiem, czy się ponownie zobaczymy, ale jeśli to nastąpi, oszaleję z radości!”. Pinza oczywiście prosił o wyjaśnienie owych zagadkowych słów, ale zbyła to jako kaprys kobiety. Po trzech dniach, gdy Pinza wracał do hotelu po spektaklu, zadzwoniła do niego z Zurychu córka Toscaniniego, Wally.

Mąż Grety najpierw ją, a potem siebie zastrzelił. Greta zmarła w szpitalu, gdzie już dotarli jej rodzice, Bruno Walter z żoną. Wsiadł więc w samochód i pojechał do Zurychu. Ciało Grety poddano kremacji, a po ceremonii pożegnalnej, następnego dnia Pinza odwiózł Walterów do ich domu w Lugano. W podróży towarzyszyła im urna z prochami Grety.

Jedną z najbardziej ulubionych oper Pinza było *Wesele Figara* Mozarta, a rola, z którą jak uważał mógł się znakomicie utożsamić – Figaro. Bruno Walter uważał, że rolą dla niego jest Hrabia Almaviva, ale w końcu zaprosił go do Salzburga w 1937 r., by zaśpiewać Figara. Sukces był ogromny i wtedy też MET postanowiła wznowić tę operę w Nowym Jorku. Pierwszy spektakl 20 II 1940 r. miał miejsce, niemal dokładnie co do dnia, po 23 latach od ostatniego przedstawienia *Wesela Figara* w MET. Cała obsada była wspaniała, a w głównych

rolach wystąpili: John Brownlee i Elisabeth Rethberg – Hrabia i Hrabina Almaviva, Bidu Sayao – Susanna, Rise Stevens – Cherubin. Dyrygował Ettore Panizza. Widownia szalała z zachwytem, ale recenzje następnego ranka unisono zmiażdżyły spektakl! Nazwano to wodewilem nie mającym nic wspólnego ze Sztuką. Ale tu nastąpił cud! MET dosłownie zasypały listy, telefony i telegramy z inwektywami pod adresem krytyków i domagające się kolejnych spektakli. Mniej więcej 2 dni po premierze, jeden z krytyków, Samuel Chotzinoff, w rozmowie z Bruno Walterem z oburzeniem opisywał szczegóły spektaklu. „Wyobraź tylko sobie! Pinza ma właśnie zaśpiewać tę wielką arię z ostatniego aktu i co robi? Podchodzi do budki suflera, opiera na niej jedną nogę i zaczyna śpiewać”.

„Świetnie to mogą sobie wyobrazić – odparł Walter – tak go właśnie nauczyłem w Salzburgu”.

MET zaryzykowała więc kolejny spektakl. Publiczność szalała w owacjach, a krytycy tym razem nieco łaskawiej go ocenili. I *Wesele Figara* stało się „hitem”, rywalizującym w popularności z *Don Giovannim* i *Cyrulikiem sewilskim*.

Drugą rolą najbliższą sercu Pinza był Borys Godunow. Nauczył się jej pod kierunkiem Victora Andoga, barytona urodzonego w Rosji we włoskiej rodzinie. Andoga śpiewał i nawet dyrygował *Borysa Godunowa* w Rosji. Pinza po raz pierwszy wykonał partię Borysa w Mantui w 1925 r., a potem w kilku innych domach operowych Włoch. Jego ambicją było jednak zaśpiewanie tej partii w MET. Była tam przecież tradycja wielkich wykonawców, a do jednych z najwspanialszych spektakli zaliczyć oczywiście należy przedstawienie z 1913 r. pod batutą Arturo Toscaniniego z Adamem Didurem w tytułowej roli. Potem nastąpiła era Szaliapina (od 1921 r.) i Pinza śpiewał Pimena. Język był problemem dla śpiewaków z MET więc Szaliapin śpiewał po rosyjsku, a cała reszta obsady po włosku. Nieprzyjemne w uszach Pinza zderzenie owych dwóch brzmień, skłoniło go do nauczania się roli Borysa po rosyjsku. Pożegnalny spektakl Szaliapina w *Borysie Godunowie* miał miejsce w marcu 1929 r. i od tego czasu opera wypadła z repertuaru. Nowy dyrektor MET, Edward Johnson, ogłosił w końcu jej wznowienie w MET z Ezio

## Basia Jakubowska

Pinzą. Były to dwa spektakle w marcu 1938 r. Pomimo opanowania roli po rosyjsku spektakl wykonano po włosku ponieważ nauczanie całej reszty obsady śpiewania w języku oryginału pochłonięłoby zbyt wiele czasu i pieniędzy. Krytyka była przychylna, a Irving Kolodin napisał: „Pinza przetrwał zalew porównań [z

Charles Gounod – Faust  
Ezio Pinza jako Mefistofeles  
fot. Archiwum MET



Szaliapinem] i ustanowił swą własną koncepcję roli, bardziej liryczną i mniej patologiczną niż jego poprzednicy”.

Wrz z sukcesami w MET przyszła też zmiana w jego życiu prywatnym. Po separacji z Augustą – odetchnął. Wychodził i przychodził kiedy chciał, chodził na przyjęcia, zwiedzał Amerykę, z coraz większą swobodą mówił po angielsku, utrzymywał stałe kontakty z włoskimi przyjaciółmi. W końcu złożył podanie o obywatelstwo amerykańskie w marcu 1940 r. Sławę i popularność miał zapewnione nie tylko dzięki MET, ale również dzięki licznym tournée, które umożliwiły mu poznanie wielu zakątków Ameryki.

Pinza najbardziej na świecie kochał dzieci i marzył o dużej rodzinie i kochającej żonie. W swej autobiografii mówił, że był gotów zrobić

wszystko, by wywołać uśmiech na twarzy dziecka. Wspominał też, że czasami zatrzymywał się przy wózku z dzieckiem na ulicy, coś mu śpiewał, a czasami nawet całował. Bardzo chciał mieć rodzinę i w końcu znalazł swą wymarzoną żonę – i to właśnie na scenie MET.

Była zima 1938 r. W MET przygotowywano *Lakmé* Delibes. Pinza śpiewał partię ojca, fanatycznego Brahmina, kapłana Nilakantha. Na scenie ćwiczone nowy układ baletowy do drugiego aktu. Ezio stał za kulisami i przyglądał się nowo zatrudnionym do baletu MET tancerkom w stylizacji hinduskiego tańca. Wysoka, młoda kobieta przykuła jego uwagę. Najpierw gracją ruchu, a później pięknem twarzy. Podczas przerwy w próbie dowiedział się, że nazywa się Doris Leak i jest córką dr Williama Leaka, dentystry z Larchmont, który po każdym

przedstawieniu przyjeżdżał po nią i zabierał do domu. Po spektaklu Pinza odszukał ją, przedstawił się i zaprosił na lunch. Grzecznie odmówiła. Była bardzo młoda, a Pinza miał już dobrze ponad 40 lat. Ezio ponawiał zaproszenia na spacer, posiłki, przejażdżki samochodem, ale bez większego sukcesu. Doris grzecznie odmawiała. I tak minęły dwa lata. Pinza był zakochany, ale nie nalegał. Adorował ją z oddali. Wreszcie wiosną 1940 r. MET wyjechała na tournée. W Nowym Orleanie po jednym z przyjęć odwiedził Doris i jej koleżankę do hotelu. Po raz kolejny poprosił o spotkanie kiedy wróci do Nowego Jorku. Doris wahała się. Poprosił ją więc o numer telefonu. Obiecała zostawić mu w skrytce pocztowej. Minęło kilka dni bez wiadomości od Doris. Tuż przed wyjazdem do Atlanty zatrzymał ją przy windzie w hotelu i ponowił prośbę – tym razem słowa dotrzymała. Po powrocie do Nowego Jorku odwiedził prawnika, zdeterminowany by wreszcie otrzymać zgodę na rozwód od Augusty. Ponawiał prośby regularnie od 1935 r., ale Augusta za każdym razem stawiała coraz bardziej niedorzeczne żądania finansowe. Wiedziała, że wszystkie oszczędności Ezio były w Bologni. Planował bowiem po przejściu na emeryturę powrócić na stałe do Włoch. Postanowiła więc obedrzeć go ze wszystkiego co posiadał. Jak dotąd opierał się temu skutecznie, ale owego dnia powiedział prawnikowi, żeby oddał jej wszystko: trzy budynki, wille, ubezpieczenia, obligacje i oszczędności zgromadzone na koncie w banku – wszystko co miał. Postawił jeden warunek – natychmiastowy rozwód. Był to dzień jego urodzin – 18 V. Po zakończeniu spotkania z prawnikiem zadzwonił do Doris i poprosił o spotkanie. Po raz kolejny usłyszał wahanie i odpowiedź, że jest bardzo zajęta. „Będę czekał na twój telefon w hotelu do 15. Proszę, zadzwoń jeśli możesz się dziś ze mną spotkać – wszystko jedno kiedy”. Parę minut przed 15

zadzwoń i prosiła by spotkał ją w biurze ojca na Park Avenue za godzinę. Doris przedstawiła go ojcu, a Ezio poprosił go o zgodę na zaproszenie jego córki na herbatę. W Hotelu Commodore zamówił dwie herbaty. Niewiele mówili, ale cisza pomiędzy nimi była niezwykle komfortowa. Odwiozł ją potem do domu i Doris spytała czy chciałby poznać jej matkę. Uczynił to z przyjemnością. Uzyskał też pozwolenie na odwiedzenie Doris następnego dnia. Podczas przejażdżki samochodem po Larchmont następnego dnia zapytał ją wprost, czy zostanie jego żoną. Opowiedział jej o milczącej adoracji przez dwa lata, a Doris poprosiła go o czas na zastanowienie się nad odpowiedzią. Następnego dnia Ezio opowiedział Doris o swym życiu, małżeństwie z Augustą. Miał 48 lat, a rozwód pochłoniął wszystko co posiadał. Uświadomił jej, że być może będzie jeszcze mógł śpiewać i zarabiać przez jakieś 5 lat, ale obiecał jej, że co by nie było, utrzyma ją nawet, gdyby mu przyszło pracować jako stolarz. Doris uśmiechnęła się: „Ale ja nie wyszłabym za ciebie dla pieniędzy, Ezio. Kocham Cię”. I tak zgodziła się zostać jego żoną. Decyzja ta była dla niej bardzo trudna. Wychowana w arcykonserwatywnej rodzinie należącej do kościoła Episkopalnego, z trudem przekonała rodziców, że chce tańczyć w balecie. Po zakończeniu studiów rodzice zezwolili jej tylko na podjęcie pracy w instytucjach „prawdziwej sztuki”, a nie na Broadwayu czy w wodewilach. Podporządkowała się. Gdy skończyła 20 lat zaproszono ją na przesłuchanie do MET, która była w trakcie odnowy zespołu baletowego i dostała kontrakt. Poprzednio jednym z wymogów, których Doris przestrzegała, była jej obecność każdego wieczoru na kolacji w domu. Kontrakt w MET oznaczał jednak późne godziny powrotów po próbach i spektaklach. Sprzeciw matki pokonał jej ojciec i dwaj bracia. Osiągnięto kompromis. Każdego wieczoru ojciec miał odbierać ją z MET. Obiecała też solennie, że nie nawiąże żadnych „romantycznych związków” z nikim związanym z MET. Parę tygodni później Pinza ją zauważył i przedstawił się. Dostrzegła wtedy w nim nie tylko wielką gwiazdę MET, ale mężczyznę, którego pokochała od pierwszego spojrzenia. Próbowwała walczyć z uczuciami, jak obiecała rodzicom, ale tak naprawdę to nie mogła się doczekać kolejnego momentu, w którym spotykali się choć przez chwilę. Omówili wszystko, Pinza nie chciał aby były później między nimi jakiegokolwiek nieporozumienia. Ezio obiecał Doris zgodę na wychowywanie dzieci w duchu kościoła Episkopalnego, a ona w zamian miała zrezygnować z kariery i zająć się domem i dziećmi. Religia była ważna dla Pinzy, ale nie przywiązywał specjalnej wagi do domu modlitwy. A jak wspominał w swej biografii modlił się w kościołach wszelakich denominacji z synagogami włącznie. Zapewnił też rodziców Doris, że nie zabierze im córki i nie wyjedzie z nią na stałe do Włoch. Po zarezerwacji Pinza wyjechał do Holandii na przesłuchanie do filmu i na spotkanie z Bruno Walterem. Po powrocie wynajął pokój w Larchmont Shore Club i spędził tam pozostałą część lata wraz z Doris i nowo pozyskaną rodziną. Ślub odbył się 28 XI 1940 r. w domu jej rodziców. ㉞



Pierre Boulez (2)

# Brutal bez batuty

## Młot bez mistrza

Lata 50. miały się okazać niezwykle płodnym okresem twórczości Bouleza, ale ich schyłek przyniósł też pierwsze oznaki kryzysu twórczego. Zanim to się jednak stało, napisał kilka utworów, które zapewniły mu poczesne miejsce w historii muzyki – i to nie tylko XX w.

*Polyphonie X* na 18 instrumentów solowych (1950), zbudowany na bazie serii zmieniających się barw instrumentalnych, czy przede wszystkim *Structures I* na dwa fortepiany (1951-52) spotkały się ze sporym zainteresowaniem publiczności, ale także całego środowiska muzycznego. György Ligeti poświęcił drugiemu z wymienionych obszerny esej, w którym dokonał drobiazgowej analizy utworu, realizującego w praktyce założenia totalnego serializmu. *Structures I* to w pełnym tego słowa znaczeniu nowa muzyka. Boulez zorganizował w serie nie tylko same nuty (wysokości), ale także wszystkie inne kluczowe składniki dzieła – stopniowanie dynamiki i artykulację, modele rytmiczne, a nawet barwę dźwięku. Oczywiście przeciętnego słuchacza mniej interesowały rozważania teoretyczne i analiza kompozycji – dla niego istotne było to, że przy pomocy tak znanych instrumentów, jak fortepiany (i to bez ich preparowania, czy stosowania środków elektronicznych) udało się stworzyć nową jakość – także w aspekcie czysto sonorystycznym.

Jednak prawdziwą bombą okazał się napisany w latach 1953-55 (i nieco poprawiony w 1957 r.) *Le marteau sans maître* na kontralt i 6 instrumentów. Jest to bez wątpienia jeden z kamieni milowych muzyki współczesnej i kluczowe arcydzieło tego okresu. Autor posłużył się dość intrygującym aparatem wykonawczym, na który złożyły się: kontralt, skrzypce (względnie altówka), gitara, wibrafon, ksylofona (marimbafon) oraz zestaw perkusyjny. Dobór instrumentów został w pewnym stopniu zainspirowany muzyką innych kultur – afrykańską (partie ksylofony), japońską (gitara brzmi podobnie jak koto), czy wreszcie pochodzący z Bali gamelan (partie wibrafonu). Intrygujący jest brak jakiegokolwiek instrumentu basowego, zwykle wypełniającego w klasycznej muzyce europejskiej określone pasmo spektrum barw.

W pierwszej wersji *Młot bez mistrza* (bo tak brzmi w wolnym tłumaczeniu tytuł) był formalnie suitą, składającą się z sześciu części. W ostatecznej jest ich dziewięć i tworzą trzy cykle odwołujące się do trzech poematów René Chara. Doszukiwano się także pewnych paraleli z utworem *Pierrot lunaire* Schoenberga, ale trzeba pamiętać, że mamy do czynienia z całkowicie oryginalnym i bez wątpienia nowatorskim dziełem. Co zresztą szybko zauważono i już w czerwcu 1955 r. padła propozycja, by utwór reprezentował Francję na 29 Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Baden-Baden. Ale – to prawdziwy paradoks – członkowie francuskiego komitetu organizacyjnego zgłosili swój sprzeciw. Cóż, Boulez nie był szerzej znany, miał ledwie 30 lat i po prostu trafił na opór pewnego środowiska. Z pomocą przybył sam Heinrich Strobel (skądinąd bardzo zasłużony także w promocji polskiej muzyki współczesnej), wówczas pełniący obowiązki dyrektora orkiestry Baden-Baden (znanej dziś jako SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg). Zagroził, że wycofa z festiwalu swój zespół, jeżeli dzieło Bouleza nie zostanie zaprezentowane. Jak widać czasem warto posłużyć się szantażem w słusznej sprawie... W każdym razie 18 czerwca miała miejsce premiera *Le marteau sans maître*, pod dyrekcją Hansa Rosbauda i z Sybillą Plate jako solistką. Ten dzień stał się początkiem światowej sławy kompozytora i zarazem samego utworu. Dość często spotyka się zresztą opinię, że to najważniejsza i najślawniejsza pozycja w jego dorobku.

W 1955 r. kompozytor zrealizuje muzykę konkretną do filmu Jana Mitry – *La symphonie mécanique* – po czym przystąpi do pracy nad kolejnym dziełem angażującym środki elektroniczne – *Poésies pour pouvoir* (1958) na trzy orkiestry i taśmę. Było to dość ambitne

Dariusz Mazurowski

zamierzenie i pod względem technicznym trudne do realizacji w końcu lat 50., bowiem wymagało zastosowania złożonego systemu do wielokanałowej projekcji. Utwór ten miał jednak stosunkowo krótki żywot sceniczny i obecnie należy do mniej znanych dokonań Bouleza.

W 1958 r. prezentuje swoją *III Sonatę fortepianową* (pisaną w latach 1955-57 i poprawianą w 1963 r.), dość zasadniczo różniącą się od wcześniejszych dwóch. Tym razem wykonawca ma dużą swobodę w kształtowaniu ostatecznej postaci dzieła, zestawianego (z zastosowaniem procedur aleatorycznych) z uprzednio przygotowanych elementów. W pewnym sensie jest to zatem utwór, który nigdy nie osiągnie swojej ostatecznej formy i traktowany jest w zasadzie jako nieukończony. Boulez opublikował zresztą początkowo tylko dwie z pięciu części, później zaś fragmenty kolejnej.

## Domaine musical

Oprócz komponowania naszego bohatera coraz bardziej pociągały



Pierre Boulez  
 fot. Harald Hoffmann/DG



także inne dziedziny. Jeszcze w 1946 r. Arthur Honegger (prywatnie mąż jego nauczycielki kontrapunktu, Andrée Vaurabourg) zarekomendował kandydaturę Bouleza na stanowiska dyrektora muzycznego Théâtre Marigny<sup>1</sup>, prowadzonego przez Jean-Louisa Barraulta i Madeleine Renaud. Mimo bardzo młodego wieku, otrzymał on tę posadę, co miało istotny wpływ na jego dalszą działalność – także jako dyrygenta i organizatora życia muzycznego. W 1954 r., przy wyraźnym poparciu Barraulta, rozpoczyna cykl koncertów nowej muzyki – znany jako *Domaine Musical*. W zasadzie było to zresztą coś więcej niż tylko forma prezentacji publicznej, można nawet zaryzykować tezę, że mieliśmy do czynienia z rodzajem stowarzyszenia grupującego osobistości muzyczne tamtych lat. Dla Bouleza była to także okazja do sprawdzenia się w dwóch innych rolach – dyrygenta i organizatora koncertów.

Repertuar *Domaine Musical* obejmował stosunkowo szerokie spektrum, koncentrując się oczywiście na w miarę współczesnych dziełach. Z jednej strony były to kompozycje Arnolda Schoenberga, Albana Berga, Antona Weberna, czy Béli Bartóka – z drugiej zaś m. in. Karlheinz Stockhausena, Luciano Berio, Johna Cage, Mauricio Kagela, Henri Pousseura, Gilberta Amy i oczywiście samego Bouleza. Z grupą stale współpracowało liczne grono wykonawców, w tym także pianistka Yvonne Loriod, żona (od 1961 r.) Oliviera Messiaena.

*Domaine Musical* okazał się doskonałym sposobem popularyzacji muzyki współczesnej, a sukces cyklu koncertów był także osobistym tryumfem Bouleza. Jednak w 1967 r. musiał on – ze względu na inne obowiązki – zrezygnować z jego prowadzenia. Przejął je Gilbert Amy i kontynuował aż do 1973 r., gdy działalność *Domaine Musical* została zakończona.



## *Pli selon pli*

W 1957 r. Pierre Boulez rozpoczął pracę nad materiałem, który w efekcie miał przerodzić się w obszerne dzieło oparte na poezji Stéphane Mallarmé. Pierwszym składnikiem była *Improwizacja (Improvisation I sur Mallarmé, na podstawie sonetu Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui)*, która powstała z dość przyziemnych pobudek. Jak po latach wspominał sam kompozytor: „*Pierwszą Improwizację* rozpocząłem jako dość figlarny utwór, pisany dla relaksu – po *III Sonacie fortepianowej*. Kiedy chcę się zrelaksować, zawsze myślę o bardzo prostej linii melodycznej, która z pewnością nie jest dodekafoniczna. To może was zaskoczyć, ale często odbieram przymus stosowania wszystkich dwunastu tonów jako nieznośny, bo wynik jest tak przewidywalny”<sup>2</sup>.

Pierwsza wersja tego utworu (bowiem zaistniał on jako samodzielny byt) przewidziana była na sopran i zespół instrumentów perkusyjnych, podobnie jak *Improvisation II sur Mallarmé* (wywodząca się z sonetu *Une dentelle s'abolit*). Dwa lata później (1959) Boulez pisze *Trzecią Improwizację* (w oparciu o *A la nue accablante tu*), tym razem na sopran, zespół instrumentalny i rozbudowaną sekcję perkusyjną oraz *Tombeau* na sopran i orkiestrę (punktem wyjścia był identycznie zatytułowany poemat). I wreszcie, w 1960 r., komponuje ostatnią – a w istocie otwierającą nowe dzieło – część, zatytułowaną *Don* (wywodzącą się z poematu *Don du poème*) i pierwotnie przewidzianą na sopran i fortepian. Tym samym skompletował wszystkie składniki, choć wciąż nie tworzyły one spójnej całości – o czym można się było przekonać podczas premierowego wykonania (jeszcze w 1960 r.) w Kolonii. Wszystko wskazywało jednak na to, że powstało złożone i zarazem najdłuższe w dorobku artysty dzieło, które miało otrzymać tytuł *Pli selon pli*.

Pierre Boulez rozpoczął więc kolejny etap pracy, polegający na daleko posuniętej rewizji partytur, często istotnie zmieniając instrumentację i rozbudowując tematy. Oddajmy znów głos autorowi: „Jeśli spojrzeć na oryginalne wersje pięciu części *Pli selon pli*, dostrzeżecie w partyturze rodzaj „crescenda”, rozpoczynającego się od *Don*, poprzez *Pierwszą Improwizację*, aż do *Trzeciej Improwizacji* i *Tombeau* (naprawdę potężne siły). Wówczas zauważyłem, że *Pierwszej Improwizacji* brak odpowiedniego ciężaru gatunkowego, w porównaniu do *Trzeciej*. Nowa wersja *Pierwszej* nie jest tylko orkiestracją, ale także rozszerzeniem i intensyfikacją – wzbogaciłem linię melodyczną o echa, imitacje itp. W konsekwencji rozszerzyłem *Don* w tym samym kierunku. Teraz, w kompletnym wykonaniu wszystkich części znalazło się decrescendo w części środkowej i crescendo na koniec”<sup>3</sup>.

Powyższa wypowiedź odnosi się co prawda do aktualnej (w przypadku Bouleza pewnym ryzykiem jest używanie określenia „wersja ostateczna”) postaci utworu, ale oddaje też sens wszystkich zmian. Pierwsze nastąpiły w 1962 r., kolejne na początku lat 80. – obecnie wykonywana jest wersja z 1989 r. *Pli selon pli* angażuje sopran i orkiestrę, dysponującą dość rozbudowanym aparatem wykonawczym, zresztą różnym dla poszczególnych odsłon<sup>4</sup>.

Kompozytor z pewnością wiele oczekiwał po swoim dziele, jak się jednak miało okazać, dla części krytyki było ono oznaką pewnego kryzysu twórczego. Po *Le marteau sans maître* stał się on czołową postacią muzycznej awangardy i niejako z obowiązku powinien nadal przewodzić swemu pokoleniu. Bądźmy szczerzy, *Pli selon pli* byłby ozdobą repertuaru większości innych twórców, ale w przypadku Bouleza rzeczywiście jawił się jako pewne zatrzymanie w rozwoju. Choć dziś odbiór utworu jest już nieco inny, bardziej przychylny – stał się on jednym z najbardziej znanych z dorobku naszego bohatera. 🎧

## Przypisy

<sup>1</sup> W 1946 r. teatr ten rozpoczął swój nowy rozdział dzięki grupie aktorów związanych z Comédie-Française, którzy stworzyli grupę określaną jako Renaud-Barrault (od nazwisk liderów artystycznych, prywatnie będących małżeństwem). W 1954 r. Jean-Louis Barrault założył równoległe prowadzony zespół, znany jako Petit Marigny, co zbiegło się w czasie z powołaniem przez Bouleza *Domaine Musical*.

<sup>2</sup> Wypowiedź pochodzi z wywiadu udzielonego Wolfgangowi Finkowi w maju 1999 r.

<sup>3</sup> Jak 2.

<sup>4</sup> Jako ciekawostkę dodajmy, że pierwotną postać kompletnego *Pli selon pli* nagrała w 1969 r. BBC Symphony Orchestra z Haliną Łukomską jako solistką.

# Carlos Kleiber

## Dyrygent, który nie lubił dyrygować

Łukasz Kaczmarek

**B**ył 4 kwietnia roku 1982. W Kościele św. Łukasza w Dreźnie, sesja nagraniowa wagnerowskiego *Tristana* dobiegała końca. Już René Kollo wcielający się w tytułowego Tristana wyśpiewywał ostatnie przedśmiertne słowa bohatera. Był mniej więcej w połowie swej wielkiej sceny. W pewnym momencie orkiestra zamilkła. Dyrygent nie był w stanie dłużej utrzymać batuty. Załamanie nerwowe. Od tamtej pory Carlos Kleiber nigdy więcej nie przekroczył progu studia nagraniowego.

Jeszcze w tym samym, 1982 r., „niedokończone”, choć kompletne nagranie *Tristana i Izoldy* Wagnera pod dyktando Carlosa Kleibera z Margaret Price i René Kollo w tytułowych rolach, zostało opublikowane na płytach. Szczęśliwie, bowiem producent dokonywał nagrań począwszy od pierwszych próby, czyli od sierpnia 1980 r.. Tak powstało ostatnie studyjne nagranie genialnego Carlosa Kleibera. Wraz z nim zamknął się pewien okres w życiu dyrygenta. Ale powróćmy wspomnieniem do samego początku jego życia...

### Trudne początki

Carlos Kleiber urodził się w Berlinie 3 lipca 1930 r. Na chrzcie otrzymał imiona Karl Ludwig. Znaczną część dzieciństwa Carlos spędził w Argentynie, dokąd w 1935 r. wyemigrowała jego rodzina. Po II wojnie natomiast, rozpoczął studia z chemii w Szwajcarii. Dziwić może ten fakt, gdy weźmie się pod uwagę zawód ojca Carlosa – Ericha Kleibera, wielkiego dyrygenta. Jednak, paradoksalnie, Erich od początku sprzeciwiał się karierze muzycznej syna, twierdząc, iż nie ma on talentu. Carlos z kolei, wbrew woli swego ojca, czynił pierwsze dyrygenckie kroki. Jego debiut (operetkowy) miał miejsce w Poczdamie w roku 1954. Jednak należało zachować wszelkie środki ostrożności: zamiast nazwiska Carlosa Kleibera, posłużono się w programie pseudonimem artysty. Taki był początek jego kariery. Potem, w roku 1956, nastąpił dłuższy okres pracy w Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie: przez pierwsze dwa lata na stanowisku korepetytora, następnie zaś – dyrygenta. Później przyszedł czas na Operę w Zurychu (1964-66), w Stuttgarcie (lata 1966-68 na stanowisku pierwszego kapelmistrza w Württembergisches Staatstheater) i wreszcie w Monachium (dyrygent w Operze Bawarskiej w latach 1968-78).

### Nadchodzi wielka kariera

Mniej więcej od tego czasu, stanowiska w Monachium, sława Carlosa Kleibera zaczęła szybko wzrastać. W roku 1973 podpisał ekskluzywny kontrakt z wytwórną Deutsche Grammophon, rozpoczynając nagraniami *Wolnego Strzelca* Webera. Jednak nie znosił nagrywania płyt: „Dobre nagranie to każde niewyprodukowane nagranie”. Mimo to, każda płyta nagrana pod dyktando Carlosa Kleibera stanowi dziś kamień milowy w historii fonografii, zyskując taki status już niemal w chwili pojawienia się na rynku.

Tymczasem kariera dyrygencka Kleibera posuwała się wciąż naprzód. W 1973 r. debiutował *Tristanem* w Operze Wiedeńskiej, rok później w Bayreuth (również *Tristan*), londyńskiej Covent Garden oraz mediolańskiej La Scali (*Kawaler z różą* Ryszarda Straussa w obu miastach). Nieco później, 22 stycznia 1988 r. odbył się nowojorski debiut Kleibera w MET (*Cyganeria* Pucciniego z Mirellą Freni i Luciano Pavarottim). Dwukrotnie zgodził się on także poprowadzić koncerty noworoczne w Wiedniu: w latach 1989 oraz 1992. Tymczasem w roku 1982 Herbert von Karajan poprosił Kleibera o poprowadzenie koncertu z własnymi Filharmonikami Berlińskimi. Obydwaj muzycy darzyli się wielkim szacunkiem, a sam Karajan to właśnie Kleibera, i tylko jego, mianował na swego następcę, gdy musiał zmierzyć się z perspektywą rozstania z

Filharmonią Berlińską, w roku 1988. Jednak, nauczony wcześniejszym doświadczeniem (Kleiber najczęściej nie przyjmował, najbardziej nawet, korzystnych dla siebie, ofert adresowanych przez wielkie orkiestry, chcąc pozostać dla wszystkich „oczekiwanym gościem”) wiedział, iż szefostwo Kleibera może pozostać jedynie na poziomie marzeń. „To jeden z najlepszych muzyków, który zapewne żyje z zamrażarką, a dyryguje jedynie wtedy, gdy trzeba ją znów nappełnić”<sup>1</sup>.

Carlos Kleiber, a nawet

na wyraźną prośbę Karajana, nie zmienił bowiem swojej postawy. „Nie mam dyrygenckich ambicji. Wolę słuchać Pana. (...) Pozostaję Pańskim niegodnym uczniem i – jeśli mi wolno – Pańskim przyjacielem”<sup>2</sup>.

Carlos Kleiber  
fot. Siegfried Lauterwasser/DG

## Ekscentryk

Carlos Kleiber często pisywał listy (niektóre z nich zostały tutaj, we fragmentach, przytoczone). Nigdy jednak nie zgodził się udzielić wywiadu, ani też uczestniczyć w konferencji prasowej: „Gdy mówię, wychodzą brednie”<sup>3</sup>.

Posiadał typowe cechy perfekcjonisty, jego repertuar był stosunkowo niewielki, choć zawsze niezwykle starannie dopracowany. W zasadzie stanowił część, jedynie, repertuaru ojca. Carlos przez całe życie zresztą korzystał z partytur (wraz z jego notatkami) należących niegdyś do ojca. Mimo to, interpretacje obu „gigantów” batuty są tak diametralnie różne.

Również wyglądem, Carlos niewiele przypomina Ericha. Był wysokim mężczyzną (183 cm wzrostu), o niebieskich oczach. Ponadto, był człowiekiem ze wszech miar utalentowanym: władał biegle sześcioma językami. Przy tym wszystkim, Kleiber pozostał człowiekiem niezwykle wrażliwym i podatnym na zranienie, raczej o niskim poczuciu własnej wartości i z wieloma wątpliwościami, co do siebie i efektów własnej pracy. Ci, co znali go osobiście, wspominają, że był typem introwertyka, człowiekiem wielce skromnym, osobowością niezwykle skrytą, broniącą dostępu do własnej prywatności.

W rozmowie z Leonardem Bernsteinem, Kleiber przyznał, że „pragnie zestarzeć się, otoczony pięknem

orkiestry oraz pozostali muzycy, w swych wspomnieniach jednogłośnie deklarują wielki szacunek dla tego człowieka, który stanowił dla nich niezaprzeczalny, absolutny niemal, autorytet.

Ileana Cotrubas: „On żył i oddychał muzyką i, w przeciwieństwie do tak wielu innych słynnych dyrygentów, pojawiał się na każdej próbie. Zawsze nalegał zresztą na dużą ilość prób, bowiem potrzebował czasu, by zapoznać się z artystami i ich wizją dzieła. To było niezwykle ważne zarówno dla niego, jak i dla nas. A gdy zaczęło się przedstawienie, czułam, jakbyśmy mogli latać- wszystko było tak naturalne”.

Plácido Domingo: „On dostrzega wszystko. Próbuję zawsze postępować wedle jego sugestii, nie po to, aby sprawić mu przyjemność, lecz dlatego, ponieważ wiem, że on ma rację”.


Margaret Price wspomina także o perfekcjonizmie Kleibera: „Był niezwykle szczegółowy. Kiedyś przesłał mi partyturę, która zawierała pełno uwag, co do których prosił mnie o przemyślenie. Gdy przyjechałam potem na próby do Monachium, był zaskoczony, że ja rzeczywiście podjęłam się tego wszystkiego o co prosił, ale był zadowolony i szczęśliwy. Równocześnie jednak, chciał podporządkować się mojej własnej wizji interpretacyjnej. Nie był, jak niektórzy inni dyrygenci, którzy zarządzają wciąż kolejne próby oczekując od wykonawcy całkowitego podporządkowania własnej wizji. Mimo, że był tak niezwykle, dawał jednak wykonawcom wiele swobody i tego też oczekiwał podczas wykonania”.

Równie pozytywnego zdania są na temat Carlosa Kleibera, członkowie orkiestr przezeń prowadzonych.

„Jego intelekt był zdumiewający, a przy tym posiadał ogromny muzyczny smak, znakomitą technikę i szaloną osobowość, która zmieniła się tak diametralnie od taktu do taktu”<sup>4</sup>. „W całości był tak urzekający i w tak niezwykle sposób zabawny”<sup>5</sup>.

I wreszcie – słuchacze koncertów prowadzonych przez Kleibera. Roy Boakes, w ten oto sposób, kończy swój list do miesięcznika Gramophone napisany po śmierci Kleibera, a zawierający wspomnienie koncertu w Royal Festival Hall, 9 czerwca 1981 r. (pierwotnie jako dyrygenta zapowiedziano Karla Böhma, ten jednak zrezygnował z prowadzenia; zastępstwo przyjął Carlos Kleiber): „Dla mnie, pozostaje on jednym z najbardziej żywych wspomnień koncertowych i do dziś jestem pełen wdzięczności dla Karla Böhma. Odwołanie tego koncertu było jedną z najlepszych rzeczy, jaką w życiu zrobił”<sup>6</sup>.

## Spuścizna Carlosa Kleibera

Carlos Kleiber zmarł 13 lipca 2004 r., przeżywszy 74 lata. Pozostał po sobie, niestety, bardzo nieliczne nagrania. Większość z nich to produkcje koncertowe dokonane dla macierzystej wytwórni Deutsche Grammophon. Znajdują się wśród nich: *VI i VII Symfonia* Beethovena, *IV Brahmsa*, *III i VIII Niedokończona* Schuberta, *Zemsta Nietoperza* Johanna Straussa, *Traviata* Verdiego, *Wolny Strzelec* Webera oraz *Tristan i Izolda* Wagnera. Niedawno zostały one wydane w komplecie, rzecz jasna, przez wytwórnię DG. Ta sama wytwórnia wydała także podobny box, tym razem DVD, z rejestracjami audiowizualnymi wykonanymi przez Kleibera. Na 10 płytach zgromadzono: oba koncerty noworoczne (1989 i 1992), dwie wersje *Kawalera z różą* Ryszarda Straussa, drugie nagranie *Zemsty Nietoperza*, *IV i VII Symfonię* oraz *Uwerturę Coriolan* Beethovena, *II i IV Symfonię* Brahmsa, oraz *XXXIII i XXXVI* Mozarta. Poza tymi oficjalnymi, istnieją również inne nagrania Mistrza: *Otello* Verdiego z Plácido Domingo (CD Music and Arts), trzecia wersja *Kawalera z różą* (CD Orfeo), *IV i VI Symfonia* Beethovena (CD Orfeo – dwie różne płyty), *II Symfonia* Borodina (CD Hänssler) i inne. Tym, co wszak łączy wszystkie te płyty, jest fakt, iż nazwisko Kleibera sprawia, że można je kupować w ciemno! 

przyrody, jedynie jedząc, pijąc, śpiąc i kochając się”. Nie wspominał słowa o muzyce. Każdy jego kontakt z dyrygentkim podium, okupiony był bowiem wielkimi nerwami i wewnętrznym napięciem.

## Wielbiony

Ci, którzy mieli okazję współpracować z Carlosem Kleiberem, członkowie

## Przypisy

<sup>1</sup> Słowa Herberta von Karajana o Carlosie Kleiberze

<sup>2</sup> Z listu Carlosa Kleibera do Herberta von Karajana

<sup>3</sup> Z listu Carlosa Kleibera do Dorothee Koehler (dział promocji DG), z 05.09.1973.

<sup>4</sup> Słowa ówczesnego puzonisty Royal Opera House, Harolda Nasha

<sup>5</sup> Słowa ówczesnego perkusisty Royal Opera House, Ronald McCrea

<sup>6</sup> Gramophone Awards 2004, vol.82

# Kontrabas w Operze

## rozmowa z kontrabasistą Dariuszem Mizera

**W**spółpracował pan z wieloma orkiestrami. Którą wspomina pan najlepiej? Czym różni się praca w zespołach polskich, duńskich i szwajcarskich?

Współpraca z każdym zespołem była dla mnie niezapomnianym przeżyciem, wzbogacała mnie też o nowe doświadczenia. W Polsce muzycy bardzo angażują się w wykonywany zawód, ale niestety efektem ubocznym pracy jest dość nerwowa atmosfera. Praca jest efektywna ale stresująca. Mam nadzieję, że teraz w Polsce powoli się to zmienia, ale ja właśnie tak wspominam grę w rodzimych zespołach. W Danii instrumentalisci pracę traktują z pewnym dystansem, choć ich zaangażowanie jest dość wysokie. Duńscy muzycy są bardzo uważni jeśli chodzi o kontakty personalne, ostro reagują gdy coś złego powie się na ich temat. Tam każdy muzyk orkiestrowy ma do dyspozycji urzędnika państwowego, który broni jego interesów. Podczas pracy w orkiestrze radiowej w Kopenhadze nie wolno mi było grać koncertów poniżej ustalonej stawki, ponadto mogłem podejmować pracę tylko jako kontrabas solo.

Z kolei w Szwajcarii liczy się przede wszystkim jakość pracy. Podoba mi się to, że w Operze w Zurychu utrzymujemy wysoki poziom gry i nie schodzimy poniżej ustalonego standardu. Mamy w orkiestrze muzyków z „najwyższej półki”, dlatego również od innych wymagamy wysokiego zaangażowania i maksymalnego wysiłku. Nie potrafię powiedzieć, która z orkiestr była lepsza lub gorsza, ale myślę, że wszędzie czułem się doceniany i może dlatego mam tylko dobre wspomnienia z mojej pracy.

**Proszę opowiedzieć o pracy w operze w Zurychu. Jest pan tam liderem grupy kontrabasu. Jak przebiega współpraca pomiędzy muzykami, czy zdarzają się konflikty?**

Praca w takim zespole jak Opera jest bardzo wyczerpująca, co może być powodem niezamierzonych konfliktów. Mamy plan prób i przedstawień na cały sezon muzyczny, który nieraz jest tak intensywny, że na początku przeraża wszystkich muzyków. Jednak radość jaką daje nam wykonanie wspaniałego dzieła, neutralizuje zmęczenie i obawy ogarnięcia całego przedsięwzięcia. Jestem liderem jednej z najwspanialszych grup kontrabasowych, które miałem okazję prowadzić. Moi koledzy są solistami bardzo wysokiej rangi. Mamy zasady, które pomagają nam zwalczać wszelkie konflikty. Wzajemny szacunek oraz jasno ustalone granice pewnych zachowań, pozwalają nam działać sprawnie i w atmosferze koleżeńskiej współpracy. Konflikty zauważam natychmiastowo i nigdy ich nie bagatelizuję. Jako szef

grupy staram się „mieć oko” na wszystko co się w niej dzieje oraz stanowisko w każdej sprawie, nawet bardzo delikatnej. Uważam, że podstawą działania grupy jest wspólny cel i wzajemne zaufanie.

operami Verdiego i Pucciniego oraz Mozarta i Rossiniego, ale ostatnio moją uwagę pochłonięła muzyka Straussa, Wagnera i Brittena. Lubię wykonywać opery dobrze napisane, w których „mogę sobie pograć”. Ostatnio

Dariusz Mizera



**Czy ma pan ulubionych dyrygentów, z którymi najlepiej się panu współpracuje?**

Oczywiście, że tak. Każdy dyrygent, który daje mi możliwość gry na najwyższym poziomie jest moim faworytem. Parę nazwisk zasługuje na szczególną uwagę: David Firman, Adam Fischer, Ivan Fischer, Hannu Koivula, Franz Rasmussen, Trevor Pinnock, Daniel Harding, Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Franz Welser-Möst, Nello Santi, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher, Lior Shambadal, Christopher Hogwood.

wykonywaliśmy opery Straussa: *Salome* i *Ariadnę z Naxos*, dzięki którym miałem tyle radości i satysfakcji z grania, co nigdy przedtem! Słabą operę można poznać od razu, ale przekonałem się, że nie zawsze muzyka jest najważniejszym elementem przedstawienia. Czasem to, co dzieje się na scenie pochłania publiczność tak bardzo, że nie słyszy ona słabszej muzyki, tylko odczuwa sens całego przedstawienia. Staramy się grać wspaniale każde dzieło i dbamy o to, aby ogólnie przedstawienie było udane.

**Jakie opery najbardziej lubi pan grać?**  
Zauroczony byłem przez dłuższy czas

**Prowadzi pan działalność pedagogiczną w Szwajcarii oraz wyklada na kursach**

**w Polsce. Czy poziom gry na kontrabasie różni się w obu tych krajach? Na co zwraca się większą uwagę w Polsce, a na co w Szwajcarii?**

Od 2005 r. zajmuję się nauczaniem młodych adeptów muzyki w Akademii Muzycznej w Neuchâtel. Trzeba wspomnieć, że w Szwajcarii fakt bycia muzykiem nie jest do końca traktowany jako zawód, dlatego studenci ustosunkowują się do muzykowania zupełnie inaczej niż w Polsce. Zdarza się często, że muzyk studiujący kontrabas ma lub będzie miał inny zawód. Może dlatego młodzi ludzie nie angażują się aż tak w graniu jak my w Polsce, gdzie dla naszych studentów

Polsce powinno się położyć większy nacisk na opanowanie materiału orkiestrowego, ponieważ większość studentów będzie pracować właśnie w orkiestrze, a nie jako soliści.

**Proszę opowiedzieć szerzej o kursach w Pile. Mają one formę przeglądu artystycznego, na zakończenie przyznawana jest nagroda dla najlepszego uczestnika. Czy jest to zatem konkurs? Komu by pan ten kurs polecił?**

Kursy mistrzowskie w Pile przeznaczone są dla wszystkich, którzy kochają grać i chcą korzystać z wiedzy oraz doświadczenia wykładowców. W skład pedagogów wchodzi wybitni muzycy: Bartłomiej Nizioł, Xiaoming Wang, David Greenless, Aleksander Neustroev oraz ja. W tym roku odbyła się już druga edycja kursów, cieszyły się one dużym powodzeniem i coraz większym zainteresowaniem studentów. Uczestniczyli w niej artyści z Chin, Nowej Zelandii, Izraela oraz oczywiście z krajów europejskich i Polski.

Podczas pracy na kursie całą naszą uwagę zwracamy ku muzykującej młodzieży. Ceniśmy sobie talent i pracowitość oraz wspomagamy wszelkimi informacjami dotyczącymi wykonawstwa. Dbamy o to, aby praca odbywała się w rodzinnej atmosferze. Nasi podopieczni mają okazję porozmawiać, nikt z nas się nie spieszy, ponieważ pośpiech w muzyce nie jest nikomu potrzebny. Zrozumienie problemów wykonawczych oraz muzykowanie ma inspirować studentów, a my – pedagodzy – jesteśmy po to, aby pokazać im środki jakimi będą musieli się w przyszłości postawić. Kursy w Pile są czymś w rodzaju muzycznego święta, uczestnicy mają okazję koncertować przed nami, oraz publicznością piłską, która powiększa się z koncertu na koncert.

Nasze masterclass ma profil przeglądu artystycznego (ale w żadnym wypadku nie jest to żaden konkurs!) więc co roku przyznajemy nagrody dla najciekawszych uczestników. W tym roku wybraliśmy jedno Grand Prix, które otrzymał Paul van Haute, wiolonczelista z Nowej Zelandii, oraz przyznaliśmy nagrody dla sześciu osobowości artystycznych – w większości Polaków.

**Dokonał pan wielu nagrań CD. Które z nich jest dla pana szczególnie ważne, ulubione?**

Od czasu podjęcia pracy w orkiestrze radiowej w Kopenhadze nagrywanie muzyki jest moją pasją. Uwielbiam ten moment, kiedy włączają się mikrofony i można bez pośpiechu przekazać to, co się czuje. Nagrałem wiele płyt, w tym solową i wszystkie znaczą dla mnie

bardzo dużo. W tej chwili mam zamiar wydać płytę z utworami premierowymi, ale jestem na etapie poszukiwania sponsora i nie chcę na razie zdradzać więcej szczegółów. Mam nadzieję, że właśnie ten krążek będzie moim ulubionym.

**Czy jakieś wydarzenie artystyczne w pańskim życiu miało znaczący wpływ na przebieg pańskiej kariery?**

Trudno mi znaleźć taki moment, choć przychodzi mi do głowy jedno szczególne wydarzenie, które uświadomiło mi, że muzyka jest częścią nas wszystkich. Był to mój pierwszy dzień pracy w kopenhaskim Radiu – debiut *Koncertu h-moll* G. Bottesiniego z towarzyszeniem orkiestry dla 8 tys. słuchaczy. To była największa publiczność słuchająca z uwagą mojej muzyki! Ten występ dał mi pewność, że chcę zawsze grać.

**Czy czuje się pan spełniony zawodowo?**

Jako młody kontrabasista marzyłem o tym, aby grać w dużej orkiestrze i czasem występować jako solista, być zapraszany do kameralnego muzykowania oraz na różne imprezy muzyczne. Mogę z całą pewnością powiedzieć, że to wszystko się spełnia. Jestem zadowolony z tego co robię, ponieważ robię to, co kocham.

**Oprócz pracy w operze uczy pan, nagrywa, oraz prowadzi bogatą działalność koncertową. Czy pozostaje pan jeszcze czas na życie prywatne, na hobby?**

Muzyka może pochłoniąć nas całkowicie, ponieważ dążenie do perfekcji czy ideału zajmuje dużo czasu. Praca zajmuje większą część mojego życia. Pomimo to znajduję czas na spotkania towarzyskie oraz moje ulubione zajęcia: windsurfing i narty oraz aranżowanie muzyki na kontrabas. Jestem właśnie na etapie aranżacji *Koncertu wiolonczelowego* C. Saint-Saënsa na kontrabas. Oczywiście, podczas sezonu koncertowego mam niewiele czasu na moje hobby, ale przecież mieszkam w małej Szwajcarii, gdzie wszędzie jest blisko. Czasem rano jeżdżę na nartach a potem ćwiczę, lub kiedy mam dwa dni wolne jadę nad jezioro aby popływać na desce. Mój ojciec często mawiał „jeśli nie masz czasu, to weź sobie dodatkowa pracę”. Myślę, że to się sprawdza, choć dla niektórych takie podejście może być wielkim wyzwaniem.

**Proszę opowiedzieć o swoich planach na następny sezon artystyczny.**

Mój sezon artystyczny rozpoczął się festiwalem w Gstaad pod dyrekcją M. Vengerova. Na jesieni zaprezentuję się na „Bass2010” w Berlinie, który jest jednym z największych imprez kontrabasowych na świecie. W okresie zimowym mam zamiar nagrać płytę, a na wiosnę przygotowuję recital z muzyką romantyczną, gdzie między innymi wykonam *Sonatę na wiolonczelę „Arpeggione”* F. Schuberta oraz *Koncert na wiolonczelę* Saint-Saënsa.

**Dziękuję za rozmowę.**

rozmawiała: **Agnieszka Marucha**



jest to kwestia „być albo nie być”. W Polsce zwracamy większą uwagę na grę solistyczną. W Szwajcarii dąży się raczej do opanowania materiału orkiestrowego, który będzie podstawą utrzymania pracy w zespole. Oczywiście, na egzaminie do orkiestry należy wykonać utwory solowe oraz materiał orkiestrowy. Często zdarza się, że pierwszy oraz drugi etap egzaminu dla nas, Polaków, jest jakby łatwiejszy, ale nieraz nie orientujemy się w materiale orkiestrowym. Zdobywanie doświadczenia w orkiestrze i poznanie utworów zajmuje wiele lat, a przecież na egzaminie trzeba wykazać się znajomością tego materiału w wieku młodym, zaraz po studiach. Uważam więc, że w

# Chopin jest maksymalnie fascynujący

o swojej najnowszej płycie mówi francuski pianista Cédric Tiberghien

Cédric Tiberghien  
fot. Eric Manas



## Dlaczego właśnie *Mazurkom* poświęcił pan sporą część projektu?

Jedno z moich pierwszych odkryć chopinowskich znajdowało się na płycie: *Mazurek* op. 68 nr 2. Obrazuje on tęsknotę za Ziemią Ojczyzną, melancholię obecną tak często w jego muzyce. Według mnie, *Mazurki* ukazują najbardziej osobistą część osobowości Chopina, przeplatają się w nich improwizacja, wspomnienie i ulotność. Te krótkie utwory były dla niego środkiem łączącym go z korzeniami swego kraju: nie musi nic udowadniać, podporządkowuje się jedynie regule swej wewnętrznej muzyki. Uważam, że fascynujące jest to, że możemy dostrzec różnorodność inspiracyjną Chopina, mimo wspólnej bazy: bardzo prosta budowa, charakterystyczny rytm, akcentowanie przeniesione na drugi lub trzeci takt...

## Które mazurki zachować?

Zgłębiając 51 utworów ze zbioru, ponownie odkryłem arcydzieła, które sądziłem, że znam; odkryłem także utwory nowe, bardzo ważne dla mnie! Pierwsze upiększają aspekt ludowy (op. 6 i op. 7), natomiast późniejsze utwory (op. 59, op. 68 nr 4) odznaczają się niesłychanym wyrafowaniem harmonicznym, zdradzającym kontakt z kulturą francuską. W taki to właśnie sposób ludowy taniec ustępuje powoli miejsca osobistej spowiedzi; elementy właściwe mazurkom pojawiają się tylko między wierszami, gatunek jest tylko pretekstem do swobody twórczej.

## Trzy przewodnie utwory programu.

Każdy z tych utworów jest reprezentatywny dla określonego okresu życia Chopina. *Scherzo* zawsze wywierało na mnie ogromne wrażenie poprzez swoją siłę, która urzeka nas już od pierwszego akordu, nie pozwalając na żadne wytchnienie aż do wspaniałej „pieśni bożonarodzeniowej”, wychodzącej poza swą prostotę. *Nokturn* obrazuje, jakie znaczenie dla Chopina miał śpiew, zmuszając pianistę do odkrycia lirycznego potencjału instrumentu. Chopin zobowiązywał wszystkich uczniów do śpiewu, chciał, aby poczuli oddech, kierunek linii, napięcia i odprężenie...

Jeśli chodzi natomiast o *Poloneza-fantazję*, jest to odrębne dzieło. Mieszczący się na antypodach mazurków jedynie ze względu na swe rozmiary, utwór ten osiąga tę tajemniczą równowagę pomiędzy improwizacją i mocą struktury, między ekstremalną złożonością i uczuciem: „Przygotujcie się na niezwykłą podróż”. Jeśli trzeba by zachować tylko jeden utwór Chopina, dla mnie byłby to *Polonez-fantazja As-dur* – w tonacji, która była mu tak droga! Według mnie utwór ten stanowi doskonały wyraz jego osobowości.

© Harmonia Mundi 2010  
tłum. Małgorzata Kaczmarek [Muzyka21]

## Jakie było źródło tego projektu?

Stworzyłem program recitalowy z okazji 150. rocznicy śmierci Chopina w 1999 r. Idea tego projektu polegała na tym, aby zaproponować panoramę twórczości Chopina poprzez jego „wielkie” reprezentatywne dzieła, wśród

których mazurki stanowią swego rodzaju chronologiczną „myśl przewodnią”. Oczywiście, dziesięć lat później, idea ta zawężyła się do trzech „przewodnych” utworów, pochodzących z różnych okresów życia Chopina, otoczonych w znacznej części *Mazurkami*.

# Dame Joan Sutherland

## La Stupenda 7 XI 1926 – 10 X 2010

Basia Jakubowska

**10**X w swym domu w pobliżu Genewy zmarła w wieku 83 lat Joan Sutherland. Odeszła od nas kolejna wielka, legendarna śpiewaczka operowa, o której Luciano Pavarotti mówił, że jest głosem stulecia.

Joan Alstan Sutherland urodziła się w Sydney, w rodzinie szkockiego pochodzenia. Jej ojciec, McDonald Sutherland był krawcem. Pierwsza jego żona zmarła podczas epidemii grypy po I wojnie światowej pozostawiając go z trzema córkami i synem. Drugą żoną była Muriel, matka Joan, jedyne dziecko z drugiego małżeństwa. Ojciec Joan zmarł w dniu jej szóstych urodzin w 1932 r. Kupił jej w prezencie nowy kostium kąpielowy, a zachwycona Joan chciała go natychmiast wypróbować. Mimo iż nie czuł się najlepiej zszedł z nią na plażę. Gdy razem wrócili do domu upadł w ramiona żony i zmarł. Po jego śmierci Joan wraz ze swą najmłodszą przyrodnią siostrą i matką przeniosła się do domu ciotki i wuja w Wollhara. Dom był obszerny, wystarczyło więc miejsca dla wszystkich, no i otoczony był pięknym ogrodem.

Matka Joan studiowała śpiew z Mathilde Marchesi, nauczycielką Melby. Miała ładny mezzosopran, ale była nieśmiała i nie zdecydowała się na występy na scenie. Uczyła jednak Joan gry na fortepianie i śpiewu, a Joan jako mała dziewczynka kopiowała ćwiczenia wokalne matki. Obie ustaliły, że głos Joan to mezzosopran.

Po ukończeniu St. Catherine School 16-letnia Joan musiała zarabiać na życie. Ukończyła więc kurs sekretarek i przyjęto ją do biura, gdzie pracowała do 1949 r. Nadal studiowała głos z matką i dopiero od 18 roku życia, po zdobyciu stypendium, rozpoczęła „poważne” studia wokalne u Aidy i Johna Dickensów. Aida przekonała Joan, że jej głos jest sopranem, prawdopodobnie dramatycznym i tak zaczęła go szkolić.

Jej pierwszym publicznym występem był udział w chórze w 1946 r., a koncertowy debiut odbył się w Sydney w 1947 r. Zaśpiewała wtedy w *Dydonie* i *Eneaszu* Purcella. Scenicznym natomiast debiutem była partia w *Judith* Eugene'a Goosensa w 1951 r. W tym samym roku wygrała nagrodę podczas the Sun Aria, wokalnego konkursu w Australii i pojechała z matką do Londynu na dalsze studia głosu z Clivem Careym w Opera School of Royal College of Music.

Zanim to jednak nastąpiło śpiewała w wielu koncertach i podczas solowych recitali w Australii. Poznała wtedy w Sydney młodego pianistę, Richarda Bonyngę'a, który często akompaniował jej na fortepianie. Był bardzo uzdolnionym muzykiem i w 1948 r. wygrał stypendium jako najlepszy młody pianista we Wspólnocie Brytyjskiej. W 1950 r. wyjechał więc do Royal College of Music w Londynie na dalsze szkolenie swych umiejętności.

Po przyjeździe do Londynu w 1951 r., Joan starała się oczywiście zdobyć angaż. Dopiero jednak po czwartym przesłuchaniu zatrudniono ją do śpiewania niewielkich ról w Covent Garden. Zadebiutowała tam rolą Pierwszej Damy w *Czarodziejskim flecie* 28 X 1952 r., a w listopadzie wykonała Klotyldę w *Normie*, którą śpiewała Callas. Po tych występach Callas powiedziała jej: „Dobrze się zajmuj swym głosem. Wiele wspaniałych rzeczy jeszcze o nim usłyszymy”.

Wymarzoną od tego dnia partię *Normy* Sutherland zaśpiewała jednak dopiero po 10 latach.

Ale już w grudniu 1952 r. powierzono jej pierwszą, główną partię. Była nią Amelia w *Balu maskowym*. W 1953 r., kilka miesięcy po światowej prapremierze zaśpiewała w *Glorianie* Benjamin Brittena. Wykreowała też Jennifer w *The Midsummer Marriage* Tippetta 27 I 1955 r.

Joan i młodszy od niej o cztery lata Richard Bonyngę odnowili przyjaźń w Londynie i od 1951 r. Richard stał się jej głównym repetytorem i akompaniatorem. Ślub wzięli 16 X 1954 r. W 1956 r. urodził się im syn, Adam, jedyne dziecko tego 56-letniego związku. Joan Sutherland zawsze podkreślała, że są „duetem”. Po osiągnięciu statusu międzynarodowej divy najczęściej występowała wraz z nim jako dyrygentem. Bonyngę w zasadzie był dyrygentem samoukiem. Miał doskonałe wycucie stylu bel canto, czyli najczęściej wykonywanego repertuaru Joan i był niezwykle wyczulony na każdy niuans głosu swej żony. Tak więc kontrakt z nią niemal zawsze zawierał klauzulę wspólnych występów. Było to z jednej strony gwarancją wysokiego poziomu przedstawień, ale jednocześnie było dość zachowawcze i „bezpieczne”. Nie stawiano bowiem przed nią zwiększonych wymagań intensywności dramatycznej czy interpretacyjnej ról jak miało to np. miejsce podczas jej występów z Soltim czy Mehtą.

Początkowo szkolono jej głos jako dramatyczny wagnerowski sopran i próbowano uczynić z niej następczynię Kirsten Flagstad. Przez trzy lata Bonyngę usiłował ją przekonać, by porzuciła repertuar wagnerowski i rozpoczęła śpiew w operach bel canto. Dała się w końcu przekonać i zademonstrowała ów potencjał w 1957 r. w *Alcinie* Haendla wykonanej w Haendel Opera Society i w *Emilii di Liverpool* Donizettiego.



Joan Sutherland  
fot. Decca

W latach 50. Sutherland pracowała nad dodawaniem nowych ról do swego repertuaru. Były wśród nich m.in. Violetta, Anina, Elvira (*Purytanie*), Beatrice di Tenda, Malogrzata de Valois w *Hugonotach*, Semiramida, Norma Kleopatra w *Juliuszu Cezarze* Haendla i Marie w *Córce pułku*.

Rok 1959 przyniósł jej pierwszy wielki triumf. Zaśpiewała wtedy w Covent Garden pod batutą Tullio Serafina *Łucję* z *Lammermoor* w produkcji Franco Zeffirellego, a rewelacyjnie wykonana scena szaleństwa stanowiła prawdziwy przełom w jej karierze. Było to pierwsze wystawienie *Łucji* w Covent Garden od 1925 r. Później zachwyciła swym głosem podczas festiwalu w Glyndebourne wykonując *Purytanów*.

Po triumfie w *Łucji* w Covent Garden, Sutherland zdecydowała się na operację zatok. Cierpiała bowiem od lat na chroniczną blokadę kanałów nosowych. Był to ryzykowny zabieg, ale w pełni się udał. Po powrocie do Covent Garden wystąpiła w *Lunacytce*, której też nie słyszano tam od około pół wieku, a nagrany przez nią w 1960 r. album płytowy *The Art of the Prima Donna* do dziś stanowi punkt odniesienia i wzór dla kolejnych generacji śpiewaczek operowych.

Od początku lat 60. była już prawdziwą divą. Najpierw zaśpiewała *Łucję* w Paryżu,

a potem w La Scali. Po wykonaniu Alciny w Wenecji publiczność owego wieczoru nadała jej przydomek „La Stupenda”, który od tego czasu do niej przylgnął. W 1960 r. zamieszkała też na stałe w Szwajcarii.

Podczas tournée z Sutherland Williamson Opera Company po Australii w 1965 r. towarzyszył jej młody tenor, Luciano Pavarotti, i jak sam później wspominał, były to występy i „szkoła” śpiewu, które stanowiły kamień milowy jego kariery.

W USA debiutowała rolą Alciny w Dallas (1960), a w MET wystąpiła po raz pierwszy jako Łucja (26 XI 1961). Po wysokim „Es” w scenie szaleństwa wywiązała się 12 minutowa owacja, a Harold C. Schonberg napisał w swej recenzji m.in., że być może są współcześnie sopran, „o większej mocy głosu i słodszy tonie, ale żaden z nich nie posiada takiej kombinacji pewności techniki wokalne i klarowności tonu”.

W MET Sutherland zaśpiewała 11 ról w 223 przedstawieniach i wystąpiła w 8 galach. To dla niej wystawiono nową produkcję *Normy* w 1970 r., w której jako Adalgisa wystąpiła Marilyn Horne i *Córkę pułku* (1972), w której zaśpiewała z Pavarottim. Najczęściej śpiewała tu Łucję (37), *Córkę pułku* (33) i *Normę* (27).

W latach 1978-1982 jej układy z MET uległy rozluźnieniu. Odmówiła wykonania Konstancji w *Urowadzeniu z seraju*. Wystawiono więc specjalnie dla niej *Wesołą wdówkę*. Planowana z myślą o niej *Semiramida* też nie doszła do skutku. Ale Sutherland powróciła do MET. Jej ostatnim występem operowym była partia Leonory w *Trudburze* 19 XII 1987 r. z Pavarottim, a po raz ostatni pojawiła się na scenie MET podczas galowego koncertu 12 III 1989 r.

Głos Sutherland na początku jej kariery był kryształowo wręcz czysty. Ale już w latach 60. owa klarowność zaczęła się nieco pogarszać w środkowym rejestrze i pojawiła się „nieczystość dykcji”. Podziwiając jej głos i technikę wokalną krytycy zaczęli zwracać na to uwagę. Jej ekspresja wykonawczo-interpretacyjna rol też pozostawiała zdaniem wielu, sporo do życzenia. Jej mąż jako powód „niewyraźnej dykcji” podawał jej zwiększoną koncentrację na uzyskaniu doskonałego legato. To bowiem co poprzednio osiągnęła technicznie było, jak to określił w jednym z wywiadów, bardzo „niemieckim, śpiewem nie-legato”. Sutherland bardzo wzięła sobie do serca ową krytykę i w latach 70. stała pracowała nad poprawą owych niedostatków. Dodała też wtedy do swego repertuaru kilka dramatycznych ról bel canto: *Maria Stuarda*,

*Lucrezia Borgia* i niezwykle trudną *Esclarmonde* Masseneta, którą nieliczne tylko sopran próbowały śpiewać na scenie. W 1972 r. nagrała też z Zubinem Mehtą *Turandot*, ale nigdy nie zaśpiewała jej na scenie.

W późnych latach 70. jakość głosu Sutherland wyraźnie uległa pogorszeniu. Słyszalne było już vibrato, ale jej niezwykle solidna technika i giętkość głosu nadal zapewniały piękno wykonania wokalnych.

Postura Joan Sutherland powodowała też niejednokrotnie lekkie problemy podczas planowania produkcji oper z jej udziałem. Wysoka, dobrze ponad 180 cm wzrostu, była tzw. dużą kobietą o długich ramionach, dużych dłoniach, długiej i szerokiej twarzy. Projektowano więc peruki i szyto dla niej specjalne kostiumy, które

się publicznie. Woliała spokojne życie w domu z ogrodem w Szwajcarii. Zajmowała się wyszywaniem, uprawiała swój ogród i bawiła się z wnukami. W 1994 r. zrobiła jednak wyjątek i przyjęła zaproszenie na lunch zorganizowany przez Australians for Constitutional Monarchy. Tam też stała się bohaterką kontrowersyjnej i „nagannej politycznie” wypowiedzi, za którą później musiała przeproszać. Oświadczyła bowiem podczas swej krótkiej przemowy, że nie jest co prawda specjalną rasistką, ale uważa to za żenująco śmieszne by ją, posiadaczkę „od zawsze” paszportu australijskiego, przesłuchiwał jakiś chiński czy indyjski z pochodzenia urzędnik, gdy składała podanie o jego odnowienie.

Joan Sutherland zagrała w jednym filmie.

Była to główna rola Mother Rudd w komedii z 1955 r. *Dad and Dave*. W 1997 r. opublikowała swą autobiografię, która zebrala sporo nieprzychylnych recenzji za jej „jakość literacką”, ale która zawiera pełną listę wszystkich jej występów na scenie wraz z podaniem pełnej, towarzyszącej jej obsady wokalne.

W 2002 r. była jednym z zaproszonych gości podczas uroczystej kolacji w Londynie zorganizowanej przez Royal Philharmonia Society kiedy to wręczono jej złoty medal. W wywiadach, których dość rzadko udzielała, skarżyła się głównie na brak techniki u młodych śpiewaków oraz wyrażała żal, że tak wielu doskonałych nauczycieli głosu niestety już nie żyje. Sama też szkoliła młode głosy i udzielała lekcji mistrzowskich. W maju 2007 r. jeden z włoskich dziennikarzy zapytał ją dlaczego przestała uczyć. „Ponieważ mam 80 lat” odparła Sutherland, „i naprawdę nie chcę już mieć nic więcej wspólnego z operą”. Przyjmowała jednak jeszcze zaproszenia do jury prestiżowych konkursów wokalnych, jak np. The Cardiff Singer of the World, w którym brała

regularnie udział od samego początku (1993), a później została jego patronką (2003).

3 lipca 2008 r. podczas pracy w swym ogrodzie w Szwajcarii upadła i złamała obie nogi. Zrosło się jednak wszystko doskonale i w 2009 r. wzięła udział w lunchu wydanym przez Królową Elżbietę w Buckingham Palace na cześć odznaczonych Orderem Zasług.

Od jesieni ubiegłego roku jej zdrowie mocno już szwankowało. Rodzina, która przekazała wiadomość o jej śmierci do prasy, zapowiedziała skromny, rodzinny pogrzeb. Przeżył ją jej mąż, Richard Bonyng, syn Adam i synowa Helen, oraz ich dwoje dzieci.

Za życia uhonorowano Joan Sutherland wieloma nagrodami i odznaczeniami, m.in.: w



Joan Sutherland  
fot. V. Tony Hauser/Decca

pochlebiali jej sylwetce na scenie. Często też ustawiano ją poniżej śpiewających wraz z nią partnerów, których natura nie obdarzyła zbyt wysokim wzrostem. Nigdy też nie uważano jej za dobrą aktorkę sceniczną. Nie miało to jednak w jej przypadku większego znaczenia. Fascynowała głosem.

Po raz ostatni pojawiła się na scenie podczas uroczystej gali w wieczór nowego roku w *Zemście nietoperza* w 1990 r. w Covent Garden. Towarzyszyli jej Luciano Pavarotti i Marilyn Horne.

W wywiadzie udzielonym The Guardian w 2002 r. za swe największe wokalne osiągnięcie i najlepsze nagranie uznała rolę *Esclarmonde*.

Po wycofaniu się ze sceny rzadko pojawiała



# Giuseppe Taddei

## 1916-2010

1961 r. przyznano jej Commander of the Order of the British Empire i uznano ją „Australijką roku”. W 1979 r. awansowano ją do najwyższego stopnia tego brytyjskiego odznaczenia i nadano tytuł Dame Commander, a w 1991 r. Królowa nadała jej Order Zasług. Australia nazwała wiele miejsc jej imieniem, a w 2004 r. wydała dwa znaczki pocztowe z jej wizerunkiem. Również w 2004 r. uhonorowano ją w USA w Kennedy Center.

Kunszt wokalny Joan Sutherland można nadal podziwiać na wielu nagraniach. Jest ich w sumie około 22. Są to pełne rejestracje jej występów w operze, koncerty i edukacyjne programy. Wśród nich znajduje się *Adriana Lecouvreur*, *Norma*, *Lakme*, *Córka pułku*, *Łucja z Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Wesoła wdówka* i *Hugenoci*.

Jeśli dobrze policzyłam, zaśpiewała w swym życiu 58 ról, wystąpiła w 19 galach, podczas wykonania 9 dzieł chóralnych i oratoriów, dała 130 recitali i wzięła udział w 141 koncertach i 36 koncertach operowych. Poza „oczywistymi” w jej przypadku rolami z repertuaru bel canto, wykonała też w swej karierze takie role jak np. Frasquita i Carmen, 7 ról w operach Mozarta (np. 32 razy Pamię), dwie role Pucciniego (Suor Angelika i Turandot), 9 ról Verdiego (np. 49 razy Kapłankę w *Aidzie* i 81 razy Violetkę w *Traviacie*). Była też Helwigą w *Walkirii*, Woglinądą w *Złocie Renu* i *Zmierzchu bogów* oraz głosem Ptaszka leśnego w *Zygfrydzie*.

Rolą, którą najczęściej śpiewała w swym życiu była Łucja (221 razy). Najrzadziej zaś, bo tylko 3 razy, wykonała partię Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*.

Pozostawiła po sobie około 57 pełnych nagrań operowych, 7 nagrań muzyki sakralnej (Bach, Haedel, *Requiem* Verdiego), kilka recitali z lat 1956-61, 7 płyt zawierających kompilacje arii operowych, 12 kompilacji arii operowych nagranych z innymi śpiewakami i 5 płyt wydanych specjalnie na Boże Narodzenie i z tzw. popularnym repertuarem „crossover”. Napisano o niej 6 książek, a ona sama wraz z mężem wydała 5.

Podziwiany do dziś głos Joan Sutherland odznaczał się pięknem, mocą, klarownością, niezwykłą giętkością, perfekcyjną intonacją, niezrównanym legato, szalenie wyrazistym staccato i rewelacyjnymi trylami. Jego zasięg też był niespotykany: od dolnego „G” po najwyższą nutę jaką kiedykolwiek zaśpiewała czyli wysokie „Fis”. Najczęściej określano go jako dramatyczny sopran koloraturowy, a jej wybór ról w operach bel canto przyczynił się po erze Callas do utrzymania zainteresowania tym repertuarem. Jak to określiła kiedyś Bidu Sayao „słuchając Joan Sutherland słuchaliśmy perfekcyjnego śpiewu”, a wedle słów Monsterrat Caballé – miała „niebo w głosie”.

PS. 17 X MET transmitowała przez cały dzień archiwalne, zarejestrowane na żywo występy Joan Sutherland na kanale radia Sirius XM. Wśród nich znalazły się m.in. *Łucja* z 1961 r., *Trubadur* z 1987 r., *Lunaticzka*, *Norma*, *Purytanie* i *Esclarmonde*. Również spektakl *Opowieści Hoffmana* 19 X dedykowano jej pamięci. Śpiewała tu przeciwie wszystkie 4 partie kobiece tej opery.🎭

### Jacek Chodorowski

„Włochy dały światu Tita Gobbiego, ale dla siebie zatrzymały Giuseppe Taddeiego” – napisał kiedyś jeden z krytyków muzycznych. Stwierdzenie to staje się w pełni zrozumiałe, jeśli uzupełnimy go informacją, że Gobbi większość występów miał poza Włochami, natomiast Taddei bardziej był związany ze scenami włoskimi. Prawdą jest jednak, iż nie był on tak znany i popularny jak jego wielki rodak (o trzy lata od niego starszy). Prawdą jest też, iż w klasyfikacji wielkich barytonów jego generacji Taddeiego stawiano za Bastianinim, Paneranim, Merrilem, Cappuccillim i Milnesem. Nie umniejsza to wcale jego znakomitej sztuki wokalne i wielkości dokonań w dziejach światowej wokalistyki. Jakież więc czynniki i właściwości sztuki śpiewaczej tego artysty plasowały go tak wysoko? Przede wszystkim niezawodna muzykalność i mocno wybijająca się inteligencja. Także trafna interpretacja oraz południowy sangwiniczny talent aktorski. A głos jego był wyjątkowo dźwięczny, o wielkich możliwościach modulacyjnych i naturalnym vibrato. W swej sztuce odwrotnie Taddei koncentrował się głównie na śpiewie, zwykle pięknym, pewnym i pełnym wyrazu. I głosem też kreował swe postacie sceniczne.

Giuseppe Taddei urodził się 26 czerwca 1916 r. w Genui. Śpiewu uczył się w konserwatoriach Genui i Rzymu. Na scenie operowej zadebiutował w Rzymie, w Teatro Costanzi, w 1936 r. niewielką partią Herolda w wagnerowskim *Lohengrinie*. Do wybuchu wojny zdążył wystąpić na kilku scenach włoskich, a z oper wykonać, pierwszą swą bodaj partię verdiovską, tytułowego Rigoletta. W roku 1941 śpiewał jeszcze w Genui, w Teatro San Carlo w Neapolu i w Rzymie (w prapremierze opery G. F. Malipiera *Ecuba*). Wojna przerwała na dłużej karierę świetnie zapowiadającego się barytona. W czasie wojny, zaangażowany we włoski ruch oporu, dostał się do niemieckiego obozu koncentracyjnego. Po zakończeniu działań wojennych i uwolnieniu z niewoli w 1945 r., ponownie podjął działalność wokalną. Już rok później debiutuje w wiedeńskiej Staatsoper, do której, jako jedynej zagranicznej, będzie wracał do końca swej bardzo długiej kariery scenicznej i gdzie stworzył wiele niezapomnianych kreacji. Zaśpiewa na niej 29 partii w ponad 400 przedstawieniach. W 1948 r. debiutuje na Festiwalu w Salzburgu (Figaro w *Weselu Figara*) i w La Scali (Gerard w *Andrea Chénier*). Do La Scali będzie oczywiście także wracał, w sezonach 1948-1951 (zaliczy w niej m.in. dwie prapremiery: *Regina uliva* Sanzogna w 1949 r. i *L'Oro Re L. Ferrari-Trecate* w 1950 r.) oraz 1955-1961. Z licznych scen włoskich, na których

występował w owych latach wymienić trzeba opery w Rzymie, Turynie, Neapolu, Wenecji, Palermo, a także festiwale operowe we Florencji i Arena di Verona. Pełne sukcesów są jego występy zagraniczne, m.in. w londyńskiej Covent Garden (1960), Paryżu, Chicago, San Francisco, sceny europejskie i Ameryki Południowej. Jego kariera trwała bardzo długo. W latach 1980-1982 śpiewał w Wiedniu (*Płaszcz Pucciniego*) i w Salzburgu (*Falstaff* pod Karajanem). Dopiero w 1985 r., prawie 70-letni już artysta, debiutuje triumfalnie w MET w Nowym Jorku partią Falstaffa. I jeszcze przez dwa lata będzie pojawiał się na jej scenie. To wówczas zapewne, krytyk muzyczny Harold Rosenthal napisał: „Giuseppe Taddei jest rzeczywiście »tłustym głosem« Falstaffem, jego interpretacja jest soczyscie dojrzala, cudownie zaśpiewana i wokalnie zagrana na scenie. Jubileusz swego 70-lecia obchodził artysta oczywiście na scenie wiedeńskiej, zaśpiewał partię barona Scarpia w *Tosce*. Rok później wykonuje partię tytułową w *Giannim Schicchim* Pucciniego na festiwalu w Torre del Lago, w 1991 r. był Don Bartolem w *Cyruliku sewilskim* w Bonn, w 1992 r. Falstaffem w Walencji. A na swe 80. urodziny dał koncert w austriackim Grazu. Zaiste, dumiewająca żywotność i kondycja wokalna!

Repertuar operowy Giuseppe Taddeiego wydaje się nie mieć granic. Warunki głosowe i naturalne predyspozycje aktorskie śpiewaka pozwalały mu wykonywać praktycznie cały repertuar barytonowy i sięgać nawet po niektóre partie zbliżone bardziej do basowych. Znajdujemy więc w tym repertuarze prawie wszystko napisane dla barytona dramatycznego i lirycznego (z Verdima i werystami na czele), liczne barytonowe partie buffo (m.in. Donizetti, Rossini), także wymagające już rejestru basowego (np. Leporello z *Don Giovanniego* Mozarta). Ceniono go również, głównie w Wiedniu, za interpretacje ról wagnerowskich: Hans Sachs, Holländer, Wanderer, Telramund, Gunther.

Sztukę wokalną artysty możemy dziś poznać i podziwiać jedynie już z nagrań płytowych (studyjnych i „live”). Nagrał niewiele recitali, ale za to około 30 kompletnych oper (przede wszystkim dla EMI, Philipsa, Cetry, Melodramu, Preisera). Ta różnorodność nagranych oper (Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Wagner, Meyerbeer, Bizet, Saint-Saëns, Borodin, Leoncavallo, Puccini, Cimarosa) potwierdza owe wielkie możliwości wokalne artysty.

Giuseppe Taddei zmarł 2 czerwca 2010 r. w Rzymie.🎭

Historia muzyki elektronicznej

## Prapoczątki 1915-1945 (4)



Clara Rockmore

**Clara Rockmore**

Niekwestionowana mistrzyni thereminu urodziła się w rodzinie wileńskich Żydów, 9 marca 1911 r., jako Clara Reisenberg. Już od dziecka grała na skrzypcach (starsza siostra, Nadia, była pianistką), a jej talent był tak niezwykły, że jako najmłodsza (w wieku pięciu lat!) w całej historii została przyjęta do konserwatorium w Sankt Petersburgu, gdzie była studentką Leopolda Auera. Po rewolucji w Rosji jej rodzina wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych (w 1921 r., wg niektórych źródeł droga wiodła przez Warszawę) i osiedliła w Nowym Jorku. Tam Clara dokończyła studia, znów pod okiem swego starego profesora. Niestety dalszą karierę skrzypaczki uniemożliwiły problemy zdrowotne (najczęściej mówi się o dolegliwościach o podłożu artretycznym). Wkrótce jednak doszło do przełomowego spotkania z Thereminem, który przedstawił swój wynalazek. Był to dla niej idealny instrument, bowiem mogła na nim grać, pomimo wspomnianych problemów zdrowotnych. Połączenie naturalnego talentu i solidnego przygotowania muzycznego przyniosło wkrótce spektakularne efekty. Artystka stała się pierwszym i zarazem (przynajmniej jak dotąd) najwybitniejszym wirtuozem thereminu. Można śmiało powiedzieć, że stworzyła od podstaw technikę gry na nim, a przy tym przyczyniła się do rozwoju urządzenia. Theremin brał bowiem pod uwagę jej sugestie i uwzględniał w kolejnych

wersjach instrumentu – a w końcu zbudował zmodyfikowany egzemplarz specjalnie dla niej. Węzły łączące ją z wynalazcą musiały być zresztą znacznie silniejsze – podobno nawet ubiegał się o jej rękę, ale Clara wybrała prawnika Roberta Rockmore'a.

Artystka zyskała w latach 30. sporą popularność, podtrzymywaną przez liczne koncerty. Grywała wspólnie z siostrą, ale także z licznymi orkiestrami symfonicznymi (jedną z pierwszych była Philadelphia Orchestra). Na szczególną uwagę zasługuje choćby współpraca z Leopoldem Stokowskim, niestrudzonym propagatorem wszelkich nowości w muzyce. Trzeba jednak powiedzieć, że choć sam instrument był niewątpliwie nowy i oferował nieznane wcześniej brzmienia, stylistycznie repertuar Clary Rockmore nie odbiegał od ówczesnych standardów. Wypełniały go przede wszystkim transkrypcje utworów pisanych na klasyczne instrumenty, głównie skrzypce lub wiolonczelę – często z akompaniamentem fortepianu. Przy całej sympatii i uznaniu dla talentu wykonawczynie, wyrobieni melomani często traktowali te występy jako ciekawostkę, niekoniecznie najwyższej próby. Niewielu kompozytorów (m.in. Anis Fuleihan) zdecydowało się na napisanie utworów właśnie na theremin.

Rozwój muzyki po 1945 r. poszedł w nieco innym kierunku, wkrótce też zaczęły pojawiać się daleko bardziej wyrafinowane instrumenty

**Dariusz Mazurowski**

elektroniczne i o wynalazku Theremina nieco zapomniano. Podobny los spotkał również Clarę Rockmore, choć wciąż była aktywną instrumentalistką. Dopiero wiele lat później świat przypomniał sobie o pionierach – dość powiedzieć, że pierwszą płytę sygnowaną nazwiskiem wykonawczynie opublikowano w 1977 r. Na fali mocno spóźnionej popularności udało się zarejestrować kilka występów, pokazujących artystkę w doskonałej dyspozycji. Niestety jej stan zdrowia pogarszał się z roku na rok, uniemożliwiając aktywny udział w życiu artystycznym. Clara Rockmore zmarła 10 maja 1998 r. Pozostanie pierwszym uznanym wirtuozem instrumentu elektronicznego, instrumentalistką która zainteresowała nim szersze grono odbiorców. Jednak jej wkład w kształtowanie się nowego oblicza muzyki XX w. jest niestety znikomy.

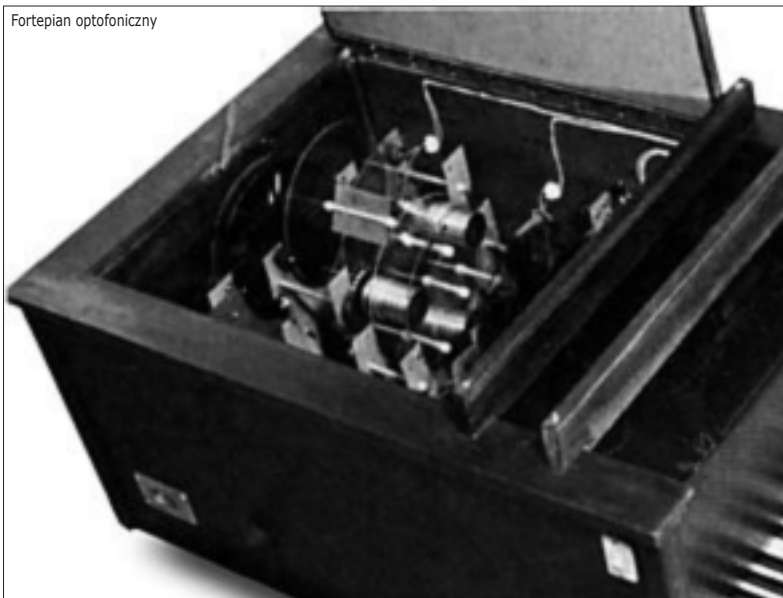
Warto wspomnieć, że w roku 2004 powołano do życia fundację Nadii Reisenberg i Clary Rockmore, której głównym zadaniem jest dbanie o spuściznę obu artystek.

**Dalszy rozwój instrumentów elektronicznych w Związku Radzieckim**

Po wyjeździe Termena za granicę w Związku Radzieckim powstała cała seria instrumentów wyraźnie inspirowanych jego wynalazkiem (zastosowanie heterodyny). Należały do nich m.in. Neo-Violena (1927, W. A. Gurow), czy też Sonar (1930), wyposażony w rodzaj płyty dotykowej, dzięki której można było kontrolować wysokość dźwięku. Podobny zamysł legł u podstaw innego aparatu – Emiritonu – zbudowanego przez Andrieja Władimirowicza Rimskiego-Korsakowa oraz A. Iwanowa. Tym razem jednak udało się znacznie udoskonalić instrument, który oferował już wyraźnie bogatsze brzmienie. Osoby, którym dane było wysłuchać prezentacji, porównywały je ze skrzypcami, wiolonczelą, ale także obojem i klawetem. Warto dodać, że w późniejszym czasie Emiriton wyposażono w namiastkę klawiatury (bo tak należy ją określić).

Wcześniej, bo już w 1924 r., podczas przedstawienia w moskiewskim Teatrze Bolszoi, odbyła się pierwsza prezentacja dość osobliwego urządzenia, zbudowanego przez malarza i wynalazcę Władimira Baranowa-Rossina. Fortepian optofoniczny (optophonic piano) był połączeniem prostego instrumentu muzycznego z projektorem i zarazem praktyczną realizacją idei Skriabina. Wewnątrz obudowy znajdowało się szereg szklanych dysków, które pokryto różnorodnymi malunkami (oczywiście autorstwa samego konstruktora) oraz silne źródło światła. Dyski obracały się wokół własnej osi, a zmieniający się obraz był rzutowany na ekran. Tradycyjna klawiatura fortepianowa pozwalała na zmianę ustawienia owych dysków, a także dodatkowych filtrów i soczewek. Zmieniające się światło padało także

Fortepian optofoniczny



na układ fotoelektryczny, który wpływał na wysokość tonu generowanego przez pojedynczy oscylator. Władimir Baranow-Rossine pracował nad swoim wynalazkiem od 1916 r., a w 1925 r. zabrał go ze sobą do Francji, gdzie osiedlił się na stałe. Ze względu na żydowskie pochodzenie, malarz znalazł się w okresie wojny w obozie koncentracyjnym, gdzie niestety został zamordowany. Jego fortepian optofoniczny przeszedł do historii jako intrygujący pomysł realizujący ideę sztuki multimedialnej<sup>1</sup>. Na dalszy rozwój nowej muzyki nie miał jednak żadnego wpływu.

Dużo ciekawszy był Ekwodin (1937), dzieło Andreja Aleksandrowicza Wołodina. Był to instrument klawiszowy, w pierwszej wersji monofoniczny, wyposażony w szereg elementów pozwalających na modyfikowanie wynikowej barwy – były to przede wszystkim przełączniki, tłumiki i pedały. Konstruktor chciał, by jego aparat potrafił także imitować niektóre klasyczne instrumenty i przewidział pewne ustalone rejestry, będące dalekim protoplastą pamięci barw, znanej ze współczesnych syntezatorów. Biorąc pod uwagę fakt, że Ekwodin powstał w technologii lampowej, był urządzeniem o dość kompaktowych rozmiarach i w innych okolicznościach miałby pewne szanse na komercyjny sukces. Wołodin jednak długo pracował nad rozwojem instrumentu i jego pełnowartościowy model tak naprawdę pojawił się dopiero w latach 50., gdy był już nieco przestarzały. Poza tym władze niezbyt przychylnie patrzyły na sam pomysł. W efekcie wyprodukowano jedynie niewielką liczbę egzemplarzy, mających dziś wartość kolekcjonerską.

były przyjmowane wrogo, a dostęp do zagranicznej literatury i dzieł został mocno ograniczony. Być może więc, gdyby nie uwarunkowania polityczne, znalibyśmy dziś zupełnie inną wersję historii muzyki elektronicznej<sup>2</sup>.

#### Przypisy:

<sup>1</sup> Urządzenie było wyraźnie zainspirowane teoriami Aleksandra Skriabina.

<sup>2</sup> W Związku Radzieckim istniał cały przemysł elektroniczny, produkujący instrumenty niemal wyłącznie na rynek wewnętrzny. Najciekawsze konstrukcje powstawały w latach 80., kiedy wytwarzano syntezatory cieszące się dziś niemal kultowym statusem wśród wielu muzyków.



Ekwodin, model produkcyjny (prawdopodobnie z początku lat 60.)

## O „lekcji” Chopina „rewolucjonisty”<sup>1</sup>

### Aleksander Tansman

Podsumowując serię wykładów o Chopinie, które zostały zaprezentowane w tym miejscu nie będę w żaden sposób ukrywał podstawowej trudności mojego zadania, podwójnego zagrożenia, jakie w sobie zawiera. Wielu wybitnych muzykologów prezentowało Wam dzieło Chopina we wszystkich jego aspektach. Przybyły jako ostatni, ryzykuję albo powtórzenie tego, co już było powiedziane, albo przeciwstawienie się wypowiedzianym już stwierdzeniom. Poza faktami historycznymi,

biograficznymi czy analogiami technicznymi, żadna tajemnica sztuki nie jest *ratio scripta*, prawdą absolutną i niezawodną. Przeciwnie, prawda estetyczna jest elastyczna i czasami nieuchwytna w swojej interpretacji, ponieważ sztuka jest esencją indywidualności, prezentuje wkład osobisty twórcy do czynników i elementów natury konkretnej. Jest ona oparta na konwencji, a więc na pewnej całości. Nie obawiam się tak bardzo niebezpieczeństwa przedstawienia Wam kilku twierdzeń, które

są przeciwne konwencjonalnym spojrzeniom na Chopina, ponieważ moja prawda jest bez pretensji do bycia jedyną i pozostawia Wam wolny wybór. Aby odrzucić powtórki tego, co już zostało Wam powiedziane, zatrzymam się na terenie, z jednej strony bardziej podstawowym, z drugiej bardziej ogólnym i bardziej abstrakcyjnym. Będę mówił o Chopinie nie jako muzykolog, biograf czy wykonawca, ale jako muzyk-twórca, kompozytor. Zajmę się więc czynnikami estetycznymi, które są

podstawą procesu twórczego. Biorąc muzykę Chopina za pretekst, spróbuję ukazać to, co nazwałbym przesłaniem lub raczej lekcją Chopina. Umieszczę więc tę postać w centrum problemu bardziej uniwersalnego, sytuując w tradycji naszej sztuki w przeszłości i w momentach współczesnych Chopinowi oraz aktualnych. Samo z siebie nasuwa się, że musimy również rozważyć problemy natury technicznej ale z trochę innej perspektywy.

Nie nauczę Was niczego nowego stwierdzając, że z punktu widzenia ewolucji środków wyrazu naszego języka, naszego sposobu zapisu, Chopin był największym rewolucjonistą swego czasu. Bez dyskusyjnie reprezentuje on jeden z filarów, które są podstawą postępu naszej sztuki, promienisty punkt, moment przełomowy dla naszego stylu, jak byli dla muzyki Monteverdi, Bach czy Mozart. Wkład Chopina w rozwój muzyki, z punktu widzenia nowatorstwa, był największym w całym XIX w. i można stwierdzić, że ciągle jeszcze żyjemy w jego dziedziectwie. Ale to, co świadczy o wielkości Chopina i co, moim zdaniem, jest wartością zasadniczą, to to, że nie jest ona zależna wyłącznie od cudownych odkryć muzycznych, ale że utrzymuje się i ewoluuje mimo tych zdobyczy, co nie jest żadnym paradoksem. Wielkość zależna tylko od nowości środków wyrazu, nieważne jak genialne by one były, pozostaje zawsze wielkością efemeryczną, czasową, ponieważ wszystkie wynalazki stają się szybko własnością powszechną, stając się bazą do dalszych poszukiwań, a częste ich użycie prowadzi do zaniku oryginalności. Nie mogą nigdy służyć za podstawę trwałości. To, co pozostaje z dzieła Chopina, to to, co jest wieczne, co jest poza czasem i kaprysmi mody, a więc piękno wewnętrzne jego sztuki oparte na trwałych wartościach, na źródłach tradycji, na jego osobistej postawie wobec sztuki. Ten romantyk poprzez swoją epokę jest klasykiem jako artysta. Romantyzm i klasycyzm w sztuce przekraczają dane czysto historyczne; manifestują się przede wszystkim w sposobie rozumienia procesu twórczego, w roli przyznanej przez artystę jego osobistemu ego, przez koncepcję samego pojęcia komponowania. Chopin jest podwójnie romantyczny – jako Polak (ponieważ wszyscy Polacy są z „urzędu” romantykami) i jako artysta żyjący w epoce rozwoju romantyzmu jako ruchu artystycznego. W tym sensie jest on wyjątkowy. Chopin, posługując się środkami ekspresji romantycznej, zostaje geniuszem typologii czysto klasycznej, artystą, dla którego komponować znaczy łączyć wszystkie elementy, dla którego określone zderzenie idei służy tylko jako punkt wyjścia dla kreacji abstrakcyjnej, czysto muzycznej, bez żadnego zapożyczenia z sąsiednich sztuk, bez wdzierania się do dziedzin, które są jemu obce. Jest prawie niemożliwe pojąć jak w tym płomiennym geniuszu łączą się ta godna podziwu kontrola nad własną pracą, ta przenikliwość, która umie omijać wszelką rozwlekłość, wszelki fałszywy patos, ta inteligencja, która organizuje wszystkie elementy, która zna doskonale swoje ograniczenia i nigdy ich nie przekracza, w pełni świadoma ich istnienia. Chopin łączy w sobie dwa najważniejsze dla twórczości artystycznej elementy – wrażliwość i inteli-

gencję – i to cudownie wyważone, w rzadko spotykanej proporcji.

Mistrz swojej własnej techniki, cudowny nowator, który nigdy nie żongluje wynalazkami, nie zatracca się w łatwości lub w guście sensacji, ale stosuje unikalne połączenie umiaru, gustu i wstydlivosti, co odróżnia go od innych postaci romantyzmu, a jego bogate i piękne idee są trwałe jak spiż. Chopin, lepiej niż ktokolwiek, wiedział, że w sztuce nie odkrywa się nic ponad to, co było utajoną możliwością. I to nam wyjaśnia, dlaczego sztuka Chopina nigdy, na żadnym planie, w żadnej funkcji harmoniczej, nie mówiąc o zapisie pianistycznym, nie szokował swoich współczesnych. Był od razu akceptowany i często nie orientowano się nawet w odnowie, którą przynosił sztuce muzycznej. Armaty rzeczywistości były dobrze ukryte w kwiatach. Analizując dziś innowacje chopinowskie, jego skoki melodyczne, jego niespodziewane modulacje, tą żywotność rytmiczną, która ożywia całe jego dzieło, porusza fakt, że z wyjątkiem kilku muzyków swego czasu, dzieło chopinowskie nie miało żadnej trudności by być zrozumianym bez snobizmu i bez komentarzy. To, co stanowi o pięknie i nowości chopinowskiego przekazu, jego trwałości, to mistrzowskie zgłębienie ekspresji i nadanie jej podstawowej wartości w sztuce muzycznej. Chopin, w przeciwieństwie do wielu kompozytorów naszych czasów, nie poszukiwał nowych rozwiązań, żeby je później zaadaptować dla wynalezionej przez siebie systemu. Ten romantyk aplikował na klasyczne wzorce swoją precyzyjną metodę i problemy zawarte w niej samej, które geniusz jego z łatwością usuwał z drogi twórczej. Nigdy, żadna opisowość, żadna literacka czy malarska próba uzupełniania muzyki nie splamiła jego inspiracji. Jego dzieło jest samą muzyką, muzyką cudowną, która wystarcza sama sobie poprzez bogactwo treści emocjonalnej i poprzez niezawodną perfekcję swej realizacji. Chopin nigdy nie mierzył wyżej niż mógł sięgnąć, i to w tym przede wszystkim objawia się jego wielkość. To klarowne rozróżnienie tego, co było jego domeną manifestuje się cudownie w klasycznym warsztacie twórczym tego romantycznego artysty. I to jest to, co przed kontynuowaniem, chciałbym dotknąć bliżej w typologii psychicznej i fizycznej Chopina, żeby je usytuować na planie, który wydaje mi się bardziej wiarygodny i który pozwala skoncentrować wszelkie problemy sztuki na Chopinie, na jego interpretacji, ukazać kontekst, który pokaże również fizyczne działanie muzyki Chopina na psychikę słuchacza. Tej prawdy nie powinniśmy szukać w często zbeletryzowanych komentarzach, ale w samym dziele Chopina, w świadectwach jego współczesnych, w jego osobistej korespondencji, w tym, co sytuuje człowieka i artystę w prawdziwym świetle. I te dokumenty, które są jedynymi autentycznymi i niepodlegającymi dowolnym interpretacjom, ukazują przenikliwą osobowość, człowieka świadomego swoich możliwości, nieprzekraczającego granic wyznaczonych przez jego geniusz.

Wyjątkowy przykład twórcy w całej historii muzyki, i nawet w całej sztuce, artysta, który osiąga nieśmiertelność mając jako cały багаż kilka tomów muzyki na fortepian (jedno trio,

jedną sonatę na wiolonczelę i pieśni, pomiedzy którymi kilka zachwycających ma jednak drugorzędne znaczenie w jego twórczości), bez symfonii, kwartetu, oratorium czy opery... Trzeba, by te pianistyczne strony zawięrały w sobie jakieś unikalne piękno muzyczne, trwałą emocję, perfekcję konstrukcyjną, aby móc umieścić ich autora w jednym rzędzie z największymi tytanami sztuki muzycznej. Dzieła te są rzadko spotykaną esencją piękna, gdzie wszystko jest jednocześnie spontaniczne i dozowane, gdzie nie ma nic za dużo, nic za mało. Chopin doskonale wiedział, co było jego domeną i wołał komponować doskonale dzieła pianistyczne niż przeciętne symfonie, dla których nie był stworzony. Wiemy ilu jego rodaków naciskało na niego, barda narodowego, aby stworzył operę polską, żeby użył swojego niezwykłego geniuszu w służbie dzieła o wielkiej rozpiętości, jedynego, jakie, ich zdaniem, mogło zapewnić autorowi poważanie u potomności. Należy jednak stwierdzić, że mały *Mazurek* lub mały *Preludium* Chopina zawiera więcej kompletnego piękna niż cała opera lub symfonia jego współczesnych, ponieważ są one czystą muzyką, która oddziałuje tylko na swój własny rozwój i odpowiada aspiracjom natury twórczej Chopina. Oczywiście, Chopin mógłby napisać symfonię – zgłębił doskonale konstrukcję formy i nawet wniósł do sonaty pewne odnowienie... jakiś ciąg dalszy. Nawet, jeśli jego orkiestracja była niedoskonała, mógłby z pewnością, poprzez pewien wysiłek, instrumentować równie dobrze jak Schumann, zresztą, nigdy orkiestracja nie decyduje o wartości dzieła takiego jak symfonia. Symfonie Brahmsa są napisane bez wielkiego poszukiwania oryginalności brzmieniowej i mimo to ich wartość pozostaje bezdyskusyjna. Ale Chopin ocenił właściwie jałowy wysiłek – swoją siłę wykorzystał gdzie indziej. Był tego świadomy. Jego walka, jego romantyzm był na innym terenie, ponieważ walka ta była przeciw romantyzmowi, i to jest to jego przesłanie, które wydaje się nam bardzo znamienne. To, co wiemy o gustach muzycznych Chopina to nieustająca radykalizacja świadomości konieczności podjęcia wysiłku, ale wysiłku świadomego i ukierunkowanego. Jego ulubionym autorem był zawsze Mozart, a poprzez niego, klasycy włoscy, ponieważ filiacja Mozarta z Włochami jest niezaprzeczalna. Oto jesteśmy z dala od romantyków, jego współczesnych. Tym, co liczyło się przed Chopinem był pomysł muzyczny. Melodia, inwencja, na którą nakładało się drobiazgową i klarowną pracę świadomego artysty.

W tej dziedzinie lekcja Chopina ma wielkie znaczenie, ponieważ dowodzi, że klasycyzm dyscypliny nie jest fenomenem epoki manifestującym się w użyciu określonego stylu, którym posługiwali się wielcy klasycy, ale koncepcją estetyczną i psychologiczną adaptującą się do wszystkich okresów sztuki klasycznej, romantycznej, impresjonistycznej... Nie chodzi tu o użycie języka, które decyduje o klasycyzmie czy romantyzmie autora, ale o sposób, w jaki to jemu służy. Ten genialny improwizator nie pozostawił żadnego dzieła, które byłoby improwizowane – nic, co powstałoby przez przypadek, przeciwnie, każdy pomysł znajdujący realizację dbała i adekwatną,

skonstruowaną w sposób tak doskonały, że pomysł i jego realizacja są nierozdzielne. Wszelkie odkrycia i wynalazki chopinowskie integrują się w sposób naturalny z konwencją, nie są one ostentacyjnie wykorzystywane, nie ma w dziele Chopina żadnego ekshibicjonizmu. Wszelkie śmiałości chopinowskiej wyobraźni muzycznej noszą znamię czegoś niezbędnego, koniecznego, dochodzą do punktu kulminacyjnego dla jakiegokolwiek absolutnie doskonałej idei twórczej. One nie próbują być własnym życiem, nabierać samodzielnej wartości czy zadziwiać, zadaniem ich jest wypełnić swoją rolę realną i tradycyjną. Nie czyni się rewolucji w sztuce, wprowadza się tylko nowości odkrywając ich powiązanie z tym, co je poprzedza i z tym, co po nich następuje. Chopin doskonale zrozumiał ten aksjomat artystyczny omijając wszelką sensacyjność i dzięki temu mógł stworzyć język muzyczny niesłychanie śmiały, bez którego cała przyszła ewolucja naszej sztuki byłaby niemożliwa, bez zatracania samych fundamentów języka. Każda innowacja, każde odkrycie chopinowskie pozostaje w logice tradycji. Każda modulacja, każde skupienie harmonii, wzlot melodii czy enharmonia jest osobistym wkładem kompozytora w zastany stan rzeczy. Przy czym Chopin nigdy nie traci z pola widzenia umiaru i właściwych proporcji. Ta dojrzałość twórcza artysty zmarłego w wieku niecałych czterdziestu lat jest zadziwiającym fenomenem, niezależnie od kwestii gustu i preferencji. Nie ma w dziele Chopina nic, co nie byłoby kreacją doskonałą, zakończoną sukcesem. Istnieją oczywiście dzieła szczytowe, takie jak *Ballady*, *Preludia*, *Etiudy*, *Mazurki*, *Koncerty*, *Fantazja* i cudowne arcydzieło, którym jest *Barkarola*.

Ta chopinowska kontrola, ta wola, żeby nie mówić, jeśli nie ma się czegoś wartościowego do powiedzenia, ta rzeczowość artystyczna objawiają się w wielu utworach, gdzie czasami kilka taktów wystarczy, aby otworzyć i zamknąć dzieło w sposób kompletny. Weźmy jako przykład *Preludium* op. 28 nr 18 f-moll i porównajmy je z dziełem Schumanna – *Aufschwung*<sup>2</sup>, zbliżonym do tego samego pomysłu melodycznego, harmonicznego i emocjonalnego, co utwór Chopina. Kilka taktów wystarczy Chopinowi, żeby stworzyć arcydzieło uderzające swą oryginalnością, siłą, plastycznością i perfekcją konstrukcyjną. Wiele stron nie starczyło Schumannowi, żeby osiągnąć ten sam rezultat; mimo repetycji i powtórzeń, symetrii taktów, pytań i odpowiedzi. Dzieło Chopina porusza w sposób o wiele bardziej bezpośredni przez swój zwięzły charakter, przez uczoną anarchię swojego rysunku, przez swój krój, uderzające cezury. To małe *Preludium*, przez te kilka taktów recytatywu pianistycznego, przez tą złożoną muzyczną na jednej stronie zawiera niespotykane dotychczas rozwiązania, które przeczą całej rzekomej słabości fizycznej autora.

Podkreślaliśmy już fakt, że najbardziej zadziwiające innowacje z punktu widzenia zapisu chopinowskiego, jakie znajdują się na każdym kroku jego dzieła nie prowokowały nigdy szoku brzmieniowego i są one zintegrowane z językiem naszej sztuki w sposób całkowicie naturalny. Weźmy jako przykład *Mazurek* B-dur<sup>3</sup>, który wydaje się tak łatwy,

tak spontaniczny, że nie podejrzewa się wcale tych zapisanych na pięciolinii skarbów harmonicznym, które zawiera, i które manifestują się jeszcze ciągle w naszych czasach bez jakiegokolwiek przytępienia ich wewnętrznej piękna. Te jego undecymowe skoki w basie czy równoległe akordy septymowe i undecymowe – nie są one zapowiedzią *Wróżb wiosennych* ze *Święta wiosny*, z ich basami w dysonansowych relacjach? A te równoległe i nakładane kwarty, nie przepowiada tu Chopin, w całej swojej niewinności, struktur harmonicznym Skriabina, Debussy'ego czy tych ze *Słowika* Strawińskiego? Te zderzenia sekund małych i wielkich – nie są one prekursorami rawelowskiego *Scarbo*s? A ta antycypacja toniki na dominancie – nie otwiera niesłychanych horyzontów dla poszerzenia możliwości w harmonii współczesnej? Cytowałem mały *Mazurek*, ponieważ, w mojej świadomości, literatura muzyczna przed Chopinem nie posiada demonstracji tak ewidentnej, takiego nagromadzenia nowatorskich środków, które przechodzą niezauważalnie w wykonaniu, ale mają ogromne znaczenie dla tych, którzy przejmują dziedzictwo chopinowskie. W ten sposób, jak mówiłem, nigdy nie chodzi o poszukiwania eksperymentalne u Chopina, ale o inwencję inteligencji ostrożnej i czujnej, zachowującej zawsze zasady niezawodnego muzycznego *savoir-vivre'u*. W swojej walce romantycznej przeciw romantyzmowi, Chopin zostaje zawsze mistrzem swojej inspiracji, nigdy nie stał się jej biernym niewolnikiem. Te refleksje nie prezentują żadnej specjalnej afirmacji, opartej na koncepcji osobistej lub arbitralnej, chopinowskiego procesu twórczego. Potwierdza je korespondencja Chopina, której znamy aktualnie znaczną część, zwłaszcza jego listy do księżnej Potockiej czy fragmenty, jakie znajdują się u wielkich współczesnych Chopina, szczególnie w *Dzienniku* Eugeniusza Delacroix. Te dokumenty dowodzą w sposób nie do podważenia, że Chopin był doskonale świadomy problemów estetycznych, które rządzą sztuką, a jego sztuką w szczególności, że nigdy nie pozwalał się prowadzić samemu instynktowi.

Inspiracja u Chopina nie służyła inaczej jak tylko za punkt wyjścia dla jego myśli muzycznej, która stawała się następnie obiektem drobiazgowej i świadomej pracy. „Artysta nie może nigdy tracić całościowego spojrzenia”, pisał Chopin. „Dzieło wymaga kontynuacji. Ten, kto angażuje się zbyt wcześnie w detale widzi pojedynczą nić czy wątek, który łączy wszystko i zrywa się. Do swego eleganckiego stroju nie dodają nic jak głupią garść pereł w miejsce naszyjnika”. Tę refleksję godną czystej krwi klasyka, moglibyśmy odnaleźć również u Jana Sebastiana Bacha lub w *Poetyce muzycznej* Igora Strawińskiego. W innym jeszcze liście, Chopin przejawia tendencję do perfekcji absolutnej, która jest dla niego regułą pracy twórczej. „To, co mnie dotyczy, myślę, że lepiej zrobić mniej, ale dobrze, niż czynić wiele i źle”. I jeszcze dalej: „Muzyka symfoniczna musi być uznawana za najlepszą tylko z racji wolumenu brzmieniowego?” Moglibyśmy zacytować jeszcze kilka znamienych fragmentów *Dziennika* Delacroix, w którym znajdują się zapisy jego czystych rozmów z Chopinem na temat sztuki.

Zobowiązaliśmy się na początku tego odczytu podać kilka danych z zakresu dyscypliny twórczej i porządku estetycznego, usytuować Chopina w linii wielkich twórców klasycznych poprzez ich typologię artystyczną i pomimo jego temperamentu i ekspresji romantycznej. W tym miejscu lekcja Chopina przekracza wartość swoich cudownych odkryć, ponieważ zaświadcza, że obraz jest niczym, jeśli nie współgra z tłem. W naszym następnym wystąpieniu, będziemy mówić o zasięgu praktycznym dzieła chopinowskiego, jego odżywczym wpływie na całą muzykę, która nastąpiła po nim. Ukazemy Chopina jako „szefa” pewnej szkoły, jako nowatora środków wyrazu. Dlatego, przed wyłożeniem detali jego wkładu do rozwoju muzyki, trzeba go usytuować w kontekście sztuki muzycznej takiej, jaką zastał na początku swej drogi twórczej.

Z estetycznego punktu widzenia, musimy stwierdzić, że Chopin swoją sztuką przeczuł kolejne etapy rozwoju muzyki w ten sam sposób jak jego wielcy poprzednicy (i jak będą to czynić jego wielcy następcy), i że sytuuje się on w linii wielkich klasyków. W pełni romantyzmu, taka postawa pociąga za sobą znamienne konsekwencje. Jest to przykład, który posłuży za koło ratunkowe dla naszej sztuki muzycznej pokazując, że dyscyplina artystyczna jest jedna i stała, i że epoka, kiedy się ona manifestuje nie ma wpływu na dogmatyczne założenia, które chcą, aby inteligencja była przewodnikiem inspiracji. Inwencja i instynkt muszą być zorganizowane razem przez konstruktywną pracę i świadomy wysiłek umysłu, poprzez kontrolę. To od geniuszu zależy organizacja tego wysiłku w sposób, który nie stanie się aktem intelektualnym, aplikacją systemu, ale pracą kompozytorską w sensie najwłaściwszym i najbardziej podstawowym tego terminu. Geniusz Chopina może równać się z największymi. Posiał on ziarno na wielu obszarach sztuki muzycznej, które wydało cudowne plony w muzyce zachodniej, która bez niego nie byłaby dziś tym, czym jest. Jego wielkość to umiejętność zaoferowania słuchaczowi muzyki czystej i pięknej jak łąka. Korzenie jego dzieła rozchodzą się we wszystkich kierunkach, bądź jako szkoły narodowe bądź jako nowy cudowny słownik muzyczny, który wyszedł z języka tradycyjnego i nieustająco ewoluuje. W końcu odkrycie w fortepianie instrumentu o możliwościach niespodziewanych w zapisie lub w samej kreacji, w sensie prawdy brzmieniowej. Będziemy jeszcze próbować zanalizować konsekwencje tego zadziwiającego wkładu w rozwój muzyki ostatnich stu lat, w której cień Chopina zajmuje honorowe miejsce.<sup>3</sup>

tum. Małgorzata Gamrat

#### Przypisy:

<sup>1</sup> Odczyt wygłoszony w 1948 r. na zaproszenie UNESCO. Opublikowany w „Ostinato Rigore” nr 15 „Frédéric Chopin” 2001. Tłumaczenie oparte na wersji tego odczytu zamieszczonej w: Aleksander Tansman, *Głos liryczny w burzliwym stuleciu (Une voix lyrique dans un siècle bouleversé)*, red. Mireille Tansman-Zanuttini, Harmattan, Paryż 2005.

<sup>2</sup> *Fantasiestücke* op. 12 nr 2.

<sup>3</sup> Op. 17 nr 1.

# Polska – czy to jeszcze brzmi dumnie?

Jan A. Jarnicki

Obszerując polskie realia można dojść do wniosku, że wszystkie mniej czy bardziej eksponowane stanowiska zajęte są przez osoby, dla których słowo „Polska” jest tylko nic nie znaczącym frazesem. Tak samo, a może jeszcze gorzej jest w życiu muzycznym; wszelkie wynaturzenia widoczne jak na dłoni nikogo nie interesują, nikomu nie zależy by zmienić zaistniałą sytuację, a podobno niezależne media milczą jak jeden mąż na temat tych patologii.

Wielokrotnie już pisaliśmy na tych łamach o ciągłym łamaniu ustawy o języku polskim nawet przez instytucje państwowe. Nasi przodkowie wynaleźli znaki diakrytyczne, by łatwiej było zapisywać różne mniej lub bardziej egzotyczne

języki znacznie różniące się od łaciny, a Polacy z uporem godnym lepszej sprawy, chyba jako jedyny naród, łamią przez siebie ustanowione prawo i starają się w polskich nazwach na użytek cudzoziemców tych znaków nie używać. A może litery takie, jak „ą”, „ć”, „ę”, „ł”, „ń”, „ó”, „ś”, „ż” i „ź” są czymś wstydlivym? Choć w polskim języku od 100 z okładem lat używa się spolszczonej formy „Dworzak”, to obecnie z coraz większym zapałem pisze się go w wersji oryginalnej „Dvořák”, niezrozumiałej dla większości (czy rzeczywiście, litera „ř” jest dużo bardziej elegancka i nie ma znamion „obciachu” w przeciwieństwie do naszego „rz”). Pojawiają się w świecie informacje o coraz bardziej znanych artystach, jak „Beczala”, „Bak” czy „Kwiecien”. A przecież tylko Polacy wiedzą, że to Beczala, Bąk i Kwiecień. Dla reszty świata są to zupełnie inne nazwiska. Widać w dzisiejszych czasach mniejszy to wstyd wyjść w kałesonach na ulicę niż mieć polską literę w imieniu lub nazwisku. Czy to nasza przysłowiowa już służalczość wobec cudzoziemców, czy też po prostu głupota, każe nam okaleczać nasz język? Język nie jest czymś wiecznym. Jeśli rzeczywiście jest on nam niepotrzebny, zlikwidujemy go. O ileż łatwiej będzie się żyło przyszłym pokoleniom od urodzenia wychowanym w języku obecnie dominującym, czyli angielskim. A może bądzmy rzeczywiście dalekowzroczni i od razu przejdźmy na chiński? Ogromne wynikające z tego oszczędności możemy przecież zmarnotrawić w inny sposób. Jeśli jednak uważamy, że walka o oscypka, kaba-

nosy, wódkę i inne typowo polskie produkty jest godna lepszej sprawy, zacznijmy od szanowania samych siebie. To o czym nawet nie mogli marzyć Niemcy, Austriacy i Rosjanie przez 123 lata zaborów, sami z radością wykonaliśmy przez niecałe 20 ostatnich lat

**Motto: *Afin que les oeuvres humaines accomplies durant les siècles ne se perdent pas dans la nuit de l'oublie, il est bon et juste de maintenir leur mémoire et de la léguer à la postérité.***

Henryk Sienkiewicz

***(Aby dzieła ludzkości tworzone na przestrzeni wieków nie zaginęły w mrokach zapomnienia, słusznym i sprawiedliwym jest pamiętać o nich i przekazywanie następnym pokoleniom)***

wolności. Z tej perspektywy czymś kuriozalnym wydaje się walka mniejszości polskiej na Litwie, wspierana przez władze RP, o możliwość pisania nazwisk po polsku. Czy warto zajmować się tym na Litwie, skoro w warunkach całkowitej wolności sami okaleczamy naszą mowę?

W żadnej innej dziedzinie nie wynarodowiliśmy się tak szybko, tak zapałem, jak w muzyce. Od lat z uporem przekonujemy zarówno samych siebie, jak i cały świat, że wśród naszych kompozytorów nie ma nikogo wartego zapamiętania. Twierdzimy, że jesteśmy pustynią, na której trafił się jeden, jedyny samorodek – Chopin. Jest co prawda jeszcze kilka samorodków żyjących – każdy z nich w swoim zadufaniu uważa, że nikogo poza nim nie ma. Cała historia ludzkości to jest nieprzerwane powtarzanie, przetwarzanie, ulepszanie wcześniejszych wzorów. I tylko nasi żyjący twórcy wspierani przez muzyków i muzykologów chcą wierzyć, że swój geniusz zawdzięczają tylko sobie, a nie poprzednim pokoleniom. Niech tak będzie, to ich sprawa, twórca może nie wiedzieć co się wokół niego dzieje. Ale odtwórca? Albo naukowiec (o ile muzykologię i teorię muzyki można nazwać nauką)?

Jedna z najbardziej znanych polskich orkiestr – NOSPR – wybrała się niedawno w „rejs z Chopinem” do miast Szwecji, Danii, Norwegii, Francji i Wielkiej Brytanii. I cóż zabrała w swoich bagażach? Oczywiście Chopina, a przy okazji Brittena, Griega, Ber-

lioza, Debussy'ego. Szefowa tego zespołu, była Minister Kultury naszej Rzeczypospolitej Polskiej a nie jakiegoś bantustanu, uznała, że „niespodzianką dla duńskiej, szwedzkiej, norweskiej, angielskiej i francuskiej publiczności będzie prezentacja utworów o tematyce morskiej ich narodowych kompozytorów”. Znając Francję i Francuzów wątplię by od lat z utęsknieniem oczekiwali na NOSPR-owskie wykonanie Morza Debussy'ego. Myślę, że dotyczy to również Brytyjczyków, Duńczyków czy Norwegów.

Tak jak kiedyś krytykowaliśmy Piotra Kamińskiego za straconą szansę zaprezentowania światu polskich oper, tak teraz skrytykujemy w imieniu wszystkich miłośników muzyki polskiej, panią Dyrektora NOSPR-u za to, że mając do dyspozycji nasze podatki nie wpadła na pomysł, by przy okazji wielkiego wydarzenia jakim jest Rok Chopinowski pokazać światu również innych kompozytorów polskich. To nieprawda, że poza Chopinem nie istniała XIX-wieczna muzyka polska. To nieprawda, że jeśli nawet była, to zaginęła. Co stało na przeszkodzie, by każdy koncert zacząć uwerturą albo podobnego pokroju utworem polskim, następnie zagrać dzieło z orkiestrą Chopina i zakończyć go symfonią polską?<sup>1</sup>

W mawia się nam cały czas, że muzyki polskiej nie ma lub jest bez wartości, jeśli była to zaginęła, a jeśli nawet nie zaginęła, to nie da się jej grać bo nuty są zię. **Muzyka21** pisała już o tym jakiś czas temu w związku z takim twierdzeniem publicznie głoszonym przez pana Antoniego Wita. Ostatnio, podczas rewelacyjnego koncertu jakim była premiera opery *Monbar* Dobrzyńskiego wypowiedział się na ten temat jego uczeń, Łukasz Borowicz. Tak jak kiedyś jego maestro, tak teraz i on sam, choć odkrywca *Monbara*, głosił podobne teorie. Skoro udało mu się odkryć tę operę, to może warto kontynuować poszukiwania zamiast głosić pozbawione sensu twierdzenia. Zarówno w polskich jak i zagranicznych bibliotekach i wydawnictwach jest tyle muzyki polskiej, że wszystkie polskie filharmonie miałyby zajęcie przez najbliższe kilkadziesiąt lat. Podobno nieobecność muzyki polskiej w filharmoniach spowodowana jest również zbyt wysokimi stawkami

dla ZAiKS. Ale te stawki są takie same dla wszystkich. Jeśli więc filharmonia ma pieniądze na Szostakowicza, to dlaczego nie ma na Weinberga? A jeśli gra za darmo Liszta, to dlaczego nie Zeleńskiego? Problemem jest co innego: mało który muzyk wie cokolwiek na temat naszej muzyki, jeszcze mniej sięgnęło po nią w celach poznawczych. Szkoły kształcące przez co najmniej 17 lat przyszłych muzyków w ogóle nie dbają, by wiedzieli oni cokolwiek o naszej muzyce. Przeciętny Polak nie ośmieli przyznać się, że nie wie, kim byli Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Prus, Wyspiański, Miłosz, ale nie wstydi się braku wiedzy o muzyce. Kilka lat temu kontaktowała się z nami świeżo upieczona absolwentka muzykologii UW, przyszła doktorantka i studentka wydziału dziennikarstwa, autorka pracy magisterskiej o Witoldzie Lutosławskim, dla której nazwiska Romana Statkowskiego i Witolda Maliszewskiego były obce. Nieznane są mi jej dalsze losy. Strach pomyśleć, że za jakiś czas, dzięki znakomitym dyplomom, stanie się szefową jakiejś polskiej orkiestry, albo innej polskiej instytucji kulturalnej.

Zagraniczni artyści przyjeżdżają do Polski i grają co chcą, bo nikt w Polsce nie sugeruje im, by przywieźli coś polskiego. Dla naszych decydentów jest to, nie wiedząc czemu, czymś normalnym. Wystarczy przyrzec się programom naszych filharmonii na nadchodzący sezon by stwierdzić, że rzucając kośćmi mielibyśmy mniejszą przypadkowość. Bywają chlubne wyjątki. Zagraniczni artyści chcieliby może grać naszą muzykę, ale skutecznie ich do tego zniechęcamy. Kilka lat temu całe środowisko chwaliło Sharon Kham za sięgnięcie po *Koncert klarnetowy* Kurpińskiego. Jeśli rzeczywiście wyrażano swoje szczerze uczucia, dlaczego w tym roku zaproszono ją z *Koncertem klarnetowym* Webera?

Dwa lata temu słynny artysta, Marc Minkowski, został dyrektorem Sinfonii Varsovii. Całe środowisko było tym zachwycone, pisano różne, dziwne opinie w stylu „Tylko światowej sławy wykonawcy mogą wydobyc polską muzykę klasyczną z głębokiego cienia. To będzie koncert symfoniczny inny niż wszystkie. Marc Minkowski, jeden z najsłynniejszych dyrygentów świata, poprowadzi 20 czerwca w warszawskim Teatrze Wielkim m.in. uverture i *Tańce góralskie* z Moniuszkowskiej *Halki*. Tych kilkanaście minut muzyki może odmienić los naszej narodowej opery. Zwłaszcza jeśli francuski dyrygent (o polskich korzeniach) umieści tę uverture na którymś ze swych nowych albumów” (Wprost nr 25/2008 – 1330). Skończyło się na pobożnych życzeniach. Ani nagrań, ani koncertów. Co francuskiego dyrygenta może obchodzić muzyka polska skoro my sami mamy o niej złe mniemanie. Przejrzenie strony internetowej Sinfonii Varsovii nakłania mnie do stwierdzenia tylko jednego: jej cechą charakterystyczną jest kompletny brak repertuaru kraju, w którym jest jej siedziba i który ją utrzymuje. Czyli typowa polska instytucja kulturalna.

Niedawno, w radiowej Dwójce prowadzona była m.in. dyskusja o roku chopinowskim, a w ramach niej o festiwalu „Chopin i jego Europa”. Na sugestię jednej z biorących w tej rozmowie osób, że Marta Argerich mogłaby zagrać coś polskiego, niekoniecznie Chopina, organizator festiwalu, pan Stanisław Leszczyński stwierdził, że przekonanie Marty Argerich do zagrania czegokolwiek jest po prostu niemożliwe. Sądząc po tym, że żona pana Leszczyńskiego również nie gra repertuaru polskiego można raczej sądzić, że nie ma on daru przekonywania, a może po prostu nie ma wystarczającej wiedzy. Marta Argerich grywa u nas za nasze pieniądze od wielu lat. W tej chwili ma status wielkiej gwiazdy i jest być może za późno, by zmieniać jej przyzwyczajenia. Ale gdybyśmy od ponad 40 lat dawali jej do zrozumienia, że chcąc zarobić nasze pieniądze, musi się podporządkować naszym wymaganiom, sprawy stałyby inaczej. Są kraje, do których nie można przyjechać nie mając w „bagażach” czegoś miejscowego. Polska niestety do takich krajów nie należy.


Może te rozważania są naiwne. Jednakże lektura życiorysu Grzegorza Fitelberga przekona, że tak nie jest. W czasach, gdy Polska nie istniała na mapach świata, zapraszano go na koncerty m.in. do Argentyny i tamże, na przekór organizatorom, za ich pieniądze, wprowadzał do koncertów utwory polskie. A teraz ileż to koncertów gra w świecie NOSPR albo Narodowa, albo inna nasza orkiestra funkcjonująca za nasze podatki, w których nie ma miejsca dla muzyki polskiej? Ile takich koncertów bez muzyki polskiej gra się u nas?

Sądząc po tym jak wiele wydano muzyki polskiej w różnych wydawnictwach, w tym w zachodnich i rosyjskich, można wysunąć dwa wnioski: albo ci XIX-wieczni kompozytorzy byli krezusami i stać ich było na sfinansowanie wydania swoich dzieł, albo też, co bardziej prawdopodobne, ich muzyka była równie dobra, a może i lepsza, niż miejscowa i dlatego wydawcy w Niemczech, Austrii, Francji, Belgii, Anglii, USA, Rosji sięgali po nią. Wydawcy w XIX w. na ogół nie byli filantropami i na wydawanych nutach musieli zarobić. A my, z naszą niechęcią do własnego dorobku, nic nie robimy by tę muzykę po śmierci ich twórców dalej kultywować. Kilka lat temu pojawiło się nagranie dzieł fortepianowych Juliana Fontany, przyjaciela Chopina. Płyta spotkała się z ogromnym uznaniem. Dlaczego trzeba było czekać 130 lat od śmierci kompozytora by doprowadzić do utrwalenia jego dzieł? Gdzie byli wcześniej ci wszyscy renomowani muzykolodzy, teoretycy, wykonawcy?

NOSPR – nasza narodowa, polska orkiestra inauguruje właśnie sezon. I cóż mamy w programie: Mahlera, Wagnera. Jest również tak ukochana muzyka polska, choć trochę inaczej: *Preludium cis-moll* op. 45 Fryderyka Chopina, zinstrumentowane specjalnie na jubileusz 75-lecia orkiestry przez „wybitnego muzykologa a także kompozytora, Charlesa Bodmana Rae” – kto to w ogóle jest! Mieliśmy kiedyś Wyższe Szkoły Muzyczne, póź-

niej Akademie, teraz nawet Uniwersytety; czy rzeczywiście nie potrafimy wykształcić kogokolwiek zasługującego, by napisać utworów na 75-lecie NOSPR-u, co zmusiło tę szacowaną instytucję do szukania „szczęścia” aż w Australii u amerykańskiego twórcy? Szkoda, że szefowa NOSPR zamiast wydawać pieniądze na nikomu niepotrzebną aranżację nie sięgnęła po dzieło Zygmunta Noskowskiego *Z życia narodu* – on też miał pomysł na zorkiestrowanie preludium Chopina, tyle że innego – A-dur op. 28. Ten utwór zasługiwałby na wykonanie choćby dlatego, że w zeszłym roku NOSPR całkowicie zignorował 100. rocznicę śmierci naszego twórcy. A może NOSPR zechciałaby sobie przypomnieć, póki czas, że gra w Sali im. G. Fitelberga, swojego najwybitniejszego szefa i zagrała coś z jego twórczości? Starczyłoby pewnie na każdy koncert w nadchodzącym sezonie.

Bardzo często zastanawiam się, dlaczego współcześni Polacy z jednej strony bardzo afiszują się ze swoim umiłowaniem Ojczyzny, za jej krytykę potrafią się obrazić, z drugiej strony wszelkie działania manifestujące patriotyzm, przywiązanie do polskości traktują jako coś co najmniej śmiesznego. Kilka lat temu wydałem kilka partytur z muzyką polską. Za coś naturalnego uznałem, że ich okładki będą biało-czerwone. Wiele osób skwitowało to uśmiechem, niektóre uznały to za przesadne. A przecież w USA jest czymś naturalnym, że nawet najbardziej prozaiczne przedmioty ubiera się w barwy narodowe. Od lat ze zdumieniem oglądam poranne wiadomości w TVP1. Wprawdzie jest to narodowy, polski program, opłacany z podatków, uważany przez większość za dobro narodowe nie do ruszenia, a jednak dziennikarz prowadzący ma po swojej prawej ręce mapę USA. A przecież to Polska powinna być w centrum uwagi, bez względu na jej rzeczywistą rangę w świecie.

Motto rozpoczynające ten tekst znajduje się na kamiennej tablicy w kościele pod wezwanie Najświętszej Marii Panny w Vevey w Szwajcarii. Jego tam obecność jest dla Szwajcarów bez znaczenia; oni tę mądrość posiadli wieki temu. Natomiast kopia tej tablicy powinna leżeć przed oczami każdego, kto zarządza naszymi, publicznymi pieniędzmi. Może wtedy decydenci zastanowiliby się dwa razy przed złożeniem podpisu pod decyzją działającą na szkodę Polski. 

#### Przypisy:

<sup>1</sup> Ukłonem w stronę publiczności szwedzkiej było wykonanie muzyki Romana Maciejewskiego, gdyż mieszkał jakiś czas w Goeteborgu. Szwedzi najprawdopodobniej o tym nie wiedzą, ale inicjatywa ta jest godna pochwalenia i naśladowania. Tylko czy nie można było takich rodaków znaleźć w pozostałych krajach? Na pewno tacy byli. Nie będziemy jednak tego sugerowali pani Dyrektor. Ma wystarczające kompetencje, by, przy odrobinie dobrej woli, odnaleźć naszych rodaków-muzyków związanych z Danią, Norwegią, Francją czy Wielką Brytanią.

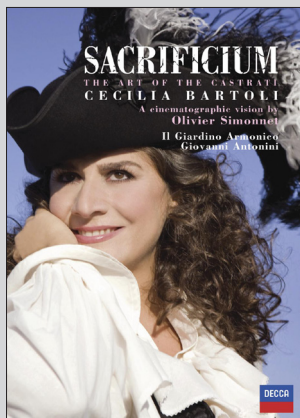
PALCEM PO PŁYCIĘ

# ANNE-SOPHIE I CECILIA W FILMOWEJ OFENSYWIE



**JOHANNES BRAHMS**  
**Sonaty na skrzypce i fortepian**  
*Anne-Sophie Mutter, skrzypce • Lambert Orkis, fortepian*  
Deutsche Grammophon 073 4617 • w. 2010, n. 2009 • DVD-V, 109'

**Muzyka21**  
płyta miesiąca



**SACRIFICIUM: THE ART OF CASTRATI**  
**9 arii z albumu Sacrificium**  
*Cecilia Bartoli, mezzosopran • Il Giardino Armonico • Giovanni Antonini, dyrygent*  
Decca 074 3396 • w. 2010, n. 2009 • 88'

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Obie rekomendowane tu płyty DVD mają jedną wielką zaletę, otóż prezentują dwie najlepsze w swojej klasie artystki w bar-

dzo pięknie zrealizowanych na najwyższym poziomie filmach muzycznych. Ich zawartość, to najnowsze dokonania muzyczne Cecylii Bartoli – arie z fenomenalnego albumu *Sacrificium* i komplet sonat na skrzypce i fortepian Brahmsa wykonywanych przez Anne-Sophie Mutter.

Anne-Sophie Mutter dokonała tej rejestracji sonat Brahmsa podczas koncertu w sali kameralnej barokowej biblioteki w dawnym klasztorze Augustianów w Polling w Bawarii. Skrzypaczka na scenie prezentuje się świetnie. Jest niczym antyczna alabastrowa bogini, tradycyjnie z odkrytymi ramionami, w przepięknej sukni ujmującej prostotą, elegancją i skromnością. Swoje kreacje ma zawsze dopasowane do wykonywanej muzyki. Tym razem jest to granatowa suknia wieczorowa spięta w pasie szerokim, gustownym jedwabnym pasem w nieco jaśniejszym odcieniu granatowego koloru. Muzyka Brahmsa w takim opakowaniu brzmi niezwykle.

Wybrana do rejestracji barokowa sala jest wyjątkowym klejnotem architektonicznym z wysmakowanym malarstwem plafonowym zawierającym różne sceny rodzajowe, wszystko uzupełniają harmonijne stiuki, a akustyka jest wprost fenomenalna dla muzyki kameralnej. Często odbywają się tutaj koncerty, m.in. Fundacji Anne-Sophie Mutter promujące młode talenty, którymi opiekuje się ta wybitna skrzypaczka.

Wykonanie koncertowe jest równie dobre jak album studyjny. Wszystko mieni się pięknie wydobytymi melodiami, wspaniałą finezją techniczną, wyborną dawką emocji odkrywanych w muzyce. Dialogi instrumentów brzmią, jak natchnione rozmowy, zmieniają się tematy, pojawiają się nowe wątki, a całość dramaturgii interpretacji niesamowicie wciąga. Fantastycznie wypadają części wolne sonat. Tu słyszymy wszystko co najlepsze ma w swoim kunszcie Anne-Sophie Mutter. To po prostu magiczne muzykowanie, absolutnie genial-

Anne-Sophie Mutter  
fot. Anja Frers/DG



nie wypada *Sonata G-Dur*. W *Sonacie d-moll* mamy wyjątkowe porozumienie i wydobyte wszystkich intencji Brahmsa. Jest tu pełna kontrola dynamiki w grze, jej narracji, czasu trwania. Artyści znakomicie odkryli jej istotę, nie epatują technicznym popisem, gdzie mogliby po prostu oddać się szaleństwu i przerysować głębokie emocje i intencje kompozytora ukryte w nutach. Muzyka kameralna jest dla Anne-Sophie Mutter jej bodaj największą pasją, do której podchodzi z wielkim zaangażowaniem. Jej partnerstwo z Orkiszem można śmiało określić jako doskonałe porozumienie, z czego powstają wybitne nagrania. Mutter gra dźwiękiem niezmiernie pięknym, jest bardziej powściągliwa. Stapia się z dźwiękiem i wnika głęboko w dramaturgię partytury, unika zbyt ostrych kontrastów. Jej skrzypce pozbawione są prze-

sadnego vibrato, gra dźwiękiem nasyconym, a przy tym bardzo ciepłym. Muzyka zdaje się płynąć z lekkością i powabem, ale i stosowną intensywnością emocji z życia wziętych.

Realizacja filmowa tego koncertu w pięknej sali bibliotecznej jest stonowana, artystycznie ciekawa i dopracowana. Reżyserka Agnes Méth unika szybkich montaży, nachalnych i wulgarnych ujęć zarówno skrzypaczki, jak i pianisty. Wybiera bardziej poetycki sposób obrazowania tej bardzo emocjonalnej muzyki Brahmsa. Kamera w dyskretny sposób towarzyszy muzykom. Zapis dźwiękowy jest bardzo dobry, oparty na standardach dźwięku przestrzennego w formacie DTS 5.1. Stanowi bardzo dobre uzupełnienie całości wyjątkowo udanej produkcji filmowej. Na koniec koncertu artyści



uniesieni znakomitym przyjęciem publiczności, jakby chcieli nas przenieść w mistyczny świat muzyki Brahmsa i jako bonus zagrali *Kołysankę* op. 49 nr 4. Oj, potrafi na scenie Anne-Sophie Mutter i jej muzyczny partner uchylić nam fragmentu nieba i uczynić świat wokół nas choć na chwilę magicznym i przepelnionym pięknem i harmonią płynącą z cudownej muzyki.

Jako dodatek do płyty dołączono wideoklip reklamujący album i ciekawy wywiad z artystami.

Drugi album DVD całkiem odmienny od pierwszego, zarówno stylem muzycznym, jak i filmową

i wciąż przybywających wielbicieli, dla których jest niczym bogini, ma też sporo przeciwników, którzy zarzucają jej brak nowych horyzontów rozwoju, przesadny manieryzm wykonawczy i niemałą sztampe emocjonalną dla prezentacji odkryć muzycznych. Jedno pozostaje niezmiennie, każda jej nowa płyta wywołuje wielkie emocje i staje się hitem sprzedazy na podupadającym rynku muzyki poważnej.

Dla tej realizacji filmowej wybrano 9 arii z albumu płytowego i przeniesiono je w miejsce niezwykle i czarowne – wspaniały Pałac Królewski w Casercie, niedaleko

scenie w teatrze barokowego pałacu (wydaje się, że bez publiczności, ale na końcu pojawia się wybuch gwałtownych braw i emocji bliskich szaleństwu). Potem reżyser przenosi nas do innych miejsc w pałacu, aż wszystko kończy się w ogrodach pałacowych przy dźwiękach arii Haendla *Ombra mai fu*. Na początku Cecilia Bartoli pojawia się w czarnym garniturze z epoki z mnóstwem koronek, który może być strojem nawet samego Don Giovanniego, w miarę rozwoju akcji filmu i kolejnych arii przywdziewa strój bardziej rozbudowany, androgeniczny, wzbogacony królewskimi

mocnych, podstawowych zbliżeń śpiewaczki, ba, nawet ten francuski reżyser pięknie oddaje Bartoli, szczególnie te szerokie skoki i wysokie nuty w tych niewiarygodnie trudnych ariach pisanych przez Geminiana Giacomellego, Nicola Porpory i Francesca Arai. A w arii Arai *Cadro ma qual si mira* Bartoli ściąga fragmenty koloraturowe przez prawie 30 taktów linii melodycznej, co nie jest łatwe, nawet dla najbardziej zręcznych śpiewaków, a reżyser potrafi to trafnie poetycko i z klasą zobrazować filmowo.

Na szczególną uwagę zasługują tu też materiały dodatkowe

Cecilia Bartoli  
fot. Uli Weber/DG



realizacją. Jest opowieścią o sztuce kastratów i do jego produkcji posłużono się fenomenalnym albumem Cecylii Bartoli *Sacrificium*. Za wizję filmową odpowiadał znakomity artysta Olivier Simonnet.

Wielka dama muzyki barokowej, specjalistka od muzycznych odkryć, Cecilia Bartoli, bo o niej mowa, po raz kolejny swoim nowym albumem potwierdziła wciąż wysoką pozycję w operze i odkryciach muzycznych naszych czasów. Mimo grona stałych, ale

Neapolu. Stworzony dla rządzących Burbonów, którzy władali Neapolem i Sycylią (Królestwo Obojga Sycylii), był to jeden z największych budynków wzniesionych w XVIII w. Jego ogrody, wnętrza i pałacowy teatr są bajecznie piękne i monumentalne zarazem. A wszystko to wzbogacił reżyser muzyką efektowną służącą wyszukanej rozrywce.

Cecilia Bartoli pojawia się na wielkich schodach biegając na nich i w górę, i w dół. Śpiewa na

kolorami złota, czerwieni i czerni. Na ekranie z dużą fantazją są pokazane falbany płaszczów, okazałe kapelusze i kolana, wysokie skórzane buty u śpiewaczki, jako atrybuty wyrażające muzykę. Na szczęście, Simonnet nie jest tak do końca pochłonięty przesadną teatralnością, robi szybkie montaż, ujęcia w ruchu, ale wszystko jest nacechowane smakiem i elegancją potrzebną tej zjawiskowej muzyce.

W sumie reżyser nie unika

z Bartoli omawiającą dziwne i tragiczne ofiary, jakie dla muzyki składali młodzi chłopcy, co sprawia, że *Sacrificium* warte jest oglądania.

Obie płyty DVD są bodaj najlepszymi tegorocznymi produkcjami filmowymi z muzyką zobrazowaną w roli głównej. Trzeba koniecznie po nie sięgnąć, bo są tego warte!

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

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

**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Das Wohltemperierte Klavier**  
*Rosalyn Tureck, fortepiano*  
Membran 232923 • w. 2010, n. 1952/3  
• 294'60"  
☆☆☆☆

*Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha inspirowało wielu wielkich: Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Brahmsa i Wagnera. Ta składająca się z dwóch części wędrówka po muzycznym kosmosie to 24 preludia i fugi napisane na użytek młodzieży, zwłaszcza tej zaawansowanej w nauce muzyki. Czy to przejaw skromności lub pedagogicznego zacięcia lipskiego kantora sprawiły, że dzieło, które do dziś pozostaje w pełni nie odkryte miało w założeniu stanowić wprawkę dla uczniów. Najbliżej odpowiedzi jest, według mnie, Albert Schweitzer, który podkreśla, że Bach w przeciwieństwie np. do Beethovena nigdy w tworzeniu muzyki nie był zainteresowany wyłącznie sobą. A w tym dziele może najbardziej jest nauczycielem, który czyni z komponowania muzyczny wykład.

Ten Nauczyciel mówi nam, że system równomiernie temperowany wcale nie jest najlepszy, że nie pozwala on na taką różnorodność i bogactwo harmoniczne, na jakie pozwala strój swobodnie „tworzony” przez kompozytora. *Das Wohltemperirete Klavier* to tak naprawdę nie tyle równomiernie nastrojony (temperowany) instrument klawiszowy, ale nastrojony właściwie. Sposób „ustawiania” instrumentu przez kompozytora ewoluował, a jego nazwy pochodziły od nazwisk kompozytorów, np. od Rameau. Bach w swym dziele różnice pomiędzy kolejnymi tonacjami pokazuje tak, jakby objaśniał różnice między kolorami: każda fuga to inna barwa, inne emocje, inne przeżycie. Bogactwo muzycznej palety Bacha otwiera niewyczerpane możliwości interpretacyjne dla wykonawcy. Każdy grający, chcąc nie chcąc, podkreśli inny głos w fudze, dobierze inne tempo, itd. Czy istnieje zatem pośród zarejestrowanych wykonawców interpretacja zbliżająca się do doskonałości? Legendarne nagranie Glenna Goulda zdaje się najbliższe ideału. Wybierając fortepian (mimo, że w tytule jest zaznaczone o jaki instrument klawiszowy chodzi), podkreślał, że na klawesynie nie byłby w sta-

nie oddać wszystkich niuansów i barw kompozycji Bacha. Ponadto grając „przeciw” fortepianowi (jego dynamice i dźwiękowej autonomii), walcząc z jego potęgą i dwuwiekową tradycją sprzyjania grze wirtuozerskiej, osiągnął efekt, który łączy przejrzystość rysunku z bogactwem palety brzmieniowej.

Przywołałem Goulda z innego, niż ten, dość oczywisty, powód. Otóż być może nie byłoby jego nagrania oraz w ogóle jego filozofii muzyki Bacha, gdyby nie Rosalyn Tureck. To właśnie ta amerykańska pianistka, nazywana przez krytyków „najwyższą kapłanką Bacha” w 1953 r. nagrała na płytach 48 preludium i fug. Na czym więc polega jej wyjątkowe podejście do tego utworu, które tak zainspirowało Goulda? Przede wszystkim Rosalyn Tureck rozumiała znakomicie paradoksalność muzyki Bacha, jej służebny i suwerenny charakter, a także wiedziała, jak w klarowny sposób pokazać jego skomplikowane wielogłosowe harmonie. Była przeświadczona, że u Bacha do piękna dociera się nie palcami, a głową. Proszę posłuchać 22 fugi z pierwszego zbioru. Tam każdy kolejny dźwięk (przy trzech głosach naraz!) oddaje inną emocję. Tureck rysuje przed nami owe głosy tak namacalnie, że nawet nie mając nut przed oczami, widzimy wyraźnie każdy głos. Każde preludium w bachowskim cyklu tętni życiem, maluje jego obraz, natomiast fuga o tym życiu mówi.

Wydawałoby się zatem, że jesteśmy już tak blisko ideału, bo mamy artystkę, która doskonale rozumie intencje Bacha, która prowadzi nas bezpiecznie przez polifoniczne ścieżki zdrowia, ćwiczy nas, ale też tłumaczy sens i funkcję tych lekcji. Niestety, artyście nie pomogli tym razem autorzy technicznej części edycji kompaktowej. Fatalna jakość przeniesienia nagrania z płyty analogowej na kompaktową przez firmę Fabfour pozbawiło co prawda nagranie specyficznego trzeszczenia, ale dokonano tego za cenę nienaturalnego podwyższenia dźwięku, co sprawia, że jest on wręcz nieprzyjemny dla ucha. Warto polecić dostępną na rynku świetną wersję wydaną pod szyldem BBC Legends. Tam dopiero w pełni słyhać, że dla Bacha sztuka była objawieniem religijnym ujętym w dyscyplinę i

harmonię. A dla nas, dzięki Rosalyn Tureck, *Das Wohltemperierte Klavier* staje się obietnicą, że droga do nieba składa się ze stopni, na które wstąpić może każdy.

Michał Koziotek



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Sonaty op. 109, 110, 111**  
*Elisabeth Leonskaja, fortepian*  
MDG 943 1622-6 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 69'58"  
☆☆☆

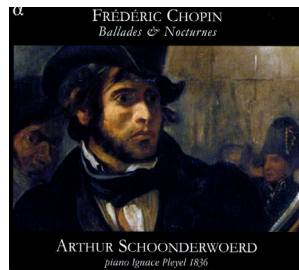
Elżbieta Leonskaja pochodzi z Gruzji. Tam też odebrała wczesne wykształcenie muzyczne, które od 1964 r. kontynuowała w moskiewskim konserwatorium. Później zdobywała laury na międzynarodowych konkursach w Bukareszcie, Paryżu i Brukseli. W 1978 r. opuściła Związek Radziecki i zamieszkała w Wiedniu. Tam też miała okazję partnerować w kilku koncertach Światosławowi Richterowi. Artystka ma również na swym koncie wspólne koncerty z najślawniejszymi orkiestrami globu (m.in. Filharmonikami Berlińskimi i Nowojorskimi) oraz nagrody za nagrania (m.in. Diapason d'Or czy Prix Caecilia).

Jak dotąd repertuar pianistki obejmował głównie kompozytorów romantyzmu (Schubert, Dvorzak, Brahms). Tym razem artystka podjęła się interpretacji trzech ostatnich sonat Beethovena – kompozycji o hieratycznych zawłościach formalnych, skomplikowanej dramaturgii i głębokiej wyrazowości.

Leonskaja dysponuje ładnym, perlistym dźwiękiem, a jej sposób prowadzenia fraz wyróżnia się elegancją. Przymioty te dobrze służą pogodnym odcinkom *Sonaty E-dur*, a okazują się niewystarczające w bardziej ekspresyjnych momentach. Niestety trudno odnaleźć w grze pianistki środki, które służyłyby uchwyceniu dramaturgii poszczególnych sonat, lub przynajmniej ich części. Słuchając jej interpretacji można od-

nieść wrażenie, iż ich autorka za wszelką cenę stara się przemycić pierwiastek galant do tych jakże nie salonowych kompozycji. Niekorzystne wrażenie robią również fragmenty fugowane, w których razi brak przejrzystości fakturalnej. Wszystko to powoduje, że kompozycje, których w interpretacji Richtera lub Anderszewskiego słucha się z zapartym tchem, pod palcami Gruzinki wytwarzają tylko miłą nastrojowość.

Piotr Wolanin



**FREDERYK CHOPIN**  
**Ballady i nokturny**  
*Arthur Schoonderwoerd, fortepian*  
Alpha 147 • w. 2009, n. 2008 • 61'49"  
☆☆☆☆

Kiedy w 2004 r. wyszła pierwsza płyta Arthura Schoonderwoerda, to miałem okazję zrecenzować ją, opisując w zasadzie w samych superlatywach. Kiedy więc wyszło obecne wydawnictwo, ciekawość była jeszcze większa. Komplet *Ballad* przepleciony *Nokturnami* op. 9 plus dwa małe dodatki na rozpoczęcie i zakończenie płyty zapowiadają się więc ciekawie. Album ten nagrany został na instrumencie Ignacego Pleyela z 1836 r., o bardzo przyjemnym i bogatym brzmieniu. Jakkolwiek holenderski pianista znany jest głównie z poświęcania uwagi kompozytorom z epok wcześniejszych, tak Chopin w jego wydaniu jest niewątpliwie ciekawy.

Gra Schoonderwoerda jest pełna napięcia oraz nagłych zwrotów akcji. Z całą pewnością nie jest on pianistą delikatnym oraz poprawnym, lecz co jakiś czas łamie utarte i powszechnie przyjęte schematy gry, co rusz zaskakując czymś nowym. Szczególnie mocno taka gra jest widoczna w trzymających stale w napięciu *Balladach*. Niezwykle liryczna jest *Ballada g-moll* op. 23, lecz także bardzo mocno naładowana emocjami, raz tocząc się spokojnie wśród kantyleń, po to by później spowodować nagły

przrost stanu emocjonalnego słuchacza. W swoim dość ciężkim brzmieniu Holender jest wręcz zachwycająco swobodny w *III Balladzie As-dur* op. 47, frywolnie, lekko i niczym nieskrępowanie przenosząc zapis partytury na brzmienie fortepianu. Za to ostatnie dwie minuty *Ballady F-dur* op. 38 to istna nawałnica dźwięków ukazująca kres możliwości fortepianu Pleyela. Niesamowita energia przykuwa do fotela, a fenomenalny kontrpunkt w wykonaniu pianisty sprawia, że jego opowieść, w której oktawy walczą z pasażami w skrajnej agresji pochłania słuchacza bez reszty. Niesamowicie mocny i głęboki bas, wściekłe soprany, a do tego wszystko bardzo lirycznie prowadzone. Fragment absolutnie niesamowity. Wszystkie *Ballady* są zresztą opowieściami z dawką niemalże skrajnych emocji. Bardzo dobrze skonstruowane wykonawczo, są spójne w wyrazie, środkach i stylu, natomiast jedyny fragment który należałoby wyłączyć z powyższego opisu to wstęp do *IV Ballady* op. 52. Zagrany bez wizji, celu, tak odmienny od reszty, że nie sposób o tym nie wspomnieć, to tylko kilka taktów, a ma się wrażenie jakby za klawiaturą usiadł zupełnie inny pianista.

Z drugiej strony nie można też Holendrowi odmówić zdolności do delikatnego i śpiewnego grania, co też widać najlepiej w *Nokturnach*. Niezwykle emocjonalne, toczą się jednakże w spokojnej konwencji, gdzie frazy są niezwykle poetyckie (sztuka najwyższego kalibru), a uroku dodają chwile specyficznych rubat, czy krótkich momentów ciszy. Jest to dość indywidualne spojrzenie na *Nokturny*, lecz jedynie wzbogacające znane nam powszechnie standardy wykonawcze. Jak mało kto, Arthur Schoonderwoerd ujmuje też wrażliwością na brzmienie i kształt frazy, idealnie budując z nich pełne czasem napięcia, a czasem łagodnego spokoju fragmenty.

Drugą chopinowska płyta znane holenderskiego pianisty po raz kolejny daje same pozytywne wrażenia. Ujmuje dawką emocji, niesamowitego wręcz czasem napięcia i energii, w którym to jednakże nigdy nie brakuje wielkiej muzykalności. Jest to Chopin bardzo unikatowy – Holender lubi bowiem postawić czasem mocniejszy akcent, zwolnić lub nawet zatrzymać się, by po chwili ciszy znowu kontynuować swoją wciągającą opowieść. Z całą

pewnością jest to płyta, która za każdym razem porywa, a do tego w pewnym sensie wielowymiarowa. Za każdym razem słuchając można bowiem coś odkryć z jego grze, dostrzec inny aspekt rozumienia naszego kompozytora przez pianistę. Wydawnictwo całkowicie pochłaniające i wybitne, z dodającą mu tylko plusów pozytywną innością.

Jacek Krzakala



FRYDERYK CHOPIN

Walc

Alice Sara Ott, fortepian

Deutsche Grammophon 477 8095 • w. 209, n. 2009 • 57'00

★★★★

Walc, taniec królujący na salonach w całym XIX stuleciu, dla współczesnego człowieka staje się powoli czymś całkowicie obcym. Proces ten obrazuje płyta z chopinowskimi walcami w interpretacji Alice Sary Ott. Choć wizje młodej pianistki (ur. 1988) są oryginalne i interesujące, nie do końca odzwierciedlają naturalny rytm i charakter tańca, które dały się słyszeć w wykonaniach pokoleń pianistów. Chyba nie pozostaje nic innego, jak przyjąć tę tendencję za znak nowych czasów.

Teoretycznie wszystko jest poprawne. Solistka zgodnie z regułami sztuki przedłuża i podkreśla pierwszą miarę, aby nadać charakterystyczną pulsację, jednak nie zawsze działa to tak, jak powinno. Jednym z nielicznych walców, w których daje się odczuć charakterystyczne „kołysanie” jest *Walc E-dur* KK IVa nr 12. Nie przypadła mi szczególnie do gustu tendencja pianistki do nadużywania słynnego chopinowskiego rubata. Potrafi to jednak przynieść interesujący efekt, jak w *Walcu* op. 64 nr 3, gdzie wspomniane wahania tempa ciekawie łączą się z błędzącą harmonią utworu. Na ogół jednak te rubata niepotrzebnie komplikują przebieg frazy. Nie zawsze daje się też odczuć w interpretacjach pianistki logikę formy. Zdecydowanie lepiej wypadają w jej wykonaniu krótsze walce, prawdziwie rozkoszne mi-

niatury, znacznie słabiej – *Grands Valses*, składające się z kilku walców utwory, które nie zawsze tworzą tu spójną całość.

Trochę szkoda, że te drobne niedociągnięcia wypaczają wykonania, które miałyby szansę zadowolić nawet najbardziej wytrawnych słuchaczy. *Walc* op. 34 nr 3 wprowadzający nastrój podniecenia i zaaferowania czy niezwykle błyskotliwie zagrany *Walc As-dur* KK IVa nr 13 zapowiadają się wręcz znakomicie, ale nie zawsze solistce udaje się utrzymać równą, wysoką formę. Bardzo atrakcyjnie brzmią również walce w tonacjach molowych – delikatnie i intymnie. Pianistka dysponuje wieloma odcieniami piano i zwiewnym, krystalicznym uderzeniem, które wprowadzają w tych utworach wspaniały, ulotny klimat. Na uznanie zasługuje fakt, że artystka wielokrotnie z wyczuciem podkreśla harmonię, tak istotną w utworach Chopina. Podobnie chwali się wyróżnienie kontrpunktowych motywów w partii lewej ręki. Niestety, w walcach w stylu brillant czasem brakuje mi większej przejrzystości i selektywności dźwięku. Tempa większości utworów są szybkie, narzucony tu pośpiech jednak czasem negatywnie odbija się na zakończeniach fraz, które bywają zbyt pospiesznie zrywane. Jakkolwiek nie zaliczyłbym tych interpretacji do wzorowych, to pianiste udało się zaprezentować wiele swoich cennych zalet, dlatego gorąco będę jej kibicował, by jak najszybciej pozbyła się niedoskonałości swojej gry.

Krzysztof Stefański

BARNABAS DUKAY

Visions Heard

Edit Klukon, Dezső Ranki, fortepian

BMC CD 147 • w. 2009, n. 2009 • 59'36"

★★★★

Barnabás Dukay (1950) to węgierski kompozytor, a także pianista – absolwent Akademii Ferencza Liszta (dyplom w 1976 r.). Omawianą płytę wypełnia muzyka napisana przede wszystkim z myślą o dwóch fortepianach, choć dwa z opublikowanych utworów angażują tylko jeden instrument. W roli wykonawców wystąpiło znane małżeństwo „pianistyczne” – Dezső Ránki i Edit Klukon, która to para zresztą często prezentuje opisywany repertuar na koncertach, także poza Węgrami. Na wzmiankę zasługuje jeszcze jeden fakt, otóż do nagrania płyty

wykorzystano instrumenty ekskluzywnej włoskiej marki Fazioli, co więcej – materiał zarejestrowano w sali koncertowej, która należy właśnie do tej wytwórni. Dzięki temu możemy się delektować naprawdę pięknym i bogatym brzmieniem fortepianów, mających dziś niemal kultowy status (i kosztujących fortunę, tak na marginesie...).

Sam proces rejestracji zapewne także był dość interesujący. Dźwięk nagrywano za pomocą blisko ustawionych mikrofonów, co pozwoliło na uchwycenie wielu niuansów, ale także w szczególności sposób wyeksponowało pewne aspekty barwy. Zapewne nie był to zabieg przypadkowy, bowiem taka technika idealnie pasuje do – dość subtelnej – muzyki Dukay'a. Przy okazji mamy jednak do czynienia z pewnymi artefaktami, zwykle uważanymi za zakłócenia, ale tu dodającymi autentyzmu i dowodzącymi, że gra żywy człowiek, na autentycznym instrumencie. Słychać więc bardzo dobrze pracę mechanizmu młoteczkowego, w szczególności cichych pasażach nawet szelest ubrania, szuranie butów i oddechy muzyków. Melomani różnie podchodzą do takich efektów ubocznych, piszący te słowa darzy je jednak nieskrywaną sympatią.

Jaka jednak jest sama muzyka, bo w końcu ona ma grać rolę pierwszoplanową? Można rzec, że Barnabás Dukay dość dobrze zapoznał się z osiągnięciami pianistyki – i to tej nieco dawniejszej, jak i całkiem współczesnej. Mamy tu echa impresjonizmu, szczyptę Ravela, może i Satiego (z pewnością zaś Dukay oddala się na lata świetlne od tradycji romantycznej). Nie sposób też odmówić znajomości osiągnięć powojennej nowej muzyki. Jednak kompozytor także wykonawcom traktować instrument w sposób dość tradycyjny. Cechą charakterystyczną jest częste operowanie jakby niedokończonymi, urwanymi frazami. Słychać to doskonale w najdłuższym utworze, *Invisible Fire in the Winter Night*, gdy muzycy nawet nie pozwalają wybrzmieć ostatniej nucie każdej frazy. Chwilami można odnieść (chyba jednak nie do końca uzasadnione) wrażenie, że autor popada w niebezpieczną manierę. Nawet jeśli tak jest, jego kompozycji słucha się – zwłaszcza w takim wykonaniu – całkiem przyjemnie. Poza jedną, czy dwiema pozycjami, są one zresztą do siebie dość podobne. Wyróżnia się nieco żywsza *Visions Heard of Light and Love*, zbudowana

w oparciu o powtarzane modele rytmiczne i melodyczne, znów w postaci urywających się fraz.

Opublikowane na płycie kompozycje łączą jeszcze jedna cecha – generalnie dość płaska struktura, bez narastania, czy opadania napięcia, dynamiki, tempa itd. Muzyka toczy się zwykle dość leniwie, składając się z pojedynczych, starannie artykułowanych dźwięków. Skala dynamiczna nie jest przy tym jakoś szczególnie rozciągnięta – nie ma więc żadnych skrajnych piano pianissimo, ani też forte fortissimo. Bo też, bądźmy szczerzy, są dzieła – często naprawdę wybitne – ale przy tym męczące dla słuchacza (a czasem dobrze jest porządnie się zmęczyć...). Fortepianowa muzyka Dukay'a raczej nie będzie kamieniem milowym sztuki dźwięku, ale nie sądzę by ktokolwiek czuł się po jej wysłuchaniu wyczerpany. To także jedna z wielu pozycji przekonujących, że muzyka współczesna nie jest taka straszna, jak niektórzy ją malują.

Dariusz Mazurowski



**GEORGE GERSHWIN**  
**Oryginalne orkiestracje i aranżacje przez Grofé**  
*Harmonie Ensemble/New York • Steven Richman, dyrygent*  
 Harmonia Mundi HMU 907492 • 2. 2010  
 • 54'46"  
 ★★★★★

W latach 20. ubiegłego wieku, by stworzyć muzyczne arcydzieło potrzebna była współpraca trójki ludzi. Pierwszy z nich to George Gershwin, pianista-kompozytor wraz z bratem Ira był autorem utworów, które błyskawicznie stały się „standardami”, grany do dnia dzisiejszego. Z prostych musicalowych piosenek stały się planszami, które orędownicy muzyki „wolnej” zapelniali swoimi pomysłami, niejednokrotnie uciekając całkowicie od tematu i nastroju piosenki, sprowadzając ją do roli pretekstu do improwizacji. Jednak nawet te kilka nut tematu można zagrać na milion sposobów. Doskonałym przykładem tego przeniesienia prostej melodii w całkiem inny

wymiar jest *My Funny Valentine* napisane przez Rodgersa i Harta a wykonane przez Milesa Davisa. Ponieważ mowa dziś o Gershwinie konieczność trzeba wspomnieć o interpretacji *Someone to watch over me* przez Keitha Jarretta. Tam pianista śpiewa palcami, osiągając niebywałą melodyczność i sposób frazowania. Gdy Gershwin potrzebował zorkiestrować swoje kompozycje na potrzeby większych koncertów czy musicali sięgał po pomoc Ferdé'a Grofé'a, który takt po takcie zaaranżował dzieło Gershwina na 18-osobową orkiestrę. Mówiąc o orkiestrze docieramy do trzeciej osoby czyli Paula Whitemana. Dyrygenta, który w swojej orkiestrze posiadał najznamienitszych muzyków a wraz z nim stworzył nowy gatunek, określany jako jazz symfoniczny. Utworem reprezentatywnym dla tego gatunku jest *Błękitna rapsodia* skomponowana właśnie przez George'a Gershwina, zorkiestrowana przez Freda Grofé'a i wykonana po raz pierwszy w 1924 r. przez orkiestrę Paula Whitemana. Dziś na płycie wytwórni Harmonia Mundi, dzięki inicjatywie Stevena Richmana, słynnego interpretatora muzyki Dworzaka i Coplanda możemy usłyszeć *Błękitną rapsodię* graną tak jak w dniu premiery. Powiew historii czujemy już od pierwszych dźwięków, świetnie rozpoznawalnej kadencji, z niezwykłym „ślizgiem” granej przez Ala Gallodoro, dziewięćdziesięcioletniego saksofonistę, członka orkiestry Whitemana. Ta wyjątkowa historyczna uczta wymaga jednak preludium. W wypadku recenzowanej są nimi klasyczne utwory Gershwina, takie jak *Summertime* czy *The Man I Love*. Kolejnym smaczkim jest *The Yankee Doodle Blues* nagrane w 1909 r. na fonografie Edisona. Płyta ta jest muzyczną wyprawą w przeszłość, pocztówką ze świata, którego już nie ma, który istniał niedawno lecz nie trwał długo.

Jest to też najwspanialszy hold złożony muzyce Gershwina na równi z pierwszymi minutami *Manhattanu* Woody'ego Allena.

Michał Koziółek

**BENJAMIN GODARD**  
**Trio fortepianowe**  
*Trio Parnassus*  
 MDG- 303 1615-2 • w. 2010, n. 2009 • 59'47"  
 ★★★★★

Benjamin Godard urodził się w Paryżu w 1849 r. w roku 1863



wstąpił do tamtejszego konserwatorium, gdzie studiował m.in. u Henri'ego Vieuxtempa. Dwukrotnie towarzyszył swemu mistrzowi w podróżach do Niemiec. Posiadał niezwykłą łatwość komponowania, na co dowodem jest m.in. ogromna spuścizna pozostawiona przez niego. Za życia jego twórczość cieszyła się sporą popularnością. Pozostawił po sobie osiem oper, wiele utworów symfonicznych, dzieł kameralnych i solowych, a także ponad 100 pieśni. W dzisiejszych czasach jest kompozytorem raczej zapomnianym, choć uważny meloman znajdzie około stu nagrań zawierających jego muzykę.

W roku 1887 Godard został profesorem Konserwatorium Paryskiego, a w 1889 r. został mianowany kawalerem Legii Honorowej. Zmarł w Cannes w 1895 r. na gruźlicę.

Godard był przeciwnikiem Wagnera. Nie cenił ani jego muzyki, ani jego antysemitizmu. Muzyka jego, pełna uroku, pozostaje bliska stylistycznie Schumannowi i Mendelssohnowi.

Prezentowana płyta zawiera dwa tria fortepianowe napisane przez Godarda: op. 32 G-dur i op. 72 f-moll oraz najbardziej znany jego utwór – *Berceuse* z opery *Jocelyn*. Oba tria składają się z 4 części, są pełne pięknych, interesujących melodii. Myślę, że te zapomniane dzieła stanowiłyby ozdobę recitali, w których z powodzeniem zastąpiłyby podobne, ale bardziej znane, dzieła Mendelssohna.

Trio Parnassus nie ma sobie równych w tym repertuarze nie tylko dlatego, że zrealizowali nagranie wybitne, ale też dlatego, że nie ma na rynku konkurencji – dawno temu wydana przez Koch Schwann płyta zrealizowana przez trio Ma Non Troppo zniknęła z katalogów.

Trio Parnassus znakomicie się przysłużył późnoromantycznej muzyce francuskiej Benjamin Godarda.

Polecam.

Stanisław Lubliński

**JÓZEF HAYDN**  
**Stworzenie Świata**  
*Ruth Ziesak; Robert Gambill; Alfred Muff • Chor des Bayerischen Rundfunks; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks • Wolfgang Sawallisch, dyrygent*  
 Profil PH07020 • w. 2009, n. 1994 • 129'19"  
 ★★★★★

Rok temu, z okazji dwusetnej rocznicy śmierci Josepha Haydna, wydawnictwo Profil przypomniało koncert z 1994 r., na którym chór i orkiestra Bawarskiego Radia pod batutą znakomitego dyrygenta Wolfganga Sawallischa wykonali jedno z ostatnich dzieł kompozytora – *Pory roku*. Ukończone w 1801 r., drugie z haydnowskich oratoriów uznawane jest za szczytowe osiągnięcie muzyki oratoryjnej, choć oratorium w ścisłym sensie nie przypomina, ponieważ nie zawiera typowej dla tej formy dramatycznej akcji. Luźna budowa i swobodne powiązanie poszczególnych części (których podział logicznie wypływa z następstwa przyjętej tematyki) czynią z tego dzieła raczej cykl czterech kantat. Znakomity tekst Johna Thomsona, przetłumaczony przez Gottfrieda van Swietena sprawił, że Haydn „mógł bez skrupowania żartować i napominać, cieszyć się i smucić, nastrojać poważniejszymi lub weselszymi obrazami i myślami” (Bogusław Schaeffer).

Kreacja Wolfganga Sawallischa pełna jest właśnie różnorodnych emocji i odcieni. Koncertujący z najlepszymi orkiestrami świata monachijski Maestro, choć uznawany za specjalistę od Straussa oraz wybitnego interpretatora symfonii Brucknera, z ogromnym wyczuciem i taktem odnajduje się również w wielkim klasycznym repertuarze. Wirtuozowskie operowanie aparatem instrumentalnym i wokalem pozwoliło Haydnowi stworzyć dzieło o wyjątkowej barwności i nastroju, zaś muzycy pod wodzą Sawallischa bardzo dobrze różnicują wszelkie subtelności. Duża w tym zasługa elastycznych i jednolicie brzmiących orkiestry i chóru. Świeżo i ciekawie prezentowane są elementy programowe (śpiew ptaków, letnia burza, zimowa wichura, taniec jarmarczny), a umiejętne operowanie nastrojem pozwala muzykom także dużo głębiej wnikać w tę niezwykłą opowieść o ludzkich zmaganiach i emocjach, zmieniających się niczym tytułowe pory roku. Terceci mający liczne osiągnięcia (nie bez powodu, co potwierdza

W ostatnim miesiącu katalog znakomitego wydawnictwa niemieckiego MDG wzbogacił się o kilka niezwykle interesujących pozycji.



Oto płyta monograficzna (MDG 307 1652-2) poświęcona całkowicie zapomnianemu kompozytorowi niemieckiemu, Augustowi Klughardtowi (1847-1902). Warto wspomnieć, że przez pewien czas żył w Poznaniu. Na płycie znalazły się *Kwintet fortepianowy g-moll* op. 43 i *Kwintet smyczkowy g-moll* op. 62 w wykonaniu Leipziger Streichquartett wraz z Olgą Gollej przy fortepianie i drugim wiolonczelistą, Julianem Stecklem. Ci znakomici artyści dobrze przysłużyli się temu kompozytorowi.



Kolejny krążek (MDG 904 1653-6) poświęcony jest mniej znanym dziełom na fortepian w 2 i 4 ręce Feliksa Mendelssohna Bartholdy'ego w wykonaniu Koreanki Mi-Joo Lee i Niemca Klause Hellwiga. Mamy więc tutaj 6 *Preludiów i fug* op. 35, *Andante con variazioni* op. 83a na 4 ręce, *Andante* i *Allegro assai vivace* op. 92 oraz uwerturę do *Snu nocy letniej* w wersji na 4 ręce. Świetny duet wprowadza nas w XIX-wieczny świat wspólnego muzykowania, kiedy to większość dzieł symfonicznych w wersji na fortepian trafiała na salony. Bardzo ciekawy album, którego dodatkowym atutem jest dźwięk przestrzenny.



Ostatni album to opera *Der Golem* Eugena d'Alberta (MDG 937 1637-2). Kompozytor ten przez wiele lat znany był tylko dzięki jednej operze – *Die Tiefland*. A przecież za życia był bardzo cenionym kompozytorem operowym: w sumie skomponował aż 20 dzieł scenicznych. Od jakiegoś czasu muzyka jego powoli przywracana jest do życia, i to nie tylko operowa, ale i instrumentalna: utwory na fortepian, koncerty fortepianowe. Ta czwarta znana mi jego opera dzięki dobremu wykonawcom takim, jak: Marh Mousse (baryton), Alfred Reiter (bas), Ingeborg Grainer (sopran), Chór teatru w Bonn i Bethoven Orchester Bonn pod dyktando Stefana Bluniera okazała się dziełem bardzo interesującym. Warto się z nią zapoznać, tym bardziej, że na następną okazję przyjdzie nam chyba poczekać wiele lat.

Wśród nadesłanych ostatnio nowości wydawnictwa Hänssler warto wyróżnić cztery albumy.



Pierwszym z nich jest kompletne nagranie dzieł na fortepian z orkiestrą Roberta Schumanna (CD 93.264). Wydawca korzysta z okazji 200 rocznicy urodzin kompozytora by zapoznać nas z prawie nieznanym – poza *Konzertem a-moll* – repertuarem. Jest tu *Konzertsatz*

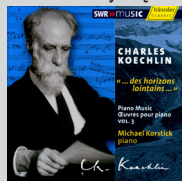
*d-moll*, *Wariacje Abegg* na fortepian z orkiestrą (premiera światowa), oraz *Introdukcja i allegro appassionato* op. 92 i *Konzert-Allegro* op. 134. Wszystko w wykonaniu świetnego, znanego z naszych ławów, Floriana Uhliga oraz Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserlautern pod dyktando Christopa Poppa.



Dyskografia Wolfganga Rihma powiększyła się o kolejny album (CD 93.263) zawierający cztery *Verwandlungen* na orkiestrę pochodzące odpowiednio z lat 2002, 2005, 2007/8 i 2008. Znana z wielu nagrań dla Hänsslera Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR pod dyktando Christiana Arminga i Matthiasa Pintschera znakomicie oddała wszystkie niuanse tych kompozycji. Pozycja obowiązkowa dla miłośników Rihma.



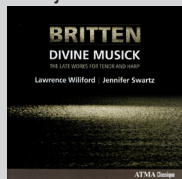
Siódmy wolumin z serii *Les ballets russes* (CD 93.265) w całości poświęcony jest mało obecnemu w światowej fonografii Georgesowi Auricowi. Dwa balety: *Les Fâcheux* i premiera fotograficzna *La Pastorale* powinny zainteresować wszystkich melomanów. Wykonanie Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserlautern pod dyktando Christopa Poppa jest znakomite, aż chciałyby się zobaczyć te balety.



Trzeci wolumin muzyki fortepianowej Charlesa Koechlina (CD 93.261) w wykonaniu Michaela Korsticka przybliży nam ten zaczarowany świat muzyki. Aż dziw bierze, że twórczość tego wybitnego Francuza przeleżała tyle lat u wydawców nietknięta, i że dopiero staraniem artystów niemieckich wpływa na szerokie wody. Dla wszystkich miłośników pianistyki.



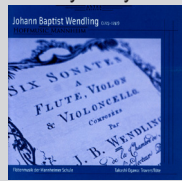
Firma Sony wydała nowy album z muzyką obchodzącego niedawno 75. rocznicę urodzin Arvo Pärta (Sony 88697723342). Zawiera ona znaną już *III Symfonię*, a także premierowe nagranie dwóch dzieł na chór i orkiestrę: *Stabat Mater* i *Cantiques des degrés*. Myślę, że jest to album godny polecenia przede wszystkim miłośnikom muzyki Pärta. Samo wykonanie przez RIAS Kammerchor i Rundfunk-Sinfonieorchester z Berlina pod dyktando Kristina Järvi jest bardzo dobre.



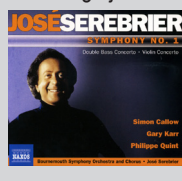
W Atmie Classique pojawił się album z pieśniami Benjamina Brittena (ACD2 2623). Ciekawostką tego nagrania jest to, że tenorowi akompaniuje harfa, zamiast zwyczajowego fortepianu. Lawrence Wiliford i Jennifer Swarz stworzyli bardzo interesującą, pełną uroku, interpretację. Dwie nowości szwedzkiego wydawnictwa



stwa Sterling, to pieśni szwedzkiego kompozytora Emila Sjörgena (1853-1918) – specjalisty od tego gatunku (CDA 1669-2) oraz muzyka Paula Graenera (1872-1944): *Koncert fletowy*, *Die Flöte von Sanssouci* – *suita na flet i orkiestrę* op. 88, *Turmwächterlied* op. 107 oraz *Wiener Sinfonie* op. 110 (CDS-1090-2). Jak zawsze w przypadku tej wytwórni mamy do czynienia z nagraniami unikatowymi, dobrymi pod względem wykonawczym i technicznym, pozwalającymi poznać nowe obszary muzyki europejskiej.



Niemieckie wydawnictwo Bella Musica nadesłało nam dwa bardzo interesujące albumy. Pierwszy to fletowa muzyka kameralna Johanna Baptista Wendlinga (1723-1797), kompozytora i flecisty wirtuozu orkiestry mannheimskiej (Antes BM-CD 31.9264). Drugi z nich to twórczość Haralda Genzmera (1909-2007) na skrzypce i fortepian (Thorofon CTH 2572/2). Harald Genzmer tworzył muzykę z myślą o szerokim kręgu odbiorców, stąd też daleki jest od niemieckiej awangardy. Jakkolwiek nowoczesna, muzyka ta jest dla każdego melomana. Miłośnicy muzyki kameralnej będą się delektowali tymi bardzo dobrze nagranyymi płytami z całkowicie nieznanym repertuarem. Szczególnie muzyka Wendlinga jest dla mnie odkryciem.



Manager wybitnego dyrygenta, jakim jest José Serebrier, dba o jego promocję na całym świecie. Dlatego też z przyjemnością możemy poinformować o najnowszej jego płycie, na której występuje w podwójnej roli: jest także autorem nagranych dzieł. Trzy pierwsze dzieła: *I Symfonia*, *Koncert na kontrabas* i *Koncert skrzypcowy* są kompozycjami bardzo interesującymi. W szczególności *Koncert kontrabasowy* wart jest polecenia nie tylko słuchaczom, ale i kontrabasistom. Miłym uzupełnieniem są trzy utwory symfoniczne: *Tango en azul*, *Casi un tango* i muzyka do wyimaginowanego filmu – *They Rode into the Sunset*.



Johann Christian Bach (1735-1782) jest autorem zbioru nieszpornych nagranych na płycie *Mäiländer Vesperpsalmen* wydawnictwa Carus (83.347). Jest to kolejny album poświęcony synowi J. S. Bacha. Wykonanie solistów, Concerto Köln i Süddeutscher Kammerchor pod dyktando Gerharda Jenemanna jest bardzo dobre, warte polecenia. (red)

prezentowany album) solistów dobrze odnalazł się w proponowanej przez Sawallischa koncepcji, dzięki czemu powstała spójna, całościowa interpretacja łącząca tradycję z zupełnie nowym i świeżym spojrzeniem na haydnowskie dzieło. Warto się z nią zapoznać.

Emilia Dudkiewicz



**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
Koncerty skrzypcowe nr 3 i 5;  
Ronda; Adagio

Jan Talich, skrzypce • Talich Chamber Orchestra

Caliope CAL 9365 • w. 2006, n. 2005 • 67'55"

★★★★★

Po raz kolejny trafia do mnie z opóźnieniem wydawnictwo będące zdaje się pokłosiem jubileuszowego roku mozartowskiego 2006, i znów mam powody do radości, jako że album, który mam przyjemność przedstawić, od razu wzbudził mój zachwyty. Nie można co prawda narzekać na liczbę nagrań z *Koncertami skrzypcowymi* Wolfganga Amadeusza, ale interpretacja Jana Talicha i jego Orkiestry Kameralnej, zapisana na dysku wytwórni Caliope, należy do gatunku szczególnie interesujących i wartościowych w tym repertuarze.

Jak wiadomo, autora *Wesela Figara* łączyły różne artystyczne więzi z Czechami, nic więc dziwnego, że tamtejsi muzycy doskonale sprawdzają się w interpretacji jego pięknych, aczkolwiek trudnych utworów. Omawiana produkcja jest tego najlepszym przykładem. Jan Talich dobrze wypadł w podwójnej roli: solisty i kapelmistrza. Wzbudza uznanie lekkim i śpiewnym tonem, wyraźną artykulacją, starannym prowadzeniem frazy. Prawnik legendarnego maestra, Vaclava, prowadzi swój zespół ze smakiem i trafnym wyczuciem stylu: tempa są właściwe, naturalne, przyjemne w odbiorze, współpraca między skrzypkiem a orkiestrą znakomita, zarówno w *Koncertach nr 3 i 5*, jak i mniejszych kompozycjach (*Adagio*, *2 Ronda*). Niewątpliwą zaletą nagrań jest również jego wysoka jakość techniczna.

Jakiś czas temu omawiałem interpretację Giuliano Carmignoli oraz Orchestra Mozart pod Claudioem Abbado (Archiv), która spodobała mi się i nie byłam w tym odosobniony. Od dziś jednak moim faworytem jest Orkiestra Kameralna Jana Talicha i on sam. W ujęciu Włochów zbyt wyraźnie jednak doszedł do głosu ich temperament, narzucający ich wykonaniu wyraźny narodowy idiom, zaś wersja Czechów natychmiast podbiła moje serce prostotą, harmonią, klasycznym umiarem, większą subtelnością brzmienia. Ten Mozart jest według mnie czystą przyjemnością słuchania i zdecydowanie bardziej trafia mi do gustu.

Paweł Chmielowski



**AMILCARE PONCHIELLI**  
Quartetto na flet, obój, 2 klarnety i fortepian, Il Convegno na 2 klarnety i fortepian, Danza delle Ore z *La Gioconda* na nonet dęty, Paolo e Virginia na klarnet, skrzypce i fortepian  
Ensemble Villa Musica

MDG 304 1618-2 • w. 2010, n. 1999/2006/9 • 53'14"

★★★★★

Amilcare Ponchielli (1834-1886) jest włoskim kompozytorem znanym dzięki jednemu utworowi – operze *La Gioconda*. Gdy lepiej poszuka się w archiwach, można odkryć, że napisał nie tylko 15 dzieł scenicznych, ale także całkiem pokaźną ilość utworów sakralnych, symfonicznych, wokalnych i kameralnych.

I właśnie te dzieła kameralne nagrane zostały na prezentowanej płycie przez świetnie znany z innych płyt wytwórni MDG, zespół Villa Medici. *Il Convegno* i *Paolo e Virginia* brzmią jak fragmenty oper, podczas gdy *Capriccio* jest niemalże arią operową, tyle że zamiast śpiewaka mamy obój.

Niezwykłym utworem jest *Quartetto* napisany na... 5 instrumentów – niezwykle dziwnym posunięciem jest zastosowanie 2 klarnetów w różnych tonacjach. Jest to najdłuższy, trwający prawie 14 min. w formie divertimenta.

Oczywiście utworem, który rozpozna każdy miłośnik opery jest *Danza Dell Ore*. Nie jest to utwór oryginalny Ponchielli, ale specjalnie zrobiona dla tego nagrania aranżacja na nonet dęty muzyki baletowej z opery *La Gioconda*.

Miło się słucha tej muzyki w znakomitym wykonaniu, ale raczej trzeba ten album traktować jako ciekawostkę, która zainteresuje co najwyżej bezwarunkowych miłośników wszystkiego, co ma związek z operą.

Stanisław Lubliński



**HENRY PURCELL**  
The Complete Fantazias  
Fretwork

Harmonia Mundi HMU 907502 • w. 2009, n. 2008 • 49'50"

★★★★★

Niewiele jest w barokowej muzyce instrumentalnej utworów, które jeszcze po upływie ponad trzystu lat od ich powstania wciąż potrafią zaskakiwać słuchacza i wprawiać go w zdumienie. Należą do nich *Fantazje na violę* Henry'ego Purcella, kompozycje poruszające zwłaszcza pod względem bogactwa harmonii i nagromadzenia dysonansów oraz mistrzostwa w operowaniu kontrapunktem. Jawią się jako wyjątkowe i nowoczesne nawet dla dzisiejszych uszu, co jest tym bardziej niezwykle, kiedy uświadomimy sobie, że stworzył je ambitny 21-latek, osiągnąwszy tym samym założony przez siebie cel „przewyższenia wszystkich współczesnych” w obszarze twórczości na consort viol.

Przedstawiam album Harmonii Mundi, gdzie znany z nagrań dla tej wytwórni zespół Fretwork zarejestrował *Fantazje*: stosunkowo proste trzy-, mistrzowskie, słynne, powstałe w 1680r. cztero-, skomponowane prawdopodobnie jeszcze przed nimi pięć-, sześć- i siedmiogłosowe, oczywiście na historycznych instrumentach, brzmiących pięknie i nastrojowo. Krecja owej formacji utrzymana jest na wysokim poziomie, który opiera się nie tylko na gruntownej znajomości muzyki Purcella i jej

stylu, ale przede wszystkim na umiejętności przekazania słuchaczowi emocjonalnego przesłania wykonywanych kompozycji, ukrytego za sprawą samego autora, pod warstwą przebogatej harmonii i kontrapunktycznych spłotów.

*Fantazje na violę* to dzieło geniusza, muzyka skupiona, wyciszona, nastrojowa, pozornie nieefektywna, lecz odznaczająca się wybitnymi walorami artystycznymi, wybiegająca w przyszłość, w twórczość Jana Sebastiana Bacha, a nawet wieków późniejszych. Wydaje się, że docenią ją bardziej znawcy niż początkujący melomani, którym bynajmniej nie odradzam sięgnięcia po ten krążek. W interpretacji formacji Fretwork każdy wrażliwy, ceniący piękno i oryginalność słuchacz odnajdzie coś dla siebie. Warto posłuchać, nawet jeśli zna się wspaniałą krecję Jordiego Savalla i Hesperion XX (Alia Vox).

Paweł Chmielowski

**HENRY PURCELL**  
Viols Fantazias

Les Voix Humaines

Atma Classique ACD2 2591 • w. 2009, n. 2009 • 63'43"

★★★★★

W dzisiejszej praktyce wykonywania muzyki dawnej rodzaj instrumentu jest kluczowy. Barokowi puryci, na czele z Nikolausem Harnoncourtem i Gustavem Leonhardtem, w latach 50. ubiegłego wieku głosili, że środkiem do właściwej interpretacji dzieła jest możliwie najdokładniejsze odtworzenie brzmienia, jakie chciał uzyskać kompozytor. Dzięki opracowanej przez nich swoistej ortodoksji wykonawczej możemy słuchać dziś np. koncertów Mozarta pod dyktando Jos van Immerseel granych na instrumentach z epoki, w tym, na bajecznie brzmiącym fortepiano.

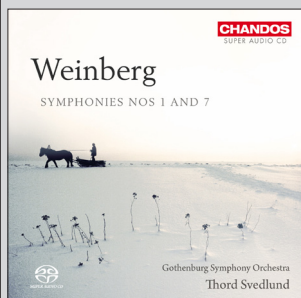
Jednakże takie działania niosą ze sobą też zagrożenia, mianowicie gra na instrumentach „z epoki” i stosowanie dawnych norm wykonawczych zamienia koncert lub nagranie w wycieczkę po skansenie pustych form. Muzycy to tylko przebrani pracownicy odgrywający role swoich przodków. Inaczej mówiąc, nie chodzi o odzyskanie dawnej muzyki dla nowego przeżycia, ale o uzyskanie czysto zmysłowego efektu brzmienia, które stało się już rodzajem „smaku” poszukiwanego przez pewną grupę melomanów.

W wypadku recenzowanej płyty jest na szczęście inaczej. Les



**MIECZYŚLAW WEINBERG**  
**Kwartety wol. 4: nr 5 op. 27, nr 9 op. 80, nr 14 op. 122**  
 Quartor Danel  
 CPO 777 394-2 • w. 2010, n. 2008/9 • 77'54"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca



**Symfonie: nr 1 op. 10 g-moll (1942), nr 7 C-dur (1964)**  
 Göteborg Symphony Orchestra  
 (The National Orchestra of Sweden)  
 • Thord Svedlund, dyrygent  
 Chandos CHSA 5078 • w. 2010, n. 2008-2009 • 69'23"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca



**Sonaty skrzypcowe nr 3 i 4**  
 Barbara Trojanowska, skrzypce,  
 Elżbieta Tyszecka, fortepian  
 Acte Préalable AP0209 • w. 2010, n. 2009/10  
 • 44'19"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Moda na nagrywanie muzyki polskiego kompozytora Mieczysława Weinberga trwa w najlepsze. W tym numerze prezentujemy kolejne trzy albumy. Są to kontynuacje: pierwsza kwartetów, druga symfonii i trzecia to pierwsza polska płyta z jego sonatami skrzypcowymi.

Weinberg urodził się w Warszawie 9 XII 1919 r. w rodzinie skrzypka

i kompozytora pracującego dla Teatru Żydowskiego. W wieku dwudziestu lat rozpoczął studia w klasie fortepianu w Konserwatorium Warszawskim u Józefa Turczyńskiego. Przed II wojną światową wyjechał do Mińska, gdzie studiował kompozycję u Wasylego Zołotariewa (uczni takich sław jak: Bałakirew i Rimski-Korsakow). W latach 1941-1943 pracował w operze w Taszkencie. W 1943 r. przeniósł się do Moskwy, gdzie zmarł w 1996 r. W dorobku Mieczysława Weinberga mamy dwadzieścia dwie symfonie, cztery symfonie kameralne, dwie sinfonietty, siedemnaście kwartetów smyczkowych, wiele innych dzieł kameralnych oraz kilka koncertów. Oprócz tego pieśni i siedem oper.

Na początek czwarta płyta wydawnictwa CPO z kwartetami smyczkowymi. Jest równie dobra jak trzy poprzednie. Ich dodatkowym atutem są charakterystyczne i łatwo rozpoznawalne okładki. Kwartet Danel jest wyjątkowym zespołem, który efektywnie interpretuje muzykę Weinberga. Cechuje ich świetne, jednolite i intensywne brzmienie. Artyści w grze zachowują równowagę, stonowaną artykulację, co w sumie daje w odbiorze dzieł dużą klarowność i giętkość pulsu. W samej muzyce sporo jest różnych kolorów życia i mnóstwo emocji. Wykonanie kwartetu Danel jest na mistrzowskim poziomie. Odznacza się pięknym brzmieniem; żaden z instrumentów nie dominuje, dzięki czemu zachowany jest idealny balans. Szczególnie polecam *V Kwartet smyczkowy* op. 27 Weinberga, którego poszczególne części noszą tytuły: melodia, humoreska, scherzo, improwizacja, serenada. Jest to nawiązanie do twórczości Szostakowicza. Muzyka Weinberga w tym dziele jest niezwykle, jakoś tajemniczo lekka, nawet groteskowa, a przy tym pełna humoru. Poszczególne melodie przypominają międzywojenną Warszawę. Wielkie brawo dla muzyków kwartetu za oddanie tajemniczego charakteru tego utworu. Samo brzmienie jest delikatne, ciepłe, a gdy trzeba mocne, ostre, zdecydowane, posępne i mroczne. To bardzo wartościowa płyta z przepiękną polską muzyką kameralną.

Drugi z omawianych albumów jest kontynuacją trzech pierwszych płyt z symfoniami Weinberga, które dla Chandosa nagrywał NOSPR i szumnie zapowiadano, że zamknie się ta współpraca kompletem tych dzieł. Niestety, sił i zapału starczyło na trzy płyty, pozostaje jednak wciąż tajemnicą, dlaczego żadnej z tych symfonii NOSPR nigdy nie zagrał na swoim koncercie. No właśnie,

dlaczego? Płytę, czwartą z symfoniami Weinberga dla angielskiej firmy zarejestrowali szwedzcy muzycy z Narodowej Orkiestry Szwedzkiej, czy Filharmonicy Gołteborscy. Jest to ich druga płyta z muzyką tego polskiego kompozytora. Wcześniej dla Chandosa nagrali koncerty. Teraz zarejestrowano dwie symfonie: nr 1 g-moll op. 10 zadedykowaną Armii Czerwonej i nr 7 C-dur op. 81, kameralna na klawesyn i orkiestrę smyczkową zadedykowaną Rudolfowi Barszajowi.

*I Symfonia g-moll* powstała w czasach, gdy Polskę zaatakowali Niemcy hitlerowscy, a Weinberg uciekał do Mińska, a potem do Taszkentu. Twórca wysłał rękopis tej symfonii Szostakowiczowi, na którym wywarła tak wielkie wrażenie, że pomógł zorganizować zwolnienie na osiedlenie się Weinberga w Moskwie. Od tego momentu stali się bliskimi przyjaciółmi, regularnie pokazując sobie nowe utwory. Szostakowicz stał się swego rodzaju mentorem Weinberga. Omawiana kompozycja jest czteroczęściowa; pierwsza jest najdłuższa i najważniejsza. Część *Lento* jest głęboko liryczna, z przepiękną melodią. *Final* ma mnóstwo energii, kontrpunktu i humoru. Jest to bardzo atrakcyjna symfonia, którą cechuje niezwykła bezpośredniość.

*VIII Symfonia C-dur* z 1964 r. jest dedykowana Rudolfowi Barszajowi i przeznaczona jest na klawesyn i orkiestrę smyczkową. Według współczesnego znawcy twórczości Weinberga Davida Fanninga, jest to współczesne *Concerto grosso*. Swego czasu jeden z najwybitniejszych żyjących współczesnych polskich kompozytorów mówił, że obecnie tylko on napisał dwa *Concerti grosso*, a tu proszę, Weinberg swoje napisał już w 1964 r. Klawesyn w tym dziele pełni rolę bardzo dyskretną i pokazuje nieklasyczne oblicze Mieczysława Weinberga. Zbudowana jest ta symfonia z pięciu części granych bez przerwy. Jest w niej sporo humoru, energii życia. Jej muzyczny klimat wydaje się być nieprzewidywalny.

Szwedzcy artyści grają muzykę Weinberga bardzo pięknie i z oddaniem, rozumiejąc jej klimat i charakter. Każda symfonia jest poprowadzona swobodnie i naturalnie. Brzmienie orkiestry jest lekkie, faktura przejrzysta. Wszystko oparte jest o finezyjne i soczyste brzmienie. Bardzo ładnie i czysto rozbrzmiewają poszczególne sekcje orkiestry. Są pełne wyrazu, a instrumenty idealnie pasują do siebie pod względem barwy i siły dźwięku. Całość jest zarejestrowana w systemie SACD, przez co muzyka ta brzmi wyjątkowo

pięknie i efektownie. Zatem Chandos znalazł dobry zespół, który dokończy dzieło rejestracji kompletu symfonii Mieczysława Weinberga rozpoczęte niegdyś przez katowicki NOSPR. Ten dobry album warto posiadać w swojej płytotece, bo jest to gwarantowana satysfakcja. Przy okazji można z całą stanowczością stwierdzić na podstawie wydanych 4 woluminów symfonii Weinberga, a także kiedyś wydanych w Olympii nagrań zrealizowanych jeszcze w ZSRR, że kompozytor ten jawi się jako najwybitniejszy, i jedyny tego formatu, polski symfonik wszechczasów.

Trzeci album, to pierwsza w Polsce wydana polska płyta z muzyką Mieczysława Weinberga. Jej nagrania podjęły się artystki z Łodzi. Pianistka Elżbieta Tyszecka, której jest to już jedenasta płyta nagrana dla Acte Préalable i skrzypaczka Barbara Trojanowska, z którą pianistka obecnie wydaje trzeci album. Obie artystki prezentując muzykę Weinberga pokazują swój muzyczny kunszt od najlepszej strony. Ich kolejny wspólny album jest na bardzo wysokim poziomie. Obie sonaty skrzypcowe kłębią się od bogactwa emocji. Ich interpretacja jest zdecydowana, mocna, miejscami bardzo drapieżna. Szczególnie skrzypce brzmią bardzo mocno dźwiękiem, chyba efekt ten uzyskano przez bliską rejestrację mikrofonami. Wszystkie środki zapisane przez kompozytora są przez muzyków artykułowane bardzo wyraziście, np. figury rytmiczne. Wszystkie kantyleny brzmią niczym ląbędzy śpiew, a dodatkowo skrzypce wzbogacają ten efekt swoistym jękiem. Zespołenie artystek w obu sonatach to autentyczny popis wirtuozerii i muzykalności. Otrzymaliśmy w czystej postaci prawdziwe zespolenie w jeden pięknie brzmiący instrument. Jego efektem jest nad wyraz piękna dynamika, barwa dźwięku zarówno fortepianu, jak i skrzypiec. Cieszy ta pierwsza polska weinbergowska płyta i czekamy na dalsze. Pierwszy album jest bardzo udany i piękny muzycznie, i niemal domaga się ta muzyka kolejnych realizacji.

Na koniec pokuszę się o refleksję, że Weinberg jest najwybitniejszym polskim kompozytorem piszącym muzykę symfoniczną i kwartety w XX-wiecznej historii naszej muzyki. Jest rzeczywiście kompozytorem z najwyższej półki, z którego możemy być dumni przed światem. Jego symfonie, kwartety zdobywają najwyższe uznanie. Polecam jego dzieła!

Arkadiusz Jędrasik

Voix Humaines (Ludzkie Głosy) to słynny już na całym świecie duet, w którego skład wchodzi Kanadyjki Susie Napper i Margaret Little w towarzystwie piątki innych muzyków. Tworzą razem tzw. consort viol, czyli sześć lub siedem instrumentów różniących się pomiędzy sobą wysokością uzyskiwanego dźwięku. Viola da gamba to instrument, bez którego nie byłoby dźwięku, jaki znamy dzisiaj słuchając płyt z muzyką barokową czy renesansową. To ona nadaje głębię i nie chodzi tu jedynie o specyficzny niski, nieco surowy ton, ale o poczucie pełni i bogactwa artykulacji. Obojętnie czy gamba pełni rolę basso continuo czy przepięknie dialoguje z solistami, jak w *Pasji Mateuszowej* Bacha, zawsze daje poczucie sytości brzmienia. Wraz ze zwiększeniem zainteresowania violą zaczęło się pojawiać na rynku bardzo dużo nagrań, gdzie muzyki niejako „odkopywali” dzieła wcześniej nieznane. Les Voix Humaine właśnie dzięki takiemu repertuariowi stał się słynny. Nagrał, m.in. 4-częściowy cykl koncertów na dwie viole Saint-Colombe’a, z których zwłaszcza czwarty zebrał świetne recenzje. Teraz zaś zmierzył się z *Fantazjami* Purcella, dziełem, które niejako wymagało nowego podejścia z uwagi na istnienie rewelacyjne nagrania, którego dokonał największy popularyzator tego instrumentu – Jordi Savall.

Muzyki sięgnęli po instrumenty z tzw. „The Hart House viols”, czyli zestawu składającego się z dwóch viol sopranowych, dwóch viol *pardessus* (czyli możliwie najmniejszych), jednej altowej i jednej basowej. Zestaw ten znany był w baroku jako „skrzynia viol”, gdyż przechowywano je w dużych, dębowych skrzyniach. Wszystkie instrumenty, za wyjątkiem violi altowej, pochodzą z XVIII w.

Jednak żeby ustrzec się tego o czym pisałem na początku i nie czynić z recenzowanej płyty przechadzki po muzeum i lekcji historii, powiedzmy trochę o kompozycjach Purcella. Rok temu obchodziliśmy 350. rocznicę urodzin „brytyjskiego Mozarta”, trochę chyba niedocenionego i może ciągle czekającego na swój czas i na wielkie interpretacje. Swoimi fantazjami Purcell stara się odpowiedzieć na pytanie o kierunek, w którym podąża angielska muzyka jego czasu. Czy powinna iść śladem włoskiego baroku pełnego dramatyzmu i energii czy też w kierunku tanecznej muzyki w stylu Jean-Baptiste Lully? Mamy więc

idealne warunki do powstania arcydzieła, zrodzonego z napięć powstających na styku różnych tradycji i filozofii muzyki.

Purcell wybiera drogę gdzieś pośrodku. Idealnie obrazuje to *In nomine*, fantazja zbudowana na cantus firmus jednak bardzo specyficznym, pełnym melancholii, przez co utwór ucieka w stronę madrygału, a instrumenty rywalizują ze sobą przy zachowaniu idealnych zasad współpracy. Kompozytor pokazuje więc, że można stworzyć dzieło wielkie, pozostając w zgodzie i czerpiąc z tradycji, penetrując dawne style i doprowadzając je, jak nigdy później, do niepojętego poziomu złożoności.

Bo tak jak viole, tak i fantazje Purcella są dziełem niezwykle gestym i głębokim, w którym technika kontrapunktu posunięta jest do granic, nie dziwi więc częste zestawianie tego dzieła z *Die Kunst der Fuge* Bacha. Różnica jednak tkwi w intencjach kompozytorów. Dla Bacha była to podróż przez polifoniczny kosmos, kompozycja, w której nikomu nic nie udowodniał, a przecież doprowadzał do niepojętych granic techniką znaną już od dawna, a wręcz przestarzałą. Purcell natomiast, swoimi fantazjami napisanymi w młodości, stara się pokazać swój kunszt, zmierzyć się z przeszłością, zdefiniować swoją muzykę.

Oceniając nagranie Les Voix Humaine koncentrujemy się przede wszystkim na brzmieniu, bo to ono decyduje o pierwszym wrażeniu, jakie wywiera ta muzyka, a potem dopiero wnikamy głębiej starając się śledzić relacje pomiędzy głosami.

Nie przejmujemy się, jeśli nie mamy w głowie lub przed oczami muzycznego tekstu, aby śledzić kunsztowne dialogi. O odbiorze tej płyty decydować będzie, jak w życiu, to czy brzmienie „ludzkiego głosu” nas przyciągnie i zrodzi pragnienie wniknięcia w treść. Brzmienie Lex Voix Humain jest takim zaproszeniem do dalszej podróży. Gorąco polecam.

Michał Koziółek

**ANTONIO VIVALDI  
Koncerty obojowe**

*Lajos Lencsés, obój • Ensemble La Follia*

Hänssler Classic CD 98.597 • w. 2010, n. 2009 • 54'58"

★★★

Popularność produktów „light”, które w coraz większych ilościach okupują sklepowe półki,

wydaje się oddziaływać także na muzykę. W efekcie otrzymujemy wykonania, które pozbawione są wyrazistości i charakteru, ograniczone do precyzyjnego odegrania przyjemnych dla ucha współbrzmień. Mogą być z powodzeniem odtwarzane w tle codziennych zajęć. Nie absorbując niepotrzebnie uwagi mijają, nie pozostawiając głębszych wrażeń i nie prowokując do refleksji.

Vivaldi z tej płyty to właśnie Vivaldi w wersji „light” – odchudzony z emocji, żywiołowej energii, harmonicznego pomysłowości i artykulacyjnego wyrafinowania. Muzycy unikają gwałtownych kontrastów i zbyt szybkich temp. Grają gładkim, okrągłym dźwiękiem przy którym nawet najbardziej przejmujące dysonanse stają się miłe uchu i tracą cały swój ładunek dramatyczny. Wolne części koncertów zagrane są po prostu nudno. Partie solowe na tle harmonicznego akompaniamentu zespołu aż proszą się o bogate ozdobienie zgodnie z zasadami osiemnastowiecznej praktyki wykonawczej. Tymczasem solista zdobi bardzo rzadko i używając jedynie najbardziej oczywistych tryłów i obiegników. W ten sposób muzyka staje się banalna, choć wcale nie była jako banalna pomyślana. Wsłuchując się uważnie w tą płytę trudno mi znaleźć jakkolwiek szczegół, który by mnie zachwycił. Są tylko czysto i sprawnie technicznie zagrane nuty.

Dodatkowym mankamentem jest zestawienie obok siebie nagrań, które dzieli ponad dwadzieścia lat. Różnica w jakości jest zauważalna i wyraźna. Dźwięk w utworach zarejestrowanych w 1987 r. jest nieco przytłumiony, a brzmienie instrumentów ztopione w osobliwym i mocnym pogłosie kościoła, w którym odbyła się sesja. Szkoda, że nikt nie postarał się, żeby brzmienie nagrań zrównoważyć i wyrównać przed wydaniem ich razem na płycie.

Wszystkie braki tego albumu przeszkodzą tylko temu, kto nieopatrznie postanowi się w niego zagłębić. Jednak muzyka Vivaldiego w tej interpretacji stanowić może wspaniałe tło dowolnej czynności naszego dnia powszedniego, do czego ją szczególnie polecam. Nie nadaje się jednak, aby relaksowały się przy niej kobiety w ciąży czy bobasy – po co dzieciom już w okresie prenatalnym czy niemowlęcym kształtować zły gust?

Krzysztof Stefański

**JAN DISMAS ZELENKA  
Missa votiva**  
*Joanne Lunn, sopran; Daniel Taylor, alt; Johannes Kaleschke, tenor; Thomas Bauer, bas; Kammerchor Stuttgart; Barockorchester Stuttgart, Frieder Bernius, dyrygent*

Carus 83.223 • w. 2010, n. 2008 • 69'15"  
★★★★★

Kolejną pozycją z bardzo ciekawej serii wytwórni Carus *Muzyka z Drezna* jest płyta z twórczością jednego z najwybitniejszych kompozytorów związanych z saksońską stolicą w pierwszej połowie XVIII w. – Jana Dismasa Zelenki. Na krążku znajduje się tylko jedno dzieło – napisana w 1739 r. *Missa votiva e-moll*, jedno z najważniejszych dzieł tego gatunku w dorobku czeskiego mistrza, będące wspaniałym przykładem późnego okresu twórczości tego autora, jego niewyczerpanej inwencji, mistrzostwa formalnego, a zarazem głębokiej religijności (Zelenka skomponował ją jako wyraz podziękowania za uzdrowienie z choroby – stąd tytuł mszy).

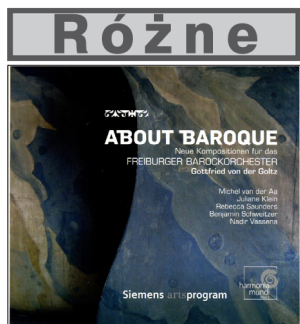
Mamy znów do czynienia z poruszającą i piękną muzyką w bardzo dobrym wykonaniu, jakie staje się standardem w coraz to liczniejszych fonograficznych rejestracjach odkrywających niezwykle dziedzictwo genialnego Czecha. Doskonale znani, kompetentni artyści, spośród których Frieder Bernius i Chór Kameralny ze Stuttgartu zachwycili mnie już wcześniej na omawianej na tych łamach płycie Deutsche Harmonia Mundi, są gwarantem odpowiednio wysokiego poziomu interpretacji i dostarczenia wielu estetycznych wzruszeń. Chyłę czoła przede wszystkim przed dyrygentem i jego sposobem zrozumienia i odczytania barokowej muzyki i budzącym mój zachwyt. Narracja jest wartka, spójna, poszczególne odcinki *Mszy* płyną do przodu spokojnie, naturalnie i nieprzerwanie, żywe tempa bardzo dobrze pasują do charakteru danych fragmentów kompozycji. Staranne zróżnicowanie a jednocześnie zrównoważenie partii instrumentalnych i wokalnych znacząco przyczynia się też do sukcesu omawianego nagrania. Mimo skromnej obsady, pięknie brzmi Barokowa Orkiestra ze Stuttgartu, zachwycająco znowu prezentuje się chór, z którym Frieder Bernius osiąga wspaniałe rezultaty nie tylko w utworach barokowych, ale i późniejszych epok. Doceniam również udział



solistów, choć ci mają tu stosunkowo niewiele do śpiewania: trzy arie sopranowe, po jednej altowej i basowej, wreszcie ensemble. Dobra jakość dźwięku stanowi kolejny wyznacznik wysokiej wartości tej płyty.

No cóż – po raz kolejny zatem zachęcam Państwa do poznania następnego plodu wielkiej i oryginalnej sztuki kompozytorskiej Jana Dismasa Zelenki, którego twórczość na szczęście przeżywa ostatnio swój renesans. Przepiękne, uduchowione arie, wspaniałe wykorzystanie instrumentów z orkiestry, efektowne partie chóru, błyskotliwe i pełne wyrazu, składają się na fantastyczną całość. *Msza e-moll*, mimo pozornie skromnego kształtu i niewielkiej obsady, jest dziełem dużych rozmiarów i wielkiej wagi, porywa swą wewnętrzną siłą. Słuchanie jej w tym wykonaniu jest głęboko poruszającym przeżyciem.

Paweł Chmielowski



**ABOUT BAROQUE**  
utwory: **Benamina Scheitzera, Nadira Vassena, Michaela van der Aa, Juliane Klein, Rebecci Saunders**

*Freiburger Barockorchester • gottfried von der Goltz, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMC 905187.88 • w. 2007, n. 2005/6 • 86'  
☆☆

Kolejny świetny pomysł Harmonii Mundii. Tym razem wytwórnia zwróciła uwagę współczesnych kompozytorów na jedną ze swych czołowych orkiestr – Freiburger Barockorchester. Każdemu z nich (Benjamin Schweitzer, Nadira Vassena, Michaela van der Aa, Juliane Klein, Rebecci Saunders) zlecono napisanie kompozycji na orkiestrę, co poprzedziły warsztaty na próbach zespołu. Ukoronowaniem współpracy twórców z Freiburgczykami były koncerty na ważnych festiwalach oraz płyta wydana przez Harmonię.

Wszystkie kompozycje zamieszczone na dwupłytywym wydawnictwie zwrócone są ku nowej muzyce i tylko nieliczne

elementy przywołują skojarzenia z muzyką dawną (np.: brzmienie klawesynu w *Flekkicht* Schweitzera, lub lutniowa stylizacja na dawny taniec otwierająca *Bagatelle transcendentali* Vassena). Stąd wszechobecne tu atonalizmy, hocetusy, glisanda, sonorystyczne brzmienia, gra ciszą i hipnotycznie przedłużane dźwięki. Z takiego sztafażu środków powstały utwory o bliżej nieokreślonej formie (jedynie *Flekkicht* przypomina nieco fantazję na klawesyn i orkiestrę), w której trudno również uchwycić logikę jej rozwoju. Można tu mówić o kolażach lub mozaikach brzmieniowych, ale nie popadając w kolokwializm można stwierdzić iż najbardziej utwory te przypominają naśladowanie chaotycznego zbiegu nieistotnych zdarzeń. Różnica polega tylko na tym, że dźwięki uderzającego widelca o posadzkę, lub przejeżdżającego gruchota zastąpiły instrumenty o ładnym brzmieniu. Piątka kompozytorów napisała bowiem brzydkie utwory utrzymane w nowej stylistyce. Z tekstów zamieszczonych w książeczce wynikają oczywiście wnioski o formale i treściowe twórców, jednak wszyscy jak jeden mąż zapomnieli o tym, że aby zachęcić do jej studiowania należy zwrócić uwagę odbiorców zewnętrznym powabem, a najlepiej po prostu zachwycić.

Mówi się, że współczesną twórczość zweryfikuje czas. Osobiście pięciu kompozycjom zawartym na tym wydawnictwie nie daję szans zaistnienia w kulturze, a wysiłek Freiburgerczyków uważam za daremny (choć zespół udowodnił, że z powodzeniem może nagrywać również dzieła współczesnych twórców). Mimo to mam nadzieję, że tego rodzaju projekty nie zostaną zarzucone, tylko przed wydaniem płyty owoce tych działań zostaną poddane rzetelnej ocenie.

Piotr Wolanin

**GÜNTER WAND EDITION – WOL. 14**  
**L. van Beethoven – Msza C-dur op. 86; W. A. Mozart – Vesperae de Dominica KV 321**  
*Margaret Marshall, Brigitte Dürler, sopran; Cornelia Wulkopf, Julia Hamari, alt; Adolf Dallapozza, Werner Krenn, tenor; Karl Ridderbusch, Kunikazu Ohashi, bas • Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks; WDR Rundfunkchor Köln; Kökner Rundfunk-Sinfonie-Orchester • Günter Wand, dyrygent*

Profil PH06001 • w. 2006, n. 1968/1982 • ADD, 74'17"  
☆☆



**DOMINICO DALL' OGLIO • MICHELE STRATICO • PIETRO NARDINI • ANTONIO LOLLI**

**Koncerty skrzypcowe**  
*Giuliano Carmignola, skrzypce • Concerto Italiano • Andrea Marcon, dyrygent*

Archiv Produktion 477 6606 • w. 2009, n. 2009 • 81'38"  
☆☆☆☆

Giuliano Carmignola i Andrea Marcon na swojej najnowszej płycie *Concerto Italiano* ratują od zapomnienia cztery niezwykle ciekawe koncerty skrzypcowe. Są to kompozycje Domenico dall'Oglio, Michele Stratico i Pietro Nardiniego i Antoniego Lolli. Wszyscy byli w tym samym okresie, czyli w połowie XVIII w.

Zgłębiając biograficzne notki o Michele Stratico i Pietro Nardinim napotykamy na nazwisko Giuseppe Tartiniego – jednego z największych włoskich skrzypków i kompozytorów, którego echa twórczości słychać w dziełach wspomnianych dwójki. Giuliano Carmignola nie jest jednak archeologiem, a płyta nagrana wraz z Andream Marcon i wenecką orkiestrą nie jest częścią badań nad włoską muzyką skrzypcową epoki baroku, jest żywym tworem. Jest nagraniem pełnym wyczuwalnego wręcz tętna, pasji i wirtuozerii solisty. A jest nim wierny przyjaciel dyrygenta – Andrea Marcon,

z którym wspólnie nagrali wiele bardzo udanych płyt (np. koncerty na dwoje skrzypiec Vivaldiego).

Dzięki temu, że nie jest to pierwsza współpraca tej dwójki, gra Marcona idealnie wpasowuje się w charakter całego nagrania. Jest niezwykle przejrzysta i klarowna, pełna tych drobnych, doskonale wygranych ornamentów, które nadają charakter kompozycji i ożywiają linię melodyczną. Gdy mamy do czynienia z romantycznym koncertem skrzypcowym, np. Beethovena, możemy godzinami się spierać, które nagranie jest najlepsze. W przypadku recenzowanej płyty problem rozwiązuje się sam, ponieważ trzy z czterech koncertów zostały zarejestrowane po raz pierwszy.

Słuchając *Concerto Italiano* zdajemy sobie sprawę, że podział na solistę i orkiestrę, na fragmenty tutti i wirtuozerskie popisy powstały dużo wcześniej, niż w romantyzmie. Jednak różnica pomiędzy koncertem skrzypcowym np. Domenico dall'Oglio, a Beethovena czy Czajkowskiego, polega na braku walki, w barokowych koncertach solista nie stara się przyćmić orkiestry – prosię postuchać jak w *Largo* z koncertu Domenico Dall'Oglia, skrzypek i orkiestra wspólnie oddychają, wypełniając każdą frazę życiem. W szóstej sekundzie wspomnianego utworu słyszymy bardzo wyraźnie powietrze wdychane i wydychane przez Andream Marcona. Podobnie zresztą dzieje się przez cały utwór.

Jest to płyta wybitna, gdyż podczas jej nagrywania zdarzył się cud. Udało się napełnić życiodajną energią trzystuletnie kartki z nutami.

Michał Koziółek

Niemiecki Profil zasłynął udanymi seriami wydawniczymi z materiałami archiwalnymi. Płyta nr 14 z edycji poświęconej dyrygentowi Günterowi Wandowi niestety nie potwierdza pozytywnej opinii krążącej wśród zainteresowanych. *Msza* Beethovena brzmi bowiem na tym wydawnictwie tyleż potężnie co hałaśliwie. Bynajmniej nie ma na to wpływu tylko słaba jakość nagrania (zdecydowanie poniżej standardów lat osiemdziesiątych). Sam Wand nie miał bowiem pomysłu na ten utwór, przez co ogromny aparat wykonawczy beznamiętnie odtwarza karty partytury. Dziwi to tym bardziej, iż wbrew obiegowym opiniom *Msza C-dur* nie ustępuje inwencją swjej

bardziej popularnej „uroczystej siostrze”. Tak czy inaczej do przesłuchania tego nagrania może nie wystarczyć cierpliwości nawet najzagorzalszym miłośnikom Beethovena.

Starsza o czternaście lat rejestracja *Nieszporów* Mozarta, również nie ujawnia szczególnych predyspozycji dyrygenckich Wanda do muzyki oratoryjno-kantatowej. Co prawda *Dixit Dominus* z wyrazistością utrzymanym pulsem i niesłabnącą energią daje nadzieję na wzrost poziomu wykonawczego, ale już następujący po nich *Confitebor* ujawnia drażniące popisy wokalne śpiewaków, którzy sprawiają wrażenie obojętnych na wartości wyrazowe tekstu. Poza

tym w partii orkiestry i chóru daje się wyczuć beznamiętny automatyzm, co w połączeniu ze słabą jakością nagrania mężczy zamiast końć. Bardziej szczegółowe opisy wykonaw obu kompozycji oscylowałyby wokół surowej krytyki dlatego pozwolę sobie zamknąć temat tego wydawnictwa.

Nawiasem mówiąc, szkoda że w Polsce nikt nie interesuje się archiwami radiowymi. Przez dekady na pewno nabierało się wiele niezwykłych nagrań z muzyką rodzimych kompozytorów, którzy na płyty ze swą twórczością muszą niejednokrotnie czekać dziesiątki lat, a niektóre dzieła, mimo iż nagrane, nigdy nie dostępują łaskawości nieudolnej polskiej fonografii.

Piotr Wolanin



MARCIN DYLLA  
Guitar Recital

dzieła: Rodriga, Tansmana, Mawa, Ponce'a

Naxos 8.572060 • w. 2008, n. 2008 • 58'15"  
★★★★

Nagranie wydane przez Naxos skupia naszą uwagę na wykonawcy. Marcin Dylla, laureat Pierwszej Nagrody w Guitar Foundation of America Competition (2007) budzi podziw i zdobywa sobie uznanie na świecie już od 1996 r. Artysta urodził się w 1976 r. w Chorzwowie, pierwsze kroki w muzyce stawiał w szkole w Rudzie Śląskiej. Studiował w Akademii Muzycznej w Katowicach, a następnie także w Musical Academy in Basel, Musical Academy in Freiburg oraz Musical Conservatory in Maastricht. Obecnie wykłada w akademiach muzycznych w Krakowie, Katowicach i Koblenz. Marcin Dylla prezentuje dzieła kompozytorów czterech narodowości. Znajdziemy tu więc utwory przeniknięte duchem hiszpańskim, meksykańskim, brytyjskim i polskim. Kompozycje wybrane jako materiał tej płyty – recitalu, to w zasadzie klasyki muzyki gitarowej. Wykonanie znakomite, pełne precyzji i wysublimowanych niuansów interpretacyjnych.

Maria Peryt

**Edward Elgar – Koncert wiolonczelowy e-moll op. 85 w opracowaniu na altówkę Liolena Tertisa i Davida Aarona Carpentera • Alfred Schnittke – Koncert altówkowy**

David Aaron Carpenter, altówka • Philharmonia Orchestra • Christoph Eschenbach, dyrygent

Ondine ODE 1153-2 • w.2009, n.2008 • 64'40"

★★★★★

„Już przed laty słyszałem o fenomenalnym talencie Davida Aarona Carpentera. Łączy on nieograniczoną wyobraźnię z imponującą techniką, a wspólne granie z nim jest prawdziwą radością” – takimi słowami pełnymi uznania, określili młodego Amerykanina Christoph Eschenbach, renomowany pianista i dyrygent, a przy okazji nieustraszonego promotora i opiekuna nowych muzycznych talentów. Prowadząc od dyrygenckiego pulpitu Philharmonia Orchestra, towarzyszy mu na pierwszej płycie wydanej przez fińską wytwórnię Ondine. Po jej wysłuchaniu nie ma żadnych wątpliwości co do trafności opinii maestra – staje się jasne, że 24-latek jest już bez wątpienia jedną z czołowych gwiazd – wirtuozów swojego instrumentu, a jego fonograficzny debiut można uznać za doprawdy udany i porywający.

Omawiany album jest pozycją niezwykle interesującą z co najmniej kilku powodów. Najważniejszy z nich to oczywiście osoba wykonawcy, który w młodym wieku jest już kompetentnym i uformowanym muzykiem u progu światowej kariery. W swojej grze wspaniale łączy warstwę emocjonalną kreacji z błyskotliwym popisem; równie przekonująco brzmią w jego ujęciu odcinki liryczne, kantylenowe, porywające urokiem melodii i nastroju, co partie wirtuozowskie, wymagające wielkiego kunsztu wykonawczego i sprawności technicznej. Imponuje dźwięk altówki: jest to instrument piękny, o brzmieniu szlachetnym, pełnym i bogatym. Doceniam także bardzo dobry udział Philharmonia Orchestra pod czujną dyrekcją Eschenbacha, będącymi godnymi partnerami dla młodego artysty. Ich występ z pewnością zasługuje na uwagę z powodu znakomitej jakości technicznej nagrania: dźwięk jest czytelny i wyraźny, solista i zespół ustawieni w odpowiednich proporcjach, narracja logiczna i spójna, słychać bogactwo partii solowej oraz orkiestry. Punkty przyznają również za dobór repertuaru. Na krążku znalazł się przepiękny *Koncert e-moll* op. 85 Edwarda Elgara, napisany jak

wiadomo w oryginale na wiolonczelę, lecz brzmiący równie dobrze i przekonująco w altówkowej wersji. Zupełnie inny świat przedstawia *Koncert* Alfreda Schnittke, z roku 1985; kompozycja rozbudowana, dość mroczna i przejmująca. Carpenter i Eschenbach uczynili z niej pozycję wartościową, żywo przemawiającą do emocji odbiorcy i dającą do myślenia; młodemu mistrzowi smyczka zaś pozwoliła ona wykazać się mistrzostwem interpretacji i wykorzystaniem całego wachlarza środków wyrazowych, a przede wszystkim technicznych.

Płyta fińska wydarzeniem fonograficznym oraz sukcesem nie tylko Ondine, ale amerykańskiego altowiolisty u progu efektywnej zapowiadającej się kariery. Słuchanie jego występu w obu koncertach wraz z renomowaną orkiestrą i sławnym dyrygentem było dla mnie prawdziwą przyjemnością nie tylko z powodu sentymentu, jaki żywię dla jego instrumentu, nadal pozostającego w cieniu skrzypiec i wiolonczeli. Wybitna kreacja artystyczna, ciekawy repertuar, bardzo dobra jakość techniczna nagrania oraz staranna edycja albumu, wpływają na moją wysoką ocenę omawianego przedsięwzięcia.

Paweł Chmielowski

**ICH BETE AN DIE MACHT DER LIEBE**  
Große geistliche Chöre

Hänssler Classic CD 98.613 • w. 2010 • 126'00"

★★

Miłość stanowi centrum chrześcijańskiej wiary i dlatego pojmowana jest jako pierwsza przyczyna wszystkich działań; często także staje się główną inspiracją dla kompozytorów podejmujących tematy sakralne. „Uwielbiam moc miłości” – to przewodni temat dwupłyty albumu wydanego przez Hänssler Classic, odnoszący się do relacji Bóg – człowiek. Jest to składanka wielkiej muzyki chóralnej o tematyce sakralnej, głównie barokowych, ale także klasycznych, romantycznych i neoromantycznych kompozytorów.

Wybrany repertuar to prawdziwe perełki chóralistyki – m.in. fragmenty bachowskich arcydzieł, haendlowskiego *Mesjasza*, *Stworzenia świata* Haydna, czy psalmy Mendelssohna wykonywane przez niemieckie zespoły: Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Jugendkantorei und Schlagwerk, Vokalensemble Heilbronn, Motettchor Pforzheim, Kölner Kantorei,

Heinrich-Schütz-Kantorei Freiburg, Gächingen Kantorei, Frankfurter Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart oraz Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. Bez najmniejszych skrępowań można je wymienić obok siebie, ponieważ wszystkie prezentują bardzo podobny poziom. Niestety, nie są to zachwycające interpretacje. Szczególnie pierwszy krążek, z barokową muzyką rozczarowuje. Jest to barok na romantyczną modłę – muzyka ciężka, z niezrozumiałą artykulacją i tempami, ciągnąca się niczym guma, pozbawiona wewnętrznej siły, radości i ekspresji. Po prostu nudna. Co prawda słychać zaangażowanie muzyków, ale to za mało.

Zdecydowanie lepiej prezentuje się druga płyta, na której sporo muzyki romantycznej i neoromantycznej (Mendelssohn, Schubert, Brahms, Bortnianski), choć tu łatwiej o rażące „wpadki” intonacyjne, czy mocno przesadzone, szokujące wręcz interpretacje (np. *Richte mich*, *Gott Mendelssohna*). Żeby oddać sprawiedliwość, kilku utworów (np. haydnowskiego *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, czy *Hailig*, *Hailig* z *Deutschen Messe* Schuberta) słucha się bardzo przyjemnie – są one dojrzale, wyważone, emocjonalne i dobre technicznie. Wiele do życzenia pozostawia natomiast mastering całości. Album posiada więcej negatywnych niż pozytywnych elementów, jest to zatem pozycja zdecydowanie nadobowiązkowa.

Emilia Dudkiewicz

**Camille Saint-Saëns – Koncert fortepianowy nr 5 F-dur op. 103 • George Gershwin – Koncert fortepianowy**

Światosław Richter, fortepian • Radio-Sinfonieorchester Stuttgart der SWR • Christoph Eschenbach, dyrygent

Hänssler Classic CD 93.707 • w. 2010, 1993 • 67'05"

★★★★★

Jedną z wielu serii płytowych wytwórni Hänssler jest rozpozczęsty stosunkowo niedawno cykl prezentujący archiwum Festiwalu Muzycznego w Schwetzingen, imprezy cieszącej się dużą renomą i odwiedzanej przez wielu wybitnych gości. Tak było np. w 1993 r., kiedy to wystąpił tam sędziwy Światosław Richter, by po raz kolejny zaskoczyć publiczność i krytyków swym wyborem programu: zamiast któregoś z dzieł żelaznego repertuaru, wykonał dwie pozycje niezbyt często prezentowane przez pianistów: V

*Koncert fortepianowy* Camille'a Saint-Saënsa oraz *Koncert F-dur* George'a Gershwina.

W jego interpretacji słychać lekkość, wdzięk, pogodę, uśmiech, zabawę barwą i brzmieniem instrumentu. Wyraźna jest warstwa melodyczna, zachwyty budzi witalność i wyrazistość rytmiki, zwłaszcza w przypadku kompozycji autora *Porgy and Bess*, którego twórczość Richter bardzo lubił i ceniał. To ciekawe, że w wieku 78 lat grał ją z dużą dawką świeżości i entuzjazmu, aczkolwiek jak zawsze pozostających pod ścisłą kontrolą artysty. Również dzieło Francuza może się podobać, tym bardziej, że niezmiernie rzadko można je usłyszeć na koncertach czy płytach, a jego oryginalna szata dźwiękowa, bogactwo melodyczne i atrakcyjna partia solowa zdecydowanie zasługują na zainteresowanie ze strony pianistów i dyrygentów. Dobrze Rosjaninowi partnerowała Orkiestra Symfoniczna Radia Niemieckiego w Stuttgarcie pod batutą Christoph'a Eschenbacha, także dzięki której oba niezbyt znane koncerty ukazały się w nowym, ciekawym świetle, budzącym ciekawość i uznanie odbiorcy.

Omawiana płyta jest ceną i interesującą pozycją pod względem repertuarowym i wykonawczym. Słucha się jej z przyjemnością.

Paweł Chmielowski



**LEVITY CHOPIN SHUFFLE**

Universal 476 394 0 • w. 2010

★★★★★

Rzadko się zdarza by jakaś płyta powodowała, iż zaczynamy wierzyć w cuda. Bo zachwyty wywołują one (na szczęście) nie-rzadko. Ale żeby zacząć myśleć inaczej w szerszej perspektywie, żeby uwierzyć, że coś może się zmienić na lepsze, albo że coś ważnego się dokonało za sprawą artefaktu (a takowym jest płyta), do tego potrzebny jest cud.

Być może dokona się on za sprawą krakowskiego tria Levity i ich ostatniego albumu *Chopin Shuffle*. Oba krążki złożone są z

kompozycji inspirowanymi 24 *Pre-ludiami* op. 28 naszego wieszczka. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyż mamy rok chopinowski i wcześniej też pojawiały się płyty różnych gatunków nawiązujące do twórczości „Fryderyka Wielkiego”. Tym razem jednak młodzi ludzie, daleko od etosu Chopina, narodowego namaszczenia i czci odnieśli się do jego twórczości jako do świetnej muzyki. Muzyki nie z naszej epoki, odległej dziesięciemu stylowi życia, obcej kulturze telewizyjnej, ale za to bogatej harmonicznie, melodycznie, rytmicznie i wyrazowo. Zacerpnęli to, co uznali dla siebie za odpowiednie i stworzyli nową jakość, eksponując elementy preludium w zależności od własnych potrzeb. Dlatego niech nie dziwią nikogo ordynarne punkowanie bicia w połączeniu z mazurkowymi frazami *Preludium b-moll (Hommage à Emil Zatopek)*, lub chilloutowe *Mchy*, które mogą stanowić jedynie przekorę wobec autora *Preludium f-moll*. Levity do pracy nad płytą zaprosili kilku gości, którzy również zaszaleli z tym co zostawił im Chopin. Gaba Kulka napisała francuski tekst do melodii *Preludium fis-moll*, z czego wyszła ujmująca piosenka w stylu Portishead (*Sans Voix*). Natomiast trębacz Toshinori Kondo długimi, hipnotycznymi dźwiękami do kolaży krakowskiego tria (9 kompozycji) wprowadził aurę niesamowitości, mogącą kojarzyć się z twórczością Tomasza Stańki.

No dobrze! A skąd ten cud? Przecież udanych płyt ukazuje się wiele. Tak, ale za sprawą tej płyty, która wyłamuje się jakimkolwiek klasyfikacją stylistycznym, Chopin może dotrzeć do ludzi do tej pory kojarzących go z akademią szkolną. Może spowodować, że zainteresują się nim ci, którzy chodzą w dresowej bluzie z paskami, w jaką odziano również wieszczka na plakacie reklamującym jego jubileusz. Levity pokazali bowiem, jak bogata jest jego twórczość i jak kreatywnie można z niej czerpać. Bo garstka melomanów zakochanych w romantycznych frazach nokturnów o tym wie, ale potrzebne są kreatywne przykłady łączenia sztuki „Mistrza” z nowym, aby udowodnić jego geniusz tym, którzy nie mieli szczęścia się z nim zapoznać, bo byli ogłuszani harmidzami współczesnych mediów.

Cudem jest również to, że recenzja tej znakomitej płyty ukazuje się na łamach szacownej **Muzyka21** – pisma skoncentrowanego na muzyce tzw. klasycznej

czy poważnej (jakże nietrafione są te terminy!). *Chopin Shuffle* z pewnością nie wszystkim jego czytelnikom przypadnie do gustu, ale może otworzy uszy części z nich na inne gatunki, bo otwartości na nową muzykę temu środowisku również nie zbywa. A że zjednanie wielu środowisk muzycznych jest możliwe udowodnili wcześniej autorzy innych nietuzinkowych płyt, jak choćby Cracow Klezmer Band swą płytą *Sanatorium pod klepsydrą*.

Piotr Wolanin

**Herman Goetz – Koncert fortepianowy B-dur op. 18 • Józef Wieniawski – Koncert fortepianowy g-moll op. 20**

Hamish Milne, fortepian • BBC Scottish Symphony Orchestra • Michał Dworzyński, dyrygent

Hyperion CDA67791 • w. 2010, n. 2010

• 69'30"

★★★★★

52. część fascynującej serii Hyperionu przyniosła nagrania koncertów fortepianowych zapomnianych, choć fanatykom gatunku znanym już z wcześniejszych nagrań. W zasadzie połączenie na jednym krążku dzieł Hermanna Goetza i Józefa Wieniawskiego nie znajduje jakiegoś dobrego wy tłumaczenia, poza tym, iż obaj kompozytorzy byli przedstawicielami tego samego pokolenia. Goetz, rodem z pruskiego Królewca, wykształcony w Berlinie, reprezentował niemiecki konserwatywny, klasycyzujący romantyzm, powielając wzorce Schumann'a i nieśmiało zerkając w stronę Brahms'a. Wieniawski z kolei, absolwent Paryskiego Konserwatorium, a następnie profesor w Brukseli – łączył wzorce francuskie ze słowiańskim typem emocjonalności, a jako uczeń m.in. Alkana i Liszta oraz epigon Chopina stawał na pianistyczną wirtuozerię. Niemniej obaj przynależeli niejako do „drugiego rzutu” romantyków, do generacji dyskontującej osiągnięcia wielkich kompozytorów poprzedniego pokolenia – co zresztą znakomicie pokazują oba koncerty, dzieła bardzo zgrabne, efektowne, momentami wręcz urzekające, ale nieszczególnie zaskakujące. *Koncert* op. 18 Goetza z 1867 r. nie zostawia w pamięci szczególnie chwytliwych tematów ani oryginalnych rozwiązań, sama „robotą” jest znakomita, cały czas przywodząca na myśl dzieła Schumann'a, ale pozbawiona jego natchnienia. To już bodaj trzecie nagranie utworu – po rejestracjach Michaela Pontiego (ostatnio dostępne na

Brilliant Classics 9021) oraz Volkera Banfielda (CPO 999 098), niewątpliwie najdoskonalsze pod względem jakości dźwięku, świetnie (co typowe dla Hyperionu) wyważone w proporcjach pomiędzy ciepłym brzmieniem fortepianu i selektywnie traktowanymi instrumentami orkiestry, bardzo sprawnie prowadzonej przez szybko wybijającego się na Wyspach młodego polskiego dyrygenta. Hamish Milne stara się przede wszystkim eksponować liryczny, poetycki charakter tej muzyki, w porównaniu z Pontim, a nawet Banfieldem obiera zdecydowanie wolniejsze tempa i miejscami brakuje w jego grze nieco pasji i energii, co szczególnie uwidacznia się w finale.

*Koncert* op. 20 Józefa Wieniawskiego będzie oczywiście dla polskiego odbiorcy szczególnie interesujący. Zresztą w ogóle zdaje się bardziej atrakcyjny od utworu Goetza – ze względu na pełen rozmachu patos łączący się ze śpiewnymi, lirycznymi, słowiańskimi melodiami oraz dzięki efektownej partii solowej opartej o lisztowską z ducha orkiestrację. Zwłaszcza finał ma zadatki na przebój, a jego drugi temat wraz z rozwinięciem antycypują wręcz koncerty Rachmaninowa. Miałem niegdyś przyjemność pisać w *Muzyce21* o tym pięknym utworze, dysponując wówczas jedynym funkcjonującym nagraniem dokonanym przez pianistę Setraka wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Bałtyckiej pod dyktando Wojciecha Rajskiego. Jest ono jednakże niefatwe do zdobycia – należy bowiem na rynku wtórnym zakupić analogową płytę Wifonu lub jej reedycję na rzadkim krążku CD (*Le Chant du Monde* 278902). Chyba jednak nie warto już czynić wysiłków w celu jego pozyskania, gdyż najnowsza rejestracja jest po prostu lepsza. Milne ma „lżejszą” rękę od Setraka, wraz z Dworzyńskim (i reżyserami dźwięku) stworzyli całość znacznie bardziej plastyczną, zarazem lżejszą, ukazującą bogactwo szczegółów instrumentacji, niuansów dynamicznych. Orkiestrowe tutti brzmią bardziej soczyście i są pełne energii. Pianista daje się tu bardziej niż w koncercie Goetza ponieść sobie w stanie wyobrazić jeszcze bardziej wirtuozowskie wykonanie, zwłaszcza w tanecznym, niby-krakowiakowym finale.

Marcin Zgliński

**Mieczysław Tomaszewski – Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Tom I : Rozpętanie żywiołów.**

Wyd. PWM, wyd. 1, r. 2008, str.326

Krzysztof Penderecki nie może co prawda narzekać ani na liczbę nagrań swoich utworów, ani na ilość publikacji ich dotyczących, ale sporo czasu minęło, zanim PWM poświęciło mu kolejną pozycję z bardzo ciekawej serii *Kompozytorzy polscy XX w.*, w której wreszcie znalazło się miejsce dla jednego z najbardziej znaczących twórców minionego wieku. Autorem monografii jest Mieczysław Tomaszewski, wnikliwy badacz i interpretator dokonań mistrza z Lusławic, już od wielu lat zajmujący się poznawaniem i wyjaśnianiem fenomenu osobowości i kompozytorskiego świata Pendereckiego. Dwutomowe dzieło ma z pewnością szansę stać się nie tylko następnym niekwestionowanym osiągnięciem profesora, ale i jedną z czołowych pozycji książkowych poświęconych naszemu kompozytorowi. Świadczy o tym jej rozmach, niezwykle starannie przemyślany układ całości,

oryginalność i sensowność materiału zgromadzonego w książce, a także ogromna wiedza autora (mimo drobniutkich wpadek w rodzaju uczyznienia z Han-Ny Chang, wykonawczyni premiery *Concerto grosso na 3 wiolonczele i orkiestrę*, mężczyzny czy pomyleniu imienia skrzypka Vadima Repina w dziuryszu). Dzięki temu jego publikacja zainteresuje i wzbudzi uznanie odbiorców, nawet tych, którzy z jakichś powodów do tej pory nie przepadali za muzyką Pendereckiego lub jej w ogóle nie znali.

Nie jest bynajmniej oparta na sztywnym schemacie typowej biografii, jej forma jest znacznie ciekawsza. Tom pierwszy, który mam okazję przedstawić, od razu intryguje czytelnika jakże trafnym tytułem: *Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*. Jego sens Tomaszewski udowadnia na kolejnych stronach; nie sposób się z nim nie zgodzić. Przy okazji warto podkreślić rzadką sztukę doboru właściwych i tłumaczących wszystko nazw poszczególnych rozdziałów książki, jak również opatrzenia ich ciekawymi cytatami z wypowiedzi

kompozytora. Publikacja dzieli się na dwie części. W *Faktach, kontekstach i okolicznościach* poznajemy cechy osobowości, idee i system wartości Pendereckiego, mające zasadnicze znaczenie dla jego twórczości, stanowiące jakby klucz do fascynującego świata jego osoby i dokonań. Zawarty jest następnie w formie dziurysza spis ważnych dat i wydarzeń z biografii bohatera monografii. *Interpretacje* przynoszą nam więcej szczegółowych informacji na temat życia autora *VII Bram Jerozolimy*: rodziny, miasta, w którym przyszedł na świat i dorastał, tradycji kulturowej niezwykle dla niego ważnej, jako że zapładniającej na długie lata system jego inspiracji i przekonań. Czytamy o pierwszych doświadczeniach muzycznych, grze na skrzypkach i początkach kompozytorskiej drogi, wyjeździe do Krakowa i podjęciu nauki, ukończonej z tamtejszej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, wreszcie imponująco rozpoczętej karierze. Obok faktów biograficznych pojawiają się tam gruntowne analizy jego dzieł – od *Sonaty na skrzypce i fortepian z*

1953 r. do *Przebudzenia Jakuba* (1974). Szczegółowe omówienia kolejnych partytur ilustruje Tomaszewski licznymi przykładami nutowymi; podaje przy tym komplet informacji w postaci daty premier, listy wykonawców oraz głosów krytyki.

Jest to bez wątpienia bardzo ciekawa pozycja na naszym ubogim rynku księgarskim poświęconym muzyce poważnej. Wybitny muzykolog, a przy tym erudyta, postępujący się oryginalnym i ciekawym językiem – adresowanym jednak do odbiorcy posiadającego jakąś wiedzę teoretyczną lub zainteresowanego tym tematem – w niebanalny sposób kreśli sylwetkę, światopogląd i dokonania kompozytora, którego zna jak mało kto ze współczesnych badaczy. Nie wyczerpując w tej recenzji wszystkich zalet omawianej monografii, zachęcam do sięgnięcia po nią i oczywiście do zapoznania się z jej kontynuacją, *Odzyskiwaniem raju*.

Paweł Chmielowski

**Krzyżówka nr 6/listopad 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 5 z października 2010 r.

**Henryk Mikołaj Górecki**

płyty otrzymują:

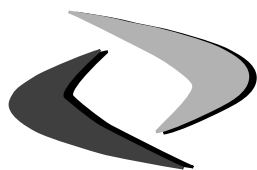
Władysław Marcinkowski z Piaseczna, Marian Pacześny z Gdańska, Anna Małkowska z Zakopanego.

karmelitanek opera F. Poulenca; Ł-13) imię Winsborn, szwedzkiej piosenkarki; M-1) dużo większa od skrzypiec; N-11) *Dalej, dalej pędzą...* tytuł piosenki Czerwonych Gitar.

Litery z pól o współrzędnych: 3-A, 6-B, 1-H, 12-D, 2-Ł, 15-F, 10-H, 12-G 5-J, 3-H, 5-L, 13-M, 9-D, 1-L, 5-F, 14-C, 3-A utworzą rozwiązanie.

**autor: Antoni Rojewski**

Poziomo: 1-A) balet S. Prokofiewa lub opera G. Rossiniego; 2-J) bardzo wolno w muzyce; 3-A) włoski kompozytor urodzony około 1550 r.; 4-I) instrument muzyczny używany w kapelach ludowych; 5-A) postać z opery *Wojna i pokój* S. Prokofiewa; 6-H) Cygan z opery *Manru* I. J. Paderewskiego; 7-D) *...na Czorsztylinie* K. Kurpińskiego; 7-L) *... wojewody* L. Grossmana; 9-A) jednostka energii; 9-H) córka Jadwigi z opery *Manru*; 10-E) kolor w kartach; 11-H) Albert ... , ameryk. klarncista jazzowy; 12-A) święty z pasji J. S. Bacha lub J. Olbrechta; 13-H) Olivier ..., fr. wybitny współczesny kompozytor; 14-A) dawniej: ludowy wędrowny śpiewak przygrywający na lirze; 15-F) *Symfonia* M. Karłowicza. Pionowo: A-1) radz. skrzypek o światowej sławie; B-5) opracowywanie utworu muzycznego na inny zespół; C-1) krok taneczny; D-3) Wilhelm .... (1823-87) polski śpiewak (bas) i kompozytor; D-11) przyjaciel księcia Zygfryda z baletu *Jezioro łabędzie* P. Czajkowskiego; F-7) twórca *Śpiewników domowych*; G-1) opera M. Rimskiego-Korsakowa; H-5) rodzaj utworu muzycznego; I-11) postać z opery *Gioconda* A. Ponchielliego; J-1) masa do nacierania włosów smyczków; L-1) sceniczna forma tańca; L-7) ...



# 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

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

# Gadki z Chatki

pismo tradycja  
folkowe 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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)

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

### Rozstrzygnięcie konkursu z września 2010 r.

UNIVERSAL – VILAZÓN – Marek Czerniak, Warszawa; Andrzej Dąbrowa, Warszawa; Ewa Garbacz, Kraków; Szymon Janiak, Poznań; Stefan Kowalski, Szczecin; Anna Niewiedzial, Zielona Góra; Przemysław Potasiński, Grójec; Jan Rawski, Szczecin; Bartłomiej Taczanowski, Warszawa; Leon Żebrowski, Wrocław

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Cecilia Bartoli

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

Ile płyt Cecilia Bartoli nagrała dla wydawnictwa Decca?

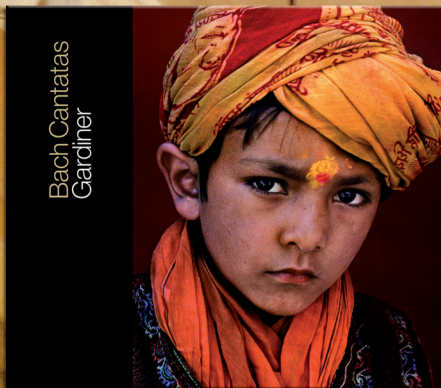
Cecilia Bartoli  
fot. Uli Weber/DG



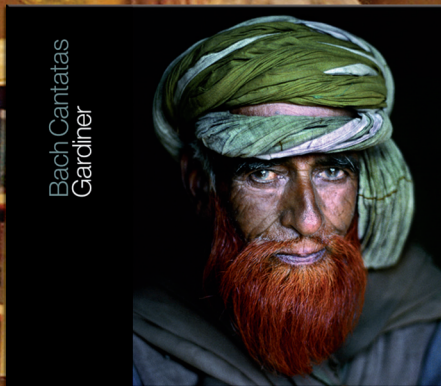
**Cecilia Bartoli**  
Universal Music Polska

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

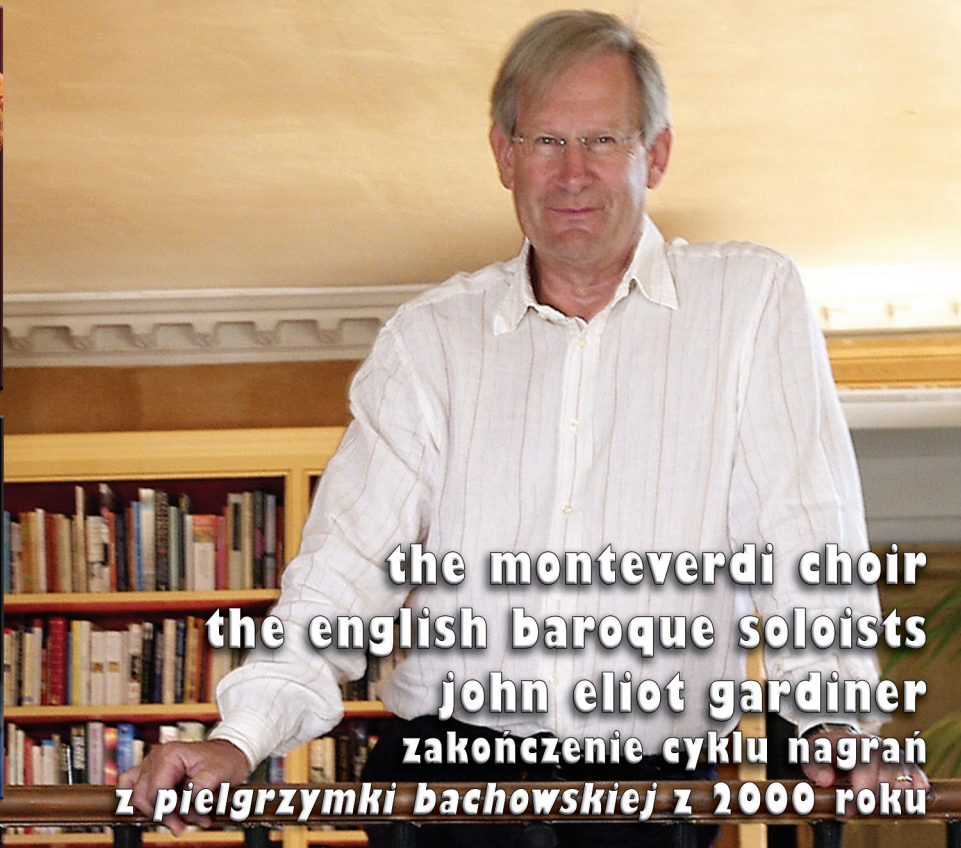
# nowości w dystrybucji CMD



Soli Deo Gloria SDG 174



Soli Deo Gloria SDG 171



the monteverdi choir  
the english baroque soloists  
john eliot gardiner  
zakończenie cyklu nagrań  
z pielgrzymki bachowskiej z 2000 roku



Ricerca RIC 101



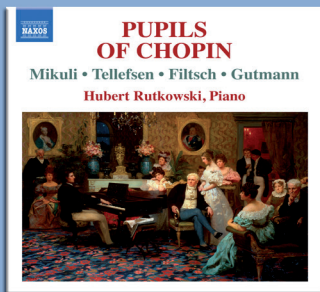
Arcana A 359



Aeon AECD 1096



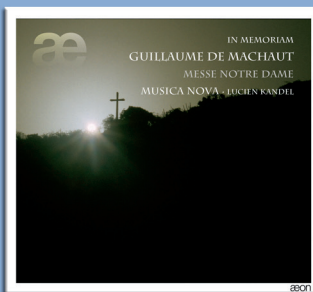
Harmonia Mundi HMC 902077



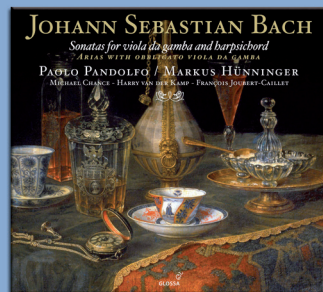
Naxos 8.572344



Arcana A 312



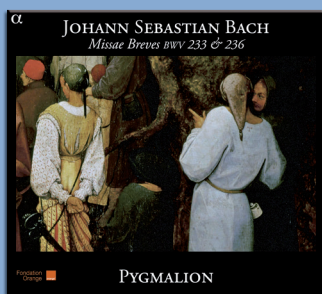
Aeon AECD 1093



Glossa GCD 920411



Naxos 8.572450



Alpha 170



Ramée RAM 1003



Mirare MIR 109



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

# NAJNOWSZY ALBUM MARIUSZA KLIMKA CD + DVD

Acte Préalable



AP0210  
AP0211

CD + DVD  
world  
premiere  
recording



MARIUSZ KLIMEK

— LIVE IN CONCERT 2010 —

dla tych, którzy kochają muzykę

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

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