

Kwartet Four Strings gra kwartety Władysława Żeleńskiego na Zamku

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 3 (128)
marzec 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



**Zbigniew
Słowik**

komu jest potrzebny
kompozytor?

**Alan
Hovhaness**

o krok przed światem,
o krok od wieczności

**Cecilia
Bartoli**

Clari Halevy'ego



KRYSTIAN ZIMERMAN

w hołdzie Grażynie Bacewicz



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

Krystian Zimerman w hołdzie Grażynie Bacewicz



“ To muzyka niezwykle wyrafinowana, o wyjątkowej sile i uroku. Zimerman po raz kolejny zachwyca słuchaczy swoją niezrównaną maestrią ”

(Die Presse)

RMP *Classic*

DZIENNIK
GAZETA PRAWNA

PRZE
KROJ

merlin.pl

Manager's Life

HIFI
i muzyka
WYDAWCA

INTERIA.PL

Nasi czytelnicy wiedzą, że jesteśmy prawdziwymi pasjonatami mediów publicznych. Cenimy w szczególności ich misję. Jak bardzo ta misja ważna jest dla tych mediów może świadczyć ostatni konkurs skoków narciarskich w Zakopanem w ramach Pucharu Świata. Przyszycy jesteście do tego, że nasi sportowcy permanentnie kaleczą swoje nazwiska i na koszulkach nie zamieszczają polskich liter. Ale co powiedzieć o takim molochu jak TVP, który zniekształcał nazwiska naszych skoczków? Kim byli skoczkowie należący do polskiej ekipy: Malysz, Sliz, Mietus, Muranka, Zyla wiedzą tylko pracownicy TVP, analfabeci, sabotażyści, przestępcy, którzy za nic mają prawo stanowione przez Sejm RP. Przy okazji należy zwrócić uwagę Rządowi walczącemu z deficytem budżetowym, że co najmniej jedna instytucja państwowa może być zlikwidowana, co niewątpliwie przyniesie spore oszczędności. Jest nią Rada Języka Polskiego, która przez ostatnie 10 lat interweniowała 9 razy (tak podaje ich strona internetowa) bez żadnego skutku. Ci obrońcy mowy rodzimej chcieli kiedyś wprowadzić idiotyczny przepis zabraniający nadawania obcych nazw polskim podmiotom gospodarczym, a jednocześnie nie są w stanie wyegzekwować poprawnej pisowni polskich nazwisk w publicznych mediach. Mając do dyspozycji kary w wysokości do 100 000 zł, przy obecnym analfabetyźmie rodaków mogliby szybko zrealizować nadwyżkę budżetową. Nie czyniąc tego działają na szkodę nas wszystkich.

Na stronie internetowej Polskiego Radia zamieszczony został wywiad z Konstantym Andrzejem Kulką. Wprawia w osłupienie znamienny dla naszych czasów jego tytuł *Gdy byłem młody, też grałem szybko – Z wiekiem nauczyłem się zwalniać... – mówi jeden z najwybitniejszych polskich skrzypków, ostatnio znany głównie jako ojciec Gaby Kulki*. Pomimo wieloletniego obcowania z kunsztem tego wybitnego skrzypka nigdy nie wiedzieliśmy, że jest ojcem kogokolwiek. Dzięki Polskiemu Radiu wiemy już, że największym osiągnięciem artysty jest Gaba, i to dzięki niej zachowamy o nim pamięć po wsze czasy.

Ten sam Konstanty Andrzej Kulka w udzielonym wywiadzie niezwykle chwali muzykę Karola Lipińskiego – należy do nielicznych doceniających naszą rodzimą twórczość. Jednocześnie uważa się, że jego zagraniczni koledzy chcieliby grać tę muzykę, a on nie może ich skierować do żadnego wydawcy w celu zakupienia nut. Przy okazji narzeka na Ministerstwo Kultury, że nie chce tych nut drukować. Rodzi się pytanie: z jakich nut korzysta Maestro? Jeśli chętnych do grania Lipińskiego jest tylko kilku, może im zrobić ksero. Jeśli jest



Aleksandra Kurzak
fot. Decca

ich więcej, wystarczy poszukać wydawcy i wspólnie z nim wydać. Przychód pokryje z nawiązką poniesione koszty, rozpropaguje muzykę polską w świecie i pozwoli mieć satysfakcję z dobrze zrobionej roboty bez niczyjej łaski. Niestety, wciąż pokutuje komunistyczne myślenie o władzy, która musi wszystko za nas zrobić, od zapalek, poprzez nuty aż po czołgi.

Ministerstwo Kultury przeznaczyło w tym roku sumę 10 milionów złotych na program „Wydarzenia artystyczne. Muzyka”. O pieniądze te mogą ubiegać się różne podmioty gospodarcze i instytucje realizujące koncerty, festiwale, nagrania i inne wydarzenia związane z muzyką. Chętnych do skorzystania z tych pieniędzy jest tak wielu, a wnioski ich są tak dobrze przygotowane, że Ministerstwo Kultury postanowiło zwiększyć pulę pieniędzy i rozważyła na ten temat już drugi tydzień (wnioski miały być rozpatrzone

zgodnie z polskim prawem do 31 stycznia br.). Tym wszystkim, którzy stwierdziliby, że 10 milionów to i tak ogromna suma pragniemy przypomnieć, że z tej sumy kilka podmiotów zabierze większość, a na imprezę inaugurującą otwarcie Stadionu Narodowego przewidziano również 10 milionów zł.

Na zakończenie, by zapomnieć na chwilę o tych wszystkich mało przyjemnych informacjach, spieszymy donieść, że firma Decca postanowiła wydawać płyty z muzyką poważną pod lekko zmienioną nazwą Decca Classic, a jedną z najważniejszych postaci nowej serii będzie wybitna śpiewaczka, Aleksandra Kurzak, o której znakomitych występach w MET można było wielokrotnie przeczytać na naszych łamach. Nieczęsto się zdarza, by nasz rodak podpisał umowę z tak prestiżowym wydawnictwem. Gratulujemy i życzymy samych sukcesów! ☺

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Warszawa
 7 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Peleas i Melizanda* • *Don Pasquale*
 10 MET – transmisje kinowe uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Łucja z Lammermoor*

CZŁOWIEK

- 13 Krystian Zimerman w hołdzie Bacewicz – *Dorota Staszkievicz*
 15 Ezio Pinza
 Mój Don Giovanni (8) – *Basia Jakubowska*
 16 Alan Hovhaness (1)
 O krok przed światem, o krok od wieczności – *Łukasz Kaczmarek*
 19 Komu jest potrzebny kompozytor – z kompozytorem Zbigniewem Słowikiem rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
 21 W hołdzie Marii Malibran i operze *Clari Halevy'ergo* – *Michael Richard Küster* rozmawia z *Cecilią Bartoli*
 23 Legendy Polskiej Wokalistyki (9)
 Krystyna Kujawińska – *Adam Czopek*

DZIEŁO

- 24 Tryptyk o Gustawie Mahlerze (3)
 Mahler: orędzie miłości w nieczułych czasach – *Łukasz Kaczmarek*
 26 Historia muzyki elektronicznej
 Prapoczątki 1915-1945 (8) – *Dariusz Mazurowski*

MYŚLI

- 28 Muzyka polska persona non grata? – *Jan A. Jarnicki*
 29 O seksistowskim podejściu do muzyki – *Tadeusz Marcinkowski*

PŁYTOTEKA

- 32 Palcem po płycie – Paolo Pandolfo i *Sonaty gambowe Bacha* – *Łukasz Kaczmarek*
 33 Recenzje
 52 Krzyżówka nr 10 – *Antoni Rojewski*

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – *Krystian Zimerman*

Roczna prenumerata Muzyka21 – 14 numerów w cenie 12

Kraj doręczenia: Polska – 108,00 zł, Europa – 194,00 zł, Ameryka Północna – 270,00 zł, reszta świata – 384,00 zł

konto: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – OW-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.
- Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- Numer archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czaplinski, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krząkała, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszczyk



zdjęcie na okładce

Krystian Zimerman
 fot. © Kassara/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
 FineCMS.PL

nakład
 10 000 egz.

wydawca
 Jan A. Jarnicki

&

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

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale



Four Strings Quartet - od lewej: Lucyna Fiedukiewicz, Łukasz Tuddierz, Beata Raszevska, Grzegorz Witek

WARSZAWA

Uczta muzyczna na Zamku. Podczas moich częstych podróży do Polski rzadko udało mi się trafić na jakiś ciekawy koncert. Skoro w moim kraju mogę posłuchać najwybitniejszych wykonawców w najbardziej znanym repertuarze, to nie widzę sensu, by chodzić w Polsce na koncerty z podobnym repertuarem, ale za to z wykonawcami, którzy powinni, oględnie to mówiąc, trochę nad sobą popracować. Zawsze, gdy podróżuję po świecie, pragnę poznać lokalną kulturę, czy to będą restauracje, muzea, teatry, kina czy muzyka. O ile restauracji polskich w Polsce jest w bród, w muzeach sztuka polska jest wszechobecna, w kinach bez trudu zobaczą polskie filmy, o tyle w salach koncertowych dominuje bylejąkość, a polskiego repertuaru nie ma.

Zdarzają się jednak wyjątki. Takim wyjątkowym dniem był 23 stycznia, kiedy to w Warszawie w tym samym momencie miały

miejsce dwa interesujące koncerty. Pierwszy z nich, rozpoczynający się o 18⁰⁰ na Zamku Królewskim poświęcony był w całości muzyce polskiej: w pierwszej części był to recital poświęcony pieśniom Marii Szymanowskiej, Michała Kleofasa Ogińskiego, Jerzego Gablenza, Władysława Żeleńskiego i Zygmunta Mycielskiego, w drugiej *Wariacje* op. 21 i *Kwartet smyczkowy* op. 42 Władysława Żeleńskiego.

Drugi koncert odbył się o 19⁰⁰ w Studiu im. W. Lutosławskiego. Wykonano *Uwerturę* op. 10 Franciszka Lessla, *Symfonię* Józefa Brzowskiego i *Koncert wiolonczelowy* Józefa Haydna. Nie widziałam sensu w wysłuchaniu Haydna – wielokrotnie miałam już okazję wysłuchać to dzieło w wykonaniu na pewno nie gorszym, utwór Brzowskiego znam z nagrań Polskiego Radia puszcanych wielokrotnie na antenie. Jedyne odkrycie – kilkunutowe dzieło Lessla – to było za mało, by mnie do tego koncertu przekonać. Dlatego też bez wahania udałam się na Zamek.

Koncert na Zamku otwierał cykl o wspólnej nazwie *Muzyka Szlachetnie Urodzonych* i był poświęcony 90. rocznicy śmierci Władysława Żeleńskiego. Ten wielki kompozytor jest niesłusznie wykluczony z życia muzycznego, a przecież jego twórczość warta jest przypomnienia i wprowadzenia na stałe do sal koncertowych, a także zaprezentowania również poza Polską.

Występująca w pierwszej części koncertu Iwona Hossa wybrała pieśni powstałe na przestrzeni prawie 200 lat, zaczynając od końca XVIII w. i kończąc, niestety, na latach powojennych. Piszę niestety, gdyż pieśni Zygmunta Mycielskiego stylistycznie w żaden sposób nie pasowały do reszty recitalu i były dołączone chyba tylko ze względu na arystokratyczne pochodzenie ich twórcy.

Iwona Hossa jest wybitną śpiewaczką o pięknym głosie, znaną z wielu koncertów, przedstawień operowych i nagrań. Ma wiele wybitnych dokonań zarówno w operze, muzyce oratoryjnej i pieśniach. Tego wieczoru nie byłam jednak usatysfakcjonowana.

CLARIMANIA 2011

clari
mania
2011

- 13.04.2011
Trampolina młodych
Irvin Venyš – klarnet
Sławomir Zawadzki – klarnet
Marek Zjawin – klarnet
Paweł Gusnar – saksofon
Jonathan Bergeron – saksofon
Orkiestra Kameralna Wrocławskiej Akademii Muzycznej
Jan Jakub Bokun – dyrygent
- 14.04.2011
Iberomania!
Justo Sanz – klarnet
Marek Werpulewski – fortepian
Quarteto de Clarinetes de Lisboa

- 15.04.2011
Carte blanche à Philippe Berrod
Philippe Berrod – klarnet
 - 16.04.2011
Flautiana, Clarinettino, Oboina, Fagotissimo!
Ondřej Kukał – koncerty na instrumenty dęte i smyczki
Jan Krzeszowiec – flet
Alžběta Jamborová – obój
Dorota Cegielska – fagot
Irvin Venyš – klarnet
Orkiestra Wrtislavia
Stanislav Vavřínek – dyrygent
 - wykłady:
Roman Widaszek, Justo Sanz, Timothy Phillips
 - lekcje mistrzowskie:
Philippe Berrod, Irvin Venyš, Justo Sanz
- oraz
scena studencka, prezentacje multimedialne, wystawy instrumentów i akcesoriów muzycznych, naprawy

- Dyrektor artystyczny
Jan Jakub Bokun
- Organizator
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
- Kontakt
Kierownik Biura Promocji i Organizacji Imprez
Agnieszka Stobiecka-Prokop
tel.: 71 355 72 76, 355 55 43 w. 116
e-mail: info@amuz.wroc.pl
- lub
Jan Jakub Bokun
e-mail: jakub@bokun.art.pl



Akustyka sali nie za bardzo nadawała się do tego recitalu. Nadmierny pogłos połączony z ogromnym wolumenem głosu śpiewaczki powodowały, że teksty były całkowicie niezrozumiałe. Na dodatek, towarzyszący śpiewaczce pianista, Robert Marat, starał się udowodnić, że jest w stanie ją zagłuszyć. I rzeczywiście był, tym bardziej, że kłapa fortepianu była szeroko otwarta. Szkoda, że tak pięknie zapowiadający się występ został zaprzepaszczony.

Występujący w drugiej części kwartet Four Strings zarał to niemiłe wrażenie; dla nich akustyka sali okazała się niemalże idealna. Istniejący już od kilku lat zespół dał się poznać rok temu swoim debiutem fonograficznym, na który wybrał inaczej niż ich koledzy po fachu, repertuar niebanalny, odkrywczy, stanowiący jednocześnie premierę światową. Tym repertuarem były dwa pierwsze kwartety smyczkowe Zygmunta Noskowskiego. Aż nie chce się wierzyć, że ten uznany twórca musiał tak długo czekać na utrwalenie swoich dzieł. Tym sposobem, w moim odczuciu, już wtedy ten zespół jawił mi się jako niezwykle odkrywczy, na dodatek swym kunsztem w niczym nie ustępujący innym polskim kwartetom.

Istnieje w Polsce wiele kwartetów smycz-

kowych, ale albo ich działalność przechodzi prawie niezauważona, albo też poświęcają się wykonywaniu dzieł współczesnych, których jedynym celem, jest wykonywanie na festiwalach, lub tzw. żelaznego repertuaru, czym nie są w stanie nikogo zainteresować.

ku zespół przywrócił do życia jego utwory: *Wariacje* op. 21 i *Kwartet smyczkowy* op. 42. Uważam debiutancką płytę zespołu za wielkie ich osiągnięcie. Słuchając ich na Zamku zauważyłam, że w przeciągu roku zespół okrzepł, zdobył doświadczenia. Muzycy tworzyli jeden spójny organizm, dysponowali piękną barwą dźwięku poszczególnych instrumentów, prezentowali znakomitą gotowość techniczną. Najważniejsze jednak jest to, że dogłębnie zrozumieli muzykę Żeleńskiego.

Na zakończenie muszę jeszcze dodać, że zespół nagrał swoją drugą płytę z dwoma kwartetami smyczkowymi Władysława Żeleńskiego – op. 28 i op. 42 – ale z przyczyn dla mnie niezrozumiałych, nie zaprezentował jej podczas koncertu. Szkoda, kupię sobie w Paryżu.

W sumie długo jeszcze będę pamiętała niedzielny wieczór. Mam nadzieję, że kolejne koncerty na Zamku będą równie odkrywcze i udane.

Françoise Pezout

Acte Préalable

Władysław Żeleński
String Quartets

String Quartet Op. 28 in F major
String Quartet Op. 42 in A major

World Premiere Recording

Four Strings Quartet

Four Strings, muzycy pracujący na co dzień w NOSPR, obrali inną drogę – odkrywanie.

I tak w tym roku postanowili przypomnieć melomanom innego wielkiego zapomnianego, starszego kolegę Noskowskiego – Władysława Żeleńskiego. Na koncercie na Zam-

P.S. Ze względu na chorobę drugiego skrzypka, Grzegorza Witka, jego miejsce podczas koncertu zajął Patryk Laburda.

The Metropolitan Opera

C. Debussy – *Peleas i Melizanda*
Gerald Finley / Magdalena Kożena
fot. Ken Howard/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

PELEAS I MELIZANDA

Peleas i Melizanda. Impresjonistyczno-symboliczną, niełatwą w odbiorze operę Debussy'ego pokazano w MET w tym sezonie 5 razy. Libretto napisane na podstawie sztuki teatralnej Maurice'a Maeterlincka nie jest tradycyjnie pojętą opowieścią, w której postaci i ich działania są jasno zrozumiałe. Najbardziej enigmatycznym charakterem jest oczywiście Melizanda, o której losach w zasadzie nic nie wiemy. Podczas pierwszego spotkania z Golaudem mówi mu, że wszyscy ją skrzywdzili i reaguje jak kobieta, która niedawno uległa tragicznej fizycznej traumie. Nie wiadomo też dlaczego później kłamie w błażej sprawie zagubienia pierścienia. Nic nie jest w jej przypadku proste i zrozumiałe. Nawarstwienie enigmatycznych symboli w na

współ surrealistycznym miejscu akcji, z postaciami o przedziwnych, nie do końca jasnych kolejach losu w połączeniu z impresjonistyczną muzyką Debussy'ego w niemal 3-godzinnej operze, w której nie ma łatwo wpadających w ucho solowych arii, nie zaskarbiło sobie popularnego sukcesu, choć posiada grono wiernych jej wielbicieli. Pierwszy spektakl widziałam 20 XII i było to jednocześnie 111 przedstawienie tej opery w MET. Produkcja pochodzi z sezonu 1994/5, a jej autorami są Jonathan Miller, John Conklin (dekoracje), Clare Mitchell (kostiumy) i Duane Schuler (światło). Po raz ostatni słyszeliśmy *Peleasa i Melizandę* w MET pod batutą genialnego Jamesa Levine'a w sezonie 2004/5, a w obsadzie wokalne wystąpili wtedy: William Buden (Peleas), Anne Sofie von Otter (Melizanda), José van Dam (Golaud), Felicity Palmer (Genevieve) i Roberto Scanduzzi (Arkel).

Tym razem na podium dyrygenckim stanął 55-letni sir Simon Rattle w swym debiucie w MET. Jak jednak powszechnie szeptano w kularach, „ceną” jego występu było zaangażowanie jego żony, Magdaleny Kożeny w roli Melizandy.

Nie był to jednak jej dobry występ, a dość nikle, grzecznościowe brawa odzwierciedliły ocenę widowni. To piękna wokalnie partia, ale trudna do prawdziwie dobrego wykonania. Melizanda jest eteryczna, pasywna i refleksyjna, i aby nie była monochromatycznie nużąca czy wręcz nudna należy wydobyć z muzyki skomponowanej dla niej przez Debussy'ego całą zawartą w niej paletę barw. I to niestety nie udało się Kożenie.

Wokalnym bohaterem wieczoru był Kanadyjczyk Gerald Finley w rewelacyjnie zaśpiewanej partii Golauda. Niezwykle inteligentny śpiewak, znakomity baryton, którego słyszałam już w MET jako Don Giovanniego, J. Robert Oppenheimera w *Doktor Atomic*, Marcella w *Bohème* i Papageno, roli debiutu w MET w 1998 r.

Wnikliwość interpretacyjna i piękno prowadzenia linii wokalne, styl i elegancja, a jednocześnie znakomicie wyważony w mocy ładunek dramatyczny w ostatnich dwóch aktach uczyniły z tej roli prawdziwy popis.

Peleas wykonany przez francuskiego lirycznego barytona Stephane'a Degouta, też zebrał wiele braw. Degout debiutował w MET w 2005 r. jako Mercucio, a później zaśpiewał tu Papageno. Stylowy i dość wyrazisty interpretacyjnie jako tragicznie zakocha-

ryc. Seymour Schlatner



ny w żonie brata romantyczny kochanek.

Jak zwykle zachwyciła mnie swym kunsztem wokalnym Felicity Palmer w roli Genevieve, matki Golauda i Peleasa. Scena czytania listu należała do jednych z najlepszych wokalnie fragmentów spektaklu. Felicity Palmer to jedna z moich absolutnych ulubienic.

Ogromną i prawdziwie zasłużoną owacją zebrał 11 letni Neel Ram Nagrajan za wspaniale wykonaną partię Yniolda. Przepięknie dźwięczny chłopięcy głos, jasno czysty, bezbłędny intonacyjnie, swobodny w grze aktorskiej na scenie. Debiutował w MET w 2009 r. jako Gherardino w *Giannim Schicchim*, rola którą wykonał tu 7 razy, a później zaśpiewał 6 razy jednego z trzech duchów w *Czarodziejskim flecie*.

Doceniono również dobrze wykonaną przez Willarda White'a partię Arkela. Bas-baryton z Jamajki debiutował tu jako Golaud w 2000 r., później wykonał partię Wodnika w *Rusałce*, Ferranda w *Trubadurze* i Gorianchikova w *Z domu umarłych*.

Jednak prawdziwym magnesem przyciągającym na te spektakle był oczywiście debiut dyrygencki sir Simona Rattle'a. I tu nie zawiedliśmy się. Uczta muzyczna. Rattle miał też przed sobą doskonały zespół muzyków orkiestry MET, a więc słuchaliśmy prawdziwego koncertu.

Eteryzna świetlistość płynięcia i przenikania się barw, faktury blasku światła, jego migotanie na wodzie, cienie i półcienie mroku nocy i duszy ludzkiej, powiewy wiatru – wszystko to zaistniało w jego wrażliwym przekazie impresjonistycznej kompozycji Debussy'ego. Znakomicie uformowane frazy, klarowność „podskórna” intensywność sensualizmu relacji emocjonalnych *Peleasa i Melizandy*, i doskonałe, melancholijno-dysonansowe „wagnerowskie” akordy. Znakomicie uchwycił też powolne „zagęszczanie” ciemniejszego, bardziej dramatycznego brzmienia faktur orkiestry. Na koniec spektaklu długa, stojąca, burzliwa owacja widzów i orkiestry przywitała go przed kurtyną.

Spektakl 29 XII jeszcze wyraziście udokumentował wokalny kunszt Geralda Finleya. To właśnie on i Felicity Palmer byli prawdziwymi bohaterami wieczoru. Wszystko co śpiewali „żyło” wspaniałymi modulacjami barw emocji.

Magdalena Kożena najkorzystniej zabrzmiała podczas transmisji radiowej ostatniego przedstawienia tej opery 1 I 2011 r. Więcej barw i modulacji głosu. Jej Peleas miał kilka słabszych wokalnie momentów lekko zmatowionego głosu i siłowych jego napięć (scena pod oknem Melizandy), a w akcie ostatnim brzmiał już w nieco „zmęczony” sposób. Podziwiałam więc po raz trzeci Geralda Finleya i Felicity Palmer oraz oczywiście znakomitych muzyków orkiestry MET pod batutą sir Simona Rattle'a. 🎭

DON PASQUALE

Don Pasquale. Chińskie powiedzenie: obyś żył w ciekawych czasach, rozumiane jest jako klątwa. Chętnie ją jednak przyjmę pod warunkiem, że miałyby dotyczyć jedynie świata sztuki. Uważam się bowiem za wielce uprzywilejowaną osobę, której dane jest żyć w czasach genialnego Maestro Jamesa Levine'a, a co więcej – mieć możliwość słuchania go na żywo. Żadne nagranie nie zastąpi tego doświadczenia. Pisałam już o tym nie raz, że czegośkolwiek dotknie swą ręką Maestro Levine przemienia się w arcydzieło muzyczne. I byłam tego po raz kolejny świadkiem podczas pierwszej serii spektakli *Don Pasquale* w MET.

W tym sezonie MET wznawia w 11 przedstawieniach produkcję Otto Schenka z 2006 r. z dekoracjami i kostiumami Rolfa Langerfassa i światłem Duane'a Schulera (pierwsza seria: październik/listopad, luty). Z wyjątkiem spektaklu 18 XI (Joseph Colaneri) wszystkimi wedle planu ma dyrygować Maestro Levine.

Obsada wokalna pozostaje bez zmian – też z wyjątkiem 18 XI kiedy w partii Ernesta zaplanowany jest Barry Banks.

Miałam więc okazję usłyszeć w tym sezonie artystów takich, jak: Anna Netrebko – Norina, Mariusz Kwiecień – Doktor Malatesta, Matthew Polenzani/Barry

Banks – Ernesto, John Del Carlo – Don Pasquale, Bernard Fitch – Notariusz. Anny Netrebko i Mariusza Kwietnia nie trzeba chyba Państwu przedstawiać. Przypomnę więc jedynie pozostałych wykonawców tych wieczorów.

Amerykański liryczny tenor Matthew Polenzani wystąpił już w MET w ponad 200 spektaklach w 29 rolach (debiut w *Borysie Godunowie* jako Bojar Chruszczow w 1997 r.). Najlepiej mogą go Państwo pamiętać z trzech ról w operach Mozarta: Tamino w *Czarodziejskim flecie*, Don Octavio w *Don Giovannim* i Belmonte w *Uprawdzeniu z seraju*. A poza tym do tych najważniejszych ról należą z pewnością: Romeo, David (*Śpiewacy norymberscy*), Hrabia Almaviva (*Cyrulik sewiński*), Iopas (*Trojanie*), Chevalier de la Force (*Dialogi karmelitanek*) i Lindoro (*Włoszka w Algierze*). Poza USA śpiewał już m.in. w Wiedniu, Paryżu, Londynie, Salzburgu i Florencji, a w sezonie 2007/8 otrzymał nagrodę Beverly Sills.

John del Carlo, amerykański bas-baryton, debiutował w MET w 1993 r. jako Kothner w *Śpiewakach norymberskich*. On również poza USA śpiewał m.in. w Wiedniu, Paryżu, Londynie i podczas festiwalu w Aix-en-Provence, a część z Państwa mogła go widzieć w transmisji do kin z MET w znakomitej partii basa buffo/Doktora Bartolo w *Cyruliku sewińskim*.

Pierwszy spektakl *Don Pasquale* widziałam 2 XI. Według mnie niekwestionowanym bohaterem wokalnym wieczoru był Mariusz Kwiecień. To jego rola pod każdym względem. Świetna prezencja, doskonały ruch sceniczny bez przerysowań, ale pełen komizmu w dobrym stylu, ale co najważniejsze – znakomity wokalnie. Poza atrakcyjną barwą podziwiałam giętkość głosu we wszelakich ozdobnikach partii, które wykonywane były lekko i z czarującym wdziękiem, piękne prowadzenie linii wokalnych tak w solowych fragmentach (*Bella siccome un angelo*) jak i wszelakich ansamblach, dopracowanie detali dynamicznych i ornamentacyjnych. Maestro Levine zafundował nam też cudowną niespodziankę – krótki „encore” końcówki doskonałego duetu Don Pasquale/Doktor Malatesta pomiędzy sceną 1 i 2 aktu III (*Cheti, cheti, immatinente*). Gdy opadła kurtyna/malowany panel, by umożliwić zmianę dekoracji, obaj panowie pojawili się przed nią i po raz kolejny ucieszyli nasze uszy wspaniałą wokalistyką. Doskonale występ i wielkie brawa.

Według publiczności gwiazdą wieczoru była oczywiście Anna Netrebko i to ją przywitała przed kurtyną wielka owacja jej wielbicieli. Od strony wokalnej miałam zastrzeżenia. Zaczęła niecałkiem rozgrzanym głosem oszczędzając go widać na resztę spektaklu i sam koniec opery. Tak więc na początku sceny 2 aktu I w *Quel guardo il cavaliere* jej głos nie zabrzmiał znajomo. Wyraźnie ściemniony, wątpliwy w jakości i piękna brzmienia w barwie środkowy rejestr, który wydał mi się mniej płynny i stabilny niż to pamiętam z

G. Donizetti – *Don Pasquale*
Anna Netrebko i John Del Carlo
fot. Marty Sohl/MET



jej poprzednich występów w MET. Tak jakby nieco brakowało jej oddechu, a tryle były podrabiane. Górne tony środkowego rejestru też wydały mi się nieco za ostre. Dalej też będę się upierać, że brak jej płynnego legato, piano i pianissimo. Ale Netrebko ma piękny w barwie, dźwięczny górny rejestr, którym czaruje od lat i to jest jej największe forte. Tak więc im bliżej końca opery tym głos robił większe wrażenie świetlistością brzmienia górnych tonów. Jej aktorskie ujęcie Noriny nie uległo żadnym większym zmianom od premiery tej produkcji w 2006 r. Nadal prezentuje nam fikołka na łóżku, odsłania długie i piękne nogi, macha zalotnie paluszkami stóp. Jest też komiczna, ale w stylu kłowna i balansuje na granicy przerysowania. Najlepsze scenicznie Noriny to takie, które są czarująco kokietyjne i uwodzicielskie we wdzięcznej lekkości komicznej i w stylu epoki, a tego w występie Netrebko zabrakło.

Bardzo dobre wrażenie wywarł Matthew Polenzani słodko-lirycznym głosem jako zakochany w Norinie Ernesto. Śpiewał z zaangażowaniem, wycuciem frazy, inteligencją muzycznej interpretacji (*Cerchero lontana terra*) i bez popisów. Zebrał wielce zasłużone brawa za piękną wykonaną *Com'e gentil la notte e mezzo april!* Nie okazał się tak fascynującym Ernestem jak Juan Diego Flórez, który śpiewał tę partię w 2006 r., ale to dwie zupełnie inne indywidualności artystyczne. Z ogromną przyjemnością słuchałam jego występu tego wieczoru i w pełni doceniłam jego muzykalność i kunszt wokalny.

Tytułowego bohatera śpiewał John Del Carlo. Od strony komicznej prezentacji postaci wypadł uroczo. Wokalnie nieco momentami „negocjował” trudności roli, ale przy jego doświadczeniu scenicznym w połączeniu ze znakomitą aktorską interpretacją postaci wywarł na wszystkich świetne wrażenie, szczególnie w znakomitym duecie z Doktorem Malatetà, czyli Mariuszem Kwietniem, którego końcowy fragment bisowano.

Wybierając się na ten spektakl miałam oczywiście pełną świadomość, że usłyszę doskonałą interpretację muzyczną *Don Pasquale* pod batutą Maestro Levine'a, który po raz pierwszy w swym życiu podjął się zagrania tej opery, ale rzeczywistość powaliła mnie na kolana! Nikt chyba nie będzie się ze mną spierał próbując udowodnić, że *Don Pasquale* jest muzycznym arcydziełem operowym, a tak to zabrzmiało pod jego batutą! Coś fenomenalnego! Uwertury i całej reszty opery słuchałam jak zaczarowana. Kryształowo

czyściutko, a precyzja każdej frazy i jej wykończenia – zegarmistrzowska. Ogromna melodyjność, czarująca komiczna lekkość, płynna śpiewność, wspaniałe tempa, rewelacyjna dynamika, doskonałe harmonie, wdzięk i czar. Solo na trąbce było wręcz koncertem. Wszystko dopracowane pedantycznie w każdym detalu i niuansie. Słuchaliśmy więc jakby i koncertu muzyki Donizettiego i genialnie zagranej partytury operowej. Był to doskonały przykład na to co to prawdziwie znaczy być dyrygentem opery. Levine wszystko miał pod kontrolą – i fenomenalną jakość muzyki granej w kanale orkiestry i jej synchronizację z wokalistami na scenie. Był cały dla nich, wspomagał i pomagał, ale bez kompromisów jakości brzmienia. Wszystko cudownie splecione i wyważone. Każde solo, duet (*Pronta io son, Signorina in tanta fretta*) i kwartet (*E rimasto la impietato*) wypadło bajecznie! O takim *Don Pasquale* można tylko zamarzyć. Niewiarygodny wręcz w genialności wykonawczej strony muzycznej spektakl! Po znakomitym finale *La morale in tutto questo* Maestro Levine odebrał oczywiście szaloną owację.

Kolejny spektakl *Don Pasquale* słyszałam 10 XI. Od samego początku miałam wrażenie, że coś jest „nie tak”. Niby nadal wspaniałe zagrana muzyka Donizettiego pod batutą Jamesa Levine'a, ale jakby bez błyskotliwej inspiracji z poprzedniego przedstawienia.

Anna Netrebko zaczęła tym razem lepszym głosem, ale jej pierwsza aria (*Quel guardo il cavaliere*) nie wywołała owacji. W reszcie spektaklu demonstrowała znakomitą górę i oczarowała wszystkich pięknem samej jej barwy i dźwięczności. Słuchając jej jednak odniosłam wrażenie popisowości, a nie muzykalnej i stylowej prezentacji

roli. Nie było niuansu, detalu, czarującej lekkości. Ale znów wielkie brawa należały się Mariuszowi Kwietniowi i całej reszcie obsady.

Jedna zaplanowana w tych spektaklach *Don Pasquale* przerwa wydużyła się dość znacznie tego wieczoru. Przed rozpoczęciem drugiej jego części przed kurtyną MET pojawił się przedstawiciel MET i podał nam do wiadomości, że Maestro Levine nie czuje się niestety dobrze, więc resztę przedstawienia poprowadzi Joseph Colaneri.

Słychać było inną rękę. Jakby odrobinę szybciej, z nieco inną, lekko ostrzejszą w kontrastach dynamiką. Był to jednak dobrze zagrany Donizetti. I chyba ów bis końcówki popisowego duetu Mariusz Kwiecień/John Del Carlo jest zaplanowany w tej produkcji. Powtórzono go bowiem i tego wieczoru pod batutą Colaneriego.

Cała obsada wokalna zebrała ogromne brawa przed kurtyną, ale zabrakło Maestro Levine'a. 11 XI MET podała do wiadomości publicznej, że Maestro Levine czuje się lepiej oraz, że wedle planu będzie dyrygował spektaklem *Don Pasquale* transmitowanym do kin świata 13 XI. Tym razem był to wirus żołądka.

Trzeci spektakl *Don Pasquale* z jesiennej serii widziałam 18 XI. Uwertura pod batutą Josepha Colaneriego miała nieco za szybkie tempa w środkowej części, a kontrasty dynamiczne lekko za ostre. Reszta opery była solidna od strony muzycznej, ale nie porywała.

I znów niekwestionowanym bohaterem wieczoru był Mariusz Kwiecień, a poza jego solowymi fragmentami najbardziej spektakularny wokalnie duet z *Don Pasquale*.

Barry Banks, który tym razem śpiewał rolę Ernesta był głównie popisowo-krzykliwie głośny, a jest to partia dla tenore di grazia jakim w przeszłości był np. Cesare Valetti. W pierwszej arii głos nie był też stabilny w płynności. Dopiero w *Comme gentil* i w duecie z Netrebko (*Tornami a dir che m'ami*) nieco bardziej zróżnicował dynamikę i śpiewał bardziej miękko. Nie był jednak nawet w tych momentach wystarczająco liryczny choć barwa zyskała na atrakcyjności. Jego niski wzrost kontrastował też komicznie z dwukrotnie niemal wyższą posturą Johna Del Carlo co doskonale sprawdziło się w tej produkcji.

Anna Netrebko w pierwszej arii znów miała lekkie zachwiania w precyzji intonacyjnej i nieszczerólną w jakości górę. Jej Norina nadal nie miała niuansu, piano i czaru wokalnego. Była głównie popisowa w prezentacji góry i zbyt przerysowana aktorsko na scenie.

W lutym wybiorę się na kolejne spektakle *Don Pasquale*. Nie odmówię sobie przyjemności słuchania Donizettiego pod batutą Maestro Levine'a i Mariusza Kwietnia jako Doktora Malatesta. 🎭



The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe: 19 marca

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

ŁUCJA Z LAMMERMOOR

Łucja z *Lammermoor* w MET. W swej 125-letniej historii istnienia MET wystawiła tę operę jak dotąd 581 razy, a główną bohaterkę śpiewało 58 sopranów. Pierwszą Łucją w MET była Marcellina Sembrich, która zadebiutowała w MET w tej roli 24 X 1883 r. Był to spektakl reżyserowany przez Coranego i Abbiatiego z dekoracjami Charlesa Foxa Jr., Williama Schafera i Gaspara Maedera, kostiumy stworzyli D. Ascoli i Henry Daziana, a orkiestrę prowadził August Vianess. Marcela Sembrich miała wtedy na sobie kreacje z domu mody Worth z Paryża.

Kolejną wielką Łucją była debiutująca w MET Adelina Patti (6 IV 1892), a w 1893 r. debiutowała w tej roli Nellie Melba. W jednym ze spektakli z jej udziałem w 1894 r. pominięto pierwszy akt i pokazano *Łucję* wraz z *Pajacami*. W 1896 r. operę natomiast zakończono po scenie szaleństwa i pokazano ją wraz z *Rycerskością wieśniaczą*, w której jako Santuzza wystąpiła Emma Calve.

Nie było zresztą dekady w historii MET, która nie mogłaby się poszczycić wielką kreacją tej roli, a śpiewały ją tu prawdziwie największe z największych sopranów: Marcella Sembrich (41, 1883-1908), Adelina Patti (1, 1892), Nellie Melba (31, 1893-1896, 1900/1), Luisa Tetrazzini (3, 1911/12), Frieda Hempel (2, 1913), Maria Barrientos (16, 1916/17, 1920), Amelita Galli-Curci (21, 1921, 1923-1930), Toti Dal Monte (2, 1924), Elvira de Hidalgo (1, 1925), Lili Pons (93, 1931-1958), Maria Callas (7, 1956, 1958), Roberta Peters (29, 1956-1959, 1962, 1965-1967, 1969-1971), Anna Moffo (26, 1961/2, 1965/6, 1969/70), Joan Sutherland (37 –rola jej debiutu w MET, 1961-1982), Renata Scotto (20, 1965-1973), Beverly Sills (7, 1976/7), Edita Gruberowa (5, 1988), Ruth Ann Swenson (20, 1989, 1998-2002), June Anderson (9, 1992), Elisabeth Futral (12, 1999, 2003, 2005), Natalie Dessay (9, 2007/8), Diana Damrau (7, 2008).

MET pokazała *Łucję* jak dotąd w 7 produkcjach: 1883/84, 1921/22 (reżyseria – Armando Aguin, dekoracje – James Fox, kostiumy – Mathilde Castel-Bert), 1942/43 (reżyseria – Lothar Wallenstein, dekoracje – Richard Rychtarik, choreografia – Laurent

Novikoff), 1964/65 (reżyseria – Margherita Wallman, dekoracje – Attilio Colonello, choreografia – Alicja Markova; debiut w MET całej ekipy), 1992/93 (reżyseria – Francesca Zambello, dekoracje – John Conklin, kostiumy – Martin Paklendinaz, światło – Pat Collins, choreografia – Carmen de Lavallade), 1998/99 (reżyseria – Nicolas Joel, dekoracje – Ezio Frigerio, kostiumy – Franca Squarciarapino, światło – Vinicio Chel), 2007/8 (reżyseria – Mary Zimmerman, dekoracje – Daniel Ostling, kostiumy – Mara Blumenfeld, światło – T. J. Gerkens, choreografia – Daniel Pelzig; debiut w MET całej ekipy).

W ostatnich latach spektakle *Łucji* w MET miały też w obsadzie polskich śpiewaków: Piotr Beczała jako Edgardo (8 spektakli), Mariusz Kwiecień jako Enrico (15) i Edyta Kulczak jako Alisa (9).

Legendarne *Łucje*, które występowały w MET zbierały od krytyków zróżnicowane oceny. Chciałabym Państwu zaprezentować poniżej streszczenia kilku recenzji z występów tych prawdziwie wielkich z największych.

Po debiucie Marcelli Sembrich 25 X 1883 r. W. J. Henderson pisał w New York Times, że żaden śpiewak nie zdobył tak łatwo uznania widowni. Już pierwsza zaśpiewana przez nią nuta podbiła serca widowni, a zanim opuszczono kurtynę po pierwszym akcie – triumf był całkowity. Głos Sembrich określił jako „lekki sopran”, a jej „personifikacja *Łucji*” jego zdaniem nie miała się czego obawiać ze strony popularnych rywalek. Tony Sembrich były klarowne i „błyszczące”, występ był absolutnie bezbłędny, rola zaśpiewana z łatwością ekspresji i perfekcyjnie wokalnie.

Henry Krehbiel z New York Tribune był jeszcze bardziej entuzjastyczny. Pisał, że Sembrich była wspaniałą artystką, osobą i śpiewaczką obdarzoną doskonałym głosem, a taka kombinacja wszystkich elementów sztuki zdarza się tylko u artystów najwyższej rangi i stylu. Głos odznaczał się „gładkością” i łatwością śpiewania kreując perfekcyjną równowagę tonu i wyrafinowania ekspresji świadczących o głębokim wyczuciu muzycznym i dojrzałej artystycznej inteligencji. Nie tylko płynął pięknie, ale był wyrównany w całym rejestrze – od tych najniższych po te najwyższe tony z tą samą jakością tonu, znakomitą fakturą, welwetową miękkością ale i „błyszczącą” dźwięcznością. Nie był



od lewej w tytułowej roli *Łucji*: Nellie Melba, Lily Pons, Marcella Sembrich
fot. archiwum MET

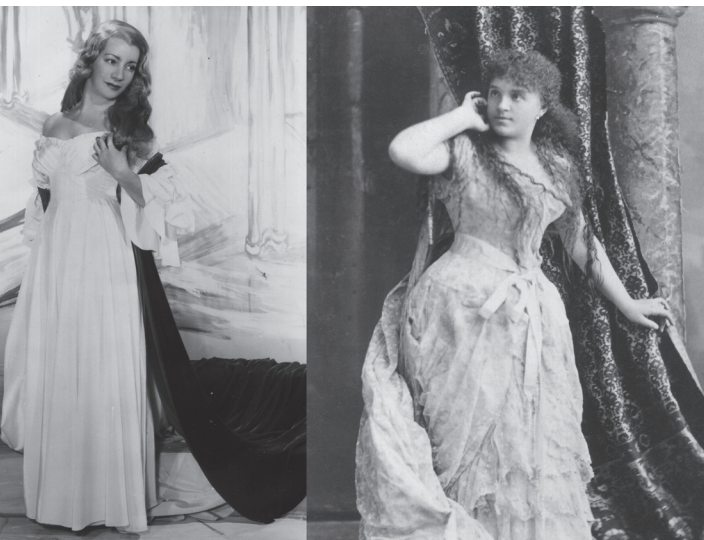
może „magnetyczny” jak u innych śpiewaczek, ale wzbudzał sympatię słuchających i był jakby „echem” tonów Adeliny Patti, choć zawierał więcej ciepła.

Nellie Melba debiutowała w MET 4 XI 1893 r., a wedle relacji prasowych sala nie była wypełniona jak można by się tego spodziewać. Ci sami krytycy co w przypadku debiutu Sembrich oceniali też jej występ. Henderson „przepowiadał”, że publiczność szybko nauczy się ją podziwiać, ponieważ jeśli nie jest obecnie największym głosem koloraturowym jest z pewnością jednym z najlepszych, natura bowiem obdarzyła Melbę jednym najpiękniejszych głosów jakie kiedykolwiek wydobyły się z ludzkiego gardła – wspaniały w swej „krągłości”, przestrzennym brzmieniu i czystości. Niektóre tony przypominały mu Patti w jej precyzji, ale ocenił głos Melby jako wielce indywidualny i perfekcyjnie wyrównany w całym rejestrze. Melba, jak pisał, jest uczennicą Madame Marchesi, która również uczyła Eames i Calve, ale jego zdaniem Melba jest najlepsza z nich. Jej występ zaświadczył o długotrwałych studiach wokalnych, które przyczyniły się do niemal „automatycznego”, bez najmniejszego wysiłku, perfekcyjnego wydobywania tonów, pozwalając jej na spontaniczność wykonawczą bez potrzeby koncentracji na technice. Jej styl uznał za mniej „zimny” niż donoszono o tym w relacjach z jej występów spoza USA.

W New York Tribune pisano natomiast, że jest to najlepszy występ od czasów Sembrich sprzed 10 lat i choć może Melba nie

jest jeszcze tak znakomita jak Sembrich, ale jest w zenicie swych możliwości. Głos jest czarująco świeży, projekcja tonu bardziej naturalna i spontaniczna niż Patii i o ogromnej łatwości we wszystkich rejestrach, a najwyższe tony roli, których unika wiele współczesnych śpiewaczek, są świadectwem osiągnięcia najwyższej klasy wokalne przez swą spontaniczność tak więc zawierają w sobie naturalność emocjonalnej ekspresji. Melba była jego zdaniem wspaniała i posiada ogromny instykt muzyczny. Widownia była co prawda owego wieczoru dość mała, ale przyjęła ją z entuzjazmem.

Luiza Trazzini występowała już w roli Łucji w Nowym Jorku od jakiegoś czasu i zaskarbiła sobie wierną widownię, która



podziwiała jej występy w konkurującym z MET w owym czasie domu operowym Hammersteina. Jej debiut w tej roli w MET 27 XII 1911 r. nie został jednak zbyt przychylnie oceniony przez W. J. Hendersona, który opublikował swą recenzję w New York Sun. Trazzini jego zdaniem powieliła w tym występie te same „grzechy i cnoty” co poprzednio. Polepszył się nieco dolny rejestr, góra była nadal „pełna i błyszcząca”, ale tremolo dokładnie w tych samych miejscach co poprzednio. Jej zadziwiająca w błyskotliwości wykonawczej staccati natomiast wprowadzała do linii melodycznych wedle własnego uznania nie bacząc na rytm czy kształt fraz. Zaprezentowała więc wokalną wirtuozerię, sporo sztucznych choć efektownych trików wokalnych, które ciągnęły się bez końca, koncentrowała się na pięknie tonów, a jej przetrzymywanie dźwięków czy dramatyczne pauzy przed kolejną pirotechniką wokalną technicznych trików były nużące w ich ciągłym powtarzaniu. Trazzini nie baczyla bowiem na walory muzyczne i deformowała frazy by służyły efektom. Ale wiele było i piękna w jej występie w niektórych momentach opery. Ogólnie jednak był to bardzo „nie muzyczny” śpiew, który zaskarbił jej aplauz tych, którzy lubią być zadziwiani umiejętnościami technicznego opanowania głosu, ale który zasmucił tych, dla których oddanie muzyce jest dobrem najwyższym i stawiają je ponad techniczną łatwość wydobywania dźwięku. Jedyne w sekstecie, który zresztą bisowano, Trazzini zasłużyła zdaniem Hendersona na uznanie za prawdziwie muzyczne wykonanie. Śpiewała z „godnością”, stylowo, znakomicie wytrzymując długie linie melodyczne i frazy z przepięknym blaskiem tonu.

Maria Barrientos, której chyba nie trzeba przedstawiać koneserom opery, debiutowała w MET w tej roli 31 I 1916 r. Jej występ ocenili w New York Sun W. J. Henderson jako „zróżnicowany”. Głos – bardzo „lekki” w barwie i wolumenie był prawdziwie piękny w „jakości”, mimo iż miał tendencję do przechodzenia w tzw. biały dźwięk, którym nie łatwo wyrażać ekspresję emocjonalną. Dosłuchał się też braku jego wyrównania we wszystkich rejestrach. Pisał, że jej samogłoska „a” jest bardzo „otwarta” w dolnym rejestrze, a długie górne „i” opierały się na zębach co powodowało „przeskoki”

z tonów niemal gardłowych do tych bardzo „przeszywających” w dźwięku. Intonacja jego zdaniem była niemal bezbłędna, podobnie jak frazowanie i kontrola oddechu. Chwalił jej inteligencję muzyczną, messa di voce, pianissimo, crescendo i diminuendo, które były wyjątkowo piękne w jej wykonaniu. Co prawda koloratura w akcie I miała tendencje do nadmiernej jakości staccato i nie odznaczała się perfekcyjnym legato, ale *Quando rapito* wykonane było ogólnie dobrze i zawierało wiele znakomitej emocjonalnej ekspresji i pięknych tonów. W sekstecie jednak zabrakło jej mocy głosu by zapewnić jego ogólnemu brzmieniu właściwą równowagę. Najbardziej chwalił scenę szaleństwa wykonaną bardziej w dobrym guście, z elegancją stylu i muzyczną inteligencją niż „błyskotliwością”. Cadenzę zaśpiewała dość ostrożnie, przywiązując większą wagę do bezbłędności tonów niż ich popisowych walorów. Zawierała jednak dobre w jakości tryle, a staccati były „czyste” i wielce muzyczne. W końcowych uwagach napisał, że większość owych uchybień było zapewne spowodowane nerwami związanymi z debiutem w MET, który jego zdaniem okazał się wielkim sukcesem.

Kolejną wielką Łucją w MET była Toti dal Monte, która debiutowała 5 XII 1924 r., i której występ znów ocenił W. J. Henderson w New York Sun. Jego zdaniem był to głos znakomicie dopasowany w barwie i efektywny w Donizettim. Dobrej jakości koloratury w sopran o znakomitych lirycznych „walorach” i zasięgu, z ciepłymi w barwach tonu lirycznymi pasażami i godnym podziwu legato. Zresztą wszystko się podobało Hendersonowi w jej występie: dobre frazowanie, znakomity gust w stosowaniu ornamentów, które nie zawierały ekstrawagancji, a jej intonacja zdała test prawdziwie dobrego śpiewu. Głos, co prawda jego zdaniem, nie był idealnie wyrównany w całym rejestrze, ale wszystkie długie linie melodyczne były piękne, wstępujący chromatyczny przebieg po skali w pierwszej scenie był bezbłędny, a tryle – znakomite. Scena szaleństwa zawierała wiele inteligentnie wypracowanych efektów interpretacyjnych i była zaśpiewana dobrze, chociaż cadenza z fletem była raczej ostrożna, co nie umniejszało jednak jej efektywności. Toti dal Monte zebrała wiele entuzjastycznych braw od widowni po zakończeniu występu, co zdaniem Hendersona było wielce zasłużone.

Rekordzistką wykonań roli Łucji w MET jest Lili Pons (93 spektakle), która debiutowała 3 I 1931 r. Słuchający jej pierwszego przedstawienia W. J. Henderson pisał w New York Sun o „czystym”, przyjemnym w brzmieniu głosie z dobrą techniką. Scena szaleństwa była technicznie dobra, ale nie udało się jej wykreować odpowiedniego nastroju i był to raczej popis wokalnych umiejętności niż prezentacja prawdziwego szaleństwa głównej bohaterki. Nie odznaczyła się też wyjątkową błyskotliwością w cadency z fletem i daleko jej było do klasy artystyczno wokalne Sembrich.

Olin Downes z New York Times opisał wyjątkowo burzliwą owację widowni dla francuskiej śpiewaczki po scenie szaleństwa, która jego zdaniem odznaczała się zbyt wieloma ograniczeniami w „fachu”. Pons jest bardzo młoda, nie czuje się swobodnie wokalnie w roli i nie spełniła jego zdaniem oczekiwań jakie narzuca rola. Głos nie był wyrównany w całym rejestrze, intonacja bywała chwiejna, a długie linie wokalne nie zawsze wykonane bez uchybień. W scenie szaleństwa zaoferowała błyskotliwość i umiejętność śpiewania tych najwyższych tonów, ale nie były one idealne w brzmieniu. Głos miał co prawda wymagany do tej roli zasięg i odznaczał się świeżością barwy brzmienia (bez vibrato), ale śpiewała zbyt wirtuozersko (choć bez tanich efektów) i bez uwzględnienia charakteru postaci operowej. Jego zdaniem brak było Pons dojrzałości i doświadczenia do wykonania tej roli choć głos z pewnością ma wielką przyszłość. Jako aktorka sceniczna wypadła sztywno i nieprzekonywująco.

Po owych w większości „kanarkowych” popisach wokalnych w roli Łucji, nastąpiła „era Marii Callas”, najwspanialszej i bezkonkurencyjnej, jak dotąd, odtwórczyni tej partii. Poniżej przedstawię Państwu dwa streszczenia krytycznych recenzji jej pierwszego występu w tej roli w MET 3 XII 1956 r. „okraszone” bezpośrednimi cytatami w moim tłumaczeniu.

Claudia Cassidy relacjonująca ten występ dla Chicago Tribune

zadala na początku pytanie: aktorka – a nie śpiewaczka? – temat wielu debat owych czasów i podzielonych opinii. Jej zdaniem – śpiewaczka z wokalnymi obecnie problemami, które ujawniły się w tym występie bardziej nawet niż w Wiedniu ubiegłej wiosny i zdecydowanie nie na tym samym poziomie panowania nad głosem jak dwa lata temu w Chicago, ponieważ niektóre „krytyczne” tony zamarły w jej gardle. Ale jej zdaniem nawet ta „niedoskonała” Łucja jest nieporównywalna. W MET była „cieplejsza”, jeszcze bardziej budząca podziw i piękniejsza. Problem wokalny Callas przejawiał się w „suchości w gardle” i jej górne tony nie były tej samej jakości co poprzednio, a jej prowadzenie linii wokalnej niestabilne co spowodowało „anty-kulminację” w scenie szaleństwa, ponieważ „amputowała” ostatni ton tuż przed śmiercią. Wedle jej informacji Callas miała poważne kłopoty z głosem podczas próby generalnej i zachodziła nawet obawa, że może nie wystąpić. Ale wystąpiła i była „promieniście sobą”. W rudej peruce, jak w Wiedniu, i jeszcze smuklejsza w talii, którą można by objąć dłońmi, niezwykle spokojna na scenie z owym tak charakterystycznym dla niej głosem o brzmieniu oboju. W akcie I śpiewała pięknie choć górne nuty nie były zbyt pewne. Sekstet wypadł tak znakomicie, jak zwykle w jej wykonaniu – właśnie z owym „połyskiem oboju” w najcieplejszych jego tonach i całym pięknie brzmienia. No i nigdzie obecnie nie można usłyszeć tak rewelacyjnej koloratury, takich „jedwabnych firytur” i przebiegów po chromatycznych skalach. W konkluzji zaś Cassidy napisała, że Callas jest unikalna w świecie opery.

Irving Kolodin z Saturday Review stwierdził natomiast, że partia Łucji będzie odmienną rolą odkąd Callas udowodniła, że można być i osobą o dramatycznej wiarygodności jak i muzycznie niewiarygodnie wspaniałą śpiewaczką – od „wysokich trapezów akrobacji” po pełną mocą, dramatyczną postać wykreowaną wyobraźnią muzyczną Donizettiego. Puryści mogliby zapewne powiedzieć, że jej głos nie „błyszczy” w punktach kulminacyjnych, nie posiada czarującej łatwości, ale nie jest to konwencjonalny głos Łucji pod żadnym względem. Callas przedstawiła bowiem nowe dramatycznie ujęcie roli traktując postać operową od samego początku jako ludzką postać a nie „automat nakręcony by wydawać z siebie mechaniczne reakcje”. Była wspaniałą „panią na zamku” z gustem, stylem i oszczędnością w ruchu nawet w scenie szaleństwa. Przebiegi po skali i tryle były „czyste”, a wszelakie melodyjne inwencje kompozytora skorzystały niebawem na jej niedoścignionym wyczuciu słowa i fraz. W przeciwieństwie do takich śpiewaczek jak np. Lili Pons, Callas opracowuje rolę w bardzo indywidualny sposób ponieważ jej cel jest odmienny. Koncentruje się na

słowach, ich interpretacji z prostotą, ale i mocą, która absorbuje widownię bez reszty. Po *Ardon gl'incensi* zaśpiewanym z niezwykłą dokładnością, przepelnioną znaczeniem oraz wspaniale wykonanymi ornamentami, występ przerwał aplauz. Następujące po tym *Spargi d'amaro pianto* uwidoczniło niejakiemu oznaki zmęczenia wokalnego, a finałowe Es (nieobecne w partyturze, ale zwyczajowo wykonywane) było ledwie zaznaczone tylko na moment zanim upadła na deski sceny kończąc życie operowej bohaterki. Kolodin pisał o różnicach zdań na temat „jakości dźwięku” głosu Callas, ale jego zdaniem jest to głos „czysty i dobrze uformowany”, z doskonałą kontrolą oddechu i ogromnym wyczuciu muzycznego celu tego co śpiewa, czym niewielu śpiewaków może się niestety poszczycić, a jeszcze mniej może osiągnąć.

Ogólny ton recenzji występu Callas można by streścić pod jednym z ich tytułów: Callas podbiła szturmem MET. Niektórzy z krytyków zauważyli też, że to co dla innych było „anty-kulminacją” w scenie szaleństwa z owym „urwanym”, jakby nie dokończonym najwyższym końcowym tonem mogło być zamierzonym wykreowaniem dramatycznego efektu momentu śmierci Łucji. Co ważne, jak pisano, Łucja Callas przyciągała najpierw oczy, a dopiero potem uszy, co jakby odwracało priorytety tego co zwykle czyniono podczas słuchania ról typowo koloraturowych. Co by jednak nie było – „Dom operowy należał tego wieczoru do niej”.

Kolejną, obecnie legendarną już Łucją była w MET Joan Sutherland, która debiutowała tu tą rolą 26 XI 1961 r. Wedle oceny Irvina Kolodina z The Sunday Review: „Joan Sutherland, przybyła, zaśpiewała i podbiła MET w swym wielce oczekiwanym debiucie”. Scena przy fontannie była zaśpiewana szeroką frazą, płynnie, bezbłędnie intonacyjnie z pedantyczną dokładnością stylu i cieszyła uszy słuchających. Można było tego wieczoru siedzieć na widowni i z ogromną przyjemnością przysłuchiwać się niewiarygodnej demonstracji wokalistyki. Głos był wyrównany w obrębie dwóch oktaw, dźwięczny, czysty w górze, solidny w środku, z pięknem brzmienia altówki w dole. Sutherland zaprezentowała więc wielce wystudiowaną wokalnie partię z błyskotliwymi punktami kulminacyjnymi, perfekcyjnie kontrolowaną ornamentacją i trylami, a zakończyła występ jasno-czystym i pełnym mocy górnym Es. Co więc można by kwestionować w jej występie? Na pewno nie muzykalność, która jest bezbłędna i nie pełną powagi prezentację sceniczną. Zastrzeżenia budzi jej portret postaci Łucji, i w tej materii ma przed sobą jeszcze „wiele pracy do wykonania”. Łucja Sutherland była bowiem ogólnie melancholijna z poczuciem nadchodzącej tragedii i aurą cierpienia. Jej ruch sceniczny nie powodował wrażenia wiarygodności

na widowni, nie udało się jej wykreować przekonania o jej zaangażowaniu w rolę, magnetyzmu – czyli niczego w zasadzie poza wokalną wirtuozerią. Ale ogólnie Kolodin ocenił występ Sutherland następująco: „Dobra robota – i witamy”.

Po przeczytaniu powyższego może się pojawić pytanie: jaki cel mi przyswiecał, by przedstawić Państwu owe streszczenia relacji opinii krytyków? Większość z owych śpiewaczek ma obecnie legendarny status, a na temat wielu z nich i ich występów napisano już niejednokrotnie całe tomy. Celem pierwszym był oczywiście przypomnienie wielkich kreacji tej powszechnie znanej partii operowej, ale głównie zależało mi na przedstawieniu przykładów typu relacji krytycznych z owych lat. Różnią się one bowiem jak noc i dzień w stosunku do tego, co obecnie możemy w większości przypadków przeczytać w prasie. Po pierwsze – przesunięcie ciężaru z oceny produkcji spektaklu, kostiumów, reżyserii etc, na korzyść prawdziwie detalicznej profesjonalnie oceny występu wokalnego śpiewaków. We współczesnych relacjach około 80-90% tekstu dotyczy poza muzycznych informacji i ocen, a w owych latach było dokładnie odwrotnie i to jest to, czego mi – i jak sądzę i Państwu brakuje: rzetelnej oceny występu wokalnego i raczej marginesowego potraktowania całej reszty spektaklu oraz owej plastyczności opisu, która niemal zezwala naszej wyobraźni być świadkami tego co działo się wtedy na scenie. Kolejną refleksją jaka może się nasunąć po przeczytaniu powyższych relacji to pytanie ilu ze współczesnych śpiewaków zdałoby egzamin oceny owych krytyków w wokalnej prezentacji ról. Ile spośród żywo oklaskiwanych i reklamowanych „gwiazd” prawdziwie zasługuje na to by prezentować swój kunszt nie tylko na scenie MET, ale w ogóle? Przyznaję – nie jestem bez winy. Ja również ulegam modzie i wiele miejsca w mych relacjach zajmuje krytyczna ocena wystawienia opery, ale jak przypuszczam jest to związane z tym, że w przeciwieństwie do dawnych czasów współczesna elektronika zezwala nam nie tylko na słuchanie, ale i na oglądanie owych spektakli w bezpośrednich transmisjach z domów operowych czy na DVD, tak więc niejako kreuje zapotrzebowanie na ich oceny. A i zainteresowanie współczesnej widowni operowej dotyczy również w większym stopniu walorów teatralnych, aktorskich i dramatycznych wykonawców. Nie wolno nam jednak nigdy zapominać, że opera jest przede wszystkim prezentacją głosów i muzyki, i właśnie tym aspektem wieczoru należy poświęcić najwięcej miejsca i najbardziej detaliczną ocenę występu. W świetle powyżej przytoczonych wielce profesjonalnych ocen krytycznych tak wielkich gwiazd z przeszłości mogą jedynie z pokorą spróbować obiecać Państwu, że będą się starała. 12

Krystian Zimerman w hołdzie Bacewicz

Dorota Staszkiwicz

Gdyby dziesiątą część tego, co wydaje się na zbrojenia, przeznaczano w świecie na kulturę, mogłoby się okazać, że takich wspaniałych kompozytorek jak Grażyna Bacewicz jest o wiele więcej – zauważył podczas konferencji prasowej w styczniu 2009 r. w Katowicach Krystian Zimerman. O wiele mocniej swoim pacyfistycznym poglądom dał wyraz kilkanaście tygodni później, przerywając recital w Los Angeles, by tuż przed wykonaniem *Wariacji na polski temat ludowy Karola Szymanowskiego* oświadczyć zaskoczonym słuchaczom, że z powodu amerykańskiej polityki zagranicznej nie zamierza już nigdy więcej występować w USA.

Zostawcie mój kraj w spokoju – grzmiał sławny pianista ze sceny Walt Disney Concert Hall – Ameryka ma o wiele wspanialsze rzeczy do pokazywania za granicą, niż swoją armię! Według dziennika Los Angeles Times, niechęć Zimermana do Stanów Zjednoczonych narastała od czasu zniszczenia cennego instrumentu, skonfiskowanego na lotnisku JFK w Nowym Jorku z powodu podejrzanego zapachu kleju. Czara goryczy miała przepelnąć się właśnie przed recitalem w Los Angeles, powodując nieprzewidziany wybuch artysty.

Dla kogoś, kto jeździ na koncerty z własnym instrumentem, zmieniając klawiatury w zależności od wykonywanego repertuaru, przyjaźń z fortepianem – jak głosi cytat ze strony internetowej Steinwaya – to jedna z najważniejszych spraw w życiu. A kiedy ów przyjaciel pada ofiarą zaostrzonej po zamachach terrorystycznych z 11 września 2001 r. kontroli służb specjalnych, rzeczywiście można się zdenerwować... Tylko, że wystąpienia Zimermana nie spowodował jeden incydent, a jego zachowanie nie wymknęło się spod kontroli jednorazowo. Zaniepokojony wzrastającą militaryzacją świata i problemem tarczy rakietowej, już wcześniej mówił o planach odwołania trasy w USA: „Nie będzie dorocznego (...) tournée po Stanach Zjednoczonych. Miałem dosyć duże problemy przez protesty przeciwko poprzedniemu rządowi amerykańskiemu, który wpędził świat w wiele kłopotów. Uważam, że niektórzy jego członkowie powinni być sądzeni w Hadze za międzynarodowe ludobójstwo. Cieszę się, że Ameryka ma nowego prezydenta”.

Niezależnie od tego, czy wystąpienie Zimermana było spontaniczne czy zaplanowane, podzieliło widownię. Część melomanów uznała je za skandal polityczny i opuściła salę; większość pozostała na miejscach, bijąc brawo. A po koncercie rozpuściła się prawdziwa burza. Na całym świecie, w tym w Polsce,

namiętnie dyskutowano o słuszności jego wystąpienia: „nie powinien”, czy „powinien” wypowiadać się na temat polityki Stanów Zjednoczonych, a jeżeli „powinien”, to „jak” i „gdzie” powinien itd. To pewne, że historię recepcji muzyki od zawsze łączą wspólne punkty ze światem wielkiej polityki (zazwyczaj są to punkty zapalne), a artyście tak jak każdemu człowiekowi przysługuje prawo do własnego zdania i wolności jego wygłaszania. Pierwsze pytanie brzmi: czy scena Walt Disney Concert Hall była odpowiednim miejscem dla wypowiedzi Zimermana, ale drugie: czy wygłoszona gdzie indziej miałaby taką samą szansę, by zostać zauważoną i tak powszechnie dyskutowaną?



Krystian Zimerman
fot. © Kasskara/DG

Wielbicielem ogromnego talentu zwycięzcy Konkursu Chopinowskiego z 1975 r. nie jest obca jego nieprzewidywalność i bezkompromisowość. Jeśli coś nie zgadza się z zamierzeniami artystycznymi pianisty, bez najmniejszego wahania z tego rezygnuje, nawet jeśli pozornie wydaje się to zupełnie nielogiczne. „Oby tylko nie odwołał” – myślimy więc kupując bilet na występ Zimermana (zazwyczaj zagraniczny, bo w Polsce wystąpił dwa-ście lat temu podczas obchodów 150. rocznicy śmierci Fryderyka Chopina, a potem żeby przyjechał, trzeba było kolejnego wielkiego jubileuszu – stulecia urodzin i czterdziestolecia śmierci Grażyny Bacewicz). W lutym 2009 r. pianista dał pięć koncertów w największych miastach Polski i w Katowicach zarejestrował album z utworami Bacewicz dla Deutsche Grammophon. W obecnym roku artysta odpoczywa w ogóle od występów, ale jego nowa płyta z utworami tej kompozytorki trafiła właśnie do



Krystian Zimerman
fot. © Kasskara/DG

naszych sklepów. Czy tak jak album z koncertami fortepianowymi Chopina, nagrany z towarzyszeniem Polskiej Orkiestry Festiwalowej w 1999 r., wejdzie do kanonu płyt polskiego melomana? Na pewno.

Na międzynarodową karierę pochodzącego z Zabrza Zimermana my, Polacy, patrzymy przede wszystkim przez pryzmat jego zwycięstwa w Konkursie Chopinowskim (gratulując Rafałowi Blechaczowi napisal, że jego życie będzie się odąd dzielić na przed i po konkursie, co zna z własnego doświadczenia). W połowie lat 70-tych dla dziewiętnastoletniego pianisty startującego z naszej strony Żelaznej Kurtyny, była to wielka szansa na zaistnienie na scenach świata. Wkroczył na nie triumfalnie, zauważony przez Artura Rubinsteina i Leonarda Bernsteina. Pamiętajmy jednak, że nie każdy laureat Konkursu został pianistą tej rangi. Zimerman

osiągnął sukces dzięki talentowi muzycznemu, ciężkiej pracy, nie-sztampowej osobowości i... zdolnościom strategicznym, dzięki którym na starannie przygotowane występy czy płyty melomani są gotowi czekać latami. Jego droga artystyczna to precyzyjny projekt, od początku konsekwentnie, z uporem realizowany.

Zaczynał od lekcji u własnego ojca, muzykującego z zapałem inżyniera, następnie studiował u Andrzeja Jasińskiego, dla którego był kimś więcej niż uczniem („obydwaj byliśmy dla siebie nauczycielami”). Prowadząc mistrzowską klasę fortepianu w Bazylei, swoim studentom tak jak sobie stawiał bardzo wysokie wymagania. Niektórzy nie wytrzymaliby morderczego tempa „od rana do nocy”, a on? Występuje, uczy, sam organizuje koncerty i... wciąż narzeka, że ma za mało czasu na studiowanie muzyki. Pilnie chroni swoją prywatność, często zmienia numery telefonu, nie ma konta mailowego. Daje nie więcej niż pięćdziesiąt koncertów rocznie i nigdy nie poddaje się negocjacom programowym, a jednak występuje na scenach całego świata, współpracując z najlepszymi orkiestrami i największymi mistrzami batuty. Laureat wielu nagród (m.in. orderu francuskiej Legii Honorowej), sześć lat temu otrzymał tytuł doktora honoris causa macierzystej uczelni w Katowicach, w której Centrum Nauki i Edukacji Muzycznej „Symfonia” zakończył tournée z utworami Grażyny Bacewicz.

Projekt serii polskich koncertów w 2009 r. z okazji stulecia urodzin kompozytorki zaplanował dużo, dużo wcześniej, utrzymując jednak wszystko w tajemnicy. Nawet przy rezerwacji sali Filharmonii Łódzkiej na inauguracyjny występ w dniu urodzin Bacewicz nie podał nazwiska wykonawcy (podobno chcąc uniknąć zbyt dużych oczekiwań publiczności). Program objął *II Sonatę* (1953) oraz *Kwintety fortepianowe: I* (1952) i *II* (1956). W utworach kameralnych Zimermanowi towarzyszyła Kaja Dan-czowska oraz poleceni przez nią muzycy: Ryszard Groblewski, Rafał Kwiatkowski i najmłodsza Agata Szyczewska, laureatka Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego w Poznaniu. Z nowoczesną katowicką aulą trudno porównywać sale uniwersyteckie wybrane na koncerty w Warszawie, Poznaniu i Krakowie, ale pomysł występów w ośrodkach akademickich wyszedł od samego Zimermana. Pianista miał nadzieję, że w ten sposób uda mu się dotrzeć do odpowiedniej dla utworów Bacewicz widowni: „Zawsze były świetnie odbierane, ale trzeba chcieć ich posłuchać. To nie jest muzyka, na którą przybiegnie każdy wprost z ulicy. Dlatego aule akademickie są dobrym miejscem na jej prezentację, tam zbiera się ciekawa, żywa publiczność”. Po wszystkich koncertach (których kiepską organizację wytykano w recenzjach Warszawskiemu Impresariatowi Muzycznemu), artyści nagradzani byli owacjami na stojąco.

Zimerman, od ponad trzydziestu lat korespondujący z siostrą Grażyną Bacewicz, ma bardzo osobisty stosunek do twórczości tej kompozytorki. W Katowicach mówił, że „jest wyjątkowa” i że „bardzo dużo jej zawdzięcza”. *II Sonatę* włączył do swojego repertuaru jeszcze w liceum, wykorzystując później każdą okazję do jej wykonania (m.in. podczas recitalu w Carnegie Hall). W celu wypromowania tego utworu stosował podobno metodę Witolda Lutosławskiego, który radził mu łączyć dzieła nieznanne z popularnymi. Nie było łatwo; na początku propozycja włączenia do programu utworu skomponowanego przez prawie anonimową dla Amerykanów Polkę, podejrzaną na dodatek o socrealistyczne skłonności, spotykała się z odmową organizatorów. Ale przecież Krystian Zimerman się nie poddaje, tylko konsekwentnie dąży do celu – dlatego w samym 2008 r. zaprezentował *Sonatę* blisko czterdzieści razy, w różnych zakątkach świata. Na festiwalu w Salzburgu utwór był już szczerze oklaskiwany (także przez krytyków nie mogących wyjść z podziwu, że mógł powstać w czasach stalinizmu, w kraju należącym do bloku wschodniego).

Gdzie odbędą się kolejne występy Zimermana w Polsce i ile przyjdzie nam na nie czekać? – To tajemnica mojego biura, ale mam całą masę różnych projektów – obiecuje Zimerman. I na wszelki wypadek zaraz dodaje: – Jest też Rafał Blechacz, który powoli musi przejąć pałeczkę...¹²

Mój Don Giovanni (8)

Basia Jakubowska

Epilog biografii Ezia Pinzy napisała jego żona Doris. Ezio powoli odciął się od kontaktów towarzyskich. Mężczyły go. Albo unikało rozmowy o teatrze i operze, albo ciągle opowiadano mu o przebiegu kariery innych, co wpływało na niego depresyjnie. Jedyne wizyty, które go cieszyły – to odwiedziny rodziny Doris i odwiedziny doktora Fogella, który był wielkim znawcą muzyki i opery, a jego wielką i głęboką wiedza zezwalała im na wspaniałe rozmowy. Bardzo pomogło mu też pisanie autobiografii. Lekarz postawił jednak warunek – nie więcej niż 2 godziny dziennie. Robert Magidoff napisał już znakomitą biografię Yehudi Menuhina. Ostatnią sesję zaplanowano na 13 IV 1957 r. Musiano ją skrócić. Pinza poczuł się źle. Z trudem, na uginających się nogach, dotarł do sypialni swej córki Glorii, najchłodniejszego pokoju w domu. Ciężko oddychał, jego słowa były ledwo zrozumiałe. Doktor Fogel stwierdził kolejny wylew, który tym razem zaatakował organy mowy, lewą rękę i lewą nogę. Dał zastrzyk uspokajający. Niewiele więcej można było zrobić. Około północy przebudził się z trudem łapiąc oddech. Wezwany dr Fogel zadzwonił po namiot tlenowy. Rano prawa ręka i prawa noga były kompletnie sparaliżowane. Nie mógł też wydobyć z siebie ani jednego słowa. Lekarze doradzali szpital. Ale poza badaniami, nic więcej nie można było zrobić. Prawa część ciała była już całkowicie sparaliżowana. Doris poprosiła swego ojca o radę. Ojciec Doris i zaufany przyjaciel Pinzy Harold Stern doradzili to samo – zostawić Ezia w domu. Był cierpliwym pacjentem. Nalegał tylko na jedno – by trzymać cały czas rękę Doris – nawet podczas snu. Doris w końcu spytała go o decyzję. Odrzucił szpital kręcąc lekko głową i skinał nią kilkakrotnie, gdy spytała go czy chce zostać w domu. Z tą decyzją zgodził się dr Fogel i jako lekarz i jako przyjaciel Ezio.

7 V o 5³⁰ Doris obudziła się z drzemki przy łóżku męża i dostrzegła krew na poduszce w okolicach ucha. Krwawił. Pastor z Episkopalnego Kościoła w Stamford udzielił mu absencji. Ezio Pinza zapadł już wtedy w śpiączkę. Wieczorem walczył z trudem o oddech. Widoczna była jego męka. Po chwili oddech stał się lżejszy, aż w końcu zanikł. Zmarł 10 V 1957 r. w wieku 64 lat w Stamford, Connecticut.

Uroczystości pogrzebowe odbyły się w Katedrze St. John the Divine w Nowym Jorku, a pochowano go na cmentarzu Putnam w Greenwich, Connecticut.

Działka na cmentarzu, którą Doris wybrała, położona była niedaleko placu zabaw dzieci przy miejscowej szkole. Wiedziała, że głosy dzieci były zawsze muzyką w jego uszach i uwielbiał słuchać jak się bawią, śmieją i hałasują. Obok grobu znajduje się też drzewo czereśniowe, które wiosną obsypuje jego pomnik z białego włoskiego marmuru płatkami kwiatów.

W MET Pinza wystąpił w 879 spektaklach, 69 koncertach i 5 Galach. Do najczęściej wykonywanych ról w MET należał: Ramfis w *Aidzie* (77), Don Giovanni (64), Mefistofeles w *Fauście* Gounoda (58), Figaro w *Weselu Figara* (47) i Colline w *Boheme* (45). W sumie zaśpiewał tu 46 ról. Don Giovanniego po raz pierwszy 29 XI 1929 r., a ostatni raz – podczas tournée MET w Cleveland, Ohio 14 V 1948 r. Dyrygenci, którzy prowadzili orkiestrę w MET podczas jego kariery w tej roli to: Tullio Serafin (do 1934 r.), a później, od 1934 do 1948 r. – Ettore Panizza, Bruno Walter, Paul Breisach, George Szell, Max Rudolf i Fritz Busch.

Poza MET i La Scalą, znany był w największych domach operowych Europy. W sumie zaśpiewał 95 ról w 50 operach. Covent Garden, np. podziwiał jego kunszt w latach 1930-1939, na zaproszenie Bruno Waltera występował podczas Festiwalu w Salzburgu (1934-1937), a z Toscaninim i New York Philharmonic w 1935 r. podczas wykonywania *Missa Solemnis* Beethovena, oraz 8 II 1938 r., z NBC Symphony Orchestra w *IX Symfonii* Beethovena w Carnegie Hall.

Pinza nigdy nie nauczył się czytania zapisu nutowego w partyturze. Ról uczył się ze słuchu. Słuchał partii granej na fortepianie i odtwarzał ją potem z pamięci. A słuch miał absolutny, śpiewał więc perfekcyjnie, bezbłędnie. „Nie jestem muzykiem”, mówił często. „Ja tylko wiem jak produkować ładne dźwięki”.

W latach 20. i 30. Pinza nagrywał głównie dla HMV i Victor Taking Machine (arie i kilka ensembli oraz pełne nagranie *Requiem* Verdiego z Tullio Serafin). W połowie lat 40. nagrał kilka albumów (78 rpm) dla Columbii, z których praktycznie

wszystkie wydano później na obrotach 33 w formie LP i CD.

Pozostawił też po sobie nagranie z *South Pacific* i *Fanny* oraz kolejne kompilacje arii z lat 50.

Po występach w *South Pacific*, za które zdobył Tony w 1950 r., Pinza stał się popularnym idolem. Przyznano mu również nagrodę Star on The Hollywood Walk of Fame, gdzie zostawił po sobie odciski rąk na Chodniku Sławy.

Wyjątkowo przystojny, wysoki (około 2 metrów wzrostu), z bardzo rozbudowaną klatką piersiową i szerokimi ramionami, zawsze szalenie elegancki z zadbaną sylwetką Pinza był uosobieniem europejskiego szyku. Należał do Westchester Country Club w Rye, a jego dom wybudowany był w pobliżu 5 dołka golfowego na południowym skraju pola golfowego klubu. Był też, jak już wspominałam powyżej, wielkim kibicem baseballu, a jego ulubioną drużyną byli Dodgers. Podczas posiłków z rodziną, kiedy nie mógł oglądać transmisji z meczu miała za niego śledzić wynik gry w telewizji kucharka i informować go osobiście o zmianach w grze. Jeśli nie pojawiała się w jadalni przez 10 minut jego donośny, dźwięczny bas wołał: „Viola!”, a w odpowiedzi wtedy najczęściej słyszał: „Bez zmian Mr. Pinza!”.

Był największym i najwspanialszym basso cantante XX w. o welwetowo miękkim ale głębokim głosie o zasięgu 2 oktav. Miał charyzmę, magnetyczną osobowość, prezencję sceniczną, talent komiczny i tragiczny oraz sprawdził się znakomicie jako aktor teatralny.

Najbardziej dramatycznego Don Giovanniego zaśpiewał pod batutą Bruno Waltera i to wykonanie i nagranie jest moim ulubionym.

W MET jego imię nadal jest obecne na co dzień. Przy wszystkich bowiem kranach/ fontannach z wodą dla widzów umieszczona jest tabliczka: „Poświęcone pamięci Ezia Pinzy”.

Powyższy tekst powstał głównie w oparciu o 300-stronicową autobiografię Ezio Pinzy napisaną z Robertem Magidoffem i wydaną przez Reinhart & Company, Inc w Nowym Jorku w 1958 r., oraz: archiwalne recenzje jego spektakli, artykuły, wspomnienia jego wnuczki i wiele innych źródeł, których lista jest zbyt długa by ją tu w całości przytoczyć.

Alan Hovhaness (1)

O krok przed światem, o krok od wieczności

Łukasz Kaczmarek



Alan Hovhaness w latach 60.
fot. www.hovhaness.com

ale należy pamiętać, że Palestrina, Haendel czy Beethoven, nie widzieli tego ani sentymentalnym, ani niemożliwym. W rzeczywistości, najwartościwsza sztuka powodowana jest świadomym, bądź też nieświadomym pragnieniem odrodzenia ludzkości³.

Muzyczne początki

Alan Hovhaness⁴ przyszedł na świat 8 marca 1911 r. w Somerville na bogatych przedmieściach Bostonu, w rodzinie wielokulturowej: matka była Szkotką, ojciec zaś pochodził z Armenii. Fakt ten pozostaje nie bez znaczenia, w całej twórczości Hovhanessa słyszymy bowiem fascynację kulturą Wschodu. Od jej najwcześniejszych prób, była ona jednak powodowana niewiarygodną wewnętrzną siłą chłopca przeciwstawiającą się nieprzychylnym siłom zewnętrznym. Komponował w tajemnicy przed rodziną, zamykając się nocą w łazience, swoje manuskrypty szczętnie ukrywając w tajnej skrytce pod kabiną prysznicową. Tak było począwszy od 4. roku życia Alana, gdy nie znał on jeszcze zapisu nutowego ani też systemu tonalnego. Ale to nic! Miał przecież swój własny, sobie tylko zrozumiały system, który pozwalał mu zapisywać własne improwizacje, czy nawet pierwsze próby kompozytorskie sensu stricto.

Edukację muzyczną jednak odebrał. W wieku 7 lat został bowiem zapisany na lekcje fortepianu. Rodzice nie wspierali jednak, ani też nie aprobowali muzycznych zainteresowań syna. Również sam Alan nie planował wówczas kariery kompozytorskiej. Jak później wspominał, komponowanie było jednak dla niego czymś tak naturalnym, jak oddychanie, nie mógł więc tego zaprzestać. W tych chłopcich latach, prócz komponowania, głównymi zainteresowaniami Alana były także malarstwo, literatura oraz astronomia. Wszystkie one ustąpiły jednak muzyce, której chłopiec postanowił się już bez reszty poświęcić, mając 14 lat. Jedną pasją wszak przetrwała utrzymując się przez całe życie Hovhanessa. Były to góry. Jako chłopiec uwielbiał długie spacery i wycieczki górkami szlakami Nowej Anglii. Metafizyczne przeżycia, jakich doświadczał stawały się dla niego inspiracją dla powstającej wówczas muzyki, oglądane krajobrazy zaś – dla rysunków i dzieł malarskich. Ale góry, to właściwie całe życie Hovhanessa. Cóż innego, jeśli nie one, byłoby dla kompozytora inspiracją dla takich dzieł, jak: *Góra Proroctwa (Mountain of Prophecy)*, czy *Wizja z Wysokiej Skały (Vision From High Rock)*? Świadom tego, za każdym razem poszukiwał więc takich miejsc aby zawsze być blisko nich: Lucerna to przecież Alpy Szwajcarskie, Seattle nad wybrzeżem Pacyfiku, to z kolei Góry Kaskadowe.

Pierwsze wielkie muzyczne inspiracje i owoce kompozytorskie

Zanim Alan Hovhaness wstąpił na Tufts College, był już twórcą trzech młodzieńczych oper: *Kwiatu Lotosu*, *Sinobrodego* oraz *Daniela*. Było to dużo wcześniej, zanim rozpoczął pierwsze poważne studia kompozytorskie, w roku 1932 w New England Conservatory of Music w rodzinnym Bostonie, pod kierunkiem Fredericka Converse. Już wtedy kompozycje Hovha-

Moim celem jest stworzyć muzykę nie dla snobów, lecz dla wszystkich ludzi, muzykę piękną i niosącą ukojenie. Wypróbować w dźwięku i w melodii to, co starzy chińscy malarze nazywali „oddźwiękiem duchowym”¹. Te słowa Alana Hovhanessa chyba najlepiej odzwierciedlają jego postawę kompozytorską. Muzyka zresztą była tą jedyną, której pozostał wierny przez całe swoje życie. Od najwcześniejszego dzieciństwa zwykł komponować nocą. Od dzieciństwa też pochłonięty był pierwiastkiem duchowym ludzkiej, lecz także Wszechświata, natury. Jako człowiek, raczej typ introwertyka, stroniący od ludzi, acz uwielbiający pełne pasji dyskursy. Samotny, tak w życiu, jak w idei, stale poszukiwał miłości i ciepła, by odnaleźć je wreszcie u boku swej szóstej żony. Stale też poszukiwał siebie, po to, by za pomocą swej sztuki wyrażać prawdę w jak najmniej skomplikowany sposób.

Prostota jest trudna, a nie łatwa. Piękno jest proste².

Nim przyjrzymy się szerzej życiu i twórczości tej niezwyklej postaci, oddajmy jej głos raz jeszcze: „Proponuję stworzyć heroiczny, monumentalny styl kompozytorski, wystarczająco prosty, by zainspirować każdego człowieka, zupełnie wolny od dziwaczności, sztucznego manieryzmu i fałszywego wyrafinowania, bezpośredni, pełen mocy, szczery, zawsze oryginalny, lecz nigdy nienaturalny. Muzyka musi być uwolniona od dekadencji i stagnacji. Za dużo nacisku kładzie się na drobne sprawy, podczas gdy nie dostrzega się wielkich prawd. Należy się wyzbyć sztuczności. Muzyka musi stać się męska, aby wyrażać wielkie rzeczy. Moim celem nie jest dać kilkorgu pseudo-intelektualnym muzykom i krytykom pola do olśniewającej argumentacji, lecz zainspirować cały rodzaj ludzki nowym heroizmem i duchową szlachetnością. Niekórym może się to zdawać sentymentalne, lub niemożliwe,

nessa zdobyły zainteresowanie w lokalnym środowisku muzycznym. A był to czas, gdy jego główne muzyczne inspiracje były dwójakiego rodzaju.

„W latach 1930. słuchałem w Bostonie i w Nowym Jorku armeńskich i kurdyjskich pieśniarzy, z których największy wpływ wywarł na mnie Uday Shankar, brat Raviego Shankara. Jego muzyka pełna była wschodnich modalności”⁵.

Byla wszak i druga miłość. *IV Symfonia* Jeana Sibeliusa, zasłyszana podczas koncertu w Bostonie, wywarła na młodym Hovhanessie tak wielkie wrażenie, że Sibeliusa właśnie uważał za swego pierwszego muzycznego mentora.

„Utwór ten [IV Symfonia] z jego wspaniałymi unisonowymi melodiami, pełen samotności i tak oryginalny, przekazał wszystko, co tylko było do powiedzenia... nie tylko o muzyce”⁶.

W roku 1935 Hovhaness wraz ze swą żoną, Marthą Mott i dzieckiem, które niedługo miało przyjść na świat, udał się do Finlandii, by osobiście poznać Mistrza. Mistrza, który od tej pory dla Alana stał się przyjacielem, dla jego nowonarodzonej córeczki zaś, Jean Christiny – ojcem chrzestnym.

Hovhanessowi zarzucano w tamtych czasach, co miało miejsce i później, gdy kompozytor stawiał już swe kroki jako dojrzały twórca, że przenosi na grunt amerykański muzyczne idee fińskiego kompozytora. Zyskał sobie nawet przydomek „Amerykańskiego Sibeliusa”. Sam Hovhaness nie zgadzał się jednak na takie określenia, i słusznie, w ten sposób bowiem zupełnie nie dostrzegano pozostałych istotnych wpływów jakim podlegał, by wskazać chociażby Orient i kulturę Wschodu. Poza tym muzyka, jaką Hovhaness pisał w latach 1930. raczej nie była, w przeciwieństwie do dzieł Sibeliusa, przeznaczona na aparat orkiestrowy. Nie miałoby to zresztą większego sensu, bowiem o orkiestrowych premierach Hovhaness mógłby wówczas jedynie pomarzyć. Powstawały więc dzieła kameralne (*I Kwartet smyczkowy* op. 8 z 1936 r.), pieśni i utwory na fortepian. Ukończona w roku 1937 miniatura fortepianowa *Flet Mistyczny* (*Mystic Flute*) zyskała sobie tak wielkie powodzenie, że nawet sam wielki Sergiusz Rachmaninow grywał ją często podczas swych koncertów. Jednak i na symfoniczkę przyszedł dla Hovhanessa czas. W roku 1937 powstała *I Symfonia* op. 17 z podtytułem *Symfonia Wygnańca* (*Exile Symphony*). Tym sposobem kompozytor wyraził swą solidarność z Armeńczykami cierpiącymi wówczas tureckie prześladowania. Dzieło zyskało sobie szybko sprzymierzeńca w osobie brytyjskiego dyrygenta, Leslie Hewarda (1897-1943),

który poprowadził jej prawykonanie w roku 1939. Trzy lata później zaś amerykańskiej premiery podjął się Leopold Stokowski.

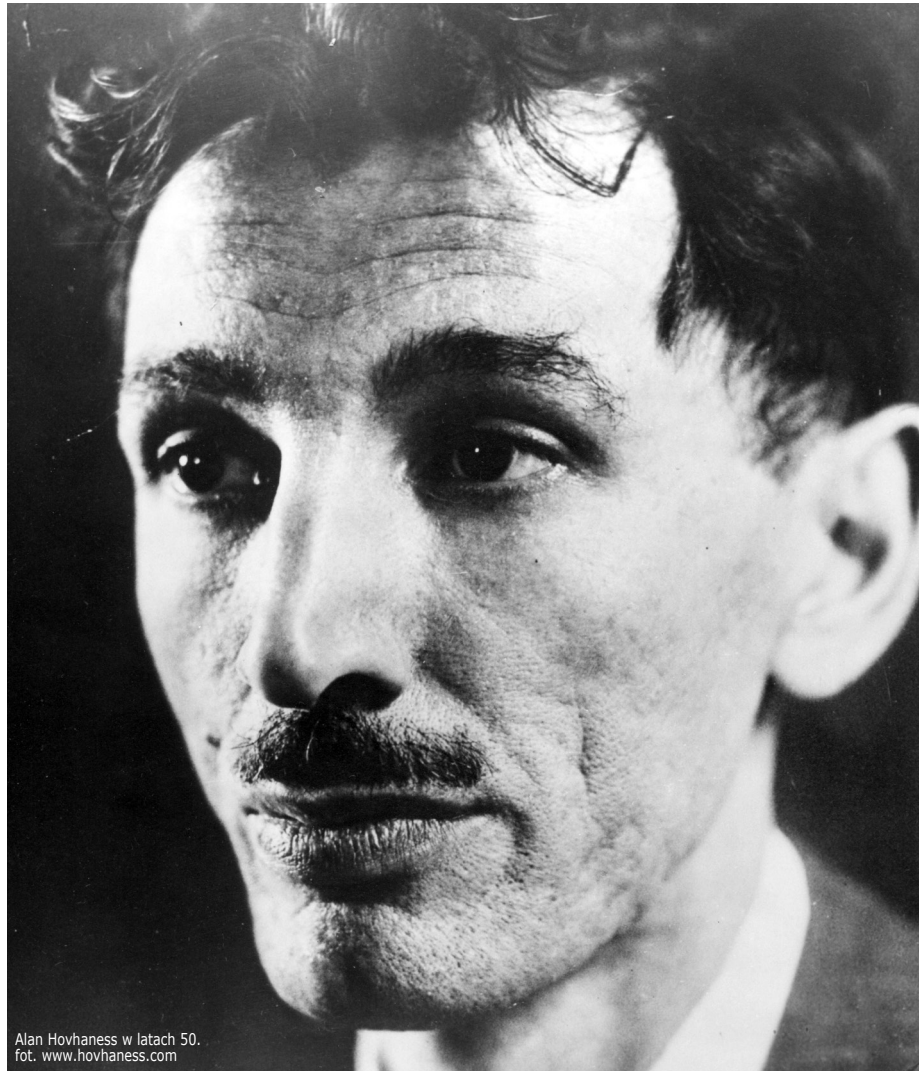
Hovhaness – organista

W roku 1940 Alan Hovhaness został organistą w armeńskim Kościele pod wezwaniem św. Jakuba w Watertown. Fakt ten okazał się niezwykle ważny dla całej dalszej jego

sowych mogących się choćby w części równać ze zdobycami kompozytorskimi. Stąd zwracał się wielokrotnie, przez kolejne kilkanaście lat bez skutku, o pomoc finansową do Fundacji Guggenheim.

Wielki Muzyczny Świat Tanglewood

Mogłoby się здаwać, że szczęście uśmiechnęło się do Hovhanessa w roku 1942. Wtedy to bowiem



Alan Hovhaness w latach 50.
fot. www.hovhaness.com

twórczości kompozytorskiej. W kościele bowiem zetknął się z monodią armeńskiej liturgii oraz zapoznał bliżej z twórczością Komitasa Vartabeda, armeńskiego kompozytora i kapłana. Komitasa wszak znał od dzieciństwa, a to za sprawą ojca, który jako pierwszy zafascynował młodego Alana tą muzyką. Oto jak wiele lat później Hovhaness wypowiadał się o armeńskim Mistrzu: „Dla mnie pozostaje on oryginalnym minimalistą i to właśnie dzięki niemu poznałem, w jaki sposób mogę przekazać tak wiele jak tylko się da, używając tak niewielu nut jak to tylko jest możliwe”.

Nowa posada organisty nie przyniosła jednak Hovhanessowi przychodów finan-

przynano mu stypendium umożliwiające odbycie studiów w klasie mistrzowskiej Bohuslava Martinu w Tanglewood. Wówczas też nawiązał znajomość z młodymi Aaronem Coplandem, Leonardem Bernsteinem i innymi amerykańskimi twórcami, którzy odnieśli później mniejszy bądź większy sukces. Kontakty te nie przyczyniły się jednak do twórczego rozwoju Hovhanessa: wśród swoich kolegów czuł się raczej outsiderem, jego dzieła budziły jedynie niezrozumienie, delikatne rysy charakteru kompozytora nie pomagały zaś odnieść mu sukcesu w silnie nastawionym na rywalizację środowisku tanglewoodz- kim, a na dodatek od samego Bohuslava

Martinu odebrał zaledwie jedną jedyną lekcję! Rozczarowany, opuścił więc miasto. Śmierć Leslie Hewarda, bodaj jedynego wówczas propagatora twórczości Hovhanessa, dołożyła jeszcze goryczy.

Nowe inspiracje

Nowi sprzymierzeńcy jednak się znaleźli, a to w osobach Hymana Blooma oraz Hermona di Giovanni. To właśnie di Giovanni, sam będąc mistykiem i malarzem, Grekiem z pochodzenia, wprowadził Hovhanessa w pełen duchowości, antyczny świat Grecji, Egiptu, Indii, a także, rzecz jasna, Armenii. Związki z ojczystym krajem stawały się więc w twórczości kompozytora coraz silniejsze, a jego prawdziwie wewnętrzny głos coraz mocniej obecny w nowo powstających kompozycjach. Nowa postawa twórcza nabrała dla Hovhanessa tak istotnego znaczenia, że zdecydował się on wówczas zniszczyć wiele własnych dzieł, które tej nowej postawie mogłyby w jakiś sposób przeczyć, w tym 2 opery i 7 symfonii. Sam zaś kompozytor, tak po latach skomentował własną decyzję: „W tamtym czasie przeprowadzałem się [z Bostonu] do mniejszego mieszkania w Nowym Jorku, musiałem więc pozbyć się zbędnego bagażu”.

Nowy etap w życiu Hovhanessa, tzw. Okres Armeński przypadający na lata 1943-51, zaowocował więc w wielu sferach. W lutym roku 1944 kompozytor powołał do życia orkiestrę, której przeznaczeniem było wykonywanie muzyki opartej na czystych interwałach. Czerwcowy koncert zespołu na tyle okazał się sukcesem, że zachęcony tym Hovhaness powziął ideę stworzenia w swej muzyce „olbrzymich melodii w prostych i złożonych modach ze stałymi bądź zmiennymi centrami tonalnymi”. Kompozytor wykorzystał w tym celu oryginalne armeńskie mody, starając się wszak nie cytować bezpośrednio ludowych melodii. Wyjątkiem od tej reguły były jedynie trzy *Rapsodie Armeńskie*. Z kolei powstały w 1944 r. *Koncert na fortepian i orkiestrę smyczkową „Lousadzak”* (powstającym wówczas dziełom kompozytor zwykł nadawać armeńskie podtytuły) zdaje się w pełni odzwierciedlać ówczesne idee kompozytorskie Hovhanessa. Dodatkowo w utworze kompozytor posłużył się techniką aleatoryczną, nazwaną przezeń „duchowym pomrukiem” (spirit murmur), a polegającą na ciągłym powtarzaniu przez każdego z wykonawców danej frazy melodycznej, niezależnie od pozostałych muzyków⁷. Premiera dzieła, w Nowym Jorku, zakończyła się wielkim sukcesem, zjednując Hovhanessowi m.in. Lou Harrisona i Johna Cage’a. Dziś możemy się jedynie zastanawiać, jak wyglądałaby twórczość Cage’a, gdyby nie dane mu było usłyszeć *Koncertu „Lousadzak”* Hovhanessa...

Zasłużone honory

Kolejne sukcesy przysły niemal natychmiast: dzięki entuzjastycznej Kopinii Cage’a, nowy utwór Hovhanessa, *Mihr na dwa fortepiany* op. 60 został opublikowany w ramach serii „Nowej Muzyki” (New Music) Henry’ego Cowella, a Martha Graham złożyła u kompozytora zamówienie na muzykę do swego nowego baletu *Ardent Song (Żarliwa Pieśń)*. Również Boston nie pozostał Hovhanessowi dłużny: Elizabeth Gregory pomogła kompozytorowi zorganizować koncerty promujące jego muzykę w Bostonie, zaś pianistka Maro Ajemian wraz z siostrą, skrzypaczką, Anahid Ajemian, stworzywszy uprzednio Komitet Przyjaciół Muzyki Armeńskiej – w Nowym Jorku w Town Hall oraz w przesławnej Carnegie Hall. Koncerty zakończyły się wielkim sukcesem. Krytyk, Virgil Thomson, na łamach *Herald Tribune*, tak oto pisał o muzyce Hovhanessa w lutym 1947 r.: „O wysokiej jakości tej muzyki, czystości jej inspiracji, świadczy niewiarygodnie piękno melodyczne (będące oryginalnym materiałem, nie zaś zebrany folklorem) i cudowna słodycz. (...) Ona przynosi radość dla ucha i przyjemność dla myśli”.

Od pań Ajemian oraz Przyjaciół Muzyki Armeńskiej, Hovhaness zaznał również znaczącej pomocy materialnej, zaś sama Maro Ajemian nagrała w latach 1946-57 wiele jego utworów fortepianowych.

W roku 1948 rozpoczął się 3-letni okres profesury Hovhanessa w Konserwatorium w Bostonie. Prócz wykładów z kompozycji, podjął się on także prowadzenia orkiestry studenckiej. Jako nauczyciel Hovhaness wykazywał wyjątkowo liberalną postawę, nie narzucając swym studentom określonego stylu kompozytorskiego, lecz pomagając doskonalić ścieżki, którymi zdawali się już podążać.

Nowe ścieżki

Gdy dzieła Hovhanessa zaczynały zjednywać mu coraz większe rzesze wielbicieli, kompozytor nagle jakby obrał nieco inny kierunek stylistyczny, zwracając się tym razem ku Zachodowi, urzeczony magią renesansowej i neorenesansowej polifonii. Hovhaness wciąż pracował nad doskonaleniem harmonii, teraz wszak skupił jeszcze większą uwagę na rytmie, czerpiąc tu wiele z muzyki Indian, oraz na sonorystyce. Coraz większą rolę w jego twórczości poczęła odgrywać orkiestra symfoniczna i jej możliwości. Zdecydował się skupić niemal wyłącznie na komponowaniu, w roku 1951 przeniósł się na powrót do Nowego Jorku. Aktywność kompozytorska Hovhanessa przebiegała wszak na wielu płaszczyznach. Prócz pełnowartościowych dzieł symfonicznych, pisał on także muzykę na potrzeby radia, telewizji, teatru, czy użytkową muzykę ta-

neczną. Najwartościowszymi przykładami twórczości Hovhanessa na tym polu, była muzyka do sztuki Odeta *The Flowering Peach (Kwitnąca Brzoskwinia)*, która to sztuka została wystawiona w sezonie 1954-55 na Broadwayu 135 razy z wielkim sukcesem, a także muzyka do nadawanych przez NBC filmów dokumentalnych poświęconych Indianom oraz południowo-wschodniej Azji.

Zyskując zainteresowanie wielkich drygatorów...

Honory i wyróżnienia, czasem spóźnione, również przychodziły. Udało mu się wreszcie otrzymać, i to dwukrotnie, w latach 1953 i 1954, wsparcie Fundacji Guggenheim. Ponadto spotkał go zaszczyt przyznania nagrody Narodowego Instytutu Literatury i Sztuki (National Institute of Arts and Letters). W tym też czasie, mając zagwarantowane odpowiednie wsparcie materialne, udał się Hovhaness w podróż do Grecji. Wielkim wyróżnieniem okazał się dla Hovhanessa debiut Leopolda Stokowskiego z Orkiestrą z Houston, w październiku 1955 r. Mistrz bowiem na tę okazję wybrał *II Symfonię „Mysterious Mountain” (Czarodziejska Góra)* Hovhanessa właśnie. Koncert zakończył się tak wielkim sukcesem, że w rok później Stokowski zdecydował się zaprezentować kolejną, *III Symfonię* Hovhanessa, publiczności w Carnegie Hall. Wracając zaś do *II Symfonii*, muszę nadmienić, iż zyskała sobie ona wielkiego admiratora w osobie Fritza Reintera, który wraz ze swą Orkiestrą z Chicago, dokonał w roku 1958 jej płytowego nagrania dla wytwórni RCA Victor, zestawiając dzieło z utworami Prokofiewa i Strawińskiego. Było to wszak jedno z wielu nagrań muzyki Hovhanessa, jakich wówczas, w 2. połowie lat 1950. dokonano. Kompozytor zyskał sobie również zainteresowanie Sergiusza Kusewickiego, który zamówił u niego *Magnificat*, dzieło, które cieszyło się wielką popularnością.Ⓜ

Przypisy

¹ Wszystkie cytaty za oficjalną stroną internetową poświęconą Hovhanessowi: www.hovhaness.com. Tłumaczenie autora tekstu.

² Słowa Alana Hovhanessa. Cytat, wyjątkowo, za: Rye, *1001 Albumów Muzyki Klasycznej*, Elipsa.

³ Z listu Hovhanessa do Towarzystwa Fundacji Guggenheim, z roku 1940.

⁴ Pierwotnie nazwisko Hovhanessa brzmiało: Alan Vaness Chakmakjian, jednak podpisywał się on jako Alan Scott Vaness (Scott to nazwisko matki Hovhanessa). Dopiero po śmierci matki, w roku 1931, przybrał on nazwisko Hovhaness (po dziadku od strony ojca), 10 lat później zaś (około 1942) ustalił ostateczną pisownię jako Hovhaness.

⁵ Słowa Alana Hovhanessa.

⁶ Słowa Alana Hovhanessa.

⁷ Technika ta, zwana później ad libitum, została wykorzystana przez Witolda Lutosławskiego w *Grach weneckich*, jednak jej prawowitym twórcą jest Hovhaness.

Komu jest potrzebny kompozytor?

z kompozytorem Zbigniewem Słowikiem
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Gdy sięgam po pana pierwszą autorską płytę, to zachęca mnie do jej poznania i posłuchania bardzo piękna okładka z obrazem o tematyce marynistycznej. Kim jest Zbigniew Słowik?

Jeszcze kilka lat temu odpowiedziałbym na to pytanie inaczej. Obecnie po prostu jestem żyrardowianinem, który zarabia na chleb pracując jako organista i nauczyciel, a komponuje w czasie wolnym (przynajmniej stara się komponować), ale przede wszystkim mężem i ojcem. Do tego dodam, że jestem człowiekiem wierzącym w Boga i stale się nawracającym. Stąd też bierze się sens mojej pracy twórczej. Zakładam, że pomysł reprodukcji o tematyce marynistycznej jako okładka mojej płyty pojawił się związku z dwoma utworami zamieszczonymi na płycie: *Szum morza I* i *Szum morza II*. Morze ukochałem dość wcześnie. Jako małe dziecko jeździłem z rodzicami na wczasy do dwóch miejscowości nadmorskich: Władysławowo i Międzyzdroje; potem z morzem miałem corocznie kontakt jako kolonista kolonii letnich w Śliwnie niedaleko Rewala. Był to duży ośrodek należący do Zakładów Przemysłu Lniarskiego w Żyrardowie. Na studiach zafascynowały mnie góry i w każde wakacje tam jeździłem. Góry zainspirowały mnie do skomponowania kilku utworów: *Veni Creator* na czterogłosowy chór mieszany a cappella, *Tocatta per archii* i *6 Miniatur tatrzańskich* na fortepian. Podróże zawsze mnie inspirowały. Mój pobyt nad Jeziorem Rajgrodzkim łączył się z niezapomnianym przeżyciem: mogłem na własne oczy obserwować w nocy Perseidy – deszcz meteorytów, który wiele lat później zaowocował skomponowaniem poematu na wielką orkiestrę symfoniczną zatytułowanym właśnie *Perseidy*.

Kiedy zainteresował się pan muzyką...

Zacząłem się w dzieciństwie. Usłyszałem dźwięk fortepianu za pośrednictwem radia i od razu zapragnąłem uczyć się gry na tym instrumencie. Rodzice zapisali mnie do Szkoły Muzycznej w Żyrardowie w wieku 6 lat; w czasie egzaminu dowiedziałem się wtedy, że mam słuch absolutny, co okazało się bardzo przydatne w mojej przyszłej działalności twórczej. Muszę trochę powiedzieć o moich korzeniach muzycznych. Mój dziadek przed II wojną

światową był szefem orkiestry 18 pułku Piechoty w Skierniewicach. Orkiestra ta musiała być naprawdę dobra skoro zapraszano ją na koncerty na żywo do Polskiego Radia. W jej składzie grali także muzycy pochodzenia austriackiego. Mój ojciec, z wykształcenia inżynier, specjalista od prądu elektrycznego, jest melomanem. Posiada oprócz rozległej wiedzy o muzyce również kolekcję płyt z muzyką poważną, w tym operową i marszową. Z tych zbiorów korzystałem będąc uczniem szkoły muzycznej I i II stopnia. Na studiach i obecnie interesuję się już tylko muzyką współczesną. W wieku młodzieńczym zainteresowałem się muzyką rozrywkową, przede wszystkim musicalem oraz filmami muzycznymi. Dodam jeszcze, że mój ojciec jako ministrant, śpiewał w chórze kościelnym i dysponował bardzo dobrym słuchem.

Zbigniew Słowik to pianista, kompozytor i organista. Który jest najbliższy sercu...

Czuję się przede wszystkim muzykiem. Jest dla mnie błogosławieństwem, że muzykę mogę nie tylko pisać, ale też wykonywać. Chociaż widzę, że stopniowo, z powodu braku czasu, będę zmuszony zaniechać działalności odtwórczej... Interesuje mnie też muzyka w kontekście historycznym. Historia form muzycznych, instrumentów, a także rola i miejsce kompozytora w swojej epoce to fascynująca tematyka. Ta ostatnia – jest mi szczególnie bliska, dlatego skrupulatnie poznawałem życiorysy wielu kompozytorów, ich działalność i epokę, w której tworzyli. Pozwala mi to lepiej zrozumieć moją rolę w miejscu, w którym żyję i tworzę oraz z pokorą przyjąć różne, związane z tym, ograniczenia. Komponowanie wydaje się dość ulotnym zajęciem, mało konkretnym, a w czasach gdy ludzie walczą o zaspokojenie podstawowych potrzeb może i nawet śmiesznym. Ostatnio przeczytałem wywiad z Wojciechem Kilarem, który skończył się pytaniem, komu jest potrzebny kompozytor? Faktem jest też, że dla kompozytora samo napisanie muzyki, to jeszcze nie koniec pracy. Przecież, żeby jego dzieło zaistniało, potrzebne jest wykonanie. Wtedy dopiero można jego trud ocenić. Pewnie dlatego łatwiej w tym względzie mają malarze i rzeźbiarze...

W pana twórczości są dwa nurty: muzyka rozrywkowa i muzyka poważna. Proszę nam o nich opowiedzieć...

Muzyka rozrywkowa to dziś bardzo szerokie pojęcie – mieszczą się w niej różne style, niektóre z nich zasadniczo mi obce. Moje inspiracje to przede wszystkim musical (sam jestem autorem jednego, który był prezentowany w Centrum Kultury w Żyrardowie i Sochaczewie), a także jazz, muzyka taneczna. Zaczęło się od obejrzenia w telewizji *West Side Story*, trochę przydługiego, ale z fantastyczną muzyką Leonarda Bernsteina musicalu. Następnie pokochałem polskie filmy przedwojenne z muzyką Henryka Warsa. A jazz to ten tradycyjny, do lat 40. (dotąd grały jeszcze orkiestry m.in. orkiestra Glena Millera); z nim wiąże moje zamilowanie do muzyki George'a Gershwina. Wydaje mi się, że określenie muzyka poważna jest zbyt górnolotne do tego, co tworzę. Zatem przyjmuję, że wszystko co napisałem, a nie jest muzyką rozrywkową, musi należeć do nurtu muzyki poważnej w znaczeniu klasycznej; chociaż obecnie mamy XXI w. Jest to moja osobista muzyka, w której staram się łączyć tradycję ze współczesnością po swojemu, pozostając jednak bliższy tradycji.

Naszą obecną rozmowę i spotkanie spowodowała poniekąd pańska debiutancka płyta, która zawiera muzykę fortepianową. Według jakiego klucza wybierał pan repertuar do jej rejestracji?

Repertuar niniejszej płyty powstawał w okresie 20 lat. Są na niej moje pierwsze utwory (do których się przyznaję) powstałe jeszcze przed studiami kompozytorskimi i ostatnio napisane w 2008 r. *Wariacje balladowe*. Zestawienie utworów na płycie jest kontrastujące. Natomiast przy każdym utworze znajdują się rok lub lata powstania każdego z nich. Nie są to wszystkie utwory fortepianowe, jakie napisałem. Założyłem sobie, że na płycie znajdą się różne, tradycyjne formy. Stąd taka różnorodność nagranych materiałów; są na niej wariacje, sonatina, fuga, walc, nokturn, preludia i etudy. Jest to też gwarancja, że płyta nie będzie nudna. Wybrałem nie tylko repertuar, ale przede wszystkim wykonawczynię

mojego dorobku. Ela Budnik, podobnie jak ja, jest nauczycielem w Państwowej Szkole Muzycznej w Żyrardowie. Jestem jej ogromnie wdzięczny, że podjęła wyzwanie i systematycznie przygotowywała się do nagrania. Wiem, ile ją to kosztowało...

Wróćmy jednak do muzyki Zbigniewa Słowika. Nie należy ona bowiem do tego wciąż najmłodszego w Polsce nurtu awangardowego muzyki współczesnej (promowanego na Warszawskiej Jesieni i w radiowej Dwójce). Ba, jest ona ciekawa i bardzo przyjemna w odbiorze, w słuchaniu. Jak pan zachęci naszych czytelników do sięgnięcia po płytę i poznania pana muzyki?

To prawda, że to co komponuję nie wpisuje się we współczesne standardy, które promuje wymieniony festiwal i program radiowy. Zdaję sobie sprawę, że to nie ułatwia mi zaistnienia jako kompozytorowi żyjącemu i tworzącemu współcześnie. Myślę jednak, że mam coś do zaproponowania, że niezależnie od istniejących trendów mam prawo przemówić własnym językiem. Jest on konsekwencją moich zainteresowań, całej przeszłości, wpływu tradycji rodzinnych i mojej wieloletniej pracy, a także braku możliwości poznania w wieku młodzieńczym współczesnych nurtów. Byłem odizolowany od środowisk promujących muzykę współczesną, a z mojej szkoły jedynymi utworami współczesnymi, których słuchałem były *Tren* Pendereckiego i *Livre pour orchestre* Lutosławskiego... Na studiach dowiedziałem się, że w warszawskich szkołach muzycznych jest propeudeytyka kompozycji i koledzy z Warszawy i innych większych ośrodków mieli po prostu lepszy start i wiedzę na temat współczesnych trendów w muzyce... A wracając do mojej muzyki sądzę, że ten rodzaj twórczości, przepelnionej szerokim wachlarzem różnych emocji, nie może pozostawić wrażliwych, muzycznych słuchaczy obojętnymi. Wcześniej już zwracałem uwagę na ogromną różnorodność, która cechuje tę moją płytę. Wielką zasługę przypisuję również wykonawczyń, która tchnęła ducha w moją muzykę i ją odkryła między poszczególnymi kreskami taktowymi. Mam nadzieję, że moja płyta będzie, jak ciekawa książka, którą chce się czytać, i do której się chętnie powraca.

Mocno się pan wpisuje swoją pracą i działalnością w kulturę muzyczną Żyrardowa, gdzie odkryto niedawno utwory Alojzego Groha. Słyszał pan o tym twórcy?

W pokoju u mojego ojca stoją dwie oprawione fotografie: jedna – przedstawiająca dziadka z batutą i orkiestrą wojskową, druga – Orkiestrę Żyrardowskich Zakładów Przemysłu Lniarskiego, której dyrygentem był właśnie Alojzy Groh. Alojzy Groh to postać wielkiego formatu,

a jednocześnie osoba bardzo skromna. Niestety, pomimo usilnych starań, udało się pozyskać niewiele informacji o działalności tego kompozytora i dyrygenta w Żyrardowie. Pani Krystyna Majksner, która odkryła zapomniane utwory Alojzego Groha, szukała informacje w archiwach krajowych i zagranicznych, korzystając też z dobrodziejstw Internetu. Informacje, jakie otrzymała z niemieckich archiwów ośbicie tłumaczyłem na polski. Pani Majksner, korzystając z wielu zdobytych przez siebie informacji napisała bardzo ciekawy artykuł o Alojzym Groh, choć w dużej mierze był on poświęcony synowi Żyrardowskiego kompozytora, który nosił to samo imię, co ojciec. Mogę jeszcze dodać, że orkiestra fabryczna (którą na przełomie XIX i XX w. prowadził właśnie Alojzy Groh senior) co niedziela koncertowała w Parku na Rudzie w Żyrardowie. W opinii znanego Żyrardowskiego pisarza Pawła Hulki-Laskowskiego była to orkiestra doskonała. W jej składzie znajdowali się wybitni muzycy orkiestrowi sprowadzani z zagranicy przez właściciela Zakładów Żyrardowskich Karola Dittricha. Cieszy mnie bardzo, że utwory Alojzego Groh (muzyka religijna) coraz częściej pojawiają się w Żyrardowie. Jest to też wyraz pamięci i szacunku dla tej wybitnej, zasłużonej dla miasta postaci.

A na czym polega pana praca na rzecz Żyrardowa?

Nie pełnię żadnego stanowiska, które by mnie uprawniało do takiej działalności. Zakładam, że każdy muzyk po studiach muzycznych powinien czuć się odpowiedzialny za kulturę muzyczną w miejscu, w którym żyje i pracuje; także działalność animatorska na tym polu jest jak najbardziej naturalna. Dla mnie ta działalność wiąże się z faktem otrzymania w 1995 r. stypendium od ówczesnych władz miejskich. Co mnie zachęciło w późniejszych latach do zaangażowania w sprawy kultury, ale nie tylko to... Głównie moja działalność kulturalna wiąże się z pracą twórczą na terenie Żyrardowa. Piszę i aranżuję dla szkoły muzycznej, dla chóru „Lira”, dla kwartetu smyczkowego „Fuerte”. Wcześniej aranżowałem muzykę rozrywkową dla chóru kameralnego „Sotto voce”, z którym to koncertowałem w Centrum Kultury w Żyrardowie, w Mszczonowie i Sochaczewie. Oczywiście pisałem i piszę także dla zespołów z poza Żyrardowa. Organizowałem koncerty charytatywne w szkole muzycznej, koncerty absolwentów, własne koncerty kompozytorskie. Jestem pomysłodawcą i organizatorem „Dnia Muzyki Współczesnej” w szkole muzycznej, w czasie którego prowadzone są wykłady o muzyce współczesnej. Wykłady te prowadzili profesorowie Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie: Zbigniew Bagiński, Krzysztof Baculewski, Paweł Łukaszewski, a w tym roku zaproszony jest do poprowadzenia wykładu (o muzyce

elektronicznej) Edward Sielicki. Jestem współzałożycielem chóru kameralnego „Sotto voce”, z którym współpracowałem jako akompaniator, aranżer i korepetytor. Wcześniej przez 5 lat byłem dyrygentem Towarzystwa Śpiewaczego „Echo”. Byłem też w Zarządzie Stowarzyszenia na Rzecz Kultury im. Paderewskiego. Sam w 1998 r. zorganizowałem koncert Orkiestry Kameralnej „Orfeusz” z Krakowa, na który to udało mi się pozyskać fundusze.

Przy tak rozległych zainteresowaniach i tak szerokiej działalności znajduje pan czas na pisanie muzyki. Nad czym pan teraz pracuje, jakie ma pan w tej materii plany?

Przyznaję, że czasu na komponowanie mam niewiele i niestety coraz mniej. Jednak udało mi się osiągnąć pewną wprawę w pracy twórczej i bardzo szanuję czas, którym dysponuję. Obecnie piszę dużo dla dzieci (wiąże się to z narodzeniem syna). Ostatnio trzy moje utwory instrumentalne zostały nagrodzone na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim „Srebrna szybka” w Krakowie. Wcześniej napisałem dla mojej szkoły *Kantatę „Cztery pory roku”* do wierszy Czesława Janczarskiego na flet, klarnet, dwugłosowy chór dziecięcy i orkiestrę smyczkową, a także kilka piosenek na dwugłosowy chór i fortepian. Mam też w dorobku utwory fortepianowe dla dzieci; w sumie wystarczyłoby materiału na kolejną płytę... Plany twórcze mam, ale nie chciałbym się nimi dzielić, gdyż w praktyce dość często musiałem je zmieniać bądź modyfikować. Staram się też tak planować, żeby utwory powstające miały szansę być wykonane. W związku z tym piszę na składy, które dają mi możliwość zaprezentowania mojej pracy (albo na konkursy kompozytorskie). Najczęściej są to: orkiestra smyczkowa, kwartet smyczkowy, chór miesany i różne instrumenty solowe oraz kombinacje tych składów. Inspiracją do pracy twórczej staje się kontakt z bardzo dobrymi instrumentalistami. Miałem przyjemność współpracować z Kasią Piotrowską. Współpraca ta zaowocowała powstaniem następujących utworów: *Kwintetu „orientalnego”* na instrumenty dęte drewniane, kilku tańców na fagot solo oraz *Sonaty na fagot i fortepian*. Dla Eli Budnik napisałem *Dwie etudy oktawowo*.

Jakiej kolejnej płyty z pana muzyką możemy oczekiwać?

Myślę o płycie z muzyką kameralną, na której znalazłyby się kwartety smyczkowe, kwintet na instrumenty dęte drewniane, sonata na fagot i fortepian oraz jakies utwory na instrumenty solowe oprócz fortepianu. Do tego potrzebni są wykonawcy. Moim jedynym zapleczem są nauczyciele Szkoły Muzycznej w Żyrardowie, moje koleżanki i koledzy. Problemem poważnym będzie zebrać kilka osób pracujących w

różnych miejscach, a spotykających się tylko na radach pedagogicznych bądź na zebraniach sekcyjnych... Oczywiście potrzebni będą jeszcze hojni sponsorzy.

Wybrał pan dla swojego debiutu kompozytorskiego firmę Acte Préalable. Dlaczego?

Firma Acte Préalable jest bardzo prężnie działającym wydawnictwem, posiadającym rozległą sieć dystrybutorów w wielu krajach Europy i na innych kontynentach. Celem statutowym tego wydawnictwa jest promocja polskiej twórczości kompozytorskiej, a szczególnie kompozytorów zapomnianych. Współpraca z Acte Préalable zaczęła się od napisania przeze mnie kilku utworów na fagot solo dla mojej koleżanki, świetnej fagocistki Kasi Piotrowskiej. Kasia nagrała płytę z utworami kameralnymi polskich kompozytorów m.in. muzyka Bairda,

Tansmana; płyta ta została wydana właśnie przez wydawnictwo Acte Préalable. Stąd zrodził się później pomysł nagrania płyty monograficznej z moimi utworami fortepianowymi. Odpowiadała mi też szata graficzna, do której Wydawnictwo przykłada dużą wagę, co oczywiście wyróżnia tę firmę.

Jakie są pana pozamuzyczne zainteresowania i pasje?

W szkole średniej rozważałem jeszcze studiowanie historii na Uniwersytecie Warszawskim, jednak muzyka pociągała mnie bardziej. Studiowanie jednocześnie na różnych uczelniach musiałem wykluczyć ze względu na różne dodatkowe zajęcia zarobkowe. I muszę z bólem przyznać, że zarobione pieniądze rozchodziły się szybko, szczególnie przez wakacje i we wrześniu byłem „goły i wesoly”. Mówię to dlatego, że we wrześniu był festiwal „Warszawska

Jesień”, na który z powodu braku środków po prostu nie chodziłem. Pasja historyczna przekłada się na zainteresowanie historią muzyki, a od kilku lat interesuje mnie historia mojego rodzinnego miasta, Żyrardowa. Żyrardów ma niezwykle ciekawą historię, także muzyczną. W Żyrardowie działa do tej pory najstarszy chór na Mazowszu Towarzystwo Śpiewacze „Lira”, które rozpoczęło swoją działalność już w 1885 r! Lubię dobre książki i dobry film. Kiedy jest ciepło, to jeżdżę na rowerze (przynajmniej do pracy zamiast samochodem). Amatorsko rysowałem i pisałem wiersze. Jestem autorem libretta i tekstów piosenek do mojego musicalu *Królowa kwiatów* na podstawie *Calineczki* Andersena.

Dziękuję za rozmowę.☺

W hołdzie Marii Malibran i operze *Clari* Halevy'ego

Micheal Richard Küster rozmawia z Cecylią Bartoli



fot. Suzanne Schwirtz/Decca

Caly sezon 2007/8 minął dla pani pod znakiem śpiewaczki Marii Malibran. Jakie były najważniejsze momenty tego przedsięwzięcia?

Bardzo leżało mi na sercu, aby ocalić od zapomnienia tę niesamowitą postać, którą bez żadnej przesady można uznać za pierwszą divę epoki romantyzmu. To była osoba o licznych talentach. Ona nie tylko potrafiła śpiewać! Maria Malibran komponowała, grała na harfie, na forte-

pianie, a także malowała jak prawdziwa artystka. Była wielką gwiazdą, która wywarła znaczący wpływ nie tylko na kompozytorach, ale także na poetach i na modzie. Przywołanie do życia tej epoki stanowiło ogromne wyzwanie. Po nagraniu albumu *Maria*, który proponuje szeroki zarys repertuaru Malibran, wyjechaliśmy w długie tournée koncertowe, odwiedzając miasta, których Maria Malibran triumfowała. Temu tournée towarzyszyło Museo

Mobile, wystawa objazdowa ukazująca rzadkie przedmioty, listy i manuskrypty z epoki romantyzmu włoskiego, a także bel canto. Nigdy nie zapomnę Maratonu Malibran, podczas którego świętowaliśmy dwusetną rocznicę urodzin tej artystki, było to 24 marca 2008 r. w Salle Pleyel w Paryżu. Oprócz recitali, które zaprezentowałam wtedy z pianistą Lang Langiem i skrzypkiem Vadimem Repinem, Opera w Zurychu wystawiła tego wieczoru *La*

Cenerentola Rossiniego. Potem, w Baden-Baden wystawiono *La sonnambula* Belliniego, inne dzieło, w którym wyróżniła się Maria Malibran, jak również *Clari*, które zamykało tę ekscytującą podróż.

Co dzisiaj łączy panią z tą artystką, której poświęciła pani ponad rok swego życia i kariery?

W miarę upływu tych miesięcy Maria stawała mi się coraz bliższa. Czytając jej korespondencję, ucząc się jej partytur i zapoznając się z relacjami współczesnych jej ludzi, szczególnie zafascynowała mnie swoboda ekspresyjna, którą natchnęła swe wykonania. Jeśli nawet nie dysponujemy żadnym nagraniem jej sztuki, ta swoboda pojawia się w muzyce napisanej specjalnie dla niej, w muzyce, którą wykonywała we właściwy sobie sposób. Muzyka naprawdę stanowiła część jej samej. Inne znakomite śpiewaczki, takie jak Giuditta Pasta czy Isabella Colbran przestrzegały zawsze w swoich wykonaniach pewnej etykiety. Maria Malibran, uwolniwszy się od tego, uprzywilejowała ekspresję bardzo swobodną i naturalną. Takie podejście do interpretacji przysporzyło jej początkowo sporo krytyki, jednak to ona zrewolucjonizowała teatr. Nagle można było sobie pozwolić na emocje. Publiczność śmiała się z Malibran – artystka miała duże poczucie humoru, i razem z nią płakała w wielkich dramatycznych scenach. Cóż piękniejszego można osiągnąć wobec publiczności?

Jeżeli chodzi o pani własny głos, co ukazał ten rok poświęcony Marii Malibran?

Przede wszystkim musiałam pracować na poziomie rejestru. Śpiewanie ról Malibran wymaga od głosu nieograniczonej elastyczności, jak również kontroli oddechu. Na przykład, rola *Clari* obejmuje prawie trzy oktawy, a w roli *Aminy* z *La sonnambula* wszystko jest sprawą oddechu. W utworach skomponowanych dla, lub przez Marię Malibran jesteśmy od razu uderzeni ultraszybkimi wokalizacjami w całym rejestrze a także oczywiście ogromnymi skokami – te elementy były ewidentnie typowe dla jej głosu.

W jaki sposób odkryła pani *Clari*? Dlaczego to zapomniane dzieło zasługuje według pani na to, aby ujrzało światło dzienne?

Kiedy zaczęłam pracować nad projektem Malibran, chciałam dowiedzieć się jak najwięcej o muzyce napisanej dla Marii. Artystka śpiewała wiele ról, które Rossini napisał dla Isabelli Colbran, a Bellini dla Giuditty Pasty. Zaczęłam więc poszukiwać roli napisanej specjalnie dla Marii, i w taki sposób natrafiłam na *Clari*, operę, którą Jacques Fromental Halévy napisał z myślą o niej. Partytura znajdowała się w Biblio-

tece Narodowej w Paryżu, wydanie dla Opery w Zurychu przygotował muzykolog Heimgartner. Oprócz *Clari*, nasze poszukiwania doprowadziły do odkrycia wielu innych perełek, takich jak scena koncertowa, którą Felix Mendelssohn skomponował dla Marii Malibran i jej drugiego męża, skrzypka Charlesa de Bériot. *Clari* to opera semiseria. Obok scen tragicznych, dzieło obfituje w humorystyczne kpiny, powierzane najczęściej służbie, Germano i Bettinie, czy są też sceny sielankowe, nie zapominając o teatralnym epizodzie z pierwszego aktu, bezpośredniej spuściznie z XVIII w. Ponadto partytura wskazuje, w jakim stopniu Halévy, podczas swego pobytu we Włoszech, potrafił wniknąć w ducha bel canto. Chociaż recytatywy *accompagnato*, arie, duety i bardzo rozbudowane finały mieszczą się całkowicie w tradycji Gioacchino Rossiniego, to świadczą one także o bardzo oryginalnym liryzmie i ukazują „włoskiego” Halévy’ego, zupełnie innego niż ten, który skomponuje *Żydówkę*, dzieło, które powstało zaledwie siedem lat po *Clari*.

Czy nie skrzywiła się pani trochę czytając libretto?

Należy sobie oczywiście powiedzieć, że ta historia jest naprawdę naciągana, taka jest pierwsza reakcja. Tak naprawdę trudno jest uwierzyć w przemianę uczuć księcia. W podobnej sytuacji znajdujemy się w przypadku *La sonnambula*, tutaj także trudno nam przyjąć nagłą zmianę, jaka zachodzi u Elwino. Biorąc to pod uwagę, wiarygodność nie jest więc kryterium, które wchodzi w rachubę przy ocenie jakości oper bel canto. *Clari* i książę pochodzą z różnych środowisk społecznych i uważam, że obserwowanie tego, co się dzieje, gdy dwa światy tak diametralnie różne spotykają się, by się następnie połączyć, jest pasjonujące. Autentyczność dzieła jest przede wszystkim rzędem muzycznym. Reżyserzy Moshe Leiser i Patrice Caurier zastanawiali się, gdzie historia taka jak *Clari* mogłaby dzisiaj mieć miejsce. Przenieśli akcję do naszych czasów, kiedy to wiele par poznaje się za pośrednictwem internetu – razem ze wszystkimi nadziejami i wszelkimi możliwymi iluzjami, jakie ten środek komunikacji wywołuje z jednej i z drugiej strony. Ileż to kobiet mieszkających w Europie Wschodniej czy też w krajach Trzeciego Świata marzy o tym, żeby gdzieś na zachodzie znaleźć wybrańca – zamożnego – swego serca? Libretto umieszczone w takim kontekście zdaje się nagle zadziać: z jednej strony książę, który dzięki swemu bogactwu przyzwyczajony jest do tego, że jego pragnienia spełniają się, zakochuje się w czarującej dziewczynie. Książę uważa, że jest bardzo sympatyczny, sprowadza ją samolotem, i dla własnej wygody przedstawia ją przyjacielom jako swą kuzynkę. Z drugiej strony *Clari*, która zakochuje się w autorze e-maili, zrywa wszystkie więzi ze swoją oj-

czynną po obietnicy ślubu, którą jej złożył.

Co panią porusza w postaci *Clari*?

Postać *Clari* odciśnięta jest z pewnej naiwności, której nie należy jednak traktować jako słabości. *Clari* stara się zachować swą godność. Chociaż łatwo byłoby jej uciec od biedy, duma nie pozwala jej tego zrobić na warunkach, które książę chciałby jej narzucić. Powrót do ojczyzny pozwala *Clari* pokonać wszystkie próby.

Dlaczego do tej interpretacji zostały dodane dwie arie?

Zgodnie ze zwyczajem epoki i zwyczajem samej Marii, rzeczywiście zostały dodane dwie arie; jedna z Rossiniego i druga z Halévy’ego. Arie te wtapiają się w zaskakujący sposób w całość. *Desdemona* z *Otella* Rossiniego była rolą-talizmanem Marii Malibran, wykonała ją w 1828 r., w Teatrze Włoskim, w odstępie kilku dni od wykonania *Clari*. Miałam dostęp do dokumentów świadczących o tym, że Maria Malibran zaśpiewała słynną arię *Desdemony* *Aksisa a'piè d'un salice* w drugim akcie *Clari*. Ponadto, w librecie *Clari*, opublikowanym na krótko przed jej wystawieniem, w trzecim akcie znajduje się tekst dużej arii bohaterki. Zdarza się, że w oryginalnej partyturze nie znajdujemy żadnego śladu muzyki odpowiadającej arii. To dlatego zdecydowaliśmy, aby w holdzie kompozytorowi Jacques’owi Fromentalowi Halévy’emu, do ostatniego aktu dołączyć *la Cavatine de Miranda*, arię pochodzącą z jego opery *Burza*, zainspirowanej dramatem Szekspira. Dzieło to zostało przedstawione w Londynie w 1850 r., z Henriette Sontag w roli *Mirandy*, śpiewaczką, która była wielką rywalką Marii Malibran. Nieco później dzieło wystawiono w Paryżu, potem opera zniknęła z afisza. Libretto autorstwa Eugène Scribe’a zostało przetłumaczone na język włoski przez Pietro Giannone’a, który był librecistą *Clari*. Tak więc koło się zamknęło.

Dlaczego chciała pani, żeby *Clari* była wykonana na instrumentach z epoki?

Bardzo się cieszę, że podjęliśmy wyzwanie, aby ponownie odkryć *Clari* z orkiestrą *La Scintilla* z Opery w Zurychu. Dzięki temu, zastosowaliśmy powrót do sposobu gry z epoki w repertuarze bel canto, repertuaru, który do teraz stał z boku takiego podejścia. Obok fascynującej palety barw i połączenia brzmień, orkiestracja taka sprawia także, że możliwy staje się zupełnie inny dialog między śpiewakami i instrumentalistami, i otwierają się zupełnie nowe perspektywy zarówno na płaszczyźnie dźwięku jak i interpretacji. ☺

opublikowane za uprzejmą zgodą
Opery w Zurychu/© Decca 2010

Krystyna Kujawińska

Adam Czopek

Jej tnący z wysoka metalicznym dźwiękiem głos o ogromnej sile i lodowatym blasku, jakby odbitym od jej sukni, przejął mnie dreszczem – napisała Małgorzata Komorowska na łamach „Teatru” w 1984 r., po głośniejszej warszawskiej premierze *Turandot* z Krystyną Kujawińską w tytułowej partii. O tej samej kreacji pisał Reimar Hollmann z Hannoveru: „Krystyna Kujawińska była Turandot o przejmującej klarowności i ostrości, bardzo korzystnie osadzonej na zdradliwej hannoverskiej scenie (przypadek? instynkt? ocena słuchowa z próby?)”. Właśnie partia wyniosłej i lodowatej księżniczki Turandot przyniosła śpiewaczce największe uznanie i sławę. Najpierw śpiewała ją w macierzystym Teatrze Wielkim w Poznaniu, później wiele razy na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego, a z nim na wielu europejskich scenach.

Kariera Krystyny Kujawińskiej rozpoczęła się w 1969 r. w Operze Śląskiej w Bytomiu, gdzie debiutowała pod batutą Napoleona Siessa jako tytułowa *Arabella* w polskiej premierze tej opery Ryszarda Straussa. Już wtedy recenzenci zwrócili uwagę na piękno głosu młodej śpiewaczki. W grudniu tego samego roku śpiewa z wielkim powodzeniem premierę *Andrea Chenier* Giordana, po której napisano: „... piękny dramatyczny sopran Kujawińskiej zabył się niż przedtem w *Arbelli*”. Zdażyła w Bytomiu zaśpiewać jeszcze Alicję Ford w *Falstaffie* Verdiego, Liu w *Turandot* Pucciniego oraz Lady Billows w *Albercie Herringu* Brittena i dała się porwać Mieczysławowi Nowakowskiemu, dyrektorowi poznańskiej sceny operowej.

W sezonie 1970/71 wraca w rodzinne strony, do Teatru Wielkiego w Poznaniu, gdzie ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną. Przez blisko trzydzieści lat pozostała jedną z czołowych śpiewaczek tej sceny, będąc jednocześnie ulubienicą poznańskiej publiczności, która z zapartym tchem śledziła jej kolejne kreacje, a było ich niemało. Jednak edukację muzyczną rozpoczęła w średniej szkole muzycznej w Kaliszu, gdzie się urodziła. Pierwszym głośnym poznańskim sukcesem jest partia Królowej Elżbiety w *Don Carlosie* Verdiego wystawionym we włoskiej wersji językowej. Było to pierwsze po II wojnie wystawienie opery w oryginalnej wersji językowej. Po tej premierze Teresa Grabowska napisała:

„Debiutująca w tak odpowiedzialnej partii Królowej Elżbiety Krystyna Kujawińska wręcz zaskoczyła słuchaczy nie tylko wspaniałym głosem, który bez trudu góruje nawet nad forte dużej orkiestry – lecz dojrzałością interpretacji”. Takie właśnie entuzjastyczne recenzje towarzyszyły całej karierze artystki. „Prawdziwą przyjemnością było słuchanie głosu Krystyny Kujawińskiej w partii tytułowej – głosu o wyjątkowej mocy i blasku” – tak skwitował w 1974 r. jej premierową kreację, tytułowej Giocondy, Józef Kański.

Poznańska scena staje się na stałe artystycznym domem artystki, która tutaj opracowuje swój bogaty repertuar sopranu lirico-spinto, z akcentem na spinto. Jej mocny, pełen blasku i nośny głos o rozległym wolumenie, pięknym, nasyconym, a zarazem wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniu idealnie sprawdzał się w każdej z przyjętych przez śpiewaczkę partii. A koniecznie dodać do tych walorów należy jeszcze ogrom kultury muzycznej i świetne operowanie barwą. Śpiewa między innymi: Desdemonę w *Otelli*, Leonorę w *Trubadurze* i tytułową Aidę Verdiego, Elżę w *Lohengrinie* Wagnera. Jej specjalnością stają się bohaterki Pucciniego. Obok wspomnianej wyżej Turandot, były pamiętne kreacje Siostry Angeliki w *Tryptyku*, Mimi w *Cyganerii*, tytułowej Toski i Madame Butterfly. Nie mniejsze uznanie przyniosły jej: tytułowa Gioconda oraz Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* Mascanigo i partia sopranowa w głośniejszej inscenizacji *Requiem* Verdiego zrealizowanej w Poznaniu przez Ryszarda Pernta w 1984 r. Współpracując z Teatrem Wielkim w Warszawie zaśpiewała tam wysoko ocenioną partię Leonory w *Fideliu* Beethovena oraz wspomnianą na wstępie partię zimnej księżniczki Turandot. W sumie uezbiało się w repertuarze artystki ponad trzydzieści pierwszoplanowych partii operowych.

„Śmiem zaryzykować stwierdzenie, iż w moim odczuciu Krystyna Kujawińska jest w tej chwili najdoskonalszą Halką zarówno w interpretacji wokalne jak i aktorskiej. Moc jej głosu, możliwości barwowe i umiejętność operowania nastrojowością tych barw – do delikatnego, głębokiego liryzmu po ostre, dramatyczne, wręcz przejmujące odcienie..” – napisał Wacław Panek, w 1975 r. po premierze w Poznaniu moniuszkowskiej *Halki*.

W styczniu 1991 r. śpiewa premierę *Mocy przeznaczenia*, po której Józef Kański



napisał: „Krystyna Kujawińska obdarzona jest dramatycznym sopranem o niepospolitej mocy i blasku, jednak w jej śpiewie nieraz dawał się odczuć pewien chłód i brak wewnętrznego zaangażowania; teraz partię Leonory potrafiła przesycać ogromną żarliwością. Jej wielką arię z II aktu *Medre, pietosa Vergine* bardzo by się chciało mieć utrwaloną na płycie”.

Artystka występowała też sporo poza granicami kraju: Niemcy, Francja, Anglia, Włochy i to nie tylko z polskimi zespołami, ale również na indywidualne zaproszenie. Przy okazji tych występów współpracowała między innymi z Nello Santim i Diego Massonem oraz w Fiorenza Cossoto i Sherrilem Milnesem. Jedno z takich zaproszeń nadeszło w 1974 r. z prestiżowego angielskiego Festiwalu Operowego w Glyndebourne, gdzie zaśpiewała partię Elektry w *Idomeneo* Mozarta. Sukces tam odniesiony zaowocował kontraktem z paryskim Théâtre Champs Elysées, gdzie w tym samym roku zaśpiewała również partię Elektry powtarzając sukces odniesiony w Glyndebourne.

Jak Państwo myślicie: czy te wszystkie wspaniale zaśpiewane partie i ponad trzydziestoletnia kariera sprawiły, że nazwisko Krystyny Kujawińskiej znalazło się choćby w jednej z polskich encyklopedii muzycznych czy leksykonie? Ależ skąd! Według tych źródeł taka śpiewaczka nigdy nie istniała! Wstyd to mało powiedziane!

Na szczęście można nazwisko śpiewaczki spotkać w londyńskim *Who is Who?* oraz niemieckim *Großes Sängerlexikon* Kutscha-Riemensa.®

Mahler: orędzie miłości w nieczułych czasach

Łukasz Kaczmarek

Ameryka

Dosłownie od początku roku 1908, od pierwszej premiery w Metropolitan Opera, wagnerowskim *Tristanem*, 1 stycznia, datują się wielkie sukcesy dyrygenckie Mahlera – tym razem amerykańskie. Pod koniec kwietnia Mahler powrócił do Europy, by poprowadzić kilka kolejnych koncertów oraz spędzić letnie wakacje: już nie w Maiernigg, lecz w Toblach w Tyrolu. Po serii dalszych koncertów europejskich, w listopadzie znów wyruszył do Ameryki. Lata 1909 i 1910 przedstawiały się w życiu Mahlera podobnie, również niezwykle intensywnie.

Symfonia Tysiąca

Mahler rozpoczął pracę nad swą *VIII Symfonią* w lipcu roku 1906, zakończył zaś w 1907 r. (w rzeczywistości *Symfonia* była gotowa po ośmiu tygodniach, rok 1907 bowiem kompozytor poświęcił na orkiestrację dzieła). W liście do Almy, rozentuzjasmowany Mahler wspominał, iż swoje dzieło pisał będąc natchnionym przez Ducha Świętego. Tytuł, nadany przez impresaria Emila Gutmanna, *Symfonia Tysiąca*, zawdzięcza potężnej obsadzie: ośmioro solistów, dwa chóry, chór chłopięcy i połączone orkiestry. Podczas prawykonania, na estradzie stało 1029 wykonawców, w tym 171 instrumentalistów i 858 śpiewaków.

Jest to coś największego z tego, czego dotychczas dokonałem. I tak osobliwe w treści i formie, że się tego nie da opisać. Proszę sobie wyobrazić, że oto Uniwersum poczyna brzmieć i dźwięczeć. Że to już nie są ludzkie głosy, ale krążące planety i słońca!

Wszystkie moje wcześniejsze symfonie były tylko preludiami do tej właśnie. W tamtych panuje jeszcze całkowicie subiektywny tragizm to dzieło zaś jest jednym wielkim dawcą radości, darem dla narodu².

Symfonia ta znana jest również jako *Symfonia Miłości*, a to przez określenie „Orędzie miłości w nieczułych czasach”. Utwór jest syntezą różnych gatunków muzycznych: symfonii, opery, oratorium, kantaty i pieśni.

Symfonia znaczy dla mnie: budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik³.

Symfonia musi być jak świat: musi obejmować wszystko⁴.

Ponadto, *VIII Symfonia* zawiera najdoskonalsze teksty poetyckie, jakie Mahler kiedykolwiek użył w swojej muzyce, mimo iż pochodzą one z różnych epok, a pisane były w różnych językach. Są to, w części pierwszej, łaciński hymn *Veni, Creator Spiritus*, w drugiej zaś – fragmenty drugiej części *Fausta* Goethego. Obrazując charakter tekstów, część pierwsza jest niezwykle majestatyczna, druga zaś, trzy razy dłuższa od pierwszej, lecz pełna intymności. W symfonii tej, co stanowi novum, od początku do końca występuje głos ludzki. Utwór, dzięki wysublimowanej polifonii, może również stanowić swoisty hołd złożony Bachowi. *VIII Symfonia* dedykowana została Almie.

Każda nuta Tobie dedykowana⁵

Będąc wielkim artystycznym wydarzeniem, prawykonanie dzieła, 12 września 1910 r. w Wielkiej Hali Wystawowej w Monachium, zakończyło się największym sukcesem kompozytorskim Mahlera za jego życia. Mahlera oklaskiwało wówczas około 3400 słuchaczy, a wśród nich: Richard Strauss, Schoenberg, Berg, Webern, Reger, Elgar, Vaughan Williams, Rachmaninow, Saint-Saëns, Korngold, Alfredo Casella, Siegfried Wagner, Bruno Walter, Willem Mengelberg, Leopold Stokowski, Otto Klemperer, Tomasz Mann, Hugo von Hoffmanstahl, Stefan Zweig, Max Reinhardt i inni wielcy. Mahler, który doświadczał zewsząd niezrozumienia i przeżył w swym życiu tak wiele tragedii, był wzruszony do łez.

Pieśń o Ziemi

Das Lied von der Erde, to obok *VIII Symfonii* Mahlera, jedyne w swoim rodzaju dzieło w całej historii muzyki. Określa się je jako pieśń, kantatę, czy też symfonię, żadne z tych określeń nie oddaje bowiem w pełni istoty dzieła. To pieśń ujęta w formę symfonii. Zacytujmy w tym miejscu słowa Bohdana Pocięja: „Historia pieśniowego gatunku nie zna pieśni podobnie rozwiniętej i bogatej. Historia symfonii i symfonizmu nie zna spotkania równie natchnionej wyobraźni

poetyckiej z równie odkrywczą wyobraźnią kompozytorską i równie ścisłą, precyzyjną pracą w orkiestrze. Historia zaś opery i dramatu muzycznego nie zna dzieła (sceny, aktu, dramatu) o podobnie niezwykłym intensywnym pięknie”⁶.

Inspiracją do napisania *Das Lied von der Erde* był dla Mahlera zbiór średniowiecznej chińskiej poezji *Chińska Fletnia* wydany przez Hansa Bethge z wierszami autorstwa Mong Kao Jen, Li Tai Po, Chang Tsi oraz Wang Wei. Mahler pracował nad *Das Lied von der Erde* w latach 1907-1909.

Sam nie jestem w stanie powiedzieć, jaki tytuł będzie miała całość. Wiem, że podczas jej tworzenia przeżyłem piękne chwile i sądzę, że nigdy nie stworzyłem niczego bardziej osobistego⁷.

Zbiór istnieje w dwóch wersjach: na alt i tenor, bądź na baryton i tenor. Tworzy go sześć pieśni orkiestrowych (istnieje również, ciesząca się znacznie mniejszą popularnością, wersja fortepianowa): pierwsza, trzecia i piąta, to pieśni tenorowe, o nastroju biesiadnym, lecz pełnym szlachetności, z domieszką groteski i ironii. Druga, czwarta i szósta (trwająca około pół godziny, tyle co wszystkie pozostałe) – to pieśni na alt, niezwykle liryczne, osobiste i pełne tęsknoty. Pierwsza pieśń nosi tytuł *Toast o ziemskiej biedzie*, druga – *Samotny jesienią*, trzecia – *O młodości*, czwarta – *O pięknie*, piąta – *Pijany wiosną*, i szósta, przepiękna i poetycka – *Pożegnanie*. Jej ostatnie słowa pochodzą już od Mahlera.

Wędruję górami, szukając spoczynku dla mego samotnego serca. Wędruję do ojczystych stron, do domu mojego. Już nigdy więcej w dal nie wyruszę. Ciche jest serce moje, swej godziny oczekuje. Umiłowana ziemia rozkwita cała wiosną, zieleni się wciąż od nowa. I wszędzie i wiecznie dal jest błękitna i jasna. Na zawsze... na zawsze...⁸

Słowa te, w połączeniu z muzyką, mogą stanowić świadectwo pogodzenia się Mahlera z perspektywą własnej śmierci. I również z tego powodu, dzieło to bywa uważane za najbardziej osobistą wypowiedź artystyczną Mahlera. Prawykonanie odbyło się, już po śmierci kompozytora, 20 listopada 1911 r. w Mo-

nachium, pod dyktando Brunona Waltera. Anton Webern tak pisał potem do Albana Berga: „Gram sobie często Pieśń o Ziemi. Jest ona niewiarygodnie piękna. I nic tu więcej powiedzieć nie sposób”⁹.

Dziwiąta Symfonia

Mahler rozpoczął pracę nad *IX Symfonią* w roku 1908. Pracował podczas letnich wakacji, w niemal szaleńczym tempie, rozpoczynając krótko po śniadaniu, o godzinie szóstej rano. Rok później dzieło było gotowe.

Z powodu panicznego strachu, który mnie pokonał, wszystko, czego próbuję, oddala moje oczy i zamyka moje uszy. Jeśli mam z powrotem odnaleźć drogę do siebie, muszę poddać się koszmarowi samotności. Na pewno nie jest to hipochondryczny strach przed śmiercią. Czuję, że muszę już umrzeć. Na wytłumaczenie i opisanie tego brak jakichkolwiek słów. Teraz, pod koniec życia, jestem znów na początku¹⁰.

Miało to być ostatnie ukończone dzieło Mahlera. Dzieło, pełne osobistych emocji, z dominującym nastrojem pożegnania i smutku w wolnych częściach. *IX Symfonia* rozpoczyna się, w części pierwszej, cudownym spokojem, swoistym pocieszeniem. Lecz kogo i czego? W miarę rozwoju myśli muzycznej otrzymujemy odpowiedzi na te pytania.

O młodości! Przeminełaś... O miłości! Odeślaś... Żegnaj... Żegnaj...¹¹

Część druga i trzecia noszą oznaki ostatniej walki. Czwarta jest pożegnaniem: znika już nawet nadzieja. Pozostaje jedynie spokój...

...poprzez proste przejście od żalu do pożegnania, które puentuje wizję rozświetlonego nieba¹².

Prawykonanie *Symfonii* odbyło się po śmierci kompozytora, 26 czerwca 1912 r. w Wiedniu. Dyrygował Bruno Walter.

Ostatnia – Nieukończona

Mahler pracował nad kolejnymi utworami dwufazowo. W pierwszej fazie powstawał szkic całości *Symfonii* w postaci czterech systemów nutowych (z zaznaczeniem ogólnych wskazówek instrumentacyjnych). W drugiej fazie Mahler brał się za instrumentację (choć już w pierwszej fazie, pisząc, miał na myśli konkretne instrumentarium). W roku 1909 rozpoczął pracę nad *X Symfonią*. W roku 1910, podczas krótkich wakacji w Toblach kontynuował pracę i zdołał napisać całą *Symfonię* w postaci owych czterech systemów nutowych, w

całości zaś, zinstrumentowaną, ukończyć pierwszą część, oracz częściowo- trzecią. A prócz tego, liczne notatki:

Czyszciec albo piekło. Śmierć. Przemienienie! Zmiłowania! O Boże, czemuś mnie opuścił? Scherzo. Diabeł tańczy ze mną Ogarnia mnie szaleństwo. Przeklęty, zniwecz mnie, abym zapomniał, że jestem, żebym przestał istnieć, abym za... Całkowicie przytłumione bębny: Tylko Ty wiesz, co to znaczy! Ach, żegnaj, moja lutnio! Żegnaj! Finale: Dla Ciebie żyć! Dla Ciebie umrzeć! Almschil!¹³

Wszystko jasne: *X Symfonia* jest kontynuacją *IX*: tamta była pożegnaniem, bez nadziei. Ta jest śmiercią. Mówiąc zaś o „całkowicie przytłumionych bębnach”, Mahler miał na myśli kondukt pogrzebowy... I na tym *X Symfonia* się kończy. Dalszą pracę przerwały bowiem problemy małżeńskie, przygotowania do prapremiery *VIII Symfonii*, rewizje *II* i *IV Symfonii*, a potem – własna śmierć... Alma strzegła rękopisu *Symfonii* aż do roku 1924: wówczas za namową muzykologa Richarda Spechta przekazała partyturę Ernstowi Křenekowi, który w tym samym roku przygotował do wykonania dwie części *Symfonii*: pierwszą – *Adagio* i trzecią – *Purgatorio*. Ich premiera, pod dyktando Franza Schalka i Alexandra von Zemlinsky’ego, miała miejsce w Wiedniu tegoż, 1924 roku. W roku 1959 zorkiestrowania całości podjął się brytyjski muzykolog, Deryck Cooke, jak się okazało, z wielkim sukcesem. Dziś, *X Symfonię* słyszemy najczęściej właśnie w rekonstrukcji Cooke’a (istnieje również inna ciekawa rekonstrukcja – Joego Wheelera).

Za życia

Współcześni wspominają często o niecodziennym sposobie chodzenia Mahlera, wynikającym zapewne z problemów, jakie kompozytor miał z lewą nogą. Po trzech krokach normalnych, za każdym razem następował jeden krótki. Ponadto, Mahler sprawiał cały czas wrażenie, jakby dyrygował lub komponował. Jego włosy, przy tym, często były rozmiarzone¹⁴.

Blady, chudy, drobnej budowy, o pociągłych rysach, z wysokim czołem otoczonym niesamowicie czarnymi włosami, o niezwykle oczach za szklami okularów, ze zmarszczkami od smutku i śmiechu na twarzy¹⁵.

Bohdan Pocij, tak oto pisze: „Biografowie określają Mahlera jako człowieka etyki, a to znaczy wysokie poczucie odpowiedzialności, pełen powagi stosunek do spraw życia, szczególna wrażliwość na ból i cierpienie, uznanie priorytetu wartości moralnych (etycznych). Niezwykle musiało być w naturze twórcy napięcie między etycznym a estetycznym,

intensywny i dla twórczości płodny dialog między tymi sferami. Mahler był w pełnym tego słowa znaczeniu człowiekiem wielkim (co potwierdzają świadectwa tych, którzy mieli szczęście znać go osobiście), i te dwie zasadnicze sfery – etyczna i estetyczna, dominowały w jego twórczej osobowości ponad zwykłą miarę. Olbrzymia, rozległa, zróżnicowana wyobraźnia poetycka genialnego kompozytora spotykała się z wrażliwością i zdolnością współodczuwania spraw ludzkiej egzystencji. Namiętne pragnienie piękna dobykało się z równie silnym głodem dobra. Muzyka Mahlera dlatego nas tak porusza, że te dwa motory działały w nim z jednakową mocą”¹⁶.

Kres życia

Stan zdrowia Mahlera w ostatnich dwóch latach nie był najlepszy. I to zarówno fizycznego, jak i psychicznego. Niezwykle aktywny tryb życia niewątpliwie wyniszczył jego organizm; nie pozostał również bez wpływu na chore serce. Marzenie kompozytora dorobienia się w Ameryce majątku, by spokojnie spędzić kolejne lata swego życia w Europie, nie miało się już spełnić. Córka Mahlera, Anna, wspomina wówczas ojca jako wyczerpanego, zaś jego twarz, jako wyrażającą dramat, lecz z delikatnym melancholijnym uśmiechem. Psychicznie: często przeżywał stany depresyjne, spowodowane zapewne czynnikami zewnętrznymi w połączeniu z dość kruchą konstrukcją psychiczną. Współcześni wspominają bowiem, że Mahler zawsze był człowiekiem impulsywnym, labilnym emocjonalnie i głęboko wrażliwym.

To kwestia osobowości i temperamentu, a gdybym nie był taki, jaki jestem, nie napisałbym tytu *Symfonii*¹⁷.

Problemy osobiste w życiu Mahlera dotyczyły przede wszystkim Almy: Mahler wiedział o jej romansie z Walterem Gropiusem. W sierpniu 1910 r. skorzystał w Leyden z pomocy Siegmunda Freuda. Nie była to stricte freudowska sesja terapeutyczna z wprowadzeniem pacjenta w stan hipnozy, lecz spokojna rozmowa podczas spaceru. Zarówno Mahler, jak i Freud mówili potem o dużej skuteczności terapeutycznej tego spotkania. Niestety, tryb życia Mahlera nie pozwolił na kontynuację spotkań.

W tym czasie nie udało mi się rzucić światła na fasadę symptomów jego obsesyjnej neurozy. To tak jakby przekopać jeden wąski korytarz przez gmach pełen tajemnic¹⁸.

21 lutego 1911 r. Mahler miał dać swój ostatni publiczny koncert. Wtedy bowiem poważnie podpadł już z zdrowiu. Amerykańscy

lekarze, Fraenkel i Libman stwierdzili zapalenie wsierdza. Wraz z żoną i Ferruccio Busonim, Mahler wyruszył w podróż powrotną do Europy. Sięgnijmy w tym miejscu do książki Johna O'Shea *Muzyka i medycyna*. „Mahler przebywał na pokładzie, przez długie godziny śledził fale morskie, być może kojąc w ten sposób swój niepokój. Wyniszczenie chorego postępowało; dodatkowo przyczyniła się do tego utrata apetytu. Występowała zmienna gorączka, a w ostatnich miesiącach często pojawiały się majaczenia. Mahler zebrał siły na ostatnią podróż do Wiednia i tam przeżył swe ostatnie dni w sanatorium w Löwe, coraz bardziej wyniszczony, często majaczący. Opiekował się nim doktor Franz Chvostek. Zmarł o północy 18 maja 1911; od wielu godzin pozostawał w śpiączce. Alma tak relacjonuje te chwile w swych pamiętnikach¹⁹: »Leżał jęcząc. Pojawił się obrzęk kolana, potem nogi. Zastosowano rad, po którym obrzęki natychmiast ustąpiły. Następnego wieczoru myto go i zmieniano pościel. Gdy dwóch pielęgniarzy podnosiło jego wycieńczone nagie ciało, wyglądało jak zdjęte z krzyża. Wszyscy odczuliśmy to samo. Miał trudności z oddychaniem, więc podano mu tlen. Potem mocznica – i koniec. Wezwano Chvostka. Mahler leżał z błędnymi oczyma; jednym palcem dyrygował na kółdrze. Uśmiechał się. Nagle powtórzył dwa razy; Mozart! Oczy rozszerzyły się. (...) Agonia się zaczęła. Wysłano mnie do

sąsiedniego pokoju. Śmiertelne rżenie trwało wiele godzin. Te upiorne dźwięki zamilkły nagle o północy 18 maja podczas okropnej burzy. Był tam obecny, jak długo oddychał. Z tym ostatnim tchnieniem jego ukochana i piękna dusza uleciała i zapłonowała śmiertelna cisza. Teraz było już po wszystkim»²⁰.

Potomnym...

Na zakończenie swej znakomitej pracy poświęconej Mahlerowi, Bohdan Pocij umieszcza rozdział zatytułowany „Mahler osiemdziesięcioletni”. Pisze o XI Symfonii, która miałaby być tą, wobec której wszystkie pozostałe stanowią jedynie preludium. Ale tak naprawdę Mahler w pełni wypowiedział się w owych dziesięciu, zawierając w nich całe swoje bogate życie.

Tylko gdy przeżywam – tworzę; tylko gdy tworzę – przeżywam. Moja muzyka wynika z życia. Cóż więc mogą o niej powiedzieć ci wszyscy, którzy „nie żyją”, których płuc nigdy nie przepelniała choćby odrobina tego burzliwego tchnienia unoszącego się nad naszą wspólną epoką?²¹

Tak, jak jego życie, życie ludzkie, zmierzało do śmierci, tak i twórczość wieńczył IX i X Symfonia – będące swoistą konfrontacją człowieka ze śmiercią. Pozostawił więc, pomijając niedokończoną instrumentację X Symfonii, pełny

obraz siebie – twórcy. Spełniony, choć niezrozumiany...

Cała moja muzyczna twórczość jest zbyt niezwykła i zbyt nowatorska, a publiczność nie jest w stanie przekroczyć przepaści, która ją ode mnie oddziela. Mój czas jeszcze nadejdzie²².

Przypisy:

¹ Słowa Mahlera z listu do Willema Mengelberga

² Słowa Mahlera w rozmowie z Richardem Spechtem

³ Słowa Mahlera

⁴ Słowa Mahlera w rozmowie z Jeanem Sibeliussem

⁵ Słowa Mahlera z listu do Almy

⁶ B. Pocij, *Mahler*, PWM 1996

⁷ Słowa Mahlera z listu do Brunona Waltera

⁸ Mahler: *Das Lied von der Erde: Der Abschied* – finał; tłumaczenie własne

⁹ Słowa Antona Weberna z listu do Albana Berga

¹⁰ Słowa Mahlera z listu do Brunona Waltera

¹¹ Słowa Mahlera zawarte w partyturze IX Symfonii

¹² Słowa Brunona Waltera o IX Symfonii Mahlera

¹³ Słowa Mahlera jako notatki do X Symfonii

¹⁴ Z wywiadów, jakie na początku lat 1960. przeprowadził kalifornijski muzykolog William Malloch

¹⁵ Słowa Brunona Waltera, 1906

¹⁶ B. Pocij, *Mahler*, PWM 1996

¹⁷ Słowa Mahlera

¹⁸ Słowa Siegmunda Freuda

¹⁹ J. O'Shea, *Muzyka i medycyna*, PWM 1998

²⁰ Słowa Almy Mahler na podstawie: J. O'Shea, *Muzyka i medycyna*, PWM 1998

²¹ Słowa Mahlera

²² Słowa Mahlera

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (8)

Trautonium, Hindemith i Sala

Friedrich Trautwein, wynalazca omawianego instrumentu, urodził się 11 sierpnia 1888 r. w Würzburgu i odebrał dość staranne wykształcenie – by wymienić choćby studia w takich dziedzinach jak elektrotechnika, fizyka, ale także... prawo (Karlsruhe, Berlin i Heidelberg). W czasie pierwszej wojny światowej służył w łączności, a po jej zakończeniu był pracownikiem poczty. Miał też znaczący wkład w rozwój niemieckiej radiofonii i był wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der Künste) w Berlinie.

I właśnie w tym mieście, w 1927 r., powstała eksperymentalna placówka radiowa, Rundfunkversuchsstelle (w skrócie RVS), której celem było prowa-

dzenie badań na styku muzyki i techniki. W tych pracach aktywnie uczestniczył także Friedrich Trautwein, od 1929 r. będący profesorem akustyki. Z racji tej funkcji miał częste kontakty z berlińską Hochschule für Musik (nb. patronującej RVS), gdzie jednym z wykładowców był Paul Hindemith. Spotkanie obu panów okazało się prawdziwym przełomem, a doszło do niego w 1930 r., właśnie w RVS.

Hindemith cieszył się już wówczas opinią jednej z najwybitniejszych osobistości muzyki europejskiej i to pomimo stosunkowo młodego przeciwieństwa. O ile we wczesnych latach 20. mógł jeszcze uchodzić za niestrudzonego nowatora i niespokojnego ducha, to z czasem wytworzył indywidualny język muzyczny, który oparł na zdecydowa-

nie łagodniejszych środkach wyrazu. Postawił na tonalność (temu zagadnieniu poświęcił zresztą obszerną pracę naukową), umiejętnie nawiązując do muzyki poprzednich epok, a przy tym nie kwestionując potrzeby poszukiwania nowych rozwiązań. Spotkanie z Trautweinem miało miejsce w dość szczególnym momencie – Hindemith (o czym się dziś nadzwyczaj rzadko wspomina) był jednym z prekursorów wykorzystania środków elektronicznych i chętnie brał udział w pracach nad rozwojem nowego instrumentarium. Już wcześniej zetknął się z Jörgiem Magerem i miał okazję zapoznać się z jego aparatami. Eksperymentował z nagraniami gramofonowymi (o czym jeszcze będzie mowa) i napisał kilka utworów na instrumenty mechaniczne, by wspomnieć choćby

Dariusz Mazurowski

Das triadische Ballet (1926), czy muzykę do filmu *Vormittagsspuk* (1928). Jednak dopiero Trautwein w pełni urzeczywistnił idee i wyobrażenia kompozytora o nowoczesnym instrumentarium.

Co ciekawe, pierwotnie efektem tych działań miały być dość skomplikowane organy elektroniczne, jednak koszt ich zbudowania okazał się zbyt wysoki. Zamiast nich powstał więc instrument monofoniczny (jednogłosowy), oczywiście lampowy, który generował dźwięk bogaty w harmoniczne i dający się kształtować w czasie rzeczywistym. Prawdziwym novum była jednak rezygnacja z klawiatury. Pamiętajmy, że Hindemith był znakomitym altowiolistą i skrzypkiem – prawdopodobnie więc to on sam zaproponował by skonstruować instrument strunowy. Najprościej rzecz ujmując, do wyzwalania dźwięku służył drut rozciągnięty nad metalową listwą. Muzyk przyciskając go zamykał obwód, a jednocześnie wpływał na wysokość generowanego tonu (uzależnioną od miejsca zetknięcia się drutu i listwy). Trautonium pozwalało na zastosowanie wielu różnych technik gry – legato, staccato – a także uzyskiwanie charakterystycznych glissand. Pierwsza wersja dysponowała oscylatorem działającym w zakresie trzech oktav (ale z możliwością transpozycji, do czego służył specjalny przełącznik) i generującym przebieg piłoksztatny. Wynikową barwę można było istotnie wzbogacić, dodając różne składowe – zarówno alikwoty, jak i nieharmoniczne. Był to ogromny postęp w porównaniu z dość ubogimi brzmieniowo wczesnymi instrumentami elektronicznymi.

Paul Hindemith był bardzo zadowolony z uzyskanego efektu i od razu napisał kompozycję (a w zasadzie cykl siedmiu miniatur) zatytułowaną *Triostücke für drei Trautonium*, jak nietrudno zgadnąć – z myślą o trzech wykonawcach. Trautwein stanął przed trudnym zadaniem zbudowania właśnie tylu egzemplarzy swojego wynalazku, oczywiście przed planowaną premierą utworu. Miała ona miejsce 20 czerwca 1930 r. w wielkiej sali koncertowej Hochschule für Musik, a wykonawcami byli: sam kompozytor, jego student – Oskar Sala – oraz pianista Rudolph Schmidt. Nie mieli zbyt wiele czasu na opanowanie nowego instrumentu, ale chyba nie wypadli najgorzej, bowiem koncert wzbudził spore zainteresowanie. Odbywał się pod hasłem „muzyka elektroakustyczna”, co niejako zwiastowało nadejście nowej ery w sztuce dźwięku. Prezentację powtórzono jeszcze parokrotnie w 1930 r., w różnych zresztą miejscach – od Baden Baden, po RVS.

Triostücke für drei Trautonium ma dość klasyczną budowę, nie odbie-

gając zbyt od tradycyjnej muzyki instrumentalnej. Oczywiście inne jest samo brzmienie, choć i tutaj można doszukiwać się pewnych podobieństw (skrzypce, trąbka, obój itp.). Zapewne takich porównań nie uniknęli ówczesni słuchacze, ale też pamiętamy, że nie mając punktu odniesienia i słysząc takie dźwięki po raz pierwszy, po prostu szukali najbliższych skojarzeń. Hindemith nie był zresztą skory do daleko posuniętych eksperymentów i penetrowania świata efektów z pogranicza szmerów i hałasów. Poza tym trautonium, choć wyznaczające nową jakość, wciąż było aparatem o dość ograniczonych możliwościach. Fakt ten istotnie zaważył na charakterze wspomnianej kompozycji. Ze względu na zakres oscylatora, każdy z muzyków wykonywał określoną partię – Hindemith solową (najwyższy rejestr), Schmidt basową, zaś Sala linie leżące pośrodku skali. Jednak efekt finalny jest naprawdę intrygujący. *Triostücke für drei Trautonium* to najprawdopodobniej pierwszy utwór napisany wyłącznie na instrumenty elektroniczne i nie będący tylko eksperymentem, ale skończonym dziełem. Pierwszy, który wszedł do repertuaru współczesnej muzyki.

W 1930 r. nowy instrument został także wykorzystany do nagrania efektów dźwiękowych do filmu *Stürme über dem Mont Blanc* (w reżyserii Arnolda Francka). Tymczasem Paul Hindemith, zafascynowany możliwościami trautonium, postanowił napisać koncert na instrumenty solowe i orkiestrę smyczkową. Premiera *Konzertstück für ein Trautonium mit Begleitung des Streichorchesters* miała miejsce 7 czerwca 1931 r. w Monachium. Dyrygował sam kompozytor, zaś partię solową wykonał Oskar Sala. I właśnie ten młody muzyk, ale także bardzo uzdolniony konstruktor, z czasem stanie się największym (i tak naprawdę chyba jedynym) wirtuozem trautonium, a zarazem autorem coraz doskonalszych wersji urządzenia.

Sala, urodzony 18 lipca 1910 r. w Greiz, już w młodości był doskonale się zapowiadającym pianistą, debiutując na profesjonalnej scenie w wieku 17 lat. W 1929 r. przeniósł się do Berlina i rozpoczął studia kompozytorskie u Hindemitha. Dzięki swojemu profesorowi poznał wkrótce Trautweina i jego wynalazek, który miał się okazać jego przeznaczeniem. Pragnieniem młodego muzyka było nie tylko opanowanie gry na nim, ale także aktywny udział w jego dalszym rozwoju. By lepiej opanować umiejętności czysto inżynierskie, podjął dodatkowe studia na uniwersytecie berlińskim (1932-36) i szybko stał się pełnoprawnym partnerem Friedricha Trautweina. Zresztą on sam wkrótce przestał uczestniczyć w dalszych pracach, a

rozwojem trautonium zajął się Oskar Sala. Trautwein nie zrezygnował oczywiście z budowy kolejnych instrumentów i jeszcze przed drugą wojną światową skonstruował elektryczny klawesyn, a już w latach 40. (gdy zajmował się także technologiami wykorzystywanymi w lotnictwie) zbudował elektroniczne dzwony. Ostatnie urządzenie tego typu zbudował w 1952 r. na zamówienie studia muzyki elektronicznej przy kolońskiej rozgłośni WDR – był to monochord. Ten wielce zasłużony wynalazca zmarł w Düsseldorfie w 1956 r.

Powróćmy jednak do lat 30. Trautonium wzbudziło wówczas zainteresowanie grona niemieckich kompozytorów, wśród których był kolejny uczeń Hindemitha – Harald Genzmer – a także Julius Weismann i Paul Höffer. Zakłady AEG Telefunken (skądinąd bardzo zasłużone dla rozwoju przemysłu muzycznego) postanowiły uczynić z trautonium produkt komercyjny. Wytwarzane przez nie urządzenie (w latach 1933-34), niekiedy określane jako Volkstrautionium, miało być instrumentem domowego użytku, który należało podłączyć do odbiornika radiowego, by uzyskać odpowiednio wzmocniony dźwięk. Oskar Sala w tym okresie opracował szereg udoskonaleń, jak choćby drugi manual (czyli drut i listwa) oraz szereg specjalnych kłapek, pozwalających na uzyskanie dźwięku o ściśle określonej wysokości. Wkrótce zresztą zaprezentował znacznie doskonalszy model (zbudowany jeszcze dzięki wsparciu Telefunkena), całkowicie własnej konstrukcji – Rundfunktrautionium. Możliwości brzmieniowe były zdecydowanie bogatsze niż w przypadku pierwszej generacji, a to dzięki rozbudowanym i znacznie doskonalszym układom elektronicznym.

W tym okresie nazisci urządzili prawdziwą nagonkę na wielu wybitnych artystów niemieckich sprawiając, że zamikili, bądź szukali schronienia za granicą. Ofiarą tych ataków był także Paul Hindemith, coraz więcej czasu spędzający poza ojczyznę. Gdzieś między kolejnymi pobytami w Turcji skomponował dla Sali swój ostatni utwór elektroniczny – *Langsames Stück und Rondo für Trautonium* (1935) (wszystkie utwory Hindemitha na trautionium zostały wiele lat później zrekonstruowane i nagrane przez Oskara Salę. Obecnie są dostępne na płytach). Trzy lata później opuścił Niemcy i nigdy już nie sięgnął w swoich kompozycjach po środki elektroniczne. Co ciekawe, po wojnie uchodził raczej (zwłaszcza w ocenie młodszych kompozytorów) za artystę konserwatywnego – zarzucano mu wręcz konformizm i skostniałość formy. Dziś mało kto pamięta, że zmarły w 1963 r. Hindemith był jednym z pionierów muzyki elektronicznej. 📍

Muzyka polska persona non grata?

Jan A. Jarnicki

lękroć czytam polskie komentarze na temat muzyki polskiej podobne do zacytowanego, zastanawiam się, dlaczego my, Polacy, tak dumni ze swojej historii, kultury, języka, kobiet, kraju, w pogardzie mamy naszą kulturę muzyczną? Podatnik łoży na darmowe studia, które wypuszczają absolwentów głoszących podobne do powyższego cytatu szkodliwe teorie. Pisanie nonsensów dyskredytujących naszą rodzimą twórczość nikomu nie przynosi korzyści, natomiast tworzy ogromne, niepowetowane, nienaprawialne szkody. „Czarny PR” jaki od lat robimy muzyce polskiej już sprawił, że nie liczymy się w tej branży w świecie. A przecież w czasach zaborów, kiedy to, według autora cytatu, nie powstawały „wielkie dzieła symfoniczne”, polscy artyści muzycy byli bardziej obecni w świecie niż teraz.

Cytowany fragment świetnie odzwierciedla nastawienie naszych specjalistów od muzyki do rodzimej twórczości. W większości polskich książek o muzyce można znaleźć nieprzemyślane tezy, dogmaty wynikające chyba tylko z ignorancji, nieuctwa, niechęci do poszukiwań i zawężonych horyzontów.

Wróćmy jednak do cytowanego fragmentu. Czy autor sądzi, że czyni przysługę Karłowiczowi umiejscawiając go na tle miernot? Chciałoby się zapytać, jakie XIX-wieczne utwory polskie autor poznał i dokładnie ocenił, i co może im zarzucić, żeby jednoznacznie stwierdzić, że zabrakło w Polsce talentów? Czy rzeczywiście zabrakło? Jeśli tak, jeśli nasi twórcy nie dorównywali kompozytorom z innych krajów, to dlaczego większość polskiej muzyki tamtego okresu była wydawana w Niemczech, Austrii, Francji, Anglii i Rosji, w tym oczywiście muzyka symfoniczna. Trzy z tych krajów okupowały nas i podobno starały się nas wynarodowić. Tak bardzo nas nie lubili, tak bardzo chcieli nas pozbawić polskości, a jednocześnie Henryk Pachulski był profesorem Konserwatorium w Moskwie i publikował polonezy w Rosji, i to dopiero

W polskiej muzyce, zwłaszcza przy końcu XIX w., daje się zaobserwować wyraźny regres. Po twórcy cieszących się ogromną popularnością i uznaniem oper narodowych Stanisławie Moniuszce, po znakomitych, przedwcześnie zmarłych wirtuozach – skrzypku Henryku Wieniawskim i pianiście Juliuszu Zarębskim – nagle jakby zabrakło talentów, które mogłyby nawiązać do dawniejszych tradycji i dorównać osiągnięciom kompozytorów z innych krajów. Taki stan rzeczy tłumaczy w jakimś stopniu przyczyny obiektywne: polityka zaborców ograniczających swobody kulturalne i wynikający stąd marazm życia artystycznego. Nie powstawały wielkie dzieła symfoniczne, ponieważ nie było orkiestr filharmonicznych przygotowanych do ich wykonywania. Nie mogły ich przecie zastąpić występujące okazjonalnie w repertuarze koncertowym stojące na nie zawsze zadowalającym poziomie zespoły orkiestrowe teatrów operowych. Tak więc twórczość symfoniczna pozostawała na marginesie zainteresowań ówczesnych polskich kompozytorów. Właściwie tylko Zygmunt Noskowski podejmował próby tworzenia tego rodzaju repertuaru. Jest autorem trzech, niezbyt udanych symfonii oraz dzieła o większym znaczeniu, pierwszego polskiego poematu symfonicznego zatytułowanego *Step*. Inni pozostawali epigonami Chopina i Moniuszki.

Janusz Mechanisz – *Mieczysław Karłowicz. Życie • człowiek • źródło Polyhymnia*, Lublin 2009, str. 109

nasi współcześni na łamach Encyklopedii Muzycznej PWM zastanawiają się, czy aby na pewno był Polakiem. Inny Polak, Witold Maliszewski, był w tym nieprzyjaznym Polakom kraju założycielem Konserwatorium w Odessie. W tym samym mniej więcej czasie Władysław Żeleński przemieszczał się między zaborem rosyjskim i austriackim bez przeszkód, a swoje tańce polskie wydawał w Rosji, w Czechach, w Niemczech i Francji. Kolejny polski twórca, mieszkający w zaborze rosyjskim Roman Statkowski bez trudu publikował mazurki, kujawiaki i oberki w Niemczech. Przykłady można by mnożyć, nazwiskami sypać jak z rękawa, ale nie o to w tym tekście chodzi. Zresztą akurat panu Januszowi Mechaniszowi o tym przypominać nie muszę –

jako autor *Pocztu kompozytorów polskich* wie to zapewne znacznie lepiej niż ja. *Poczet*, pozycja niedoskonała, ale jakże pożyteczna, pozwala przeciętnemu Polakowi zorientować się, że choćby ci wymienieni powyżej kompozytorzy istnieli. Bo gdy rozejrzeć się po naszych salach koncertowych, państwowych wydawnictwach i rozgłośniach, takiej wiedzy się nie zdobędzie. Wydaje mi się, że autor wspomnianego *Pocztu* jest miłośnikiem muzyki polskiej. A jednocześnie w kolejnym dziele, o Karłowiczu, jednym stwierdzeniem pomniejsza znaczenie polskich twórców. Nie byli oni Chopinami, tak jak większości niemieckich kompozytorów nie można porównywać z Bachem. A jednak spadkobiercy Bismarcka z wielkim pietyzmem podchodzą do Bacha, i do Klughardta, natomiast my, ofiary Żelaznego Kanclerza, radośnie kontynuujemy jego dzieło. Jakie to nieszczęście, że nie udało się mu nas zniemczyć: uniknęlibyśmy II wojny światowej, staliibyśmy się spadkobiercami Bacha, a i polskie „miernoty” zdobyłyby większy rozgłos w świecie.

Nie znam pana Janusza Mechanisza, dobrze mu życzę i chciałbym żeby inni go naśladowali pisząc kolejne książki o kompozytorach polskich, podchodząc jednak do ich twórczości z pietyzmem, szacunkiem, takim jaki mamy dla naszych malarzy, rzeźbiarzy, twórców teatralnych i filmowych, czy literatów, których najważniejszą cechą jest to, że są nasi.

Ciekaw jestem, ile nagrań symfonii Noskowskiego zna pan Mechanisz? Czy jakiegokolwiek znane mu wykonanie było zrealizowane przez światowej klasy orkiestrę i dyrygenta? Dla niego symfonie te są niezbyt udane, a dla Łukasza Borowicza znakomite. Komu wierzyć? Pisarzowi starszego pokolenia, skażonemu tą niechęcią do rodzimej twórczości, czy wykonawcy młodego pokolenia, który, jak na razie, manifestuje swój entuzjazm dla odkrywania arcydzieł z przeszłości? Pan Mechanisz twierdzi, że nie było symfoniki

w XIX w. przed Karłowiczem, a niedawno Łukasz Borowicz zaprezentował na koncercie *Symfonię warszawiaka*, Józefa Brzowskiego.


Dlaczego autor książki o Karłowiczu uważa, że twórczość symfoniczna pozostała na marginesie zainteresowań naszych kompozytorów? Czy zapoznał się z twórczością symfoniczną Antoniego Stolpego znajdującą się w Bibliotece Jagiellońskiej, która nieśmiało zaczęła się pojawiać na koncertach choćby warszawskiego Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej? Jeśli nie, to pewnie się już nie zapozna, przynajmniej za kadencji obecnego Ministra Kultury, który wolał dać 2 500 000 zł na światową promocję archiwalnego filmu niemieckiego *Mania. Historia pracownicy fabryki papierosów*, a zbrakło mu kilkudziesięciu tysięcy złotych na wspomniany festiwal. Ale czy można mu się dziwić: sam nie jest muzykiem, a kolejne pokolenia kształconych za nasze podatki muzyków, muzykologów, teoretyków muzyki i innych osób z muzyką związanych twierdzą publicznie, w mediach, w tym w państwowych, a także za publiczne pieniądze publikują swoje poglądy, według których poza Chopinem i Szymanowskim

była u nas pustynia, i dopiero dzięki takim postaciom jak Lutosławski i Penderecki awansowaliśmy do cywilizacji wyższego rzędu.

Czy warto polemizować ze stwierdzeniem, że nie powstawały wielkie dzieła symfoniczne, bo brakowało orkiestr? Dzieła takie powstawały, wystarczy poszukać. Należy jednak zdać sobie sprawę, że w dzisiejszych czasach za publiczne pieniądze funkcjonuje już 25 instytucji ze słowem „Filharmonia” w nazwie, kolejna powstanie już wkrótce, wiele z tych istniejących rozbudowuje się, albo tworzy nowe siedziby, a w ich programach nie ma muzyki polskiej, ani tej dawnej, ani tej współcześnie tworzanej. Cóż z tego, że mamy profesjonalne zespoły na garnuszku państwa? Co ma zrobić młody kompozytor po studiach, żeby którykolwiek z tych zespołów chciał wykonać jego właśnie napisaną symfonię? W czym jego życie jest łatwiejsze niż za czasów rozbiorów? Dlaczego podatki wydawane są na kształcenie kompozytorów, skoro później nie można nawet ocenić, czy warto było? Aż strach pomyśleć, że o to właśnie chodzi...

Do czego służą skostniałe, mniej lub bardziej państwowe, instytucje jak

PWM, ZAiKS, SPAM, ZKP, PR, TVP, PN, akademie muzyczne, filharmonie, teatry operowe, zespoły muzyczne, skoro nic nie czynią, by tę sytuację zmienić? Odpowiedź ciśnie się sama na usta: do niszczenia konkurencji. Niewiarygodnie wprost wysokości (200 000 zł) nagroda-efemeryda mediów publicznych Opus (czyli z naszych podatków) została przyznana Pawłowi Mykietynowi za *II Symfonię*. Jednocześnie te same media (czytaj TVP) nie zadały sobie trudu by przedstawić ten utwór publiczności (nawet podczas gali rozdania nagród nie zagrano żadnego fragmentu nagrodzonego dzieła!), żadna Filharmonia jej nie wykonała, żaden polski zespół na tournée zagranicznym nie pochwalił się dorobkiem młodego polskiego twórcy okrzykniętego u nas w kraju za najgenialniejszego kompozytora swojego pokolenia. Jak w to wierzyć, skoro nie można się o tym przekonać.

Jedynie co mogę uczynić dla naszych przodków i spadkobierców, to przywrócić do życia kolejne zapomniane dzieła, wbrew Ministrowi Kultury, wbrew „specjalistom”, wbrew establishmentowi, według których nie przetrwały one „próby czasu”. Ich czasu. 

O seksistowskim podejściu do muzyki

Tadeusz Marcinkowski

Dzisiaj chciałbym się przyjrzeć bardzo popularnemu w ostatnich czasach zjawisku, które pojawiło się w muzycznym świecie. Są to tzw. „żeńskie kwartety smyczkowe”... Już nazwa, której zresztą członkinie takich zespołów używają z premedytacją, budzi kontrowersje, bo o ile termin „żeński kwartet smyczkowy” nie budzi specjalnych emocji to gdyby panowie tworząc kwartet dodali do nazwy słowo „męski” naraziłoby ich z całą pewnością na kpiny lub święte oburzenie. Z pewnością byłiby podejrzewani o homoseksualizm lub o seksizm. Kobiety natomiast, wpisując przymiotnik „żeński” nie są podejrzewane o nic złego, a to właśnie błąd... Szanowni Państwo, gdy wpiszeć w wyszukiwarce internetowej hasło „kwartet smyczkowy” ukaze Wam się niezliczona ilość linków do stron konkretnych zespołów. Wielką ich część stanowią właśnie te „żeńskie”. Gdy wejdziemy na stronę internetową takiego zespołu, zanim cokolwiek zdążymy zobaczyć, w pierwszej kolejności naszym oczom ukażą się profesjonalnie wykonane zdjęcia członkiń kwartetu z mocno wyeksponowa-

nymi atrybutami kobiecości... W niektórych wypadkach fotki są tak pikantne, że zaczynamy się zastanawiać czy przez pomyłkę nie znaleźliśmy się na jednej ze stron dla dorosłych... W niejednym przypadku fotografii owe mogłyby pełnić rolę wprowadzającą do pictorialu w magazynie dla panów. Tylko Drodzy Państwo o co tu chodzi...?! Ano o to, że młode (niestety nie tylko o zgrozo!) adeptki sztuki muzycznej, często zaglądale na muzyczne kanały telewizyjne (oczywiście nie z muzyką poważną) postanowiły obrać drogę do kariery jaką bez ustanku dzień i noc tam się serwuje, do znużenia. Obecnie pokazywane teledyski w tak ogromnym stopniu są przesycone treściami o charakterze erotycznym, że doprawdy staje się to nudne i monotonne. Kiedyś takie treści pojawiały się o wiele mniej nachalnie i naprawdę robiły na widzach zamierzone wrażenie. Teraz po prostu jedno i to samo... bez „owijania w bawełnę”... Wróćmy jednak do tematu. Młode przedsiębiorcze panie, mając doskonałą orientację w rynku muzycznym, zdając sobie sprawę, że o etat w orkiestrze coraz

trudniej lub będąc już na etacie i orientując się w wysokości zarobków, postanowiły wziąć sprawy w swoje ręce. A że panie obecnie nie są już delikatnymi, nieśmiałymi osobami, jak pokolenie naszych babek, postanowiły naprawdę zawalczyć o, wbrew pozorom, duże pieniądze i oprócz muzycznych umiejętności, aby zwyciężyć wśród konkurencji, postanowiły użyć w tej walce swych kobiecych wdzięków. Będąc wykonawcą muzyki kameralnej bardzo ciężko przetrwać, grając wyłącznie kompozycje ambitne. W naszym przesiąkniętym kiepskimi serialami, dennymi konkursami jak „Taniec z gwiazdami” i kiczowatymi kompozycjami Piotra Rubika, kraju, tym ciężiej. Kameraliści aby przeżyć, oprócz wykonywania dzieł ambitnych muszą „iść na komercję”. Źródłem utrzymania zespołów kameralnych są występy na zamkniętych uroczystościach dla firm, urzędów miast, a nawet na urodzinach zamożniejszych solenizantów. Szanowni Państwo, który z szefów, mając do wyboru kwartet składający się z męskiego lub mieszanego składu „normalnie” wyglądających ludzi w zesta-

wieniu z 20-letnimi, pięknie wyglądającymi, a przede wszystkim pikantnie niczym z Playboya, dziewczynami, nie wybierze tych ostatnich...?! Istnieje cię szansa dla pozostałych, gdy szefem firmy jest kobieta, ale to wciąż rzadkość. Oprócz całej tej erotycznej oprawy nasze panie, niestety, nie mają zbyt wiele słuchaczowi do zaproponowania, bo jak można dobrze grać, bezustannie myśląc czy aby makijaż się nie rozmazał lub czy dekolty jest wystarczająco odsłonięty. Program, który oferują „żeńskie kwartety” jest programem krótko i delikatnie rzecz ujmując – programem okolicznościowym. Nic ambitniejszego, bo w takich zespołach nie chodzi o ambicję lecz o zysk. Tyle, że te panie robią środowisku muzycznemu wielką krzywdę, bo zespoły z ambicjami te nie wyłącznie „żeńskie” nie mają szans dorobić sobie na „chałturach” i zając się muzyką z górnej półki. Konkurencja ze strony muzycznych „laleczek-kokietek” jest praktycznie dla nich nie do przejścia! Całą sytuację w przypadku naszego kraju pogarszają dodatkowo żenujące widowiska telewizyjne jak show panów Laskowika i Malickiego, gdzie damskim strojem koncertowym są jak najkrótsze mini-spódniczki i głębokie dekolty... a żarty kręcą się w zasadzie wyłącznie wokół d... Uwierzyć mi Państwo, że gdy uczennice w szkołach muzycznych przychodzą na występy szkolne w króciutkich spódniczkach i z gołymi brzuchami, czasem naprawdę brakuje nauczycielom kontrargumentów, bo w Polsce to co zobaczy się w telewizji jest nadal wzorem do naśladowania. Niestety muzyki poważnej, tej prawdziwej, w polskich telewizjach albo nie uświadczymy wcale, albo o takich porach w jakich zwykli, pracujący ludzie już dawno śpią. Bardzo podobnym zjawiskiem do tego, które opisuję są tak zwane „żeńskie orkiestry salonowe”. Nie wiem kto, kiedy i z jakiego powodu wpadł na pomysł tworzenia takich zespołów... Myślę, że powody były identyczne jak w przypadku „żeńskich kwartetów”, natomiast orkiestry mają dłuższą tradycję. Być może jest to również forma odpowiedzi na długoletnią tradycję niezatrudniania kobiet w orkiestrach. Dopiero stosunkowo niedawno podniosła się dyskusja dlaczego w składach orkiestr filharmonicznych w Berlinie i Wiedniu wciąż nie ma kobiet. Filharmonia Berlińska szybko zmieniła politykę kadrową, lecz w Wiedniu przychodzi to bardzo opornie. Gdy w końcu „na odczepkę” przyjęto do orkiestry kilka pań to natychmiast poprzestano je za mężczyzn, co wyraźnie mogliśmy zobaczyć podczas ostatniego koncertu noworocznego. Wracając jednak do „żeńskich orkiestr salonowych”, najbardziej znanym współcześnie zespołem tego typu jest „Orkiestra Johanna Straussa”, założona przez skrzypka pochodzenia niderlandzkiego, częstego bywalca salonów fryzjerskich oraz solariorów – André Rieu. Co

prawda w orkiestrze tej nie grają wyłącznie niewiasty, jednak stanowią one starannie ubraną i wyeksponowaną większość. Relacja szef (bo Rieu dyryguje od pulpitu) – orkiestra przypomina postać Sultana, jego harem i eunuchów strzegących obcym dostępem do kobiet... Ciężko w ich koncertach i w doborze programu doszukiwać się przesadnych ambicji, jednak poziom orkiestry jest dość wysoki. Przynajmniej tyle. W Katowicach przy Kopalni Węgla Kamiennego „Staszic” od kilku lat działa „Żeńska Orkiestra Salonowa”, której skład stanowią młodzieńskie uczennice śląskich liceów muzycznych oraz studentki tamtejszej Akademii. Powstała ona w miejsce już nieistniejącej, jedynej w Polsce górniczej orkiestry symfonicznej. Widać sponsor, Katowicki Holding Węglowy, postanowił w miejsce drogiej orkiestry symfonicznej, w której dorabiali sobie muzyki wszystkich śląskich orkiestr, utrzymywać niewielką, tania, bo nieświadome dziewczyny zarabiają tam bardzo mało, „żeńską orkiestrę”, w której nie brakuje tzw. „świeżego mięsa”. Wszystkie poważniejsze górnicze rauty są „obsługiwane” właśnie przez ten zespół. Młodzieńskie dziewczęta w specjalnie uszytych, pięknych sukniach i śliniacy się na ich widok, podpicci podstarzali górnicy „oficjalnie”... Czego te dzieci uczą się od najmłodszych lat?! Gdzie są ich rodzice?! Rodzice, którzy w większości są nieświadomi „co jest grane”, bo nie są muzykami (muzycy nie pozwalają swoim córkom tam grać), myślą, że ich pociechy spotkało wyróżnienie, skoro zostały wybrane do gry w orkiestrze, bo „łowcą talentów” jest związany z KWK „Staszic” nauczyciel jednej ze szkół muzycznych, cały zaś proceder odbywa się za przyzwoleniem dyrektorów szkół... Czasem dochodzi do sytuacji, że uczennice zaniedbują popołudniowe zajęcia w swych muzycznych szkołach, bo mają w tym samym czasie płatne (żalostno kiepsko, ale na nowy ciuch czy kosmetyk wystarczy) koncerty... Przecież nie będą „frajerkami” i nie pójda na próbę szkolnej orkiestry, skoro w tym czasie mogą zarobić pieniądze i być podziwiane przez całą rzeszę dojrzałych mężczyzn... To nic, że poziom zespołu jest słaby począwszy od przekonanego o swych wielkich umiejętnościach kapelmistrza... Uważam to zjawisko za wysoce niepokojące, a przede wszystkim szkodliwe. To w pewnym sensie po prostu „szkoła gejsz” całkowicie legalna, oficjalnie działająca... Myślę, że kiedyś w dorosłym życiu trudno je będzie namówić na udział w darmowym koncercie dobroczynnym... z całą zaś pewnością założą „żeński kwartet”, w którym kontynuować będą sprawdzony we wczesnej młodości sposób zarobkowania... Na zakończenie chciałbym przypomnieć Państwu trochę już zapomnianą brytyjską skrzypaczkę pochodzenia singapurskiego – Vanessę Mae. To ona w wieku piętnastu lat, lekko odziana, wygi-

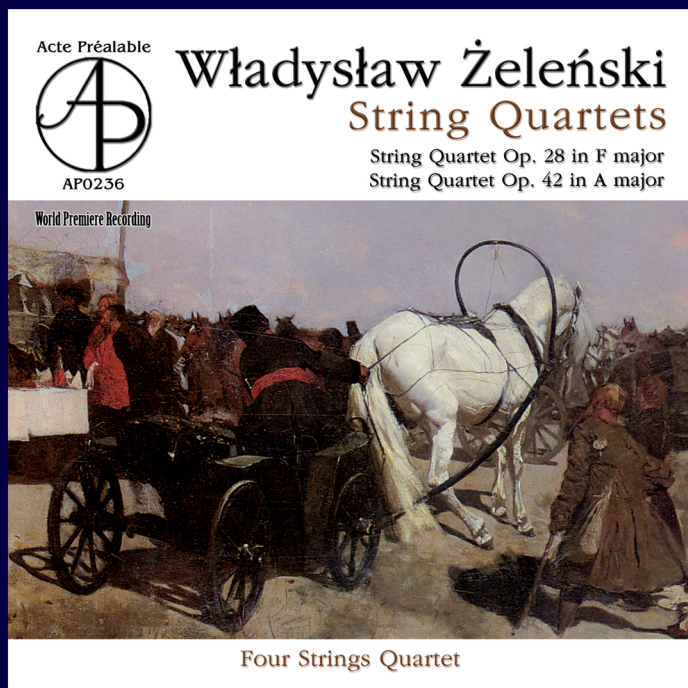
nając się niczym tancerka go-go grała na białych, elektrycznych skrzypcach coś co przypominało organową *Toccatę i Fugę d-moll* Bacha. Od tego czasu, a minęło już prawie 20 lat, niezliczone zastępy młodych skrzypaczek próbują ją naśladować. Jednak świętej Vanessie nie sięgają „do pięć”. Ona jest wybitnie uzdolnioną, klasyczną skrzypaczką o oryginalnym, wyróżniającym ją z tłumy, azjatyckim wyglądzie. Jej rodzice zdali sobie sprawę, że posiadając takie walory, dużo więcej będzie mogła zarobić grając muzykę z pogranicza klasyki i rozrywki. W jej karierę zainwestowano duże pieniądze, które z ogromną nawiązką się zwróciły. Niestety w Polsce nikt nie potrafi wymyślić niczego oryginalnego i cały tzw. „show business” bazuje na mniej lub bardziej udanym kopiowaniu zagranicznych solistów i zespołów oraz ich repertuaru. Po co wymyślać coś oryginalnego i szukać sponsorów, jeżeli wystarczy ubrać się w świeżącą, bardzo krótką sukienkę, buty na wysokim obcasie, wziąć elektryczne skrzypce i grać byle co, ważne by odpowiednio kręcić przy tym tylną częścią ciała i uśmiechać się przez cały czas. Kasa może nie taka wielka jak u Vanessy ale się zgadza... Nie myślcie Drodzy Państwo, że piszę to wszystko, bo mam konserwatywne poglądy lub nie lubię kobiet. Wręcz przeciwnie! Ale na równi z uwielbieniem płci przeciwnej bardzo sobie cenię dobrą, dobrze zagrąną muzykę. Z moich obserwacji wynika, że poza wyjątkami, bo przecież nie we wszystkich żeńskich zespołach mamy do czynienia z kokieterijno-seksistowskim podejściem do sprawy, panie, starające się swym ponętym wyglądem na scenie, uwieść męską część publiczności, nie przysługują się muzyce i jej dobremu wykonywaniu. Nie dajmy się zwieść teoriom, że muzyka poważna jest w naszym kraju zepchnięta na margines i jedynym sposobem jej przekazywania społeczeństwu są programy typu „Laskowik & Malicki”. To właśnie takie programy spychają ją na margines jeszcze bardziej... Prawda jest taka, że mężczyźni są wrokoćkami i jak świat światem, lubią ponętne wyglądające panie. Niech nikt się jednak nie ludzi, że dzięki temu, że te ostro wyglądające dziewczyny coś tam jeszcze grają, panowie nagle pokochają muzykę klasyczną. Facetom jest obojętne, że one coś tam i na czymś tam niby potrafią zagrać, równie dobrze mogłyby nie zadawać sobie tego całego trudu, wystarczyłoby im wyjść na scenę w kusej spódniczce, a i tak sukces murowany! Są nawet takie kluby, gdzie panie w ten właśnie sposób robią wrażenie na panach i wyciągają od nich pieniądze, czasem potęczną przy rurce... A ja sobie rozmyślałam co by pozostało z tej ich gry na skrzypcach czy wiolonczeli gdyby spojrzeć wyłącznie na ich muzyczne umiejętności... ☺



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

Nowości 2011

już w sprzedaży



AP0236 • DDD • 71'33"

® 2010 • © 2011

Władysław Żeleński
1837-1921

Kwartet smyczkowy F-dur op. 28
Kwartet smyczkowy A-dur op. 42

Kwartet Four Strings

**pierwsze nagranie
w historii fonografii**

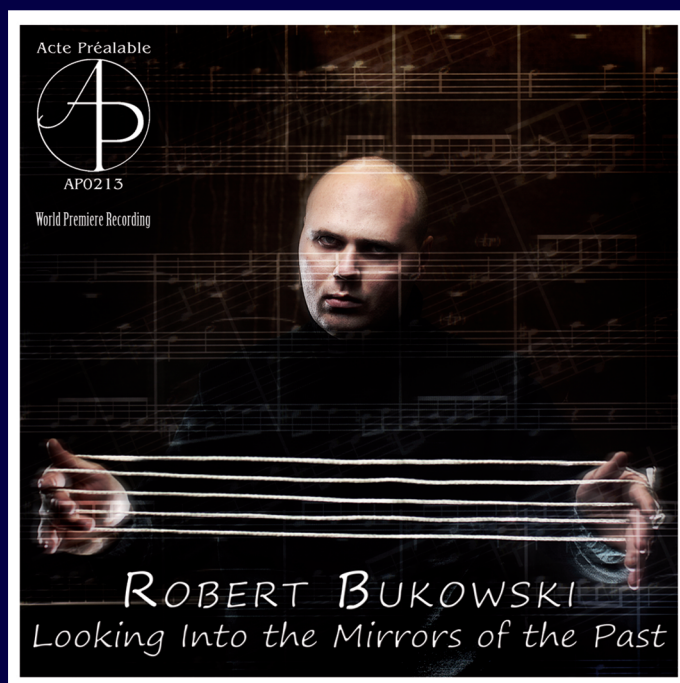
AP0213 • DDD • 79'10"

© 1996-2010 • © 2011

Robert Bukowski
1983

Nawałnica
Bramy Kościoła
Małżeństwo
Pogrzeb mnicha
Bohaterom polskim II wojny światowej
O nieszczęsnej miłości
Zranione serce

**pierwsze nagranie
w historii fonografii**



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

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

Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy, USA.

PALCEM PO PŁYCIĘ

PAOLO PANDOLFO I SONATY GAMBOWE BACHA



JAN SEBASTIAN BACH
Sonaty na violę da gamba i klawesyn

Paolo Pandolfo, viola da gamba;
Markus Hünninger, klawesyn

Glossa GCD 920411 • w. 2010, n. 2010
• 59'44"

Muzyka21
plyta miesiaca

To już druga rejestracja kompletu trzech *Sonat na violę da gamba i klawesyn* Jana Sebastiana Bacha dokonana przez Paolo Pandolfo. Od poprzedniej, wydanej przez wytwórnię Harmonia Mundi, upłynęło już 15 lat. Na każdym artyście wchodzącym ponownie do studia nagraniowego z tym samym repertuarem, spoczywa ogromna odpowiedzialność. Musi być świadom, że jego nowa produkcja będzie nie tylko porównywana z dokonaniami innych mistrzów, ale też, a może przede wszystkim, oceniana w kontekście własnej, poprzedniej „próby”. Artysta musi więc mieć coś nowego do powiedzenia, stworzyć zupełnie nową jakość, bądź też ulepszyć tę istniejącą. Ponad 100-letnia historia fonografii zna wiele przykładów zarówno artystycznych objawień przy powtórnych „podejściach”, jak też wielkich rozczarowań. Nowe nagranie Paola Pandolfiego zdecydowanie należy zaliczyć do tej pierwszej grupy. Jaka więc jest ta płyta? Przede wszystkim jest zapisem muzyka doświadczonego i efektem 30-letnich studiów nad bachowską partyturą, a także nad

tajnikami własnego instrumentu. Artysta odnalazł godnego partnera w osobie klawesynisty Markusa Hünningera, z którym łączy go wieloletnia znajomość. Słychać to również w omawianym nagraniu. Oba instrumenty nie tylko świetnie dialogują ze sobą, bez konieczności przechodzenia do klótni, ale również panuje między nimi doskonała równowaga. Idealne wyważenie pomiędzy, by zacytować Paola Pandolfiego, potężnym klawesynem z metalowymi strunami a niezwykle wrażliwą violą da gamba z naturalnymi strunami zwierzęcymi. Jednakże owa wrażliwa viola da gamba posiada również swą drugą, jakby lutniową, naturę, skutkującą brzmieniem quasi-pizzicato. Dzięki temu, zamiast dychotomii, mamy tu boską harmonię! Powiedzmy jednak kilka słów o samym Paolo Pandolfo. Artystę cechuje duża mądrość w podejściu do Bachowskiej partytury. Jak sam twierdzi, niemożliwe jest iżby w czasach Bacha muzyk wyko-

nujący jego *Sonaty* z uwzględnieniem wszystkich repetycji, grał ten sam materiał nutowy w identyczny sposób. Ornamentacja i improwizacja jest więc czymś naturalnym i wiernym historycznie. Takiej czystej improwizacji w wykonaniu Paolo Pandolfo możemy posłuchać w *Preludio* poprzedzającym arię basową *Komm, süßes Kreuz* z *Pasji Mateuszowej* (zwróćmy tutaj uwagę na genialną interpretację Paola Pandolfiego, którego viola zdaje się wręcz krzyknąć w swym cierpieniu i bezsilności wobec niesprawiedliwości i zła). Wspominając o owym utworze, muszę wskazać na kolejny wielki atut omawianej płyty: znakomitą jej kompozycję. Artyści pomiędzy 3 bachowskie *Sonaty*, quasi-monodyczne, zdecydowali się wpleść 2 arie pasyjne z violą da gamba obligato, użytą przez kompozytora tym razem w niezwykle wyrafinowany sposób. Najpierw mamy więc wspomnianą *Komm, süßes Kreuz*, z Harrym van der Kam-

pem jako solistą, następnie zaś, pomiędzy *II a III Sonatą*, arię altową *Es ist vollbracht* z *Pasji Janowej*. Tutaj solistą jest kontratenor Michael Chance. W obu zaś tych utworach, artystom towarzyszy grający na skrzypcach François Joubert-Caillet. Wszyscy czterej artyści stworzyli doskonałą jakość!

W całości – jest to przepiękna płyta. Idealna? Zapewne nie, lecz bardzo temu ideałowi bliska. Gdybym chciał w niej coś zmienić, byłyby to jedynie wysokie dźwięki w recytatywie poprzedzającym arię *Komm, süßes Kreuz*, które w wykonaniu Harry'ego van der Kampa brzmią nieco niepewnie, ale przecież nie nieakceptownie! I zachęcam Państwa również do wnikliwego zapoznania się z komentarzem Paola Pandolfiego zamieszczonym w książeczce. Potem można już tylko słuchać...

Łukasz Kaczmarek



Paolo Pandolfo
fot. Sergio Riccio/Glossa

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

LUIGI BOCCHERINI

Koncerty wiolonczelowe G. 482, G. 483, G. 479, G. 480

Wen-Sinn Yang, wiolonczela • Streichakademie Bozen • Georg Egger, dyrygent

Arts 47754-8 • w. 2010, n. 1999 • SACD, 78'01"

☆☆☆☆☆

Rzadko można usłyszeć dobre nagrania i wykonania twórczości Luigiego Boccheriniego, przed długi czas uważanego niestety za autora drugorzędneho i traktowanego z pewnym lekceważeniem. A przecież w swojej epoce cieszył się wielką sławą, jego utwory były chętnie grane i słuchane na całym kontynencie, zapisał wszak ważny rozdział w historii muzyki instrumentalnej XVIII w. „Gdyby Bóg chciał przemawiać do ludzi w muzyce, uczyniłby to w dziełach Haydna, ale gdyby sam chciał jej słuchać, zdecydowałby się na Boccheriniego” – to tylko jedna, ale jakże dobitna opinia o wartości dorobku włoskiego mistrza, pochodząca z czasów jego życia, dopiero następne stulecia ją zdeprecjonowały. O tym, że niesłusznie, świadczy rosnąca ilość nagrań jego utworów, po które sięgają dyrygenci i zespoły posługujące się zarówno starymi, jak i nowymi instrumentami. Do tych ostatnich należy Streichakademie Bozen z Georgiem Eggerem na czele, towarzyszący na dysku wytwórni Arts Wen-Sinn Vangowi w czterech *Koncertach wiolonczelowych*, oznaczonych w katalogu dzieł kompozytora numerami 479-483.

Końcowy rezultat jest bez wątpienia interesujący i udany; udowodnia, że w klasycyzmie dobre utwory koncertowe pisali nie tylko Haydn czy Mozart. W zaprezentowanych kompozycjach slychać wyraźnie rękę wirtuoza, znającego od podszewki wszystkie możliwości wiolonczeli, czemu dawał wyraz w trudnościach partii solowej, dlatego traktowanie jej jak i całej muzyki Boccheriniego jako łatwej czy naiwnej jest sporym błędem. Kompozytor zgrabnie wplata ją w dialogi

z kameralną, niewielkich rozmiarów (smyczki, ewentualnie para rogów) orkiestrą. Dzieła te ujmują, bezpretensjonalnością, klasyczną formą i treścią, błyskotliwością części skrajnych, spokojem i zadumą w odcinkach wolnych. Wykonanie wspomnianych wyżej artystów jest bardzo dobre, a jego atutami są przejrzystość, lekkość, dobrze dobrane tempa i znakomita współpraca między solistą a zespołem. Na uznanie zasługuje także wzorowa jakość dźwięku nagrania.

Sądję, iż omawiany album może być ciekawą i wartościową pozycją fonograficzną nie tylko dla adeptów gry na wiolonczeli, ale i wszystkich słuchaczy ceniących urokliwą, przystępną, pogodną twórczość instrumentalną doby klasycyzmu.

Paweł Chmielowski

ANTON BRUCKNER

VIII Symfonia

Staatskapelle Dresden • Christian Thielemann, dyrygent

Profil PH10031 • w. 2010, n. 2009 • SACD, 82'57"

☆☆☆☆☆

W atmosferze sensacji podano jakiś czas temu oficjalną informację o odejściu Christiana Thielemanna z Monachium do Drezna, na stanowisko szefa tamtejszej Staatskapelle od sezonu 2012/2013. Podjąwszy się zastępstwa swego poprzednika, Fabia Luisiego, któremu podobno nie w smak była rosnąca pozycja kolegi, podczas wrześniowych występów ubiegłego roku wybrał potężną *VIII Symfonię c-moll* Antona Brucknera, wywołując tym samym nieuniknione skojarzenia z programem koncertu inauguracyjnego jego działalności w roli dyrektora Filharmoników Monachijskich – wtedy wybrał równie wielką *Piętą*, co znalazło odbicie w szeroko komentowanej płycie wydanej przez Deutsche Grammophon.

Po raz kolejny rezultat zmierzenia się kontrowersyjnego artysty z arcydziełami

symfoniki wypada uznać za bardzo satysfakcjonujący. Thielemann to nie tylko wybitny dyrygent brucknerowski, ale i czołowy kapelmistrz kultywujący klasyczno-romantyczną niemiecką tradycję wykonawczą. Inna sprawa, że i w tym przypadku miał do dyspozycji orkiestrę czującą się w niej jak ryba w wodzie. Staatskapelle Dresden brzmi wyśmienicie: moją uwagę natychmiast przyciągnęła oczywiście efektywna sekcja blaszana, o niebo lepsza niż ta w nagraniach Eugena Jochuma z przełomu lat 70. i 80. ubiegłego stulecia dokonanych dla EMI. Tempa żywe, zwłaszcza w finale, ale trafnie dobrane, nie naruszają formy utworu ani jego przesłania, pasując do charakteru poszczególnych części i całości monumentalnej symfonii. Właściwie pokazana architektura utworu, dramatyzm i liryzm jednocześnie, nasycone brzmienie orkiestry o wielkim składzie, uzupełniają zalety omawianego nagrania. Warto uważnie śledzić interpretację Thielemanna w tym właśnie repertuarze. Dodam, iż album cechuje się też dobrą jakością dźwięku, zaskakującą jak na zapis radiowej transmisji koncertu. Imponuje również bardzo starannie zrealizowaną stroną edytorską, co w przypadku produkcji SACD wytwórni Profil już nie jest rzadkością.

Na rynku nie brakuje licznych nagrań *VIII Symfonii* Antona Brucknera, zarówno w wersji Leopolda Nowaka, wyżej przeze mnie cenionej (Celibidache-EMI, Giulini-DG, Maazel-EMI), jak i wybranej w tym przypadku edycji Roberta Haasa (Wand-RCA, Karajan-DG). Teraz do grona wybitnych kreacji tego wielkiego dzieła trafia omawiana interpretacja Staatskapelle Dresden pod Christianem Thielemannem – niewątpliwie interesująca, utrzymana na bardzo wysokim poziomie, dająca do myślenia.

Paweł Chmielowski



ALFREDO CASELLA
I Symfonia h-moll op. 5, Koncert na smyczki fortepian, kotły i perkusję op. 69

Desirée Scuccuglia, fortepian; Antonio Ceravolo, perkusja • Orchestra Sinfonica di Roma • Francesco La Vecchia, dyrygent
Naxos 8.572413 • w. 2010, n. 2008/9 • 66'22"

☆☆☆☆☆



ALFREDO CASELLA
II Symfonia c-moll op. 12, A notte alta na fortepian i orkiestrę op. 30bis

Sun Hee You, fortepian • Orchestra Sinfonica di Roma • Francesco La Vecchia, dyrygent
Naxos 8.572414 • w. 2010, n. 2008/9 • 76'55"

☆☆☆☆☆



ALFREDO CASELLA
Notte di maggio na głos i orkiestrę op. 20, Koncert wiolonczelowy op. 58, Scarlattiana op. 44

Hee You Sun, fortepian; Andrea Noferini, wiolonczela; Olivia Andreini, mezzosopran • Orchestra Sinfonica di Roma • Francesco La Vecchia, dyrygent
Naxos 8.572416 • w. 2010, n. 2007-9 • 66'18"

☆☆☆☆☆

Niedawno otrzymałem trzy

znakomite płyty z repertuarem po raz pierwszy nagrany: dwiema symfoniami i kantatą Alfreda Caselli. Ten włoski kompozytor pozostawał w cieniu swoich rówieśników takich jak: Respighi, Malipiero czy Pizzetti. Stąd najpewniej te spóźnione premiery fonograficzne, które zawdzięczamy, co nie dziwi, Naxosowi.

W obu symfoniach czuć fascynację Caselli muzyką postromantyków niemieckich, w szczególności Gustava Mahlera, którego twórczość nie tylko uwielbiał ale i propagował, i jak sam twierdził, odkrycie symfoniki Mahlera było dla niego najważniejszym wydarzeniem w życiu artysty. Są znakomicie zorkiestrowane, a przecież *I Symfonia* kompozytor stworzył mając zaledwie 23 lata. W dziełach tych można odnaleźć zapowiedzi dzieł różnych kompozytorów, które powstaną dopiero kilka dziesięcioleci później. Co ciekawe, trzecia część *II Symfonii* brzmi bardzo podobnie do drugiej części *I Symfonii*. Wytlumaczenie tego jest bardzo proste: kompozytorowi tak się spodobała ta część, że po niewielkich przeróbkach postanowił ją powtórnie użyć. Casella tak bardzo był zafascynowany Mahlerem, że temat z finału jego *II Symfonii* użył w swojej *Drugiej*.

Koncert na smyczki to już dzieło neoklasycystyczne, posługujące się miejscami techniką dwunastotonową. Powstało w połowie lat 40. ubiegłego wieku, w czasach niezwykle trudnych dla kompozytora żyjącego w okupowanym przez Niemców Rzymie, a którego żoną była Francuzka pochodzenia żydowskiego. Zdumiewa w tym utworze podobieństwo do dzieł na smyczki skomponowanych w tamtym okresie przez Bartóka, Strawińskiego czy Martina.

Trwający 21 min. utwór *A notte alta* powstał w 1917 r. i został zainspirowany wydarzeniami z paryskiego życia Caselli, jego związkiem ze studentką, która później stała się jego żoną.

Znakomity *Koncert wiolonczelowy* Caselli jest jakby pod wpływem barokowego przepychu Rzymu. Ostatnią część – *Presto vivacissimo* – kompo-

zytor sam nazwał „ulepszoną wersją lotu trzmiela”.

Divertimento na fortepian i małą orkiestrę *Scarlattiana* jest dziełem wyjątkowo radosnym, pozwalającym słuchaczowi na całkowity relaks, odprężenie.

Noc majowa – Notte di maggio – to kolejna premiera fonograficzna. Dzieło jest reakcją kompozytora na *Święto wiosny*; możemy w nim podziwiać radykalizm Caselli w całej krasie.

Wielkie brawa dla Naxosu za przywrócenie do życia tego zapomnianego kompozytora. Kolejny dowód na to, że nie zawsze zapominano to co złe. Polecam.

Stanisław Lubliński

FRYDERYK CHOPIN
41 Mazurków

Jean-Marc Luisada, fortepian
RCA Red Seal 88697686922 • w. 2010,
n. 2008 • SACD, 121'41"
★★★★★

Jak wiadomo, Japończycy kochają muzykę Fryderyka Chopina, czy więc dziwić może fakt, że najnowsze nagranie Jeana-Marca Luisady z *Mazurkami* powstało właśnie w Kraju Kwitnącej Wiśni? Na wydany przez RCA dwupłytowy albumie znalazło się 41 kompozycji, przeznaczonych przez samego kompozytora do wydania, zabrakło zaś pozostałych 17 pozycji z numerami opusów nadanych przez Juliana Fontanę lub w ogóle bez oznaczeń opusowych. Może to i szkoda, że francuski pianista nie zdecydował się na rejestrację kompletu dzieł tego gatunku, ale i tak jego interpretacja jest jednym z najciekawszych tytułów fonograficznych, które ostatnio trafiły na rynek.

Nie bez racji uważa się, że mazurki stawiają wykonawcom nadzwyczaj wysokie wymagania interpretacyjne, zwłaszcza w zakresie uchwycenia ich taneczności, trafnego tempa, ludowych inspiracji czy polskiego, narodowego charakteru. Nie każdy z pianistów jest w stanie im sprostać, lecz uwaga powyższa nie dotyczy bohatera niniejszej recenzji. Luisada od lat przecież gra z sukcesami Chopina (pamiętać należy jego udział w Międzynarodowym

Konkursie Pianistycznym w Warszawie w 1985 r.). Po zapoznaniu się z jego najnowszą propozycją płytową, wypada stwierdzić, że muzyki naszego mistrza w jego wykonaniu po prostu chce się słuchać. Jest bowiem tak naturalna, płynna, niewymuszona, a jednocześnie szczerza i nosi znamiona wrażliwości oraz osobistego stosunku artysty do niej. O wysokim poziomie interpretacji Francuza świadczyć może także czytelny dźwięk, starannie artykułowany, logiczna narracja, dobrze dobrane tempa czy staranne skonstruowanie poszczególnych tańców. W jego ujęciu poszczególne miniatury z danego opusu nie brzmią tak samo, nie zlewają się w jedną monotonną całość, cały czas czymś intrygują i utrzymują uwagę słuchacza. Do zalet koniecznie muszę dodać także doskonałą realizację techniczną nagrania – instrument brzmi tu w swojej pełnej krasie.

W zalewie płyt związanych z tegorocznym jubileuszem nie można przeoczyć omawianej pozycji, która potwierdza wysokie artystyczne kompetencje Jean-Marca Luisady i czyni z tego albumu fonogram wart uwagi nie tylko w roku 2010, zwłaszcza że mało kto ze współczesnych pianistów mierzy się z *Mazurkami*. Nie sądzę, by ktoś był rozczarowany jego spojrzeniem na małe chopinowskie arcydzieła.

Paweł Chmielowski

PIOTR CZAJKOWSKI
Jeziro łabędzie

Rosyjska Orkiestra Narodowa •
Michaił Pletniew, dyrygent
Ondine ODE 1167-2D • w. 2010, n. 2009
• 142'52"
★★★★★

Bohater niedawnego poważnego skandalu obyczajowego, Michaił Pletniew, wraz ze swoją Rosyjską Orkiestrą Narodową nie ustaje w aktywnej działalności koncertowej i fonograficznej, w której ważną rolę odgrywa propagowanie rodzimej twórczości, na czym w dużej mierze oparty jest ich dorobek płytowy w Deutsche Grammophon. Ostatnim tytułem w barwach niemieckiej firmy były jednak bodajże Kon-

certy fortepianowe i *Symfonia* Ludwiga van Beethovena, dość kontrowersyjne i niejednoznaczne, które nie wzbudziły samego tylko entuzjazmu krytyków. Od czasu ich wydania upłynęło już trochę czasu, a najnowsze osiągnięcie Rosjan zostało wypuszczone na rynek tym razem przez wytwórnię Ondine. Artyści sięgnęli po doskonale znany i lubiany utwór, głęboko zakorzeniony w ich narodowej tradycji wykonawczej i muzycznej – *Jeziro łabędzie* Piotra Czajkowskiego. Końcowy rezultat w tym przypadku okazał się zdecydowanie bardziej satysfakcjonujący.

Wielokrotnie obdarzano komplementami orkiestrę i jej szefa, zastrzeżenie zresztą, albowiem gra tego zespołu, jego brzmienie, zgranie i doskonała współpraca z kapelmistrzem, godne są najwyższego podziwu. Całość niniejszej produkcji jest efektowna i porywająca, a przy tym rosyjska w duchu. Pletniew nie wahał się wyeksponować najbardziej błyskotliwych fragmentów, operujących żywymi rytmami i szybkim tempem, z wyśmienitym skutkiem, ale nie zapomniał też o lirycznych, wolnych odcinkach, ujmujących naturalnością przebiegu i spokojnym pulsem. Nie ma tu żadnej przesady w dziedzinie interpretacji ani uchwyceniu właściwego emocjonalnego wyrazu dzieła, trudno zresztą podejrzewać tego dyrygenta o skłonności do uczuciowych przerysowań wykonywanych partytur. Słucha się tej kreacji z dużą satysfakcją i zainteresowaniem, nawet jeśli się zna wiele nagrań arcydzieła Czajkowskiego. Omawiana wersja z pewnością może zająć wysokie miejsce na liście najlepszych interpretacji *Jeziro łabędziego*, jest w pewnym sensie klasyczna, zrównoważona, skończona i logiczna od początku do końca, zachowuje całe piękno i bogactwo partytury w sposób poruszający odbiorcę. Wykonawcom udało się uniknąć patosu i nadmiaru ekspresji, znanych niestety z innych prezentacji płytowych, w ich ujęciu za to można delectować się naturalnością, spójnością i lekkością (np. wspaniały walc z początku I

aktu nigdy jeszcze nie brzmiał tak dobrze).

Tym razem Michaił Pletniew i jego Rosyjska Orkiestra Narodowa odnieśli zasłużony artystyczny sukces.

Paweł Chmielowski

JOHN ELLIS

Music for Organ: Volume 2: Variations on Picardy (2005); Scherzo-Fantasia (2002); Festive Voluntary (2006); Two Hymn-Tune Preludes (2000); Toccata (2002); Minuet (2002); Three Pieces for Organ (2003); Organ Symphony (2009)

Robin Walker, organy

Divine Art dda25087 • w. 2010, n. 2009 • 67'04"

★★★★★

John Ellis (1943-2010) to jeden z tych kompozytorów, którzy z różnych przyczyn zajmowali się zawodowo czymś innym niż tworzeniem – był pediatrą i przeszedł na emeryturę w 2002 r. W wolnych chwilach poza komponowaniem zajmował się grą na fortepianie i organach, a także prowadził różne chóry. Dlatego też wiele jego dzieł, to utwory chóralne i organowe.

Dzięki prezentowanemu, drugiemu woluminowi poświęconemu jego twórczości organowej, jawi się nam jako twórca oryginalny, posiadający własny język. Wszystkie nagrane na tej płycie utwory powstały w XXI w. i wykonywane są na instrumentach znajdujących się w kościele w Bolton, którego organistą był kompozytor.

Rozpoczynający album utwór – *Variations on Picardy* – rozpoczyna się z XVII-wieczną melodią francuską. To nie jedyny przykład fascynacji kompozytora dawnymi melodiemi. Czwarta ścieżka albumu to *Passion-Chorale* oparte na luterzańskim hymnie *O Sacred Head*.

Pośród wielu utworów opartych na własnych tematach znajduje się znakomita *Toccata*, której faktura sugeruje pokrewieństwo z Widorem.

Muzyka Johna Ellisa warta jest odkrycia, w szczególności, że wykonuje ją na tej płycie znakomity organista i propagator tej twórczości, Robin

Walker. Dodatkowym atutem albumu jest pięknie zrealizowane nagranie oddające świetną akustykę kościoła. Myślę, że każdy miłośnik muzyki Mariana Sawy będzie usatysfakcjonowany tym odkryciem.

Stanisław Lubliński

JERZY FRYDERYK HAENDEL

Mesjasz

Academy of Ancient Music • Choir of King's College, Cambridge • Stephen Cleobury, dyrygent

EMI Classics 2 68156 2 • w. 2009, n. 2009 • 123'19"

★★★★

Dokładnie dziesięć lat temu Stephen Cleobury z prowadzonym przez siebie chórem z Cambridge i orkiestrą Brandenburg Consort nagrali interpretację *Izraela w Egipcie* nie mającą sobie równych w fonografii. Wydana przez Decę płyta zachwycała plastyką opowiadanej historii jak i wnikliwością ukazywanych uczuć narodu wybranego. Cleobury stworzył dźwiękowy fresk stawiący Haendla obok największych „malarzy dźwiękowych” w dziejach muzycznej kultury europejskiej. Przez ostatnie lata Cleobury po oratoria Haendla sięgał epizodycznie. Mając jednak w pamięci jego fenomenalne nagranie *Izraela* nie mało obiecywałem sobie po *Mesjaszu* zarejestrowanym w bieżącym roku pod kierunkiem Anglika.

Academy of Ancient Music i Choir of King's College Cambridge prezentują najwyższy poziom techniczny, czego dowodem jest każdy kolejny numer oratorium. Niestety lista zalet tego nagrania na tym właściwie się kończy. W nagraniu nie słychać bowiem jakiegokolwiek inwencji wykonawczej ze strony dyrygenta, wykraczającej poza mechaniczną realizację zapisu nutowego. Na próżno szukać tu zabiegów charakteryzujących poszczególne sceny, matczynej delikatności w *For untu as a Child was born* (jak u Hogwooda), gniewu tłumu w *He trusted in God* (by przywołać nagranie Christiego), czy bezkresnego majestatu zamykającego oratorium *Amen* (czym zachwycił Gardiner). Nic

z tego i nic w zamian, bo grupa solistów wybranych do zarejestrowanego koncertu również nie wyróżnia się ani zaangażowaniem, ani pomysłami, ani pięknymi głosami. Niestety ich występ w najlepszym przypadku charakteryzuje techniczna poprawność, a i to nie zawsze, co nierzadko potwierdzają wyraźne problemy przy śpiewaniu koloratur.

W sumie płyta EMI prezentuje tylko potencjał wyrazowy drzemiący w dziele, nie ukazując jego dźwiękowej realizacji. *Mesjasz* Cleobury'ego albo nie zainspirował, albo przytłoczyła go świadomość wielkich realizacji słynnego oratorium. Tak czy inaczej szkoda, że nikt z szanowanej wytwórni nie złożył dyrygentowi propozycji przygotowania mniej znanego oratorium Haendla, może wówczas powtórzył by się cud z przed dziesięciu lat. A może przez ostatnią dekadę artystyczny entuzjazm Anglika uleciał niczym powietrze z dziurawego balonu? Mam szczerą nadzieję, że nie.

Piotr Wolanin

JÓZEF HAYDN

Missa Cellensis C-dur Hob. XXII:5

Lydia Teuscher, sopran; Marianne Beate Kielland, alt; Markus Schäfer, tenor; Harry van der Kamp, bas • Anima Eterna • Jos van Immerseel

Carus 83.247 • w. 2009, n. 2008 • 67'51"

★★★★

Missa Cellensis pochodzi z kryzysowego okresu twórczości Haydna. Przy czym zmęczenie kompozytora zdaje się głównie odnosić do form instrumentalno-wokalnych. Nic więc dziwnego, że i w tej mszy kłują w uszy przypadki ewidentnego zaniechania adekwatności wyrazowej muzyki do tekstu. Jak choćby wesołe skandowanie do tanecznego rytmu towarzyszące słowom „Christe eleison”. Takie i im podobne „kwiatki” budzą wątpliwości, czy kompozycje tą w ogóle można obronić? Wyjściem z estetycznego impasu może być zupełne porzucenie sfery sacrum i uczynienie z tej mszy, przynajmniej w niektórych fragmentach, utworu

wirtuozowsko-popisowego. Bo cóż począć z utworem, w którego duchowego pierwiastka nie tchnął sam autor?

Immerseel ze swą orkiestrą i chórem Anima Eterna mogliby zrealizować taki przewrotny plan. Zespół brzmi bowiem mistrzowsko, a dyrygentowi nie brakuje charyzmy. Problem jednak w tym, że wirtuozeria drzemie głównie w partiach solistów. A tych dyrygent do dyspozycji miał solidnych, rzetelnych, obdarzonych ładnymi głosami... ale nie wybitnych. Stąd w arii *Laudamus te* odczuwany jest brak indywidualności potrafiącej odcisnąć swe piętno na tej mało zaangażowanej muzyce. Spośród solistów najlepiej wypadł zasłużony już w repertuarze religijnym Harry van der Kamp, ale jego partia jest za skromna, by mówić o poważnym występie. Generalnie szkoda, że nie udało się do tego nagrania zwerbować gwiazdy pokroju Kożena lub Ottera, bo choć nie dostąpilibyśmy duchowego przeżycia, to z pewnością zmysły byłyby ukontentowane.

Docenić należy jednak fakt, iż holenderski dyrygent sięgnął po rzadko wykonywane dzieło i choć nie przedstawił go w pełnym blasku, to odstąpił drzemiący w nim potencjał. A niektóre fragmenty (np. archaizowany *Gratias agimus tibi*) mogą okazać się prawdziwym rodzynkiem dla wielbicieli twórczości klasyka.

Piotr Wolanin

TILO MEDEK

Dzieła organowe

Martin Schmeding, organy

Cybele SACD 060.801 • w. 2009, n. 2009 • 72'21"

★★★★★

Tilo Medek (1940-2004) zapewne nie należy do najbardziej znanych postaci współczesnej muzyki, ale bez wątpienia zasługuje na szczególną uwagę. I to właśnie dzięki kompozycjom organowym, które wypełniają tę płytę. Medek, który dorastał i kształcił się w dawnej NRD, nie miał łatwej drogi – borykał się z brakiem akceptacji ówczesnych władz i związanymi z tym problemami materialnymi. Dopiero w 1977 r. podjął de-

czyż o wyjeździe do Niemiec Zachodnich – dziś brzmi to całkiem zwyczajnie, ale spore grono Czytelników doskonale wie jak trudno się „stad” wyjeżdżało.

Organy to wyjątkowy, niezwykle szlachetny instrument. Jednak kojarzy się raczej z muzyką dawną, często o liturgicznym charakterze. Co poniekąd można zrozumieć, bo przecież pisanej z myślą o nich muzyki można słuchać tylko w konkretnych miejscach, a i prawdziwych wirtuozów nigdy nie było zbyt wielu. W XX w., zwłaszcza jego drugiej połowie, zainteresowanie kompozytorów organami bardzo zmalało. Utało się przekonanie, że nie bardzo nadają się do poszukiwań brzmieniowych, preparowania – i sam ich charakter jako nie przystaje do wyzwań nowej sztuki.

Wybór dzieł Medka skłania nas do zmiany poglądów, bo w naszych czasach niewiele powstało równie interesujących utworów organowych. Zwykle zresztą nawiązują one do minionych epok – także Medek nie odcina się od dorobku mistrzów. Najbliższa tradycji jest otwierająca płytę kompozycja *Wandlungs-Passacaglia* (2001), będąca dokładnie tym, co sugeruje jej tytuł. Choć w miarę rozwoju akcji pojawiają się nieco nowocześniejsze pasáže, jakby zapowiadające większe emocje w dalszej części zbioru. Utwór zresztą sprawia wrażenie fragmentu większej całości, mógłby nawet być introdukcją stylowego oratorium.

Potem jednak robi się coraz ciekawiej. *B-a-c-h, Vier Töne für Orgel* (1973) sprawia wrażenie kolażu, igrającego z naszą wyobraźnią i pamięcią. Mamy więc nieśmiertelny motyw b, a, c, h, ostinatowe, niemal mechaniczne sekwencje, przywodzące na myśl muzykę elektroniczną, cytaty z klasycznych dzieł – a nade wszystko dźwięki, których (przynajmniej na zdrowy rozum) nie powinno się dać zagrać na organach. Medek stawia przed muzykiem nie lada wyzwanie, każąc w nietypowy sposób operować przełącznikami rejestrowymi (np. poprzez tylko częściowe wyciągnięcie), co pozwoliło na

uzyskanie zupełnie niespotykanej palety barw.

W przypadku *Verschüttete Bauernflöte* (1969) kompozytor starał się maksymalnie wykorzystać bogactwo i skalę instrumentu. Mamy tu zatem wiele dźwięków z jej przeciwnych krańców, gęstych struktur, pochodów rytmicznych, czy klasterów. Utwór w żaden sposób nie może kojarzyć się z estetyką minionych czasów, to jak najbardziej współczesna, nawet po ponad 40-tu latach, muzyka.

Najobszerniejszym dziełem, trwającym blisko pół godziny, jest *Quatemberfeste für Orgel* (1989), składający się z czterech części. Pierwsza z nich wyraźnie nawiązuje do organowej klasyki, co zresztą w mniejszym, czy większym stopniu cechuje całą kompozycję. Medek chętnie sięga po melodie, wywołujące u bardziej „osłuchanych” odbiorców naturalne skojarzenia. Najwięcej dzieje się w części czwartej, gdzie autor zbliża się do estetyki naszych czasów, dominującej w jego organowym repertuarze.

Jednak najbardziej niezwykłą pozycją jest stosunkowo krótki, wirtuozerski utwór *Gebrochene Flügel* (1975), będący prawdziwym popisem możliwości instrumentu i muzyka. Szybkie sekwencje dźwięków, ale nade wszystko nowatorskie operowanie przełącznikami nadaje temu dziełu specyficzny rys. Medek sięgnął nawet po środki tak osobliwe, jak celowe wyłączenie napędu dmuchawy, pozwalające na uzyskanie nowych barw. Utwór – przynajmniej w zamysle estetycznym – wydaje się czerpać także z osiągnięć muzyki elektronicznej, tak niezwykle są zastosowane w nim zestawienia dźwięków.

Logicznym zwieńczeniem płyty jest monumentalna kompozycja *Rückkäufige Passacaglia* (1979), zawierająca wszystkie elementy stylu kompozytora.

Cóż jeszcze dodać? O wykonaniu można powiedzieć jedynie, że jest absolutnie najwyższej próby – Martin Schmeding daje popis prawdziwego kunsztu, godnego mistrza. Instrument, organy

Sauera z ewangelickiej świątyni w Düsseldorfie, brzmią wspaniale. No i samo nagranie, niemal wzorcowe. A przecież rejestracja organów to naprawdę spore wyzwanie. Mamy przy tym do czynienia z płytą SACD z zapisem wielokanałowym. Prawdziwa uczta dla melomanów spragnionych współczesnej muzyki organowej. Kompozycje Tilo Medka zapewne nie są kamieniami milowymi współczesnej sztuki, ale w tym wykonaniu i nagraniu stanowią jednak nową jakość.

Dariusz Mazurowski

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY Dzieła na wiolonczelę i fortepian

Julian Steckel, wiolonczela; Paul Rivinius, fortepian

CAVie-musik 8553139 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 64'22"

★★★★★

Z olbrzymiego pudła rezonansowego rozbrzmiały pierwsze akordy. Palce pomknęły po klawiaturze fortepianu. Siła Mendelssohna i sztuka muzyków – niesamowite połączenie.

Nie mówię, że płyta bezsprzecznie zachwyca, bo nic nie jest idealne i odnośnie formy można mieć zastrzeżenia. Jednak całość wydaje się być tak harmonijnym połączeniem stylu i poetyki, że aż wprawiającym w lekką, odbiorczą konsternację. Przez charakterystyczne, nieco depresyjnie-romantyczne brzmienie Mendelssohn zawsze wydaje się być bliższy załamania nerwowego. Często irytuje i zmusza odbiorców do wyruszenia na poszukiwanie granic cierpliwości. Co bardzo kochamy, bo cierpienie, jak powszechnie wiadomo, wydaje się być lepszym ogniskiem spełnienia i przyjemności niż niewymagająca proza – w tym przypadku muzyczna, którą obiegowo nazywamy tandetą. Nie jest to jednak muzyka melancholijna. Zamiast cikliowości rodem z romantycznych opowiadań o nadświatach i przerysowanych, jakże nużących stylizacji na coś, co powinno przejmować grozą, a zamiast tego powiewa lekko Słowackim, pojawia się drażniący niepokój, który przyspiesza krwioobieg słuchacza

wprowadzając go w lekkie, acz przyjemne zniecierpliwienie. Zamiast klasyki stojącej dumnie na półce z „muzyką poważną” dostajemy od Mendelssohna lekkie prztyczek w nos, bo z ciemności, mroków romantyzmu, wyłania się ironiczny styl, dodający niewątpliwego uroku temu cudownemu dziecku liryki romantycznej.

W czym siła? W Bachu, którego elementy wymachują do co sprawniejszego ucha raz po raz. W formie, bo skupiając się na technice tworzenia Mendelssohn odziera przy okazji swoje utwory z irytującej maniery patetycznej wzniosłości zamiast tego przydając im głębi i intensywności. W tym przypadku siła drzemie ponadto w instrumentie. Wiolonczela niesie w sobie dodatkowy ładunek niepokoju, który tak pobudza i którego tak szukamy. Aby przy takim połączeniu nie można oczekiwać niczego innego, jak tylko świetnej płyty. Julian Steckel i Paul Rivinius z energią młodzieniaszków łączą dojrzałą interpretację, oczywisty talent, dystans i głębię, karnawał uliczny z orkiestrą i zachwytem salonowych dam, melancholię zastępują właśnie intensyfikacją przeżycia odbiorcy poprzez naznaczenie muzyki piętnem połączenia wiolonczeli i fortepianu w fantastycznym dialogu muzycznym z Mendelssohmem w tle.

Olga Filipowska

CLAUDIO MERULO

Opera omnia per organo – wol. 2

Stefano Molardi, organy

Divox CDX-70311/12 • w. 2006, n. 2003 • 146'11"

★★★★★

Nim nastał Bach, przy organach królowali Buxtehude i Pachelbel. Przed nimi działali Froberger, Frescobaldi i Sweelinck. Jednak jeszcze wcześniej w Wenecji i Padwie działał znakomity kompozytor i organista, Claudio Merulo. W swojej twórczości wprowadził wiele nowych sposobów figuracji, które później wykorzystywali jego następcy. Tym samym jego muzyka organowa stanowi swoisty pomost pomiędzy epoką renesansu i baroku.



MARCO DALL'AQUILA
Utworthy lutniowe
Paul O'Dette, lutnia
 Harmonia Mundi HMU 907548 • w. 2010, n. 2009 • 77'17"

Paul O'Dette nie wymaga rekomendacji. Biorąc ten album do ręki, mamy pewność, że przeżyjemy wzniosłe chwile podczas jego recitalu. Zapewni to również znakomicie dobrany repertuar – muzyka zapomnianego kompozytora włoskiego żyjącego między rokiem 1480 i 1544. Dodatkowym atutem jest piękna akustyka. Jedna z moich ulubionych płyt w roku 2010.

VINCENZO BELLINI
I Puritani

Juan Diego Flórez, Nino Machaidze, Ildebrando d'Arcangelo • Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna • Michele Mariotti, dyrygent
 Decca 074 3351 • w. 2010, n. 2009 • DVD-V, 174'00"



Każdy, kto czyta relacje Basi Jakubowskiej z MET na pewno chciałby zobaczyć, to co i ona ogląda. Ten album nie pozwala wprawdzie zobaczyć sceny MET – mamy tu przedstawienie z Bolonii – ale można usłyszeć trójkę często obecnych w MET śpiewaków: Flórez, Machaidze, d'Arcangelo. I trzeba przyznać, że naprawdę są świetni; słynna opera Belliniego jest polem do ich popisu. Poza tym atutem nagrania są sceny masowe, świetnie wykonane partie chóralne, a także inscenizacja.



GEORGES BIZET
Clovis et Clotilde – kantata, Te Deum

Katarina Jovanovic, sopran; Philippe Do, tenor; Marc Schnaible, bas • Choeur Régional Nord-Pas-de-Calais; Orchestre National de Lille • Jean-Claude Casadesu, dyrygent
 Naxos 8.572270 • w. 2010, n. 2009 • 52'38"

Oto jedno z najciekawszych nagrań wydanych w zeszłym roku przez Naxos. Młodzińcze dzieło Bizeta, za które otrzymał Prix de Rome – kantata *Clovis et Clotilde* – oraz zaraz po tym napisane monumentalne *Te Deum*. Oba utwory mają charakter bardzo teatralny, ale czyż nie tego powinniśmy się spodziewać po przyszłym twórcy *Carmen*.

Bardzo dobrze dobrani młodzi śpiewacy wraz ze znanymi zespołami z północy Francji pod wprawną batutą Jean-Claude'a Casadesusa stworzyli wzorcową interpretację tych utworów; trudno zrozumieć dlaczego przeleżały tak długo w zapomnieniu. Wielkie brawa dla Naxosu, który po raz kolejny pokazał swój „lwi pazur”.

MANUEL BLASCO DE NEBRA
Complete Keyboard Sonatas vol. 3
Pedro Casals, fortepian

Naxos 8.572150 • w. 2010, n. 2008 • 58'48"



Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) był niemalże rówieśnikiem Mozarta, żył również krótko. Jego wujem był znany z nagrań Harmonii Mundi kompozytor zarzueli, José de Nebra. Według współczesnych napisał około 170 dzieł. Niestety, do naszych czasów przetrwało tylko 26 sonat oraz sześć *Pastorelles*. Prezentowana płyta jest trzecią, ostatnią, poświęconą właśnie sonatom. Szkoda, że pomysłodawca płyty nie nagrał pozostałych 6 utworów. Tym niemniej jest to płyta odkrywająca nam nieznaną świat muzyki hiszpańskiej, niesłusznie pomijanej nawet przez samych Hiszpanów. Słuchając tego nagrania można mieć pewność, że kompozytor znał i uwielbiał dzieła Jana Sebastiana Bacha, w tym *Wariacje Goldbergowskie*. Jak widać na tym przykłdzie, arcydzieła wciąż drzemią na półkach archiwów. Polecam.



CRISTOFORO CARESANA
L'adoration de Maggi
I Turchini

Glossa GCD 922601 • w. 2010, n. 2009 • 68'42"

Bardzo interesująca płyta zawierająca 6 kantat neapolitańskich. Ich twórca działał w drugiej połowie XVII w. Nie jest zbyt znanym wśród melomanów, a szkoda. Jego piękna, natchniona muzyka powinna zająć miejsce pośród takich kompozytorów, jak Cesti, Colonna, czy Scarlatti. Może ten album mu w tym pomoże. Wykonawstwo jest bez zarzutu, artyści są niezwykle zgrani, tak jakby od zawsze ze sobą pracowali, ich pełna radości interpretacja pozwala słuchaczowi niejako w tworzeniu dzieła uczestniczyć. Glossa po raz kolejny ma powód do dumy.

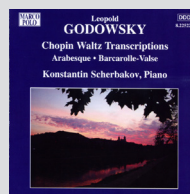
JACOPO FORONI
Cristina Regina di Svezia

Line Carlsson, sopran; Ann-Kristin Jones, mezzosopran; Kosma Ranuer, baryton; Iwar

Bergkwist, tenor; Daniel Johansson, tenor; Fredrik Zetterström, baryton; Anton Ljungqvist, bas-baryton; Gustav Agren, tenor; Nina Ewald, sopran • Chór i Orkiestra Opery w Geteborgu • Tobias Ringborg, dyrygent
 Sterling CDO 1091/92-2 • w. 2010, n. 2010 • 129'32"

Wydawnictwo Sterling po raz kolejny zaskakuje nas nieznanym repertuarem. Tym razem jest to opera włoskiego kompozytora Jacopa Foroniego (1825-1858), który związał swoje życie ze Szwecją i był, prekursorem szwedzkiej opery. W ciągu swojego krótkiego żywota na ziemi szwedzkiej – lata 1849-1858 – wyprowadził szwedzką sztukę operową na niespotykane wcześniej wyżyny. Dotyczy to zarówno znakomitych dzieł jak i wykonawstwa. Opera dotyczy dobrze znanej postaci z historii Szwecji – królowej Krystyny. Muzyka Foroniego tworzy pewien pomost między późnym Donizettim i wczesnym Verdim.

Choć już dawno obwieszczono zmierzch studyjnych nagrań oper, mała firma szwedzka przy inteligentnym wsparciu sponsorów potrafiła jednak dokonać studyjnego nagrania tak ogromnego przedsięwzięcia. Rezultat jest bardzo satysfakcjonujący, myślę, że każdy miłośnik opery odczuje prawdziwą radość słuchając mało znanych, lecz świetnych, artystów w tym jakże oryginalnym dziele.



LEOPOLD GODOWSKY
Piano music vol. 9
Konstantin Scherbakov, fortepian

Marco Polo 8.225226 • w. 2010, n. 2000/4 • 55'59"

Wielki polski pianista i kompozytor Leopold Godowsky (1870-1938) ma w osobie Konstantina Scherbakova niezwykle sprzymierzeńca: postanowił on nagrać jego dzieła wszystkie. Seria rozpoczęta w 2000 r. składa się w tej chwili z 9 woluminów. Ostatni zawiera w połowie aranżacje utworów Chopina – z tego zresztą Godowsky jest głównie znany – oraz utwory oryginalne. Wszystkie te kompozycje wymagają od pianisty prawdziwego wirtuozyzmu. Konstanty Scherbakov jest predysponowany do tego i dlatego otrzymujemy nagrania wyrefinowane, barwne, pełne świeżości. Zastosowane przez niego tempa mogłyby chyba zadowolić samego kompozytora. Słuchając gry pianisty jest się pewnym, że sprawia mu ona niewymowną radość. Dodatkowym atutem jest znakomicie zarejestrowany dźwięk. Płyta dla każdego miłośnika wielkiej pianistyki.

Mireille

Inva Mula, Charles Castronovo, Franck Ferrari, Alain Vernhes, Paris National Opera

Niestety muzyka dawnego mistrza stosunkowo rzadko pojawia się na płytach, tym bardziej należy docenić inicjatywę Stefano Molardiego, który na dwóch dwupłytowych albumach prezentuje komplet utworów organowych kompozytora. Artysta wykorzystuje w tym celu organy z epoki, dzięki czemu utwory można usłyszeć w historycznie możliwym, a jednocześnie bardzo bogatym kształcie brzmieniowym. Każdy utwór jest oryginalnie rejestrowany, a wykorzystane barwy są bardzo atrakcyjne. Podobają mi się pełne brzmienie *Toccata quinta*, delikatna i misterna konstrukcja canzony *La Jollette*, jednak najbardziej przypadły mi do gustu miękkie brzmienia fletowe organów Antegnatiego z 1588 r., które w pełni podziwiać można w canzonie *L'Abregata*.

Stefano Molardi dysponuje nienaganną techniką. Zręcznie i płynnie wykonuje wszystkie skomplikowane figuracje, które są nieodłączną częścią utworów Merula. Jedynie z rzadka artyście nie udaje się w pełni skleić kolejnych brzmień, na ogół jego interpretacje są spójne. Solista bardzo dobrze wyczuwa styl fantastyczny tych utworów i gra je swobodnie, można by nawet powiedzieć, że improwizuje. Prawdziwy popis jego umiejętności stanowi *Toccata decima* z wyjątkowo gęstą fakturą i bogatą figuracją, którą organista wykonuje w sposób niezwykle kunsztowny. Album stanowi zatem znakomitą okazję, by zapoznać się z twórczością Claudia Merulo w bardzo dobrym wykonaniu. Niebagatelnym atutem jest też dołączona do płyty książeczka, w której solista obszernie omawia zarówno dorobek kompozytora, program płyty, jak i instrumenty na których te utwory wykonuje.

Krzysztof Stefański

GEORGES MIGOT

Suite à trois; Le livre des danceries

Robert Cram, flet • Trio Hochelaga
Atma Classique ACD2 2543 • w. 2010,
n. 2007 • 54'13"
★★★★★

Francuski kompozytor Geo-

rges Migot (1891-1976) to postać niezwykła w muzyce tego kraju; w jego dorobku jest m.in. trzynaście symfonii. Będąc twórcą bardzo płodnym pisał właściwie wszystkie rodzaje muzyki. Poza tym był poetą i malarzem. Uczył się w Konserwatorium Paryskim kompozycji u Widora. Poza tym uczęszczał do wszystkich klas instrumentalnych jako wolny słuchacz.

Jego muzyka posiada delikatność i urok godny najwybitniejszych mistrzów francuskich. Można się o tym przekonać słuchając dwóch nagranych na prezentowanej płycie dzieł. Pierwszym dziełem jest trio portepianowe pochodzące z 1935 r. Jego pierwsza część – *Modéré* – to nieustanny pojedynek między fortepianem i skrzypcami. Ta część, a także następujące po niej *Allegro* wymagają od skrzypka i wiolonczelisty wyjątkowej wirtuozerii. W przypadku Anne Robert – skrzypaczki i Paula Marleya – wiolonczelisty, możemy z całą stanowczością stwierdzić, że stanęli na wysokości zadania. Dzięki nim można potwierdzić panującą o tym dziele opinię, że jest jednym z bardziej frapujących tego typu w literaturze francuskiej.

W trzeciej części – *Dance* – pianista Stéphane Lemelin ma więcej swobody na zaprezentowanie własnego kunsztu, natomiast w części ostatniej – *Final* – nie ma już instrumentu dominującego; wszyscy mają okazję wykazania się swoimi możliwościami.

Livre des Danceries, drugi utwór na płycie, utrzymany jest w zupełnie innym nastroju. Wiodącą rolę w tym nawiązującym do okresu klasycystycznego dziele ma flicista, Robert Cram. Piękne melodie i harmonie, ciekawe rytmy pozwalają mu zademonstrować cały swój kunszt. Z pomocą pianisty i skrzypka z Tria Hochelaga tworzą znakomitą interpretację.

Aż dziw bierze, że muzyka ta przeleżała tyle lat niezauważona przez wykonawców.

Stanisław Lubliński

PHILIPPO MORENO

Tria lutniowe

The Age of Passions
Deutsche Harmonia Mundi 88697690282
• w. 2010, n. 2009 • 67'26"
★★★★★

Wśród licznych wytwórni zajmujących się muzyką dawną, Deutsche Harmonia Mundi wydaje się być jedną z najbardziej interesujących pod względem doboru repertuaru oraz jakości wykonania. Na szczęście ostatnimi czasy regularnie wydaje swoje krążki, ciesząc tym samym niemałe grono słuchaczy spragnionych twórczości nowej lub niebanalnie podanej. Tak jest też w przypadku dysku zawierającego kompozycje Philipo Moreno.

Niewiele niestety wiadomo o tym kompozytorze, choć na płycie DHM jest jedna pewna rzecz: jego *Tria lutniowe*, opublikowane w trzecim dziesięcioleciu XVIII w. (1726 lub 1730-1733). Znalazły one swych odkrywców w osobach artystów z międzynarodowej formacji The Age of Passions. Ich wykonaniu nie można niczego zarzucić, aczkolwiek trudno z drugiej strony powiedzieć, że powala słuchacza na kolana, ale to już bardziej za sprawą samych utworów – wdzięcznych, ładnie brzmiących, oryginalnych, przyjemnych w odbiorze. Muzycy, mistrzowie gry na swoich instrumentach: lutni, flecie, skrzypkach i violi da gamba, starają się dać z siebie wszystko, a ich wysiłek, zaangażowanie i niewątpliwe wykonawcze kompetencje dobrze przysługują się zapomnianej twórczości Moreno. Odkrywają ją przed światem, ciesząc ucho, zwłaszcza miłośników nieznanego repertuaru i barokowej muzyki instrumentalnej. Przyjemnie jest co prawda posłuchać *Tria* od czasu do czasu w letnie popołudnie, ale raczej nie będzie się do nich ciągle wracać.

Paweł Chmielowski

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Symfonie nr 40 i 41

Tafelmusik Orchestra • Bruno Weil,
dyrygent
Analekta AN 2 9834 • w. 2006, n. 2006
• 70'10"
★★★★★

O dwóch zdecydowanie najpopularniejszych symfoniach Mozarta powiedziano w muzyce już bardzo wiele i trudno do tej dyskusji wnieść coś nowego. Choć nowa wypowiedź na ten temat, przygotowana przez grającą na dawnych instrumentach, Tafelmusik Orchestra, prowadzoną przez Bruno Weila, miejscami wydaje się być całkiem interesująca, to jednak często może wydać się słuchaczowi, że już gdzieś to słyszał.

Spodobać mogą się szczególnie dość szybkie tempa narzucone przez dyrygenta, sprawnie zrealizowane przez zespół. Dobrze uwypuklona jest wieloplanowość muzyki Mozarta. Dzięki tym zabiegom obie symfonie stają się bardziej wartkie i ruchliwe, niż potrafią być w nieco starszych nagraniach. Zwłaszcza w *Symfonii nr 40* udało się pozbyć dosyć naiwnego charakteru cechującego wiele wykonań. *Symfonia nr 41* natomiast, charakteryzuje się wyjątkową energią i zdecydowaniem.

Pozytywne wrażenie sprawia sekcja smyczkowa bardzo precyzyjnie grająca wszystkie szybkie przebiegi. Dobrze brzmią również instrumenty dęte drewniane, choć w finale symfonii *Jowiszowej* potrafią pogubić się w zawrotnym tempie. Zaskakująco cicho, jak na zespół dawnych instrumentów, brzmi blacha. Proporcje brzmienia całego zespołu zdają się być znieszczałone na korzyść smyczków, szczególnie skrzypiec. Nagranie cechuje również małe zróżnicowanie dynamiki. Oba mankamenty mogą być winą realizatorów, jednak znacznie obniżają odbiór wykonania. Bezsprzeczną wadę wykonania stanowi natomiast dosyć miękka artykulacja, która w szybkich tempach powoduje pewne rozmycie brzmienia. Żywe tempa również nie zawsze pozostają zaletą, ponieważ w częściach skrajnych daje się odczuć pewną skłonność do przyspieszania. Te wszystkie niedoskonałości zdecydowanie obniżają wartość tego wykonania. Choć album prezentuje dobry poziom, to trudno mi uwierzyć, by był w stanie zająć miejsce czyjś ulubionego wykonania tych popularnych utworów.

Krzysztof Stefański



Orchestra, Paris National Opera Chorus
• Marc Minkowski, dyrygent
 FRA Musica FRA002 • w. 2010, n. 2010 • DVD-V, 152'00"

Miłośnicy sztuki Marca Minkowskiego, o którym całkiem niedawno pisaliśmy na naszych łamach, zainteresuje nagranie wideo zapomnianej opery Charlesa Gounoda – *Mireille* – którą niedawno dyrygował w Operze Paryskiej. Wydarzenie to było wielkim triumfem dyrygenta i śpiewaków. Transmisja z przedstawienia zrealizowana przez francuską telewizję przyciągnęła przed mały ekran ponad milion widzów! Co ciekawe, początkowo sztuka ta nie miała powodzenia, była wielokrotnie przerabiana i dopiero w 1939 r. dwaj uczniowie Gounoda, Guy Ferrant i Henri Busser, odtworzyli wersję oryginalną, 5-aktową, nagraną na tym krążku. Piękna inscenizacja i trafnie dobrani śpiewacy, no i oczywiście sztuka Marca Minkowskiego, to wszystko argumenty przemawiające za sięgnięciem po ten album.

Jerzy Fryderyk Haendel
Le cantate italiane vol. 6



Robera Invernizzi, sopran; Yetzabel Arias Fernández, sopran; Romina Basso, alt • La Risonanza
 Glossa GCD 921526 • w. 2009, n. 2009 • 68'35"

Kolejny już, szósty, wolumin kantat włoskich Haendla w niezrównanym wykonaniu trójki znakomych śpiewaków i fantastycznego zespołu La Risonanza. Zdumiewa, zachwyca, intryguje niebywałą lekkość i swoboda, z jaką artyści wykonują tę piękne, pochodzące z 1708 r. utwory wokalne. Każdy miłośnik wokalne muzyki barokowej będzie usatysfakcjonowany tym albumem.

Johann Adolf Hasse
Marc' Antonio and Cleopatra

Jamie Barton, mezzosopran; Ava Pine, sopran • Ars Lyrica, Houston • Matthew Dirst, dyrygent
 Dorian DSL-92115 • w. 2010, n. 2009/10 • 89'50"

Niemalże „nasz” kompozytor narodowy, Johann Adolf Hasse, doczekał się pierwszej kompletnej rejestracji fonograficznej swej „serenaty” *Marc' Antonio and Cleopatra* za oceanem, aż w Houston. Szkoda, że nikt o tym dziele nie pomyślał nad Wisłą – jego wykonanie nie powinno następczać żadnych problemów naszym rodzimym zespołom, ale te akurat wolą zajmować się rejestracją tego co wszy-

scy, czyli Haendla czy Vivaldiego. Na szczęście nie ma to większego znaczenia dla melomana, skoro płyta trafiła do Polski. Jest to bardzo udana rejestracja tego dzieła, warta polecenia wszystkim miłośnikom muzyki wokalne z XVIII w. Szkoda tylko, że importer nie zadbał o odpowiednią promocję tego albumu.

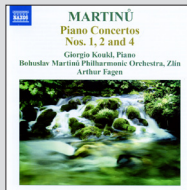


Ernest Krenek
Motety do słów F. Kafki, dzieła chóralne op. 22, 72, 87, 97

Caroline Stein, sopran; Philip Meyers, fortepian • RIAS Kammerchor • Hans-Christoph Rademann, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 902049 • w. 2010, n. 2009 • 74'09"

Zmuszony do opuszczenia Europy w 1938 r, Ernest Krenek całe życie cierpiął z tego powodu. Odzwierciedleniem tego jest jego twórczość chóralna zawarta na prezentowanej płycie. Świetnie wykonana przez niewymagający rekomendacji chór z Berlina wprowadza słuchacza w mniej znany świat muzyki Krenka. Kolejna udana produkcja Harmonii Mundi.

Bohuslav Martinů
Koncerty fortepianowe wol. 2: nr 1, 2, 4



Giorgio Koukl, fortepian • Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, Zlin • Arthur Fagen, dyrygent
 Naxos 8.572373 • w. 2010, n. 2009 • 74'45"

Naxos kontynuuje swą przygodę z koncertami fortepianowymi Martinů. Kolejny wolumin, kolejne koncerty. Trzy koncerty, trzy style. *Pierwszy*, napisany w 1925 r., wykazuje pewne pokrewieństwo z utworami Prokofiewa i Poulencem. Jest pełen rytmu, energii, radości. *Drugi*, pochodzący z 1934 r., jest bardziej stonowany, poważny, przywołuje miejscami na myśl nie tylko wcześniej wspomnianych twórców, ale i Strawińskiego, Coplanda, a nawet Brahmsa. *Czwarty* natomiast, napisany w 1956 r., na kilka miesięcy przed wyjazdem kompozytora z USA do Europy, to wielka symfonia w stylu hollywoodzkim, niemalże ścieżka dźwiękowa do wymyślanego filmu. Warto poznać tę twórczość. Każdemu kto tego jeszcze nie zrobił, polecam również kupno pierwszego woluminu (Naxos 8.572206).

Jules Massenet
Werther

Jonas Kaufmann; Sophie Koch; Ludovic Tézier • Maîtrise de Haut-de-Seine; Choeur d'Enfants et Orchestre de l'Opéra National de



Paris • Michel Plasson, dyrygent
 Decca 074 3406 • w. 2010, n. 2010 • DVD-V, 162'00"

Oto pięknie zrealizowane nagranie opery Masseneta w paryskiej operze. Dwóch głównych bohaterów tego przedstawienia to Jonas Kaufmann jako znakomity interpretator roli Wertera i Michel Plasson w roli dyrygenta. Ten świetny artysta jest znakomicie promowany przez swojego wydawcę – dopiero co recenzowaliśmy jego album z ariami operowymi – ale i tak jego powodzenie jest wynikiem jego bardzo dobrego przygotowania i talentu, i tego, że jest śpiewakiem niezwykle wszechstronny stylistycznie. W *Wertherze* udowadnia, że bezbłędnie rozumie romantyczne arie francuskie, a jego głos, ciemny, głęboki, barytonowy w zabarwieniu, pasuje wyśmienicie do tej roli. Artysta interpretuje rolę ze zrozumieniem, jest w swojej grze nad wyraz elegancki, czym na pewno ujmuje widza. Bardzo dobrze przygotowana orkiestra opery paryskiej pod dyktando „zaprawionego w bojach” Plassona współtworzy dzieło, do którego chce się powracać, tym bardziej, że pozostali śpiewacy prezentują się bardzo dobrze.

Francis Poulenc
Wszystkie pieśni do słów G. Apollinaire'a



Holger Falk, baryton; Alessandro Zupparado, fortepian
 MDG 603 1658-2 • w. 2010, n. 2009 • 58'51"

Oto prawdziwy rarytas dla miłośników poezji Apollinaire'a i pięknych, męskich głosów. Piękne utwory Poulenca w rewelacyjnym wykonaniu Holgera Finka – śpiewaka dysponującego pięknym, ciepłym, a jednocześnie nie za ciemnym głosem z fantastycznym dołem skali i łatwością w dźwiękach wyższych. Artysta przepięknie prowadzi frazę, w czym dorównuje pianista, Alessandro Zupparado grający niezwykle czytelnie, z głębią.



Josef Gabriel Rheinberger
Koncerty organowe nr 1 i 2, Trzy utwory na trzyczęść i organy

Stefan Johannes Bleicher, organy; Cäcilia Chmel, wiolonczela • Musikkollegium Winterthur • Douglas Boyd, dyrygent
 MDG 901 1643-6 • w. 2010, nn. 2009 • SACD, 57'38"

JOACHIM RAFF

Die Tageszeiten, Konzerte in vier Sätzen op. 209, Morgenlied op. 186a, Einer Entschlafenden op. 186b, Die Sternen WoO53

Tra Nguyen, fortepian • Sångkraft Chamber Choir • The Symphony Orchestra of Norrlands Opera • Andrea Quinn, dyrygent

Sterling CDS 1089-2 • w. 2010, n. 2009 • 79'52"

★★★★★

Trzydzieści lat temu mało kto w ogóle znał nazwisko szwajcarskiego kompozytora, Joachima Raffy (1822-1882), a obecnie jego muzyka jest dostępna w wydawnictwach płytowych wielu krajów. Ten romantyczny kompozytor stworzył ponad 200 opusów, w tym 11 symfonii, wiele koncertów instrumentalnych, poematów symfonicznych, wielkie ilości dzieł solowych i kameralnych. Szwedzka firma Sterling wydała właśnie ciekawe nagranie jego muzyki symfonicznej z chórem i fortepianem.

Najważniejszym dziełem rozpoczynającym album jest 40-minutowe *Die Tageszeiten*. Ta piękna, romantyczna muzyka symfoniczna z chórem i fortepianem zapowiada osiągnięcia Brahmsa w *Volkslieder*. Można też w utworze znaleźć pewne podobieństwa do *Fantazji* op. 80 Beethovena i *Pór roku* Haydna. Autorką libretta była córka kompozytora, Helena.

Kolejne dwa krótkie utwory to *Morgenlied* do słów J. G. Jacobiego i *Einer Entschlafenden* przywołują na myśl Schumanna i Deliusa. Piękna, niemalże niebiańska muzyka w bardzo dobrym wykonaniu. Może warto, by niektóre polskie chóry zainteresowały się tym repertuarem.

Utwór kończący album, to pięcioczęściowy *Die Sterne* na chór i orkiestrę, również do słów córki twórcy. Piękne melodie przywołują na myśl piękną niemiecką tradycję muzyki choralnej.

Jedynym mankamentem płyty jest pianista, który, niestety, odstaje od całości. Ale cóż, rzadko kiedy wszystko jest perfekcyjne. Dlatego zachęcam wszystkich melomanów do sięgnięcia po ten album.

Stanisław Lubliński

ARNOLD SCHOENBERG

Die Prinzessin

Cybele Records SACD AB 005 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 61'58"

★★★★★

Jak uczyć dzieci muzyki nowej? Wytwórnia Cybele Records swoim albumem udziela na to pytanie znakomitej odpowiedzi. Kluczem do zrozumienia i zaakceptowania muzyki Arnolda Schoenberga, jest przedstawienie życia i twórczości kompozytora od strony jego relacji z dziećmi.

Na płytę składają się fragmenty historii, opowiadanych własnym dzieciom przez kompozytora, przezornie nagranych jako rodzinna pamiątka; współczesne wykonanie owych historii przez dzieci; wspomnienia dzieci Schoenberga, dotyczące ojca i dzieciństwa oraz narracja przedstawiająca życiorys twórcy dodekafonii. Za tło muzyczne służą nowe i historyczne wykonania – jakżeby inaczej – muzyki Schoenberga. Przypomnę, że szczególnie atrakcyjnie wypada w tej roli słynna *Suita* op. 25. Sądzę, że powinna spodobać się również najmłodszym słuchaczom. Całość skomponowana została bardzo sprawnie, poszczególne fragmenty nie są zbyt długie historia jest dość wartka, a opowieści wymyślone przez Schoenberga naprawdę zabawne. Młodzi odbiorcy mają szansę poznać dzieje jednego z wizjonerów muzyki XX w. w naprawdę ciekawej formie, a tak przygotowani, chętnie i bez przedzeń sięgać będą po jego muzykę.

Niestety, publikacja przygotowana została w języku niemieckim i tak już chyba pozostanie, zważywszy na język wykorzystanych archiwalnych nagrań głosu kompozytora. Niemniej jednak album zawiera cenne materiały źródłowe. Sam dowiedziałem się dzięki niemu wiele interesujących szczegółów dotyczących życia prywatnego Schoenberga. Album można również wykorzystać w celach edukacyjnych, nie tylko muzycznych ale i językowych, jako że całość opowiedziana jest raczej przystępnym językiem. Pomimo to, nie sądzę by album miał szansę trafić w Polsce do szerszego grona

odbiorców. Pozostaje tylko podziwiać pomysł i wykonanie i czekać na podobnie profesjonalne wydawnictwa dotyczące kompozytorów w języku polskim.

Krzysztof Stefański

ROBERT SCHUMANN

The Great Romantic. Masterworks Edition.

Różni wykonawcy

Sony Classical 88697667272 • w. 2010, n. 1947-2007

★★★★★

W roku 2010, znaczącym jubileuszem dwu wielkich romantyków: Chopina i Schumanna, nie mogło oczywiście zabraknąć licznych pozycji fonograficznych im poświęconych, zarówno w postaci pojedynczych krążków, jak i całych zestawów złożonych z większej ilości płyt, w czym celują potencji rynku nagraniowego: EMI, Deutsche Grammophon, Sony. Ta ostatnia firma wypuściła w związku z rocznicą bardzo ciekawą kolekcję zatytułowaną *Robert Schumann – The Great Romantic. Masterworks Edition*, gdzie na 25 płytach istotnie znalazły się arcydzieła muzyki symfonicznej, fortepianowej, kameralnej i wokalne niemieckiego mistrza.

Pozycja niniejsza sytuuje się bardzo wysoko na liście zeszlórocznych wydawnictw, nie tylko ze względu na luksusową edycję i ilość zgromadzonego materiału, ale przede wszystkim z powodu niezaprzeczalnej wartości artystycznej rejestracji z bogatych archiwów wytwórni Sony, RCA czy Arte Nova. Całość zestawu podzielono na kilka tematycznych części. Pierwszych osiem krążków poświęconych zostało twórczości fortepianowej, która, razem z pieśniami, jest najchętniej przeze mnie słuchanym rodzajem dorobku Schumanna. Znajdziemy tu kreacje słynnych pianistów przeszłości i teraźniejszości, takich jak Artur Schnabel, Vladimir Horowitz, Arkady Wołosz, Jiewgienij Kissin, Jean-Marc Luisada, Charles Rosen, Michaił Kazakiewicz, Michael Endres, Robert Casadesu. Obcowanie ze sztuką wspomnianych mistrzów klawiatury w pięknej,

mieniającej się różnymi barwami, nastrojowej muzyce autora *Scen dziecięcych*, jest wyjątkowym doznaniem. Na dwu kolejnych płytach umieszczono *Symfonie* w bardzo dobrym wykonaniu Philharmonii i Jamesa Levine'a, lepszym wg mnie niż dokonane przez tego dyrygenta nagrania dla DG z Berliner Philharmoniker z lat 80. Płyty 11-12 zawierają komplet utworów na instrument solowy z orkiestrą. Wśród nich na uznanie zasługuje piękny, lecz rzadko grywany *Koncert skrzypcowy d-moll*; dzieła z fortepianem zaprezentowano w interpretacjach już historycznych: Rudolfa Serkina z Eugene Ormandym (lata 60.) oraz Artura Rubinsteina z Williamem Steinbergiem (*Koncert a-moll* z 1947 r.; szkoda, że nie wybrano innej wersji z lepszą jakością dźwięku – nie przepadam niestety za dźwiękowymi starociami). Płyty 13-17 przedstawiają chyba najmniej znany wycinek twórczości Schumanna; wielkie dzieła wokalo-instrumentalne, spośród których wybijają się *Raj i Peri* (dyr. Nicolas Harnoncourt) i *Sceny z „Fausta” Goethego* (dyr. Claudio Abbado). Warto poznać te oryginalne i szeroko zakrojone kompozycje w obu mistrzowskich wykonaniach. W odróżnieniu od nich oba requiem pod dyktando Wolfganga Sawallischy nie były mnie przekonane. Następne 4 krążki są gratką dla wielbicieli kameralistyki, których wytwórnia Sony uraczyła dużą dawką wspaniałych nagrań – triów, sonat skrzypcowych, utworów na klarnet, wiolonczelę i altówkę, wreszcie *Kwartetu* i *Kwintetu* z op. 47 i 44 – tego ostatniego w bez mała genialnej interpretacji Alicji De Larrochy i Tokyo String Quartet. Ostatnie płyty (22-25) poświęcone są pieśniom. Słuchanie ich w wykonaniach renomowanych śpiewaków z pewnością sprawi wiele satysfakcji słuchaczom ceniącym romantyczną lirykę wokalną – nazwiska takie jak Christoph Pregardien, Christian Gerharter, Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Quasthoff, Waltraud Meier, Nathalie Stutzmann czy Marjana Lipovšek, mówią same za siebie.

Nie da się w jednym tekście szczegółowo omówić

Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901), kiedyś niemalże zapomniany, teraz coraz częściej jego muzyka pojawia się na płytach. Znane z rzadko wykonywanego i nagrywanego repertuaru niemieckie wydawnictwo MDG tym razem prezentuje wzorcowe nagranie dwóch koncertów organowych tego twórcy. Przedzielone są trzema uroczymi utworami kameralnymi na wiolonczelę i organy. W sumie otrzymujemy album stanowiący ozdobę każdej kolekcji z piękną muzyką, a którego przestrzenne nagranie oddaje wszelkie niuanse zarówno tych dzieł jak i samego miejsca nagrania – kościoła ewangelickiego w Winterthur.



FERDINAND RIES
Concerto pastoral D-dur op. 120, Koncert fortepianowy c-moll op. 115, Introdukcja i rondo brilliant WoO54

Christopher Hinterhuber, fortepian • Bournemouth Symphony Orchestra • Uwe Grodd, dyrygent
Naxos 8.572088 • w. 2010, n. 2008 • 71'26"

Odkrywanie dzieł Ferdynanda Riesa w wydawnictwie Naxos wciąż trwa. Oto kolejny wolumin koncertów fortepianowych tego twórcy. Christopher Hinterhuber doskonale kreuje wszystkie trzy dzieła, rozumie i przeżywa głęboko tę muzykę, konstruktywnie buduje dramaturgię formy i z wyczuciem prowadzi śpiewne kantyleny. Bournemouth Symphony Orchestra bardzo dobrze towarzyszy soliście. Gra zespołu jest bez zarzutu, charakteryzuje go czystość, znakomita dynamika i wyrównane brzmienie we wszystkich sekcjach. To naprawdę znakomity album.

JOHANN ROSENMÜLLER
Vox dilecti mei – motety i sonaty
Alex Potter, kontratenor • Chelycus
Ramée RAM 1009 • w. 2010 • 66'05"

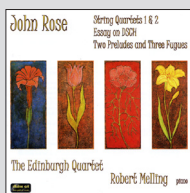


W zeszłym roku na nasz rynek trafiła udana płyta wydawnictwa Ramée. Nagrane na niej motety i sonaty Johanna Rosenmüllera (1617-1684) stanowią bardzo udane wprowadzenie do muzyki tego zapomnianego twórcy. Alex Potter, świetny kontratenor i zespół kameralny Chelycus znaleźli sposób, by ich realizacja przyciągała uwagę słuchacza, by po zakończeniu każdego utworu z chęcią przystępował do wysłuchania kolejnego. Poprzedzanie utworów wokalnych instrumentalnymi sprawia wrażenie prawdziwego koncertu, pod-

czas którego trzeba dać śpiewakowi chwile wytchnienia. Polecam, a sam z niecierpliwością czekam na kolejne dokonania tych artystów.

JOHN ROSE
Kwartety smyczkowe nr 1 i 2, 2 Preludia i 3 Fugi, Essay on DSCH

Richard Melling, fortepian • The Edinburgh Quartet
Divine Art dda25092 • w. 2010, n. 2009/10 • 74'14"



John Ros, to urodzone w Londynie w 1928 r. dziecko Holendrów, którzy wyemigrowali do Afryki Południowej w 1940 r. Uczył się m.in. u Edmunda Rubbry. Jego twórczość, umiarkowanie nowoczesna, nie stroni od tonalności. Choć mniej obfita na tej płycie, twórczość fortepianowa jawi się jako bardziej oryginalna. Niewątpliwie ciekawy album poszerzający wiedzę melomana.



JOHN SHEPPARD
Media Vita i inne dzieła liturgiczne
Stile Antico
Harmonia Mundi HMU 807509 • w. 2010, n. 2009 • SACD, 70'16"

Oto dzieła jednego z najwybitniejszych kompozytorów Tudorów – Johna Shepparda. Czwartą płytę zespołu Stile Antico zawiera nagranie motetu Media Vita i utworów mówiących o kruchości życia ludzkiego. Wyjątkowe wykonanie, świetne nagranie przestrzenne znakomicie oddające akustykę miejsca nagrania. Jedną z ciekawszych płyt z muzyką a cappella zeszłego roku.

HEITOR VILLA-LOBOS
Dzieła Chóralne
SWR Vokalensemble Stuttgart • Marcus Creed, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.269 • w. 2011, n. 2010 • 62'04"



Heitora Villę-Lobosa, znanego przede wszystkim dzięki Bachianas Brasileiras, możemy tym razem odkryć w nieczęsto wykonywanym i nagrywanym repertuarze – muzyce chóralnej. Znakomity zespół ze Stuttgartu, znany dzięki wcześniejszym albumom z XX-wieczną muzyką choralną i tym razem prezentuje świetny album, który zachwyci wszystkich miłośników chóralistyki.

JOHANN PAUL VON WESTHOFF
Sei Partite a violino senza basso accompagnato, 1696

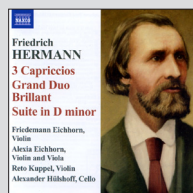
Gunar Letzbor, skrzypce
Arcana A 354 • w. 2010, n. 2009 • 62'51"



Johann Paul Westhoff (1656-1705), znakomity skrzypek i kompozytor drugiej połowy XVII w. nie jest nadto eksploatowany przez przemysł fonograficzny. Dlatego z radością należy przyjąć niedawno opublikowany album wydawnictwa Arcana z jego partitami na skrzypce solo. Znakomite wykonanie, świetna rejestracja dźwięku, bardzo ładnie wydany album, wszystko to powinno skłonić każdego melomana do sięgnięcia po tę muzykę. Naprawdę warto, można jej słuchać bez końca.

ENGLISH PIANO MUSIC
Utwory: Ivora Gurneya, Edwarda Elgara, Herberta Howellsa
Alan Grainvill, Jeremy Filsell, fortepian
Dal Segno DSPRCD059 • w. 2010, n. 1990/1994 • 76'56"

Ciekawą propozycję nieznaną brytyjskiej muzyki fortepianowej prezentuje niedawno wydana płyta firmy Dal Segno. W szczególności warte poznania są preludia Ivora Gurneya, znakomicie zapowiadającego się muzyka, którego kariera ucierpiała z powodu ataku gazowego jaki przeżył podczas I wojny światowej. Niestety, wykonanie nie jest na najwyższym poziomie – może dlatego nagranie czekało prawie 20 lat na publikację. Poza tym oprawa plastyczna albumu nie pasuje do drugiej dekady XXI w. – zapomniana muzyka wymaga obfitszego komentarza, a pianiści, choćby nienajwybitniejsi, powinni być uhonorowani choćby życiorysem.



FRIEDRICH HERMANN
• **JOHANN PAUL EICHORN**
Utwory na trójce skrzypiec, na dwoje skrzypiec i altówkę
Friedmann Eichhorn, skrzypce; Alexia Eichhorn, skrzypce i altówka; Reto Kuppel, skrzypce; Alexander Hülshoff, wiolonczela
Naxos 8.572066 • w. 2010, n. 2008/9 • 76'58"

Oto interesujące nagranie dzieł dwóch znanych wirtuozów i pedagogów, których twórczość jednak niezwykle rzadko gości w salach koncertowych. Stara się temu zaradzić Friedman Eichhorn, znakomity wykonawca koncertów Pierre'a Rodego, również nagranych przez Naxos.

Wykonanie prezentowanych utworów kameralnych jest na najwyższym poziomie i może zachwycić każdego miłośnika zapomnianej muzyki.

tylu różnych artystycznych kreacji, jakie znalazły się w tym elegancko, estetycznie wydanym 25- płytowym boksie. Wytwórni Sony należą się słowa uznania za tak wartościowe i interesujące przedsięwzięcie. Powinni się z nim zapoznać melomani nie tylko w ramach tegorocznych fonograficznych obchodów dwusetnych urodzin Roberta Schumanna. Jak pokazuje omawiana kolekcja nagrań, do jego muzyki warto wracać ciągle.

Paweł Chmielowski

ROBERT SCHUMANN

Symfonie nr 2 & 3

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden Und Freiburg • Michael Gielen, dyrygent

Hänssler Classic CD 93.259 • w. 2010, n. 2002/10 • 71'15"

★★★★★

Każda nowa płyta Michaela Gielena jest gwarancją najwyższego wykonawczego poziomu, mistrzostwa interpretacji, doboru ciekawego repertuaru i świeżego, niebanalnego podejścia do niego, co czyni z wydawanych przez Hänssler produkcji pozycje nadzwyczaj wartościowe i interesujące. Niemiecki maestro, znawca muzyki XX w., czuje się równie dobrze w twórczości romantyzmu i klasycyzmu, o czym świadczą jego doskonale interpretacje Beethovena, Brahmsa, Mahlera czy Roberta Schumanna. Najnowszą propozycją wytwórni jest krążek z symfonią tego ostatniego kompozytora, który z początkiem lata ukazał się na rynku.

III Symfonia Es-dur „Reńska”, moja ulubiona, już od pierwszych taktów porwała mnie siłą, energią, blaskiem i pasją, jakich nigdy jeszcze nie zdarzyło mi się słyszeć. Bez przesady można określić ową interpretację za rewelacyjną, a opiera się na perfekcyjnej realizacji partytury, wystawiając najlepsze świadectwo kunsztowi Gielena jak i symfoników z Baden-Baden. Jest wprost wymieniona: pełna ognia, utrzymana w świetnych tempach, z efektownymi kulminacjami i pozostawia w tyle wykonania innych, nawet najsztywniejszych kapelmistrzów: Bernsteina, Ka-

rajana, Levine'a czy Tennstedta. Nieco mniejszy entuzjazm wzbudziła Druga. Spodziewałem się równie wybitnego i przekonującego spojrzenia na tę piękną symfonię, ale okazało się, że wizja Gielena, jest w tym przypadku bardziej stonowana i poprawna. Kiedy spojrziałem na czas realizacji obu dzieł i spostrzegłem, że nagrano ją w tym roku, a Reńską osiem lat temu, stało się dla mnie jasne, że upływ czasu być może spowodował inne podejście dyrygenta i orkiestry do tej kompozycji. Żeby jednak uniknąć nieporozumień, dodam, że jest to wykonanie bardzo dobre, godne renomy Gielena i zespołu, utrzymane na wysokim poziomie, lecz wg mnie ustępuje doprawdy genialnej kreacji poprzedniczki.

Gdyby II Symfonia C-dur brzmiała tak fantastycznie, bez wahania uznałbym omawianą płytę za jedną z najlepszych interpretacji muzyki Schumanna – przyznanie najwyższej noty byłoby przyjemnością. Choć i pięć gwiazdek stanowi najlepszą rekomendację do zapoznania się z tym albumem.

Paweł Chmielowski

LOUIS VIERNE

Suity nr 3 i 4

Kay Johannsen, organy

Carus 83.251 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 75'42"

★★★★★

Powyższy album jest kolejnym wydanym w cyklu *Music aus der Frauenkirche Dresden* zawierającym dzieła organowe Louisa Vierne'a. Tym razem w wykonaniu Kaya Johannsena można usłyszeć dwie suity organowe Vierne'a – op. 53 i 55.

Obie suity organowe powstały w drugiej dekadzie XX w. Można w nich dostrzec wpływ ekspresyjnego świata romantycznych utworów fortepianowych, a w szczególności twórczości Roberta Schumanna. Podobnie jak *Phantasiestücke* Schumanna, *Pieces de fantaisie* mają indywidualne programowe tytuły, których znaczenie wykracza poza poziom muzyczny. Odnoszą się one bezpośrednio do ludzkiego świata emocji (*Resignation*) lub dotyczą interakcji między

jednostką a naturą (*Clair de lune, Hymne Au soleil*). Vierne, podobnie jak wielu współczesnych mu, francuskich kompozytorów organowych, używał silnie schromatyzowanego języka muzycznego. Wystarczy posłuchać np. lamentującej *Resignation z IV Suity*, w której niemal każdy dźwięk obciążony jest bardziej lub mniej silnymi dysonansami. Pełna napięcia harmonia posłużyła kompozytorowi nie tylko do symbolicznego przedstawienia depresyjnego nastroju, lecz była także odbiciem stanu jego duszy. Cierpienia, jakich doświadczał w swoim życiu, zawsze pozostawiały swój ślad w jego twórczości, przyczyniając się do powstawania kolejnych dzieł.

Kay Johannsen – wybitny niemiecki organista, zdobywca wielu nagród na światowych festiwalach muzyki organowej (w tym m.in. I nagrody *Deutscher Musikwettbewerb* w Bonn, która to nagroda w 1988 r. zwróciła na niego uwagę świata muzyki organowej), po raz kolejny sięgnął po dzieła Vierne'a starając się sprostać dość trudnym wymogom wykonawczym wierne'owskiej stylistyki. Album ten pokazuje, iż udało mu się tego dokonać.

Rafał Grabiszewski

Różne

PETER WARLOCK

działa orkiestrowe i wokalne z nagrań 78 rpm z lat 1925-1951

Divine Art dddh27811 • w. 2009 • ADD, 144'07"

★★★

Dawno, dawno temu przepokopując się przez sterty płyt w jednym z Katowickich „winiolowych rajów” odkryłam ścieżkę dźwiękową do filmu *Casablanca*. Na szczęście poza *As Time Goes By* płyta zawierała jeszcze zestaw przebojów z niemalże całej filmografii Bogharta. Świetna perełka, która przywołuje ciepłe wspomnienia w jesienne wieczory. Przy butelce dobrego wina w wyobraźni powoli odtwarzają się sceny czarno-białych filmów, gdzie oczywiście miłość, intryga,

akcja, zwycięstwo, namiętność i wszystko to, co teraz zastąpił hollywoodzki patos. Podobnie jest z Warlockiem, a przynajmniej tą jedną płytą.

Przywołuje na myśl takie filmy jak *Przemięło z wiatrem* swoją specyfiką nagrania, klimatem odtwarzanej raz po raz płyty. Jest idealną ścieżką dźwiękową dla wszystkiego, co mogłoby wydawać się aż tak retro. Nie chodzi mi o kompozycje bo w tym przypadku mamy do czynienia ze wszystkim poza muzyką filmową. Mam na myśli jedynie technikę nagrania i ogólne wrażenie, które wywołuje słuchanie dzieł orkiestrowych i wokalnych Warlocka z nagrań 78 rpm z lat 1925-1951. Momentami przenosi nas kompozytor na dwór elżbietański by chwilę później nostalgicznymi smyczkami przywołać takie obrazy jak właśnie filmowy dramacik ze zrozpaczoną Vivien Leigh w tle. Płyta jest zatem wielowarstwowa i trzeba dużo cierpliwości, żeby dotrzeć do nich wszystkich. Tylko Warlock był w stanie połączyć celtyckie brzmienie folklorystyczne z poezją Yatesa, płynnie przechodząc od inspiracji Renesansem do fascynacji muzyką Baroku. A wszystko to wpieść w cykl swoich kompozycji, które z pewnością nie należą do jednorodnych. Na tym chyba właśnie polega unikalność tego kompozytora – na heterogeniczności muzyki i jej ewolucyjnym charakterze. Mnogości nawiązań, kontynuacji i odniesień, które wprawne ucho bez najmniejszych problemów wychwyti.

Co nie zmienia faktu, że w przypadku tej płyty szybciej i łatwiej konotują się Wagner, Deutsch, Friedhofer, Roemheld czy Steiner, hollywoodzcy kompozytorzy lat 30. czy 40. niż autentyczne manewrowanie Warlock'a między stylami i warstwami muzycznymi. Niemniej jednak płyta ze swoim ogólnym kolorytem pasuje do perełki *Humphrey Boghart Theme Songs* i z pewnością przywoływać będzie podobne ciepło.

Olga Filipowska

Jan Sebastia Bach – Fantazja i fuga g-moll BWV 542, Pastorella BWV 590, Fantazja G-dur BWV 572 • Cesar Franck – 3 Pièces pour grand orgue • Jürgen Essl – Improvisationen

Jürgen Essl, organy

Carus 83.419 • w. 2009, n. 2009 • 68'00

★★★★★

Jürgen Essl *Fantazją i Fugą g-moll J. S. Bacha* (BWV 542) rozpoczyna prezentację brzmienia nowo wybudowanego instrumentu w Alpirsbach. Nie byłoby w tym nic dziwnego gdyby nie fakt, że po raz pierwszy unoszący się dźwięk organów – *Schwebender Klang* – wypełnił sobą całą przestrzeń tej dwunastowiecznej świątyni. Co prawda nie jest to pierwszy instrument, który wybudowano w tym kościele, jednak poprzednie nigdy nie zabrzmiały z takim majestatem i mocą. Główną tego przyczyną było miejsce, w którym budowano organy. Kościół nie posiada górnej galerii (chóru), więc instrumenty budowano przy prezbiterium, jednak miejsce to pod względem rozprzestrzeniania fali dźwiękowej nie było najlepsze. Rozwiązanie tego problemu przyniosła XX-wieczna technika – instrument w kształcie prostopadłościanu o wymiarach podstawy 4x4 m i wysokości 11 m nie posiada swojego stałego miejsca. Na czas koncertu jest przenoszony (waga: 16 ton) za pomocą poduszek pneumatycznych zamontowanych pod instrumentem w centralne miejsce prezbiterium, skąd promieniuje swoim majestatycznym dźwiękiem na całe wnętrze. Można by pomyśleć, że mój zachwyt ogranicza się jedynie do nowinek technicznych, jednak to właśnie te nowinki zdecydowały o brzmieniu, którego może doświadczyć każdy z nas słuchając tego albumu.

Fantazja i Fuga g-moll J. S. Bacha, w szczególności zaś *Fantazja*, należą do dzieł, w których kontrast staje się głównym elementem formatotwórczym. Przeplecione z fragmentami imitacyjnymi fragmenty biegnikowe zdradzają wpływy na twórczość Bacha szkół północno- i południowoniemieckiej. Essl bardzo dobrze odczytał

zamyśl bachowskiej koncepcji stosując w poszczególnych fragmentach zmiany barwowe i uzyskując tym samym bardzo przejrzystą strukturę *Fantazji*. Natomiast *Fuga*, pomimo swojej bardzo zwartej formy, nie jest do końca wykonana jednolicie. W jej części środkowej możemy zaobserwować zwolnienie tempa, które przy końcu utworu znów powraca do tempa pierwotnego, tworząc pewnego rodzaju parabolę. Nie jestem do końca przekonany o słuszności tej koncepcji Jürgen Essla. Z kolei zastosowana artykulacja, uwypuklająca poszczególne motywy, nadaje *Fudze* pewnej lekkości i przejrzystości, odzwierciedlając w bardzo naturalny sposób tendencje stylistyczne baroku. Na uwagę zasługuje również registracja – w *Fudze*, oprócz głosów zasadniczych i delikatnej mixtury, Essl dodał w pedale *Trompète 8'*, co może zdziwić część słuchaczy. Warto zauważyć, że sam Bach bardzo często stosował w swojej registracji głosy językowe (o czym pisze m.in. A. Schweitzer), jednak za jego czasów głosy te nie były tak „ryczące” jak zdarza się to w większości współczesnych instrumentów. Głos *Trompète 8'* w alpirsbachskich organach jest bardzo dobrze zintonowany w stosunku do pozostałych głosów, dlatego też jego użycie nie tylko było właściwe, lecz również bardzo wzbogaciło kolorystykę *Fugi*. Oprócz *Fantazji i Fugi g-moll*, w albumie znajduje się nagranie *Pastorale F-dur* (BWV 590) oraz *Fantazji G-dur* (BWV 572), która jednocześnie zamyka pierwszą część płyty prezentującą brzmienie instrumentu w stylistyce baroku.

Dругa część płyty ukazuje brzmienie instrumentu w konwencji symfonicznej organowej Francka, a więc nurtu przypadającego na drugą połowę XIX w. Essl wybrał 2 dzieła Francka: *Fantazję* oraz *Pièce héroïque*. Co prawda oba dzieła wykonane są poprawnie, z zachowaniem właściwej stylistyki, jednak nie wzbudziły one we mnie jakiegoś szczególnego zachwytu ani pod względem interpretacyjnym, ani ze względu na brzmienie organów. Pewne braki są szczególnie słyszalne

przy organowym *Tutti*, które ze względu na zbyt indywidualną barwę niektórych głosów, traci pewnego rodzaju gęstość, tak charakterystyczną dla instrumentów Cavallé-Coll epoki Francka. Chciałbym podkreślić, że jest to moja subiektywna ocena – być może mylna, a być może prawdziwa – decyzję pozostawiam Państwu.

Ostatnia część płyty prezentuje muzykę współczesną. Są to improwizacje Essla, których inspiracją stały się obrazy Bernharda Heisinga. Poniżej same improwizacje są dość interesujące pod wieloma aspektami, jednak do pełnego ich odbioru brakuje odwołania do źródła inspiracji (obrazów Heisinga), które powinny być zainstalowane w książeczce dołączonej do płyty.

Rafał Grabiszewski

**Frank Bridge • Benjamin Britten • Arnold Bax
Sonaty wiolonczelowe**

Johannes Moser, wiolonczela;
Paul Rivinius, fortepian

Hänssler Classic CD 93.257 • w. 2010,
n. 2009 • 66'44"

★★★★★

Opinia, że pomiędzy Purcellem a Brittenem nie działał żaden godny uwagi brytyjski kompozytor jest równie przesadna, co niesprawiedliwa. Zaprzeczają jej nie tylko takie postacie, jak Edward Elgar czy Ralph Vaughan Williams, ale również pomniejsi, acz równie interesujący kompozytorzy, jak Frank Bridge czy Arnold Bax. Można się o tym przekonać słuchając albumu Johanna Mosera, na którym wykonuje sonaty wiolonczelowe dwóch ostatnich z wymienionych kompozytorów oraz słynnego ucznia Bridge'a – Benjamin Brittena.

Niestety wykonanie nie zawsze pozwala zaprezentować ich utwory w dobrym świetle. Solista ma skłonność do stosowania nadmiernej vibracji, co w połączeniu z nie zawsze precyzyjną intonacją i dość ostrym brzmieniem jego instrumentu potrafi przynieść kosztowne efekty. Daje się też wyczuć dużą niepewność przy atakowaniu wysokich dźwięków. Zdecydowanie najbardziej

ucierpiał utwór Bridge'a, w którym nadto brakuje mi grania bardziej głębokiego i szerszą frazą. Na tle wiolonczelisty znacznie lepiej prezentuje się pianista, Paul Rivinius – zawsze precyzyjny, znakomicie wyczuwający muzykę, którą gra, logicznie spaja utwory i nadaje im właściwy charakter. Muzycy niestety nie zawsze idealnie zgrzywają się ze sobą, czego najwyraźniejszym przykładem jest nierówne zakończenie sonaty Brittena.

Pomimo pewnych braków, wykonania prezentują się dość solidnie. Sonata Baxa jest zagrana bardzo delikatnie, lekko i wdzięcznie, a jednocześnie nie brak tam intensywnej emocjonalności. To chyba najlepiej zagrany utwór na tym krążku. Nierówna jest sonata Brittena, ale to w niej usłyszeć można momenty najbardziej magiczne. W końcowym marszu podoba mi się głębia i moc brzmienia wiolonczeli, w elegii – jej rzewność i śpiewność. Najlepiej brzmi jednak część druga, scherzo – pizzicato. Solista zaprezentował tu, jak wieloznacznym pojęciem może być pizzicato. Niestety, jeden zjawiskowy moment nie jest w stanie zrównoważyć wszystkich braków tej interpretacji. Szkoda, że na takim poziomie nie jest zagrany cały program.

Krzysztof Stefański

**TERESA BERGANZA
An Evening Song 1985**

Hänssler Classics CD 93.705 • w. 2010,
n. 1985 • 63'40"

★★★★★

Teresa Berganza, wielka postać światowej wokalistyki, jedna z najwybitniejszych mezzosopranistek drugiej połowy XX w., powiedziała kiedyś: „Wiem, że moje płyty nie oddają tego, do czego jestem zdolna, ale doprawdy mikrofon mnie paraliżuje. W ogóle nie znoszę nagrań i całej tej techniki!” Słuchając jednak jej nagrań, m.in. omawianej płyty, trudno przyznać rację śpiewaczce. A może w tym przypadku dlatego, iż jest to nagranie „żywe”, zarejestrowane w trakcie Festiwalu w Schwetzingen w 1985 r.

Teresa Berganza dysponowała urzekającym w bar-

wie głosem, intensywnością dramatycznego wyrazu (na scenie operowej połączonego z wyrafinowanym i subtelnym aktorstwem) i wysoką muzyczną kulturą. Zawsze swobodnie operująca swym pięknym mezzosopranem, potrafiła koncentrować się na stronie interpretacyjnej, na wydobyciu z wykonywanych utworów ich klimatu, siły wyrazu i dramaturgii. Jej muzyczna kultura i intuicja nigdy nie zawodziły. Słuchając Teresy Berganzy odnosi się wrażenie, że właściwie wszystko, co śpiewa, jest łatwe i bezproblemowe. Artystka nigdy zbyt mocno nie forsuje dźwięku, śpiewa kulturalnie i muzykalnie. „Piękno głosu musi być poparte techniką” – to jej wykonawcze credo.

Omawiane nagranie rozpoczyna kantata Haydna *Ariadna na Naxos*. To ulubiona kompozycja Haydna. Jej wykonaniem artystka zachwyca. Swym bogatym głosem oddaje wszystkie nastroje bohaterki utworu: rozpacz, żal, przerażenie. Trwająca około 16 minut kantata bywa rzadko wykonywana, a Berganza dość często właśnie nią rozpoczyna swe recitale.

Cykl *W izbie dziecięcej* Modesta Musorgskiego, składający się z siedmiu małych pieśni – dramatów, artystka śpiewa bardzo ilustracyjnie, całkowicie podporządkowując muzykę intonacji swego głosu. Jedną z tych pieśni (trzecia, *Żuczek*, poz. 7) wykonana jest wręcz rewelacyjnie.

W czterech pieśniach G. Fauré, kompozytora francuskiego, doskonale trafia w ton galicyjski. To zupełnie inne pieśni, odbiegające w nastroju i formie od pozostałych nagranych na tej płycie. Ich specyficzna estetyka (melodeklamacyjne, recytatywowe) ujawniają nie tylko możliwości śpiewaczki, ale także wyjątkową kulturę muzyczną towarzyszącego jej w zarejestrowanym recitalu pianisty, Juana-Antonia Alvareza Pareję.

W trzech pieśniach Ottorina Respighiego, rzadko wykonywanych i nagrywanych, artystka ukazuje piękno swego rejestru piersiowego, o niemal „barytonowym brzmieniu”.

Mało znany jest u nas brazylijski kompozytor Francisco

Braga (1868-1945). Jego sześć pieśni (*Canções Nordestinas*), brzmi chwilami egzotycznie, a artystka ujawnia zawarty w nich niepowtarzalny klimat i nastrój tradycyjnej dla tego regionu muzyki ludowej. Chyba pieśni te szczególnie odpowiadają jej temperamentowi artystycznemu, ich brzmienie i emocje, bardzo zresztą zmienne, kształtuje bowiem z malarską wręcz barwnością.

Recital kończy brawurowo zaśpiewana cabaletta *Di tanti palpiti* (*Od tylu wzruszeń serca*) tytułowego bohatera opery Rossiniego *Tankred*. Włosi nazywają ją „arią ryżową”, gdyż podobno Rossini skomponował ją w kilka minut, podczas gotowania ryżu na kolację.

Jacek Chodorowski

Johannes Brahms – II Koncert fortepianowy B-dur op. 83 • Piotr Czajkowski – I Koncert fortepianowy b-moll op. 23

Kurt Leimer, fortepian • Nürnberg Symphoniker; *Symphony of the Air-Orchestra New York* • Erich Kloss, Günther Neidlinger, dyrygenci

Colosseum Classics COL 9203.2 • w. 2008 • 74'13"

☆☆☆

Biorąc do ręki tę płytę, w pierwszej chwili zdziwiłem się, jak zmieszczono *II Koncert fortepianowy B-dur* Johanna Brahmisa i *I Koncert b-moll* Piotra Czajkowskiego na jednym krążku. Przerażenie wzrosło, kiedy spojrzałem na łączny czas nagrania – 74 minuty. Obawiałem się bezmyślnej gonitwy, powierzchownego „przejechań się” po partyturach, bicia rekordu szybkości w wykonaniu obu arcydzieł. Po zapoznaniu się z zawartością albumu wydanego przez Colosseum Classics, moje obawy znikły. Zamieszczone interpretacje okazały się nie tak straszne, jak się spodziewałem, choć i tak odbiegają od moich wyobrażeń wspomnianych utworów i ich idealnego kształtu.

Tempa przyjęte przez bohatera płyty, niemieckiego pianistę Kurta Leimera i towarzyszące mu orkiestry, są istotnie szybsze, znacznie szybsze niż te, do których przywykłem, ale, o

dziwo, nie wyrządzają krzywdy utworom, ich formie, treści i odbiorowi przez słuchacza. Może jedynie finał *Koncertu b-moll* Czajkowskiego wykonany jest z pewną agogiczną przesadą, która nie wzbudziła mojego entuzjazmu. Poza tym „przyczepić się” mogą tylko do niezadowalającej jakości technicznej albumu, zawierającego historyczne nagrania dokonane w końcu lat 60. i początku 70. ubiegłego stulecia. Pod względem realizacji dźwięku, a również i interpretacji, wypadają znacznie gorzej niż wysoko przeze mnie cenione rejestracje – przypadek *Drugiego* Brahmisa – powstałe w tym samym czasie: Daniela Barenboima i New Philharmonia Orchestra pod Johnem Barbirollim (EMI) oraz Emila Gilelsa z Berliner Philharmoniker pod Eugenem Jochumem (DG).

Omawiana pozycja z pewnością może zainteresować miłośników pianistyki, jako że sam Kurt Leimer nie jest u nas zbyt znana postacią. O tym, że warto poznać jego osobę i artystyczne dokonania, świadczy właśnie niniejszy album. Mimo swych niedoskonałości jest cennym dokumentem, udowadniającym wartość sztuki wykonawczej tego pianisty.

Paweł Chmielowski

TIMELESS

Tarquino Merula (1595-1665), Philip Glass (1937) – muzyka instrumentalna

Lautten Compagny Berlin

Deutsche Harmonia Mundi 88697526982

• w. 2010, n. 2008 • 69'21"

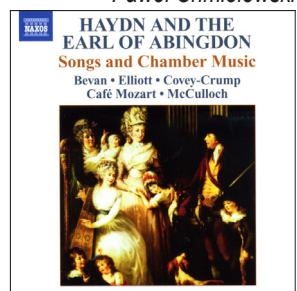
☆☆☆

Cenię wytwórnię Deutsche Harmonia Mundi za ciekawe projekty wydawnicze i wysoki poziom nagrań, ale kiedy mam do czynienia z płytami łączącymi muzykę z różnych, odległych od siebie epok, rezultat może być dyskusyjny. Tak jest też w przypadku albumu *Timeless*, przedstawiającego twórczość barokowego kompozytora Tarquinia Meruli i współczesnego nam Filipa Glassa. W roli głównej berlińska formacja Lautten Compagny, poruszająca się głównie w obszarze ujętym granicami czasowymi XVI-XVIII w., ale nie tylko, jak dowodzi omawiany krążek.

Przyznam się, że miałem duże oczekiwania do niniejszego tytułu przed zapoznaniem się z nim i nie kryję, że trochę się rozczarowałem. Zdecydowanie bardziej do gustu przypadła mi wizja oryginalnych utworów Meruli, gdzie artyści mieli okazję zaprezentować pełnię swych technicznych i muzycznych umiejętności w dziełach zróżnicowanych pod względem wyrazu, obsady i faktury, pełnych fantazji, wymagających świeżego, żywego podejścia, pewnej brawury, efektownych temp. Interesująco pokazali mało znaną, a wartą uwagi, twórczość wybitnego autora, zapisującego ważny rozdział w historii europejskiej muzyki instrumentalnej doby baroku. Chciałoby się lepiej poznać więcej utworów Włocha, za to dłużej raczej wolałbym nie obcować z wykonaniem Glassa, które nie wywarło na mnie większego wrażenia. Wbrew temu, co twierdzi wydawca, jakoś nie widzę wielu punktów styknych, a tym bardziej „zaskakujących podobieństw” między jednym a drugim kompozytorem, uzasadniających połączenie ich dzieł na jednym krążku – niewiele z tego dla mnie wynika.

Zyczyłbym sobie mieć płytę wypełnioną w całości muzyką bądź twórcy muzyki do *Godzin* – myślę, że byłoby to o wiele sensowniejsze niż omawiana kompilacja. Być może zwolennicy oryginalnych, hybrydowych projektów wydawniczych będą nią usatysfakcjonowani, lecz mnie nie przekonała.

Paweł Chmielowski



HAYDN AND THE EARL OF ABINGDON Pieśni i muzyka kameralna Café Mozart (Windsor)

Naxos 8.570525 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 68'09"

☆☆☆☆

Album *Pieśni i muzyka kameralna*, na który złożyły się kompozycje Josepha Haydna i Willoughby'ego Bertiego, 4. hrabiego Abingdon, należy do tych rejestracji fonograficznych, które niezwykło trudno jest ocenić po jednorazowym przesłuchaniu, ponieważ pierwszym wrażeniem jakie się nasuwa jest pewnego rodzaju nieporządek repertuarowy. Doznaje się bowiem odczucia, że jest to przypadkowo zebrany zbiór utworów, połączonych wprawdzie wyartykułowaną w opisie zawartym w książeczce dołączonej do płyty jedną myślą przewodnią, lecz nie do końca czytelną. Dużo łatwiej jest potraktować ten album raczej jako typową składankę, gdzie każdy utwór może istnieć samodzielnie bez powiązania z innymi i de facto każdy utwór można oceniać niemalże osobno. Taka składanka powoduje, że płyty tej dosyć dobrze słucha się niejako „przy okazji”, gdzie stanowi ona raczej rodzaj tła muzycznego, niż dzieło, na którym chcemy skupiać swoją uwagę. Tym samym może to być znakomity produkt dla dzisiejszej „multitask generation”, o ile ktokolwiek z tego pokolenia będzie jeszcze zainteresowany muzyką klasycystyczną...

Zespół muzyków o wdzięcznej nazwie Café Mozart, grających na instrumentach dawnych pod kierunkiem Dereka McCullocha już od blisko ćwierćwiecza, odkrywa dla licznych rzesz melomanów zapomnianą muzykę klasycyzmu. Główna specjalizacja zespołu to „Haydn w Anglii” oraz jego związki z innymi kompozytorami brytyjskimi tego okresu. W tym kontekście prezentowana dzisiaj płyta, zawierająca zarówno kompozycje Haydna, jak i Willoughby'ego Bertiego, 4. hrabiego Abingdon – muzyka amatora i mecenas sztuki, wpisuje się niemal idealnie w samo centrum zainteresowań muzycznych Café Mozart. Mając powyższe na uwadze można było się spodziewać nagrania stojącego na najwyższym poziomie. Faktycznie, większość fragmentów *stricto* instrumentalnych nie pozostawia w zasadzie co do tego żadnych wątpliwości. Niektóre

z nich to w tej realizacji wręcz prawdziwe miniaturowe arcydzieła (*Country Dances*). Ale jednak muszą także zwrócić uwagę na wokalną stronę wykonania, a tę w niektórych miejscach zaliczyłbym raczej do mankamentów, niż do zalet niniejszej rejestracji.

O ile nie budzi najmniejszych zastrzeżeń Sophie Bevan, śpiewająca przepięknym lirycznym dźwiękiem i ze znakomitym wyczuciem stylu (choćby w utworze *The Wakefull Nightingale*), o tyle trochę zastrzeżeń mógłbym mieć do drugiej sopranistki – Rachel Elliott. Jej głos, a wręcz osmieję się określić – głosik, brzmi bardzo cienko, choć czysto, sprawiając wrażenie niemal nieszkolonego. Dodatkowo nie zawsze zrozumiałe są dla mnie jej zabiegi interpretatorskie. Niepotrzebne i nienajładniejsze są choćby dodane wysokie dźwięki w pieśni *She never told her love*. Podobnie jej wykonanie *The Spirit's Song*, która uchodzi za jedną z najdoskonalszych liryk wokalnych Haydna, nie oddaje nic z romantycznego charakteru tej pieśni. Dosyć interesującym zabiegiem interpretacyjnym (jednak słabym od strony wokalne) jest natomiast wykonanie pieśni *Gegenliebe* z towarzyszeniem gitary chociaż pochodzi ona z wyraźnie oznaczonego zbioru pieśni na fortepian.

Nie porywa również Rogers Covey-Crump śpiewający partie tenorowe. Jego głos określiłbym jako nieinwazyjny – nieprzeszkadzający, ale też niezmuszający do słuchania. Momentami brzmi on bardzo amatorsko. Być może był to jakiś celowy zabieg wykonawczy, lecz trudno takim zabiegiem wytłumaczyć na przykład kopoty z intonacją i oparciem oddechowym w pieśni *Trachten will ich nicht auf Erden*, gdzie słychać nieco niepotrzebnych zabiegów z mikstem, a nawet wręcz falsetem na dodanych nutach quasi-kadencji. Mało utnace są też próby wykonania tryłów (a może raczej jakiegoś specyficznego tremola?) w ostatnim utworze na płycie. Co ciekawe śpiewak ten w nagraniu *The First Booke of Songs or Ayres* Johna Dowlanda dla tej

samej wytwórni brzmi zupełnie inaczej. Inaczej też brzmi chociażby w utworze *The Political Rationalist*, czy w duetach ze wspomnianą wcześniej Sophie Bevan.

Podsumowując powyższe omówienie trzeba zauważyć, że jest to nagranie bez wątpienia oryginalne, tak pod względem doboru repertuaru, jak i samego wykonania. Szkoda, że bardzo dobra gra zespołu Café Mozart nie znalazła pełnego uzupełnienia w głosach wokalnych. Byłaby to wtedy płyta w całości zasługująca na bardzo wysoką ocenę.

Ziemiowi Wojtczak

HUMORI
Carnival and Lent
The Theatre of the Humours

Les voix baroques; Les voix humaines

Atma Classique ACD2 2504 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 64'12"

★★★★

Kluczem do rozumienia tego bardzo ciekawie ułożonego albumu jest umieszczony na początku madrygał *Fate Silentio* Orazia Vecchiego. Oto rozpoczyna się turniej najwyższych śpiewaków, którzy przy pomocy różnych afektów starają się jak najbardziej poruszyć słuchaczy, by zdobyć wieczną sławę. W zaproponowanej przez artystów wizji w szranki stają cztery nacje: Niemcy prezentują, a jakże, afekt militarny, Francuzi – żartobliwy, Włosi – beztroski, pastoralny, natomiast Anglicy – melancholiczny. Prezentowane są utwory zarówno wokalne, jak i instrumentalne, pochodzące z przełomu XVI i XVII w.

Osobiście w takim turnieju palmę pierwszeństwa przyznałbym Francuzom. Zarówno fragmenty taneczne – utwory Jeana d'Estreés, a przede wszystkim biesiadna pieśń Gabriela Bataille zostały wykonane z humorem i pasją. W pieśni wokaliści znakomicie bawili się teksem, zmieniając barwę głosu i intonację w zależności od treści. Podobały mi się również melancholijne utwory angielskie, szczególnie instrumentalne, gdzie uroczo i przejmująco zawodziły viole da gamba. Niestety obraz

całości psuła aria *From silent night* Johna Dowlanda, dość nieprecyzyjnie i niedbale wykonana przez Charlesa Danielsa. Część włoska, choć nie pozbawiona czasem wdzięku, wypada raczej przeciętnie. Słynne *Zefiro torna* Monteverdiego wykonane jest ładnie, ale daleko tu do najlepszych wykonawców. W madrygale *Due rose fresche* Andrei Gabrielego brakuje deklarowanej lekkości i pastorałności brzmienia. Również w niemieckiej „militarności” brakuje tak wyraźnego zarysowania afektu, jak w repertuarze francuskim.

Bardziej podoba mi się na tej płycie brzmienie wokalistów niż instrumentalistów, którzy zwracają uwagę wyraźnym artykułowaniem znaczenia tekstu, a także precyzją i stopliwością brzmienia. Tak idealnego zgrania brakuje mi czasem w utworach instrumentalnych. Wydaje się też, że czasami można by zaprezentować te utwory w sposób jeszcze bardziej emocjonalny – w przypadku wspomnianych już utworów Jeana d'Estreés podoba mi się surowe, przaśne brzmienie instrumentów, lecz jednocześnie odczuwam pewną niepotrzebną powściągliwość w wyrażaniu emocji. Akurat w tych utworach nie zawadziłoby nieco więcej energii, podobnie jak w *Ciacconie* Tarquinia Meruli. Być może wówczas owe muzyczne zawody stały by się jeszcze bardziej zacięte i pasjonujące, choć i w obecnej formie słuchanie tego albumu sprawi wiele przyjemności.

Krzysztof Stefański



JANINE JENSEN
Beau Soir

Janine Jensen, skrzypce; Itamar Golan, fortepian

Decca 478 2256 • w. 2010 • 65'40"

★★★★

Beau Soir, Piękny Wieczór,

to tylko część tego, co przedstawia nam niniejszy album. Tematem tej poetyckiej płyty jest bowiem noc. Zgromadzone tu utwory zostały tak dobrane, by ukazać wszystkie najważniejsze momenty począwszy od wieczoru i zmierzchu, na bladym świecie poranka skończywszy. A jest to noc gdzieś we Francji, wszystkie bowiem utwory zostały skomponowane przez twórców francuskich. Noc piękna, pełna delikatności i czaru...

Płytę rozpoczyna *Sonata skrzypcowa* Claude'a Debussy'ego. To muzyka mogąca obrazować tętniące jeszcze życiem miasto, gdy słońce chyli się już ku zachodowi i nastaje wieczór. Wraz z dźwiękami transkrypcji pieśni *Beau Soir*, czujemy już nastrojów wieczornej magii. Miasto opustoszało, tylko jakaś para zakochanych spaceruje samotnymi alejkami. Ich skryte pocałunki rozświetla blask *Światła księżycy* (*Claire de Lune* Debussy'ego), a te najbardziej intymne pieszczoty między nimi ukazuje kolejna kompozycja – *La Minute exquise* Richarda Dubugnon. I kochankowie jednak w końcu układają się do snu (*Nocturne* Lili Boulanger), a wkrótce oddają się także marzeniom sennym (*Hypnos* Dubugnona). Ich wizje senne łączące w różnym stopniu i proporcji wspomnienia ostatniego wieczoru z bardziej fantastycznymi obrazami przybierają coraz to nowe barwy (*Thème et Variations* Oliviera Messiaena). Budzą się na chwilę (*Après un rêve* Gabriela Fauré). Wkrótce jednak znów zasypiają, tym razem oddając się we śnie wspomnieniom, nie wiedząc, że wita ich poranek (*Sonata skrzypcowa* Maurice'a Ravela i *Retour à Montfort-l'Amaury* Dubugnona).

Taką to podróż proponują nam na swojej pierwszej wspólnej płycie skrzypaczka Janine Jansen i pianista Itamar Golan. Ta wyżej zaprezentowana jest wszak tylko jedną z możliwości, sama płyta stwarza ich dużo więcej! Jeśli mowa o twórcach albumu, wspomnieć należy również o Richardzie Dubugnonie, szwajcarskim kompozytorze, zaprzyjaźnionym z Janine Jansen, który sam będąc pomysłodawcą

układu płyty, stworzył bądź zaaranżował na jej potrzeby trzy własne kompozycje, idealnie wpisujące się w charakter pozostających utworów.

Powiedzmy jednak kilka słów o samym wykonaniu. Swą wielką klasę, Janine Jansen pokazała nam już wraz ze swymi poprzednimi nagraniami. Tym razem udowodniła również, że potrafi być znakomitą kameralistką. Wraz z pianistą Itmarem Golanem, kameralistą rasowym, tworzą świetnie zgrany duet (na zasadzie efektu dopełnienia). Skrzypaczka stara się o piękno dźwięku (cudowne doły), do każdego zamieszczonego tu utworu podchodząc z wielkim szacunkiem, nie zapominając jednak o swym własnym stosunku do wykonywanej muzyki, co szczególnie słychać w interpretacji współczesnych dzieł Dubugnona. Nie przekonuje mnie natomiast dźwięk Jansen w górnych rejestrach, szczególnie w pianach. Da się to słyszeć chociażby w *Après un rêve* Gabriela Fauré, gdzie dźwięk skrzypiec jest jednak zbyt niepewny chwiejąc się jak trzcina na wietrze. Mam wrażenie, że artystka nadużywa wibrata, nad którym nie zawsze skutecznie panuje. Janine Jansen zachwyca za to świetnym frazowaniem, podkreślając znakomicie linie melodyczne każdego z utworów, przez co sprawia wrażenie artystki niezwykle kompetentnej, jakby mówiła do słuchacza: „To właśnie jest tu najistotniejsze”. Świetnie poradziła sobie z obydwojema sonatami, szczególnie z tą Ravela (wspaniałe pizzicata), gdzie, dzięki kapitalnym kontrastom dynamicznym i zabawom z barwą dźwięku, udaje jej się pokazać w *Bluesie* prawdziwy lwi pazur. Pianista zawsze stara się bardzo inteligentnie podążać za skrzypaczką (złośliwcy powiedzieliby, że inteligencją nadrabia brak wyrazistej artystycznej osobowości), raczej nie wychodząc na pierwszy plan. Oboje jednak świetnie się dopełniają!

Znakomity pomysł, dobre wykonanie, w całości bardzo piękna płyta.

Lukasz Kaczmarek



KIRI TE KANAWA SINGS MOZART & STRAUSS

Decca 478 2352 • w. 2010, n. 1982-1993 • 152'38" ★★★★★

Wydany przed kilkoma miesiącami album przynosi nagrania znakomitej śpiewaczki, Kiri Te Kanawy, ostatniej bodaj primadonny scen i estrad koncertowych świata. A na tę wysoką pozycję zasłużyła sobie talentem, sposobem bycia (w dodatku tych słów znaczeniu) i nieprzeciętnym, wręcz głosem. Głos Kiri to delikatny, o pięknej, niepowtarzalnej barwie, sopran liryczny. Brzmieniem tego głosu artystka stwarza specyficzną atmosferę, zniewalającą swowistym, erotycznym jego zabarwieniem. Kiri zawsze śpiewa w sposób kulturalny, znakomicie prowadzi frazę, jej intonacja jest krystalicznie czysta, legato nienaganne. A sam śpiew – naturalnie swobodny. Gdy do tego dodamy nieprzeciętną urodę artystki – będziemy mieli obraz zjawiska artystycznego, jakim jest i pozostanie Dame Kiri Te Kanawa.

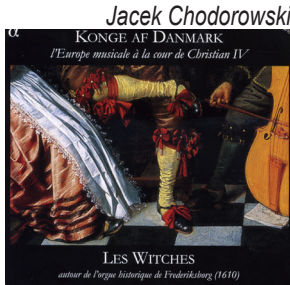
Specjalnością śpiewaczki stały się, właściwie od początku jej kariery artystycznej, opery Mozarta i Ryszarda Straussa. Jej interpretacje szczególnie mozartowskiej Donny Elwiry oraz straussowskich *Arabella* i *Marszałkowej*, uważane są za wzorcowe, stanowiące swoiste „punkty odniesienia”. I właśnie utwory tych dwu kompozytorów w mistrzowskiej interpretacji Kiri Te Kanawy znajdujemy na omawianych płytach.

Pierwszy krążek zawiera arie z oper Mozarta: *Wesele Figara*, *Zaide*, *Falszywa ogrodniczka*, *Łaskawość Tytusa*, *Cosi fan tutte*, *Król pasterz*, *Lucio Silla*, *Idomeneo*, *Czarodziejski flet*, *Dyrektor teatru* oraz dwie arie koncertowe. Słuchając tak zestawionych, różnorodnych w emocjach i wyrazie arii, można zrozumieć

sympatię śpiewaczki do tego kompozytora. I jej szczególne predyspozycje do wykonywania jego muzyki. Śpiewanie Mozarta jest dla niej nieukrywaną przyjemnością. Nieskazitelna linia wokalna, doskonała technika, „precyzyjne szlifowanie dźwięków”, a równocześnie zrozumienie stylu i głębi jego muzyki – to podstawowe walory jej mozartowskich interpretacji. Urzekająco śpiewa dwie arie Hrabiny (*Porgi, amor... i Dove sono...*) z *Wesela Figara*. Wzrusza w nich ciepłem, tęsknotą za minionym szczęściem, ale i godnością. Jako Pamina imponuje uczuciem czystej miłości. Jako Fiordiligi jest w swym uczuciu stała, wierna, choć nie pozbawiona zmysłowości. Tak mowa charakterystycznie wszystkie jej mozartowskie interpretacje, zawsze trafne psychologicznie i bezbłędne wokalnie.

Drugim kompozytorem, który znalazł się w kręgu największych zainteresowań artystki, jest Ryszard Strauss. I jego utwory wypełniają drugi krążek omawianego albumu. Otwierają go *Vier letzte Lieder* (*Cztery ostatnie pieśni*). To „łabędzi śpiew gasnącego życia, przepełnione melancholią, lecz zarazem pełne wiary w przyszłość”. Ich polskie tytuły, to: *Wiosna*, *Wrzesień*, *Przed zaśnięciem*, *O zmierzchu* (ta ostatnia – do słów J. Eichendorffa, pozostałe teksty – H. Hesse). Pieśni te swą melodyką i nastrojami wyjątkowo odpowiadają Kiri i należy ona do wspaniałych ich interpretatorek. To nagranie (Solti, 1991 r.) trzeba umieścić bardzo wysoko, może nawet tuż za Kirsten Flagstad (Furtwängler, 1950 r.) z nagranych na płycie innych pieśni (poza omówionym cyklem) wrażenie robi kontemplacyjne, „malarzkie wykonanie” pieśni *Noc* (z op. 10). Opery R. Straussa reprezentują na płycie *Arabella* i *Capriccio*. Te Kanawa *Arabella* była niezrównaną. To jej bohaterki „uczuciowe i umysłowe dojrzewanie” jest głównym tematem dzieła. Jej interpretacja tej partii jest więc pogłębiona psychologicznie, bardzo liryczna, poetycko subtelna. I cały czas pamiętająca, że jest bohaterką opery komicznej. Postać Hrabiny w operze

(czy konwersacji muzycznej) *Capriccio* też musi być bliska artystce. Przecież Hrabina jest w połowie Marszałkową, a w połowie Arabellą. Musi być jednak wiarygodna w swoim wyborze (poeta czy kompozytor). I musi pamiętać, iż wirtuozerię jej śpiewu trzeba zabarwić tonem aluzyjnym, ironicznym i płynnym. Znakomita interpretacja. Jak i cały album!



KONGE AF DANMARK
L'Europe musicale à la cour de Christian IV

Les Witches
Alpha 163 • w. 2010, n. 2008 • 68'30"
★★★★★

Najnowsza płyta zespołu *Les Witches* to nie tylko próba odtworzenia repertuaru, jaki grany był na dworze Chrystiana IV, króla Danii, ale też, a może przede wszystkim, historia pewnych organów.

Zbudowane w 1610 r. przez Esaiasa Compeniusa dla księcia Henryka Juliusza, męża siostry króla Danii, zostały umieszczone siedem lat później w kaplicy zamku we Frederiksborgu, gdzie zresztą jeszcze dziś można je zobaczyć i usłyszeć.

Jest to możliwe dzięki Svenowi-Ingvartowi Mikkelsenowi – organiście rozpoznawalnemu także dzięki charakterystycznym fioletowym, palczastym skarpetkom, w których gra. Sven podkreśla, że nieważne, jak stary byłby instrument, należy na nim ciągle grać, bo tylko wtedy będzie on w stanie dać ludziom radość, zamiast zbierać kurz w roli eksponatu. Pod jego palcami te organy stają się dziwnie współczesne, także dzięki repertuarowi, jaki wykonuje, grając na nich muzykę dworską i taneczną. Wbrew typowemu przeznaczeniu organy z Frederiksborga już w swym założeniu nie miały być organami kościelnymi, lecz kameralnymi, które będą mogły akompaniować do tańca. Kon-

cepcja ta, choć wiekowa, stanowi powiew świeżego powietrza dla naszych uszu obciążonych brzmieniem romantycznych organów, z rozbudowanymi do granic możliwości współbrzmieniami, przytłaczającymi słuchacza masowością dźwięku.

Przeznaczenie instrumentu określiło repertuar omawianej płyty. Stanowią go utwory taneczne wybitnych twórców dworskiej kameralistyki z epoki baroku – m.in.: Sheidta, Hume'a, Simpsona, Lorenza. Bogate i pełne brzmieniowo kompozycje, nasycone ciemną głębią viol, które wraz z pozostałymi instrumentami wiodą fascynujące polifoniczne sploty.

Całość jest niezwykle spójna. Uważam to za naprawdę duże osiągnięcie, gdyż niełatwo uzyskać wrażenie kompozycyjnej spójności między utworami napisanymi przez różnych kompozytorów, przy tym organy brzmią niezwykle lekko i zwinnie. Prezentują ogromną paletę barw, a co najważniejsze, doskonale zostały umieszczone w przestrzeni dźwiękowej poszczególnych utworów. Nawet w momentach, kiedy ledwo je słyszymy, nigdy nie tracimy poczucia, że są bohaterkami muzycznej akcji.

W całym ruchu wykonawstwa muzyki dawnej na instrumentach z epoki, pomiędzy kłótniami o wyższości stroju barokowego nad romantycznym i zarzutami o budowanie muzycznych skansenów, jest coś, co sprawia, że wszystkie wymienione problemy stają się nieistotne. Dzieje się tak np. w wypadku tej płyty, kiedy dowiadujemy się, że tych organów jako akompaniamentu używał sam John Dowland. Świadomość, że brzmienie instrumentu nie zmieniło się od czterystu lat i dziś w domu słyszymy to, co słyszał Dowland grając swoje pavany i galliardy jest obywatelską. Bowiem zmieniło się dosłownie wszystko dookoła, poczynając od samego zamku, gdzie znajdują się organy, aż po cały świat. A jednak tak krucha i delikatna rzecz, jak dźwięk przeszłości zdołał przetrwać tylko i wyłącznie dzięki temu instrumentowi i miłości szalonego organisty w fioletowych skarpetkach.

Michał Koziółek



MAGDALENA KOŻENA
Lettere amoroze

Private Musicke • Pierre Pitzl, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 8764 • w. 2010 • 61'03"
★★★★★

Magdalena Kożena jest Czeszką urodzoną w Brnie, a wykształconą muzycznie w Bratysławie. Śpiewać zaczęła właściwie przypadkowo. Studiowała grę na fortepianie, a gdy złamała obydwie ręce, postanowiła śpiewać, myśląc o wstąpieniu do chóru. „Nigdy nie przypuszczałam, że mogę zostać solistką, uważałam, że nie mam dość dobrego głosu” – powiedziała w jednym z wywiadów. Jej głos rozwinął się tymczasem od kontraltu do wysokiego mezzosopranu lirycznego, co pozwoliło na poważne rozszerzenie repertuaru. Dziś jest związana kontraktem z wytwórnią Deutsche Grammophon, co owocuje licznymi już nagraniami recitali. W karierze międzynarodowej bardzo pomogli jej dyrygenci Marc Minkowski i John Eliot Gardiner.

Omawiany krążek jest już kolejnym w katalogu DG. Zawiera 17 utworów włoskich, lub z Italią związanych, kompozytorów baroku. Od Monteverdiego po Barbarę Strozzi. Są to głównie (prócz 5) utwory wokalne, których tytuły pochodzą od incipitów tekstów, w większości przypadków anonimowych. Wszystkie nagrane utwory łączą pewien szczególny nastrój uniesienia, sentymentalizmu, melancholii. Krążek nosi tytuł *Listy miłosne*.

Artystka stwierdziła kiedyś: „z tą muzyką wyrastałam, chcę więc ją sobie przypomnieć”. Muzyka baroku fascynowała ją od zarania kariery wokalne. Jej interpretacja tej muzyki nie jest jednak ortodoksyjna. Śpiewaczka kształtuje ją na swój sposób starając się od-

powiednio zabarwić tę muzykę nie rezygnując z posiadanych środków wokalne ekspresji. Śpiewa bardzo dobrze, głosem wyrównanym, o pięknej frazie. A głos ten brzmi naturalnie. Artystka wczuwa się w zawarty w tych pieśniach nastrój melancholii. Ale choć jej wykonanie wydaje się wzorowe, trudno nie zauważyć jednak pewnej monotonii tych utworów.

Śpiewaczce towarzyszy zespół kameralny (oktet) *Private Musicke* pod dyrekcją Pierre'a Pizziego. Ich gra na instrumentach z epoki jest doskonałą oprawą muzyczną całego nagrania.

Jacek Chodorowski

LUTE SONGS

A. Ferrabosco, T. Campion, T. Morley, W. Corkine, T. Ford, R. Jones, F. Pilkington, P. Rosseter

Charles Daniels, tenor; Nigel North, lutnia
Atma Classique ACD2 2548 • w. 2007, n. 2006 • 62'18"
★★★★

Jak wielu genialnych kompozytorów zostało zapomnianych? Czy możliwe, że żyło kilku Mozartów, Bachów, Wagnerów, których dzieła z różnych powodów nie są nam dziś znane? Na szczęście nie jestem sam z tą obawą, że gdzieś w piwnicach leżą nieodkryte genialne partytury. Charles Daniels (który zasłynął jako współzałożyciel Orlando Consort – zespołu wykonującego wczesną muzykę wokalną) oraz Nigel North na swojej najnowszej płycie: *Lute Songs* sięgają po mniej znanych czy wręcz zapomnianych kompozytorów pieśni barokowych.

Wybierając jednak taki repertuar napotyka się od razu na wydarzenie, które uosabia John Dowland – kompozytor, który rozerwał od środka formę pieśni – w taki sposób, że lutnia nie tylko ozdabiała głos i dublowała melodię, ale współpracowała z głosem, z którym wzajemnie się komplementują. Pokazują to wyraźnie inne kompozycje wykonywane na omawianym nagraniu.

Muzycy na płycie wykonują ponadto kompozycje Alfonsa Ferraboski, Thomasa Campiona, Thomasa Morleya, Williama

Corkine'a, Thomasa Forda, Roberta Jonesa, Francisca Pilkingtona i Philipa Rossetera. Wszyscy żyli mniej więcej w podobnym okresie, będąc tym samym rówieśnikami wspomnianego Dowlanda, a po zapoznaniu się z ich dziełami rozumiemy dlaczego to właśnie jego pieśni są o wiele bardziej znane i cenione. Relacje pomiędzy lutnistą a śpiewakiem poza okazjonalnymi momentami kontrapunktycznych imitacji jak np. w przypadku kompozycji Alfonsa Ferraboski praktycznie nie istnieją. Lutnia np. u Thomasa Campiona jest jedynie tłem, oczywiście można by twierdzić, że przecież funkcją lutni powinien być w pieśniach tylko akompaniament, ale gdy sama melodia jest tak powtarzalna i schematyczna, to oczekuje się czegoś więcej. Zwłaszcza, że muzyka, której tekst mówi bardzo poważnie o nieszczęśliwej miłości, o melancholii i smutku, jest w gruncie rzeczy muzyką biesiadno-knajpianą. Wszystkie pieśni brytyjskie w tym czasie cechował pewien unikalny rodzaj melancholii, która zarazem stawała się źródłem szczęścia, jak np.: u Purcella w pieśni *O Solitude*, gdzie najśłodszy wyborem ze wszystkich możliwych jest samotność.

Na szczęście na recenzowanej płycie, tam, gdzie muzyka ucieka z funkcji błahej przyśpiewki, jak np. w *Come sorrows* Roberta Jonesa, tam zazwyczaj i tekst jest bardzo dobry. Jednak z uwagi na brak koncepcji i spójności dzieje się coś jeszcze bardziej irytującego, mianowicie, po bardzo klimatycznej i złożonej kompozycji instrumentalnej, przychodzi prosta piosenka, rujnąc tym samym wcześniej stworzony nastrój i wprowadzając słuchacza w konsternację. Obrazuje to zwłaszcza moment, kiedy po wysmakowanych, inspirowanych Dowlandem pieśniach Morleya przychodzą pieśni Thomasa Forda, w których brakuje jedynie przytupu.

Stąd, z racji tej niespójności, płyta ma przede wszystkim wartość poznawczą, jako rodzaj ilustracji obrazków z epoki. W tak popularnej dziś muzyce dawnej nie chodzi wcale o odpowiedź na dydaktyczne pytanie: jak brzmiała muzyka kiedyś?, ale: jak muzyka dawna brzmi dziś?

czy treści w niej zawarte przetrwały, czy porusza nas tak jak poruszała ludzi setki lat temu? Mimo dobrych starań Nigel North i Charles Daniels na swej najnowszej płycie odpowiadają dwa razy „nie”.



Bohuslav Martinů – Koncert obojowy • Heinz Holliger – Sonata na obój solo • Antal Dorati – Divertimento na obój i orkiestrę

Yeon-Hee Kwak, obój • Münchner Rundfunkorchester • Johannes Goritzki, dyrygent
MDG 903 1586-6 • w. 2010, n. 2009 • SACD 59'35" ★★★★★

Ciekawą płytę wydała niedawno wytwórnia MDG. Repertuar na niej nagrany stanowił prawdziwe wyzwanie dla oboisty – w tym wypadku Koreanki. Pierwszy utwór to *Koncert* Martinů – dzieło tak trudne, że przed jego premierą w 1955 r. trzeba było dokonać pewnych modyfikacji, szczególnie w kadenencji. Yeon-Hee Kwak, nazwana „Paganinim oboju”, ponad 60 lat później poradziła sobie z utworem bardzo dobrze.

Ostatnim utworem jest *Divertimento* znanego dyrygenta, którego talent kompozytorski pozostał niezauważony, Antala Doratego. Dzieło to powstało w 1976 r., w oryginale miało być koncertem, i nawiązuje do najlepszych tradycji XVIII-wiecznych.

Mankamentem tego albumu jest niestety jego część śródkowa – *Sonata* na obój solo Heinza Holligera, wybitnego oboisty, którą zresztą prawykonał. Kompozycja powstała w latach 1956/7, a przed nagraniem twórca dokonał w niej pewnych zmian. W moim odczuciu utwór ten znakomicie by pasował do płyty z muzyką kameralną, jednakże tu, jako przerywnik między dwoma

utworami orkiestrowymi nie sprawdza się.

Warto jednak sięgnąć po ten album: nieznaną repertuar w bardzo dobrym wykonaniu na pewno spodoba się niejednemu.

Stanisław Lubliński

**ITZHAK PERLMAN
Virtuoso violinist**

Allegro Films A 08CN D • w. 2007, n. 2001 • DD 2.0 – Region 0 – NTSC – 160' ★★★★★

Trwająca prawie dwie godziny płyta DVD wydana przez firmę *Allegro Films* to opowieść o życiu i karierze jednego z największych skrzypków naszych czasów. Itzhaka Perlmana nie trzeba nikomu opisywać, przypomnę tylko, że artysta urodził się w 1945 r. w Tel Awiwie, w Izraelu. W wieku czterech lat odkryto u niego chorobę Heinego-Mediny. Studiował w Juilliard School of Music u znakomitych pedagogów Ivana Galamiana i Dorothy DeLay. Zadebiutował w 1963 r. w Carnegie Hall w Nowym Jorku, gdzie wykonał *Koncert skrzypcowy* Henryka Wieniawskiego. W 1964 r. zdobył I nagrodę na Konkursie im. Leventritta. Pomimo choroby Perlman osiągnął technikę i umiejętności gry na skrzypcach dostępne bardzo niewielu artystom. Skrzypek posiada bardzo charakterystyczny, jedyny w swoim rodzaju styl gry. Oprócz występów zajmuje się również pedagogiką.

Pierwszą część płyty, pt. *I know, I played every note* to film dokumentalny nakręcony w 1978 r., który jest inspirującym reportażem o prywatnym życiu artysty. Skarbnica wielu ciekawych faktów i wydarzeń z jego życia. Perlman opowiada o swoim dzieciństwie, filozofii życiowej, rodzinie, o współpracy z innymi artystami (pojawia się Pinchas Zuckerman, Bruno Canino, Vladimir Ashkenazy) oraz o działalności pedagogicznej. Możemy podejrzeć jak uczy, gdzie spędza wakacje oraz jak... gotuje (okazuje się, że Itzhak Perlman ma też talent kulinarny!). O nieraz niełatwym życiu z artystą opowiada żona skrzypka, Toby.

Perlman emanuje poczu-

ciem humoru, ciepłem, pomimo statusu gwiazdy jest normalnym, pogodnym człowiekiem. Reportaż przeplatany jest wieloma fragmentami muzycznymi z koncertów, nagrań oraz lekcji pokazowych. Na szczególną uwagę zasługuje fragment gdzie Perlman i Zuckerman ćwiczą kaprys H. Wieniawskiego op. 10 nr 4 w opracowaniu na dwoje skrzypiec. To prawdziwa perełka!

W kolejnych częściach: *The Trout Remembered*, *Jacqueline du Pré Remembered* Perlman wspomina swą muzyczną partnerkę, legendarną wiolonczelistkę Jacqueline du Pré. Końcowy fragment to rejestracja *Koncertu E-dur* oraz *Partity d-moll* J. S. Bacha podczas koncertu porannego w St. John's, Smith Square w 1978 r.

Jeden z krytyków napisał, że film poświęcony Perlmanowi to chwytająca za serce opowieść o determinacji, talencie, spektakularnym triumfie i wielkiej miłości do muzyki. Zgadzam się z nim. To DVD dla wszystkich – melomanów, skrzypków, pedagogów i uczniów. Płyta, do której się powraca.

Agnieszka Marucha

**THE WELTE-MIGNON MYSTERY
VOL. XV**

grają: Mahler, Reinecke
Tacet 179 • w. 2010, n. 2009 • 74'28" ★★★★★

Na kolejnej, 15. już, płycie wydanej przez małą wytwórnię Tacet, w serii *The Welte Mignon Mystery*, otrzymujemy pianolowe rejestracje dokonane przez trójkę znakomitych postaci muzycznych 2. połowy XIX w.: Gustava Mahlera, Edwarda Griega i Carla Reinecke'go oraz dodatkowo, Hansa Haassa grającego muzykę Mahlera. Nie sposób oceniać tej płyty w kategoriach, w jakich oceniamy pozostałe nagrania, mamy tu bowiem do czynienia z mechanizmem pianolowym, nie zaś z nagraniem akustycznym. Ponadto, należy pamiętać, iż zarejestrowane interpretacje powstały w zupełnie innej, niż nasza, muzycznej epoce, co warunkuje odmienną stylistykę wykonawczą. Posiadają więc, przede wszystkim, olbrzymią

wartość dokumentalną. Paradoksalnie, nie są jednak nagraniami historycznymi, jak argumentuje Ulrich Oesterle, w dołączonej do płyty książeczce. Choć bowiem zostały utrwalone w postaci rolek pianolowych w latach 1905-6 (z wyjątkiem Haassa: 1925), odtworzono je, z użyciem współczesnego Steinwaya, w roku ubiegłym.

Postaci Gustava Mahlera i Edwarda Griega przedstawiać tutaj nie trzeba, warto jednak wspomnieć kilka słów o Carlu Reineckem, niemieckim kompozytorze, pianiście, dyrygencie i profesorze, żyjącym w latach 1824-1910 (zauważmy, że urodził się jeszcze za życia Beethovena!). Talent Reineckiego został dostrzeżony już przez Roberta Schumanna, który dedykował pianiście *4 Fugi op. 72* i polecił mu sporządzić fortepianowe transkrypcje niektórych swych dzieł, mówiąc „Nikt nie rozumie mnie tak dobrze, jak Ty”. Przez znaczną część swego życia Reinecke związany był z Lipskim Gewandhausem, gdzie piastował funkcje kapelmistrza oraz profesora. Prócz tego, Reinecke pozostał koncertującym pianistą. Jego bogata twórczość kompozytorska szybko jednak, po śmierci, została zapomniana. Dla nas Reinecke jest chyba najstarszym artystą, który utrwalił swą sztukę w postaci nagrań. Na prezentowanej płycie znajdują się w jego wykonaniu utwory Schumanna (*Warum? z Phantasjestücke op. 12*), Mozarta (*Marsz turecki z Sonaty A-dur KV 331*, *Larghetto z Koncertu fortepianowego D-dur nr 26 KV 537* i *Menuet z mało znanej Sonaty B-dur KV Anh. 136*), Beethovena (*Eccossaise Es-dur nr 1*) oraz samego Reineckiego (wstęp do V aktu opery *Król Manfred*). Ścieżka 11, choć opisana jako *Gondoliera As-dur op. 86 nr 3* Carla Reineckiego w wykonaniu kompozytora, to w rzeczywistości chopinowski *Mazurek h-moll op. 33 nr 4* grany przez Xavera Scharwenkę (innego wielkiego pianistę i kompozytora tamtej epoki)! Zamiana ta wynika z błędu popełnionego przez Welte ponad 100 lat temu! Utwór zagrany został (celowo nie używam określenia „zinterpretowany”, mamy tu bowiem

do czynienia z mechanizmem pianolowym) przez Scharwenkę z dużą subtelnnością, romantycznym rubato i dbałością o zróżnicowanie wewnętrznych części utworu. Podobne cechy posiadają mozartowskie interpretacje Reineckiego: to bardzo romantyczny Mozart, grany „dużym”, gęstym dźwiękiem z użyciem tempa rubato. Natomiast nagranie utworu Schumanna może być uznane za wzorcowe i ze wszech miar autentyczne! Nagrania Carla Reineckiego są najmniej znanymi pozycjami płyty, stąd mogą stanowić one najcenniejszą jej część. Nieco większą popularność mają pianolowe rejestracje Gustava Mahlera (istnieją nawet nagrania współczesnych śpiewaków z pianolowym akompaniamentem kompozytora), zamieszczone tutaj w komplecie: *Ging heut' Morgen übers Feld z Pieśni wędrującego czeladnika*, *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald* ze zbioru *Lieder und Gesänge* (a nie, jak zamieszczono w opisie płyty, z *Des Knaben Wunderhorn*), 4 część *IV Symfonii* oraz 1 część *V Symfonii*. Są to, oczywiście, autorskie opracowania fortepianowe. Interesujące są mahlerowskie tempa, szybsze, ażeby nie powiedzieć, przyspieszenia. Każde z tych nagrań (szczególnie symfonii) wymaga wnikliwego przestudiowania, Mahler zawarł w nich bowiem wiele cennych i niezwykle ciekawych detali interpretacyjnych. Nagrania te mają jeszcze jedną zaletę: są fortepianowymi opracowaniami, dają więc możliwość porównania z wersjami orkiestrowymi (w przypadku symfonii), dzięki czemu możemy zauważyć, jak wielkim symfonikiem był Mahler. Tą samą zaletę posiadają dołączone tu pianolowe interpretacje Hansa Haassa dwóch części z *III Symfonii* Mahlera.

Nagrania Edwarda Griega są stosunkowo najbardziej znane spośród zawartych na omawianej płycie: nie zostały tutaj zresztą zamieszczone jego wszystkie istniejące rejestracje. Mamy tu jedynie trzy utwory: *Motyl* i *Ptaszek* (z *Utworów lirycznych*) oraz *Norweska ceremonia zaślubin* (ze *Scen z życia ludu*). Należy przyznać, że Grieg-pianista, ze stosunkowo

dużą swobodą odnosił się do wskazówek interpretacyjnych zamieszczonych przez Griega-kompozytora. Niemniej, jako wykonania autorskie, nagrania te mogą służyć za pewien wzorzec.

Mimo błędów zamieszczonych w opisie, książeczka dołączona do płyty stanowi cenne kompendium wiedzy dotyczącej mechanizmu pianolowego oraz związanej z zamieszczonymi rewiżeracjami i ich autorami. Niniejsze nagrania stanowią nie tylko wizytówki wielkich artystów, ale są świadectwem sztuki wykonawczej XIX w., i to właśnie stanowi największą wartość omawianej płyty.

Łukasz Kaczmarek

PRÆBACHTORIUS
Chorały Michaela Praetoriusa i Jana Sebastiana Bacha

Huelgas Ensemble • Paul van Nevel, dyrygent

Deutsche Harmonia Mundi 88697579872 • w. 2010, n. 2009 • 61'58"

★★★★★

Każda kolejna płyta Huelgas Ensemble i Paula van Nevela jest fonograficznym i repertuarowym wydarzeniem, obok którego miłośnicy muzyki dawnej nie mogą przejść obojętnie, wydarzeniem coraz mocniej sytuującym wspomnianych artystów na szczycie wykonawców wokalne twórczości minionych epok. Najnowsza propozycja w barwach Deutsche Harmonia Mundi powiększa ich imponujący dorobek o następny, starannie zaprojektowany i przemyślany, a przy tym perfekcyjnie zrealizowany, tytuł.

Na krążku znalazły się bowiem utwory nawiązujące do niezwykle ważnego rozdziału niemieckiej tradycji muzycznej – chorałów protestanckich, wyrastających z kościelnych pieśni, opartych na tekstach myślicieli i teologów Reformacji, z samym Marcinem Lutrem na czele, którego fragment surowego oblicza z obrazu Lucasa Cranacha zdobi okładkę płyty. Układ programu polega na ułożeniu w swego rodzaju tematyczne suity niedługich kompozycji wokalnych oraz wokально-instrumentalnych dwu wielkich twórców: Michaela Praetoriusa (1571-1621) oraz Jana

Sebastiana Bacha (1685-1750). Przemyślane zestawienie materiału pozwala przyjrzeć się dokładniej owemu gatunkowi, jego zróżnicowaniu, ewolucji oraz żywotności. Obaj kompozytorzy w chorałach znaleźli miejsce na rozwijanie swoich pomysłów w zakresie stylu, faktury i obsady, co można zauważyć właśnie na przykładach z albumu.

Wykonanie światowej sławy artystów zasługuje na najwyższe uznanie, a o ich kreacjach powiedziano i napisano już tyle, że nie ma potrzeby wchodzić w szczegółową analizę ich interpretacji. Paul van Nevel i Huelgas Ensemble z prostotą, ale i wyrafinowaniem jednocześnie pokazują piękno i uduchowiecie tej niezwykłej muzyki, której słuchanie jest bez wątplenia przeżyciem. Na przestrzeni godziny od pierwszego do ostatniego numeru, poszczególne utwory rozwijają się naturalnie i łagodnie, płynnie przechodząc z jednego w drugi, co świadczy o spójności estetycznej i muzycznej występu. Chór brzmi miękko i subtelnie, delikatnie towarzyszy mu gdzieś – głównie w chorałach Praetoriusa – nieduży zespół instrumentalny (flety proste, violone, wiole, skrzypce). Całość zachwyca, utrzymując odbiorcę w klimacie spokoju, zadumy i rozmyślenia o fundamentalnych wartościach.

Odkrywczość w doborze repertuaru, przemyślany układ materiału, konsekwentna realizacja programu na poziomie wybitnej artystycznej kreacji, są dowodem wielkiego kunsztu Paula van Nevela oraz Huelgas Ensemble i po raz kolejny czynią z ich płyty pozycję obowiązkową w zbiorach wszystkich miłośników muzyki dawnej.

Paweł Chmielowski

Segiusz Prokofiew – 6 Fragmentów z baletu Romeo i Julia na altówkę i fortepian • Dymitr Szostakowicz – 7 Preludiów z op. 34 na altówkę i fortepian, Sonata na altówkę i fortepian op. 147

Robin Ireland, altówka; Tim Horton, fortepian

Nimbus Alliance NI 6117 • w. 2010, n. 2009 • 65'30"

★★★★★

Już po raz drugi moja ciekawość wzbudziła wytwórnia Nimbus Alliance i wypuszczane przez nią krążki z muzyką kameralną. Po *Kwartetach smyczkowych* Antoniego Dwozaka moje oczekiwania na reakcję utrzymaną na wysokim poziomie w interesującym, ambitnym programie nie tylko zostały spełnione, ale i przekroczone. Tym razem mój zachwyt wzbudziło wspaniałe wykonanie dzieł dwu największych rosyjskich twórców ubiegłego stulecia – Sergiusza Prokofiewa i Dymitra Szostakowicza, a dokonali tego doskonale przygotowani artyści: Robin Ireland oraz Tim Horton, co jest głównym powodem rekomendacji owego albumu czytelnikom Muzyka21. Mam nadzieję, że osoby, które będą miały możliwość zapoznać się z tym tytułem, podzielą mój entuzjazm, albowiem płyta ta zasługuje na wysoką ocenę pod każdym względem.

Uwagę odbiorcy zwraca na początku suite zawierająca sześć fragmentów z baletu *Romeo i Julia* w opracowaniu Wadima Borysowskiego na altówkę i fortepian. Choć jestem zdania, że oryginałowi nic nie dorówna, wersja ta brzmi wyśmienicie: żywo, przekonująco i plastycznie przemawia do słuchacza, również dzięki niewątpliwemu zaangażowaniu wykonawców. Samo zaś połączenie wspomnianych instrumentów jest trafne i interesujące; pozwala pokazać znane dzieło Prokofiewa w nowym, dobrym świetle. Podobnie jest z kolejną transkrypcją rosyjskiego wirtuozów, niezwykle zasłużonego i renomowanego w czasach ZSRR muzyka, członka Kwartetu im. Beethovena, wybitnego pedagoga. *7 Preludiów* op. 34 Dymitra Szostakowicza to zbiór wdzięcznych, przyjemnych w odbiorze miniatur, bynajmniej niebiałych i bez treści. Dobrze urozmaicają program albumu. Jego opus magnum jest bez wątpienia wstrząsająca *Sonata na altówkę i fortepian* op. 134 tego samego twórcy, kompozycja napisana na łożu śmierci – autor ukończył ją na trzy dni przed śmiercią w sierpniu 1975 r. Ma charakter pożegnania ze światem i retrospektywnego spojrzenia na własny dorobek.

Słuchanie tego dzieła jest chyba nie tylko dla mnie zawsze wielkim przeżyciem.

Wykonanie angielskich muzyków jest bardzo dobre, pełne pasji oraz dogłębnego zrozumienia idei oraz treści poszczególnych dzieł, dzięki czemu zachowują one właściwy sobie profil formalny oraz stylistyczny. Na uwagę zasługuje wyeksponowanie wyrazowej warstwy artystycznego przekazu, co jest niezwykle istotne zwłaszcza w przypadku genialnej *Sonaty* Szostakowicza. Oprócz tego niewątpliwym atutem omawianego albumu jest sam dobór repertuaru i wzorowa realizacja techniczna nagrania – dźwięk jest bardzo wyraźny i klarowny. Płyta Nimbus Alliance to pozycja zdecydowanie godna polecenia i warta wysokiej noty.

Paweł Chmielowski



ROMANCE
French music for oboe and piano: dzieła: G. Fauré, C. Saint-Saënsa, F. Poulenca

Kama Grott, obój; Krzysztof Stanienda, fortepian

Universal 476 3850 • w. 2010, n. 2009 • 51'13"

★★★★

Z dużym zaciekawieniem sięgnąłem po nową płytę oboistki Kamy Grott. Wydaniu płyty towarzyszyła spora kampania medialna, a wydana została przez Universal Music Polska, wytwórnię, która kojarzona jest raczej z lżejszymi gatunkami muzyki, słynąca z tego, że wydaje tylko tych najlepszych. Gdy usłyszałem przez kogo płyta została wydana, miałem przez dość długi czas na twarzy znak zapytania i mocno rozbudzony na ten krążek apetyt. Byłem bardzo ciekaw cóż tak oryginalnego i niespotykanego usłyszymy na płycie z muzyką poważną i to dość monograficzną... ?!

Muzyka francuska jest bardzo charakterystyczna, jedyna w swoim rodzaju. Obój to instrument, który również wyraźnie kojarzy się z krajem leżącym nad Sekwaną i Loarą. Płyta, która w całości wypełniona jest kompozycjami francuskimi na „francuski” instrument do tego z utworami kompozytorów żyjących w tym samym czasie (Fauré i Saint-Saëns) oraz tworzącymi w tym samym stylu jest poważnym wyzwaniem dla wykonawców. Słuchając pierwszych czterech utworów autorstwa Gabriela Fauré oraz *Romansu D-Dur* Saint-Saënsa można odnieść wrażenie, że na oboju grywa się tylko wolne, kantylenowe utwory. Trochę „życia” przynosi trzyczęściowa *Sonata D-Dur* Camilla Saint-Saënsa. Kolejnym utworem na płycie jest trzyczęściowe *Trio na obój, fagot i fortepian* Francisca Poulenca. Płyta kończy się, moim zdaniem, najciekawszą i najlepiej zagraną *Sonatą na obój i fortepian* autorstwa również Francisca Poulenca. Kama Grott gra na oboju bardzo ładnie i muzykalnie, choć brzmienie instrumentu szczególnie w skrajnych rejestrach górnym i dolnym jest niepełne. Ogólnie brzmienie oboju na płycie jest dość płaskie i jednostajne. W *Triu* z udziałem świetnego fagocisty Artura Kasperka, większość szybkich, wirtuozowskich przebiegów melodycznych brzmi nieprecyzyjnie. Uważam, że wykonywanie muzyki kameralnej jest domeną na stałe grywających ze sobą w danym składzie partnerów. Natomiast gwiazdą całej produkcji jest towarzyszący solistce we wszystkich utworach na płycie znakomity pianista Krzysztof Stanienda. Jego wyczucie roli fortepianu w danym dziele jest po prostu fenomenalne, brzmienie instrumentu piękne, a technika imponująca. To młody człowiek lecz już bardzo muzycznie dojrzały. Warto kupić tę płytę aby posłuchać jednego z najlepszych akompaniatorów kameralistów w naszym kraju. Gdybym miał ocenić tylko jego grę nie wahałbym się z najwyższą oceną. Ogólnie jednak dziwi mnie fakt promowania tytułowej Gwiazdy

przez Universal Music Polska. Słyszałem wielu wspaniałych solistów i zespoły, które mają o wiele więcej do zaproponowania słuchaczom, często własny oryginalny program, lecz nie potrafią znaleźć mecenasa. Niespotykany jest też wywiad z solistką zamieszczony w książeczce... Dziwna to rzecz, aby solista odpowiadał na zadane mu pytania w tym miejscu. Dlaczego nagrał te, a nie inne utwory, kogo zaprosił do współpracy i dlaczego. Czyżby to próba wytłumaczenia dlaczego to właśnie płyta Kamy Grott została wydana przez Universal?!

Tadeusz Marcinkowski

BATONS, BOWS AND BRUISES
A history of the Royal Philharmonic Orchestra

RPO SP 023 • w. 2009, n. 2006 • DVD-Video

★★★★

Batuty, smyczki i siniaki, czy też *Batuty, ukłony i siniaki* – tak zatytułowany jest nowy album poświęcony Royal Philharmonic Orchestra, a wydany przez macierzystą wytwórnię orkiestrową w formie DVD + CD. Royal Philharmonic Orchestra należy obecnie, i przez cały czas swego istnienia należała, do czołowych angielskich zespołów. Założona tuż po Wojnie, w roku 1946, przez sir Thomasa Beechama, do dziś najbardziej kojarzy się chyba właśnie z jego nazwiskiem. W swej historii miała jednak niejedną „słynną batutę”, wystarczy wymienić choćby Rudolfa Kempe, Antala Doratiego, André Previna, Vladimira Ashkenazy'ego, Yuri Temirkanova, a w ostatnich latach Daniela Gattiiego i Charlesa Dutoita. Wśród dyrygentów współpracujących z Orkiestrą, wspomnieć należy również Grzegorza Nowaka, który nagrał z Royal Philharmonic Orchestra symfonie Schumanna oraz Mendelssohna. Po tak długiej, przeszło 60-letniej karierze, pora więc, na chwilowe „zatrzymanie się”, spojrzenie wstecz, przypomnienie początków i tych minionych czasów, największych sukcesów, ale też momentów trudnych. Stąd, zapewne, powstał prezentowany album. Składają się nań dwie

plyty: DVD z filmem dokumentalnym oraz CD – z rzadkimi, interesującymi nagraniami. Zaczniemy od tej najważniejszej: DVD. Reżyserem całego przedsięwzięcia jest Andrew Colin Davies. To jemu przypadało w udziale stworzenie całej formy, a także wybór nagrań, w tym wypowiedzi osób związanych z Royal Philharmonic Orchestra, czyli jednym słowem produkcją filmu. Natomiast naszym głównym przewodnikiem jest tutaj aktor Andrew Sachs. Całość przedstawiona została chronologicznie: od samych początków, ery Beechama, aż do jednego z ostatnich tournée Orkiestry i ery Gattiiego. Co wydaje się być w pełni zrozumiałe, najwięcej uwagi poświęcono tutaj sir Thomasowi Beechamowi – założycielowi, i, chyba, najgenialniejszemu dyrygentowi związanemu z Royal Philharmonic. Uzasadnienie znajduje również znaczne skupienie się na czasach współczesnych: film stanowi nie tylko dokument historyczny, ale powstający w określonym momencie dziejowym, sam w sobie jest także dokumentem naszych czasów. Jednak między początkiem a czasami współczesnymi, istnieje długa i ciekawa droga, która niekoniernie została tutaj przedstawiona w wyczerpujący i godny siebie sposób. Dlaczego, na przykład, o Doratim pojawia się jedynie zdawkowa wzmianka? Dlaczego, wśród tylu zaprezentowanych fragmentów dokumentów historycznych, nie pojawił się żaden z Doratim związany? Albo inny przykład: Vladimir Ashkenazy: muzyk tej klasy oraz, swego czasu, tak mocno związany z Royal Philharmonic zasługuje niewątpliwie na więcej uwagi! Podobny zarzut tyczy się przedstawienia osoby Yuri Temirkanova: dyrygent ten, mimo bycia artystą kontrowersyjnym, zawsze pozostał niezwykle lubiany przez publiczność, a czas jego współpracy z Royal Philharmonic był stosunkowo długi.

Co, w takim razie, stanowi największą zaletę filmu? Moim zdaniem są to użyte dokumenty historyczne, które zostały tutaj przedstawione w atrakcyjny sposób, nie nużący odbiorcy, lecz wywołujący lekki dreszczyk podniecenia. Mam tu na myśli

zwłaszcza „typowe” archiwalia, czyli fragmenty audiowizualnych rejestracji Beechama, Kempe, czy Menuhina, ale również te znacznie bliższe naszym czasom, jak chociażby fragmenty *Koncertu Elgara* w wykonaniu Kennedy’ego i Slatkina. Ponadto, w całościowym przekazie, film sprawia niezwykle sympatyczne wrażenie, do czego przyczyniło się niewątpliwie zamieszczenie wypowiedzi tych, którzy najbardziej ukocharali Royal Philharmonic, a więc członków orkiestry, w szczególności zaś skrzypka – Harry’ego Legge’a.

Do filmu dołączono również dodatkowy koncertowy materiał. Całości dopełnia zaś płyta. Zawiera ona interesujące i rzadkie nagrania z archiwów Royal Philharmonic Orchestra: fragmenty koncertu Beechama (wraz z rejestracją głosu Mistrza), finał beethovenowskiej *Eroiki* pod dyrykcją Rudolfa Kempego, *Suitę* Williama Waltona w interpretacji André Previn, *Serenadę* Elgara pod sir Charlesem Grovesem, a także dwa dokumenty poświęcone Danielowi Gattiemu: *Uwertura Romeo i Julia* Czajkowskiego oraz fragment wywiadu.

W całości jest to dokument miły i interesujący, mimo wspomnianych wad.

Łukasz Kaczmarek



**PUER NATUS EST
Tudor Music for Advent and Christmas**

Stile Antico
Harmonia Mundi HMU807517 • w. 2010
• SACD, 78'09"
★★★★★

Stile Antico to zespół młodych Brytyjczyków bez dyrygenta mający w repertuarze polifoniczną muzykę renesansu. Grupa zdecydowała się na metodę pracy, która oznacza niewątpliwie maksymalne zaangażowanie każdego z członków zespołu i wielką zdolność do

współpracy. Efekty jak widać są, ponieważ zdobyli już kilka poważnych nagród, m.in. Diapason d’Or de l’année, Preis der deutschen Schallplattenkritik i dwie nominacje do nagrody Grammy.

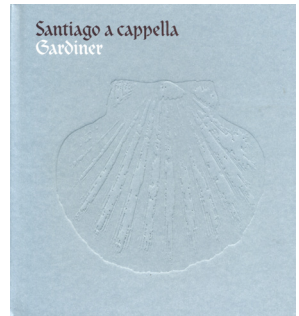
W swoim piątym nagraniu zespół skoncentrował się na tematyce adwentowej i bożonarodzeniowej. Wraz z muzyką zawartą na płycie przenosimy się na dwór Tudorów, a tu – bogactwo angielskiego stylu. Program otwiera sześciogłosowe responsorium *Videte miraculum* Thomasa Tallisa. Jako członek kapeli królewskiej zarówno za Henryka VIII, jak i jego dzieci Edwarda i Elżbiety kompozytor przeszedł drogę od skomplikowanej polifonii poprzez uproszczenie stylu, aż do języka deklamacyjnego pod koniec życia. Jedną z trzech jest przewodnim wątkiem programu. Introit gregoriański, na którym oparte jest dzieło, zespół również prezentuje w nagraniu. Różnorodność technik Tallisa brzmi na płycie naprzemian z już prostszymi, bardziej sylabicznymi i krótszymi kompozycjami Byrda pochodzącymi z I tomu *Gradualia*. Płytę uzupełniają wczesno-polifoniczny motet *Audivi vocem de caelo* Tavemera, kontrastujący z nim, niemalże wirtuozowski *Magnificat* Roberta White’a i zamykający krążek utwór *Verbum caro* Shepparda.

Krystalicznie brzmiące głosy, precyzyjna intonacja, dobra artykulacja tekstu to jest to czego było potrzeba. Jedyne, z czym nie mogę się pogodzić to menzuralizm w śpiewie gregoriańskim. Szkoda, że jest to dość powszechne wśród chórów polifonicznych, nawet tych najlepszych.

Nagranie polecam wielbicielom muzyki dawnej i wszystkim tym, którzy spragnieni są „zatrzymania się” i ukojenia „ucha i ducha” nie tylko w Święta, ale i w zwykłe dni.

Anna Pieczyńska

SANTIAGO A CAPPELLA
The Monteverdi Choir • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 710 • w. 2010, n.
2000 • 66'36"
★★★★★



Najnowsza płyta Johna Eliota Gardinera i jego Chóru Monteverdigo przywołuje po raz kolejny, po wydanej w 2006 r. przez Soli Deo Gloria pozycji *Pilgrime to Santiago*, ideę pielgrzymki, podjętej zresztą przez artystów, a wiodącej słynną Drogą św. Jakuba od południowo-zachodniej Francji przez północną Hiszpanię aż do jednego z najsłynniejszych sanktuariów, czyli Santiago da Compostella. W jej trakcie zrealizowano także niezwykle ważne założenie programowe zespołu, a mianowicie pomysł prezentacji dawnej muzyki w miejscach o odpowiedniej, historycznej architekturze starych kościołów, klasztorów i katedr, gdzie zabrzmiały utwory będące wspólnymi przykładami polifonii hiszpańskiej i portugalskiej z jej złotego okresu – XVI i początku XVII w. Wymienić tu trzeba piękną, trzygłosową pieśń *Mariam Matrem Virginem*, pochodzącą zresztą z tzw. *Czerwonej Księgi* przechowywanej w benedyktyńskim opactwie Montserrat i otwierającą album, jak też kompozycje wybitnych mistrzów owych czasów: *Duo Seraphim* i motet *Virgo sancissima* Francisca Guerrero, *Lamentacje Jeremiasza* i *Versa est in luctum* Alonsa Lobo, *Crux fidelis* Jana IV Portugalskiego, władcy, twórcy i kolekcjonera muzyki, *O ros omnes, O lux et decus Hispaniae* Tomasa Luisa de Victorii, *Salva nos, Domine* Philippe Rogiera oraz motet *Non mortui qui sunt in inferno* Manuela Cardoso. Jak dowodzi sir Gardiner w interesującym eseju zamieszczonym w książeczce, wydaje się być rzeczą bezsporną, iż wspomniane dzieła wykonywano w ówczesnych świątyniach i ośrodkach kultu w trakcie pielgrzymek do wspomnianych wyżej sanktuariów na Półwyspie Iberyjskim. Tłumy wiernych różnych nacji poszukiwały w nich inspiracji i duchowego spełnienia, dawały

okazję do wymiany handlowej i kulturalnej oraz do muzykowania i śpiewania, zarówno dla rozrywki, jak i wyrażenia swojej wiary.

Taki historyczny kontekst przedstawia zatem album zatytułowany *Santiago a capella*, będący kolejnym sukcesem angielskich muzyków, pielgrzymujących po świecie nie tylko z kantatami Jana Sebastiana Bacha. Trudno jest w sumie szczegółowo recenzować ich najnowsze dokonanie, potwierdzające najwyższe wykonawcze kompetencje. Nic dziwnego, że od wielu już lat Chór Monteverdiego pod kreatywnym kierownictwem Gardinera znajduje się na szczycie wokalnych formacji zajmujących się muzyką dawną. Kreacja polifonicznych arcydzieł sprzed kilkuset lat imponuje doskonałym oddaniem pierwiastka duchowości i refleksji, jak również pięknym brzmieniem głosów, subtelnością barwy i ekspresji.

Miłośnicy wspaniałych, konceptualnych i poruszających

wrażliwość odbiorcy wokalnych interpretacji w wersji perfekcyjnie przygotowanych i dysponowanych wykonawców, będą z pewnością usatysfakcjonowani tym wartościowym i interesującym albumem.

Paweł Chmielowski

I MERCADANTI DI VENEZIA

Bande Montréal Baroque • Eric Milnes, dyrygent

Atma Classique ACD2 2598 • w. 2010, n. 2009

★★★

Pod tytuł tej płyty to Żydowscy muzycy i kupcy w Londynie i północnych Włoszech. Historia rozpoczyna się w 1595 r.. Shakespeare tworzy postać Żyda Shylocka osadza ją w dzielnicy zwanej „gettem”. To właśnie z tego czasu i przestrzeni pochodzą kompozycje, które znalazły się na płycie kanadyjskiego zespołu specjalizującego się w muzyce barokowej.

Dominują tu Salomone Rossi

i Giovanni Bassano głęboko zaśluchani w swoim mistrzu Monteverdim. Wybierają z niego to co najlepsze i starają się przemówić swoim indywidualnym językiem. Najlepiej słyhać to w przypadku Rossiego, który zresztą pracował z Monteverdim jako skrzypek i śpiewak, a później zyskał sobie opinię „najśladzszego głosu Izraela”. W jego motecie *Eyn Kelohienu* napisanym w 1622 r. w największym europejskim „getcie” – Wenecji – słyszymy subtelna, bogato zinstrumetowaną melodię zakorzenioną w muzyce Monteverdiego. Nie są to wielkie kompozycje, lecz ich największą siłą jest właśnie wykorzystane instrumentarium. Zaczynając od *Ricercare terza* autorstwa Bassany na flet solo. Uwodząca cudowną barwą i fascynującymi melodiami. Potem również Bassany, *Ricercata Ottava* tym razem na solo violę. Są momenty jak np. w otwierającej sonacie Rossiego, kiedy wszystkie instrumenty grają wspólnie, nie tracąc ani na chwilę swojego

osobistego uroku. Skąd zatem tylko trzy gwiazdki skoro kompozycje są fascynujące, wsparte arcyciekawym kontekstem historycznym, kulturowo inne ale potwierdzające opinię, że w tym okresie we Włoszech wszyscy uprawiali muzykę.

Niestety, prawie wszystko rujnuje wykonanie. Jest do bólu poprawne, suche, ze źle dobranymi tempami, które sprawiają, że całość jest po prostu nudna. Eric Milnes i jego „banda” grają jakby byli ciągle „obok” muzyki. Nie wyławiają wszystkich subtelnych niuansów, których ta muzyka jest pełna. Przecież nie ma różnicy czy gramy dziś Mozarta, Beethovena czy Berga. W czasach kiedy są orkiestry grające muzykę tylko jednego kompozytora, w pełni „prześniakają” jego muzyką, historią i wszystkim co było dookoła, postawa „odgrywania” to trochę za mało.

Michał Koziołek

Krzyżówka nr 10/marzec 2011

autor: Antoni Rojewski

	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															

Poziomo: 1-A) imię młynarza z dzieła K. Kurpińskiego lub postać z opery *Verbum nobile*; 2-J) interwał muzyczny prymy; 3-A) mała sonata lub balet E. Halfftera; 4-I) z Izolda w tytule opery R. Wagnera; 5-A) opera T.Szeligowskiego; 6-H) Alfred, muzykolog austriacki (1889-1967); 7-D) imię (książę) z operetki *Księżniczka czardasza*; 7-L) Karel (ur. 1921 w Pradze), kompozytor i dyrygent; 9-A) imię Niemki z opery *Chowańszczyzna* M. Musorgskiego; 9-H) osoba z opery *Manru*; 10-E) był nim Otello G. Verdiego; 11-H) twórca angielskiej operetki; 12-A) opera R. Statkowskiego; 13-H) część instrumentu muzycznego stanowiąca źródło drgań dźwiękowych; 14-A) opera S. Kazury; 15-F) wykonawczyni przeboju *Eurydyki tańczące* (imię i nazwisko).

Pionowo: A-1) najniższe strojona struna skrzypiec; B-5)Siergiej, rosyjski kompozytor i pianista; C-1) opera Peterson-Bergera; D-3) kwestionariusz z pytaniami np: muzycznymi; D-11) opera I. Pizzettiego; F-7) piosenkarz, śpiewak; G-1) opera I. J. Paderewskiego; H-5) VIII... na projekt nagraniowy ogłoszony przez Wydawnic-

two Muzyczne Acte Préalable; I-11) Chopina lub Moniuszki w wielu miastach; J-1) opera T. Z. Kassema; L-1) opera F. Mireckiego; L-7) opera S. Moniuszki; Ł-13) osoba z opery *Bal maskowy* Verdiego lub imię piosenkarza Jonesa; M-1) dział muzyki, obejmujący utwory śpiewane; N-11) opera A. Rubinsteina.

Litery z pól o współrzędnych: 1-H, 1-M, 14-B, 3-G, 7-N, 1-A, 8-F, 13-K, 14-N, 14-C, 6-D, 7-B, 5-D, 15-F utworzą rozwiązanie.

Rozwiązanie krzyżówki nr 9 z lutego 2011 r.

Edward Reszke

płyty otrzymują:

Anna Kowalik, Warszawa, Stefan Obrębski, Kielce i Zygmunt Scönbeck, Balsta



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	Chanel 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	Wigmore Hall	5
Bel Air	2	Haenssler Classic	5	Pan Classics	5		
Berliner Philh.	2	Harmonia Mundi	5	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. Napoleońska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 - 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

ZAPRENUMERUJ

jazzforum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce

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

8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa (tylko dla prenumeratorów)



prenumerata roczna (8 numerów) – 136 zł
prenumerata półroczna (4 numery) – 68 zł

JAZZ FORUM, ul. Hoża 35 lok. 24
skr. poczt. 2, 00-963 Warszawa 81
tel. (22) 621-94-51, tel./fax (22) 621-77-58
e-mail: jazzforum@jazzforum.com.pl

www.jazzforum.com.pl

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe muzyka i okolic świata

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzyki,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:
Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – styczeń 2011 r.

UNIVERSAL – ANDREAS SCHOLL – Irena Bąkowska, Łódź; Janusz Dyżewski, Szczecin; Maria Falkowska, Warszawa; Kazimierz Hajduk, Rzeszów; Stefan Kurczewski, Wrocław; Tadeusz Michałowski, Poznań; Zenon Nowak, Warszawa; Dorota Rybak, Warszawa; Jan Tudzież, Kraków; Zofia Zaborowska, Warszawa.

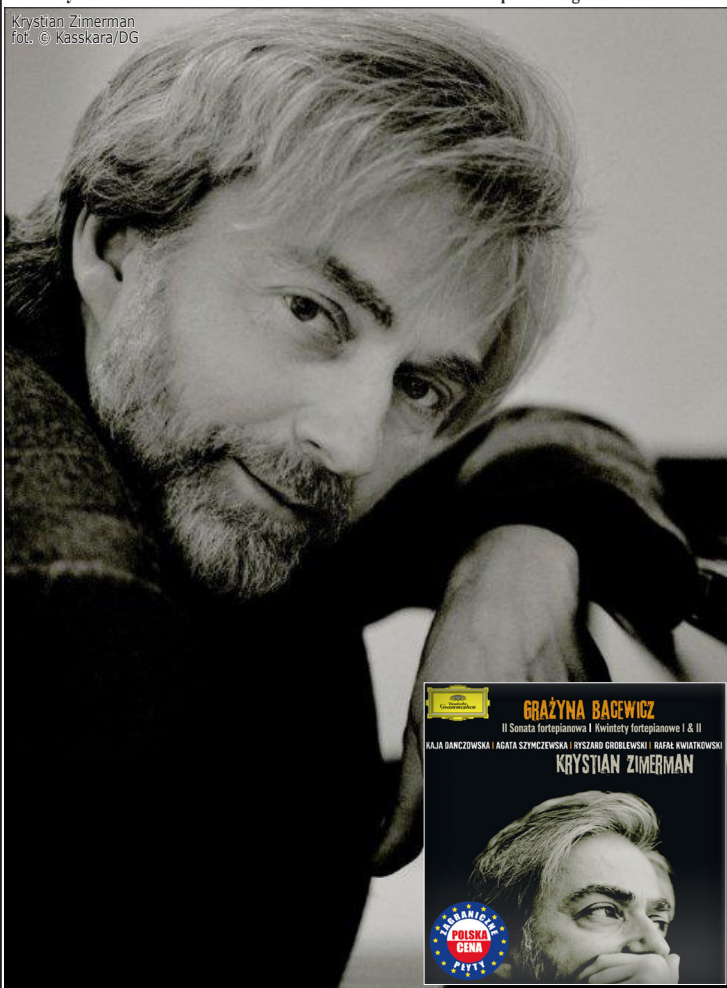
Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie. Nagrody wysłamy pocztą do końca bieżącego miesiąca.

Konkurs płyty Universal Music Polska Krystian Zimerman

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

W którym roku Krystian Zimerman został laureatem Konkursu Chopinowskiego?

Krystian Zimerman
fot. © Kasskara/DG



Krystian Zimerman
Universal Music Polska

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

Nowości w dystrybucji CMD



K617
K617226

Marcin Mielczewski: Virgo Prudentissima i inne religijne koncerty
Les Traversées Baroques, Etienne Meyer

Harmonia Mundi
HMC 902083.84



Carl Philipp Emanuel Bach – Andreas Staier
Sześć koncertów klawesynowych



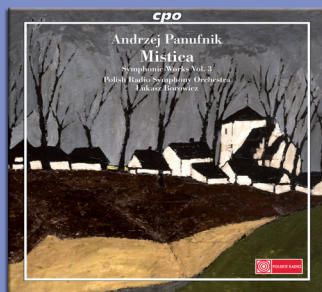
Hungaroton
HCD 32685

Ferenc Liszt – Via crucis i inne utwory chóralne
Debrecen Kodály Chorus – Zoltán Pad

Soli Deo Gloria
SDG 712



Bach – Pasja wg św. Jana – John Eliot Gardiner
Nowe nagranie z 2003 roku



CPO 777 498-2



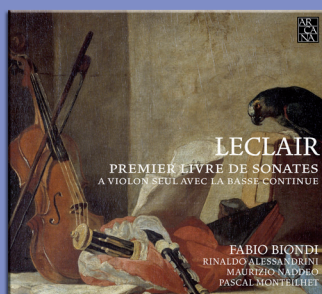
Fuga Libera FUG 580



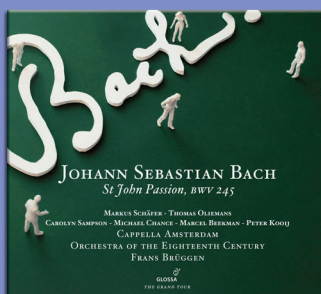
Harmonia Mundi HMC 902065



Zig Zag Territoires ZZT 110102



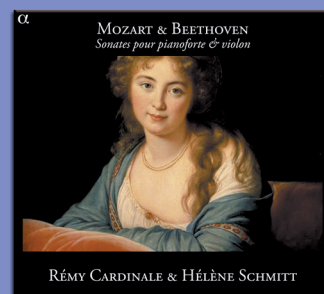
Arcana A 361



Glossa GCD 921113



Glossa GCD 922602



Alpha 177



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

NAJNOWSZA PŁYTA Z TWÓRCZOŚCIĄ FORTEPIANOWĄ

ANDRZEJA DZIADKA

już w sprzedaży



- 2 Bagatele, Nokturn, Dzwony i 3 Utwory na 4 ręce w wykonaniu Gabrieli Szendzielorz
- 3 Utwory na 4 ręce w wykonaniu Andrzeja Jungiewicza
- Wariacje na temat Preludium a-moll Fryderyka Chopina w wykonaniu Magdaleny Lisak
- Koncert fortepianowy w wykonaniu Zbigniewa Raubo i NOSPR pod dyrekcją Michała Klauzy

dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

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

Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy, USA.