

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 5 (130)
maj 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Andrzej Dziadek

dziś można być nowatorem

Four Strings Quartet

w rewelacyjnym nagraniu
kwartetów Żeleńskiego

Krzysztof Penderecki

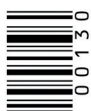
o bezkompromisowości
w muzyce i życiu

Hymny koronacyjne

Jerzego Fryderyka Haendla

David Garrett

gra *Rock Symphonies*



**DANIEL
BARENBOIM**
legendarny żyjący...





UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

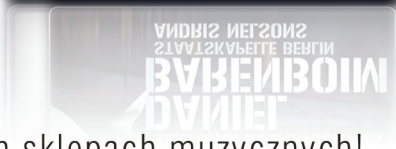
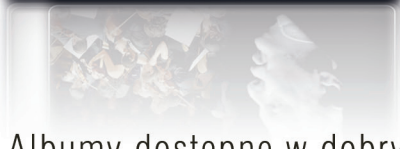
Daniel Barenboim

Nowe nagrania!

Tchaikovsky
Schoenberg

The Chopin Concertos

The Warsaw Recital



Albumy dostępne w dobrych sklepach muzycznych!

Wlutym br. pisaliśmy o epokowym wydarzeniu jakie miało miejsce 14 stycznia 2011 r. w Filharmonii Warszawskiej – o światowej premierze najnowszego utworu Krzysztofa Pendereckiego *Powiało na mnie morze słów... Pieśni zadumy i nostalgii*. Ogromne pieniądze jakie przeznaczono na ten cel pozwoliły również na realizację nagrania płytowego przez NIFC. Znakomita inicjatywa godna pochwały. Czy jednak na pewno? Otóż płyty tej nie można nigdzie kupić – jest to tzw. wydanie promocyjne. Państwowe pieniądze posłużyły po raz kolejny do zasilenia prywatnych kont osób, które w projekcie uczestniczyły, natomiast zwykły meloman z tego żadnej korzyści nie odniesie. Po raz kolejny widać, że promocją naszej kultury i naszego państwa zajmują się osoby co najmniej na tym się nie znające, a na pewno nie zainteresowane osiągnięciem jakichkolwiek korzyści innych niż własne.

Jednocześnie nasz Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego postanowił promować Polskę w ramach przewodnictwa w Unii filmem *Mania*, o którym miesiąc temu pisaliśmy. Kojarzenie Polski z niemieckim filmem raczej nic dobrego nam nie da. A przecież właśnie utrwalone wspomniane dzieło naszego genialnego twórcy, Krzysztofa Pendereckiego, lepiej nadaje się na reklamę naszej ojczyzny niż niema *Mania*, albo inne drewniane bączki.

Wielokrotnie już wspominaliśmy, że Ministerstwo Kultury zajmuje się może i dziedzictwem narodowym, ale na pewno nie polskim. Ministerstwo to, i cały naród, od lat przeznaczają ogromne środki na finansowanie Festiwalu Beethovenowskiego, którego XV edycja właśnie się skończyła. Podczas tego Festiwalu Minister Kultury odznaczył panią Elżbietę

Penderecką i pana Rudolfa Buchbindera medalem Gloria Artis. Jak zawsze, nagrodziliśmy osobę, która znakomicie realizuje swoje pasje za nasze podatki i artystę, który zgadza się przyjeżdżać do nas by nam grać swoją muzykę w zamian za płacone przez nas gaże. Trzeba przy okazji wspomnieć, że Minister Kultury wspierając ten Festiwal wsparł wystawienie w jego ramach mało znanej opery Donizettiego, natomiast w tym samym czasie odmówił wsparcia projektowi, który miał przywrócić do życia operę naszego rodaka, Józefa Poniatowskiego (choć nie ma się czemu dziwić, urzędnikom z Krakowskiego Przedmieścia to nazwisko kojarzy się zapewne tylko z pomnikiem stojącym po drugiej stronie ulicy). Podczas ostatniego rozdzielania dotacji ministerialnych poległo bardzo wiele projektów promujących naszą kulturę. ¹²



Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable
i Jan A. Jarnicki



ogłaszają 1 V 2011 r. rozstrzygnięcie

VIII Konkursu na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Zprzyjemnością zawiadamiamy, że laureatem Grand Prix naszego konkursu został flecista Marek Kokowski za projekt nagrania muzyki na flet i fortepian zapomnianego kompozytora polskiego z przełomu XVIII i XIX w.

W realizacji projektu będzie mu towarzyszył pianista Marek Lipiec.

Więcej informacji na ten temat będzie można znaleźć na stronie internetowej Wydawnictwa – www.acte-prealable.com – po dokonaniu nagrania.



Marek Kokowski
fot. Jan Szymczak

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Rzeszów • Koszalin • Katowice • Wiedeń
 10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *La Fanciulla del West* • *La Traviata* • *Tosca* • Nowy sezon • Za kulisami
 17 MET – transmisje kinowe uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Walkiria*

CZŁOWIEK

- 19 Daniel Barenboim: legendarny żyjący... – Łukasz Kaczmarek
 21 Moja muzyka jest bezkompromisowa, podobnie jak i moje życie
stwierdza Krzysztof Penderecki w rozmowie z Kazikiem Jędrzejczakiem
 23 Dziś można być nowatorem – z kompozytorem Andrzejem Działkiem rozmawia
Arkadiusz Jędrasik
 25 Jak zostać dużym graczem na rynku płytowym, czyli David Garrett i jego *Rock Symphonies* – Dorota Staszkievicz
 26 Montserrat Caballé – ostatnia primadonna (2) – Damian Sowa
 28 Chcę być sobą – z Mariuszem Kwietniem, polskim barytonem, rozmawia Adam Czopek
 30 Legendy polskiej wokalistyki (10) – Regina Pinkert – Adam Czopek

DZIEŁO

- 31 Hymny koronacyjne Haendla – Łukasz Rozen
 33 Orkiestrowe barwy tureckiego Orientu – Lesław Czapliński
 34 Historia muzyki elektronicznej
 Prapoczątki 1915-1945 (10) – Dariusz Mazurowski

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – Odkrycie na 90. rocznicę śmierci Władysława Żeleńskiego
Arkadiusz Jędrasik
 37 Recenzje
 52 Krzyżówka nr 12 – Antoni Rojewski

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Daniel Barenboim

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 Czapliński, Adam Czopek,
 Rafał Grabiszewski, Kazik Jędrzejczak, Jacek Krzakała,
 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

Daniel Barenboim
 fot. © Felix Broede/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@op.pl

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 w 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@op.pl lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93
 Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

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

RZESZÓW 4 marca odbył się jeden z **bardziej oczekiwanych koncertów trwającego w Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego w Rzeszowie sezonu**. Pod dyrekcją szefa artystycznego – Vladimira Kiradjieva zabrzmiała muzyka kompozytorów rosyjskich. Koncert składał się z dwóch wyraźnie odrębnych części, z których pierwsza obejmowała arie sopranowe z oper Michaiła Glinki (*Ruslan i Ludmiła*), Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (*Carska naręczona*, *Złoty Kogucik*) i Piotra Czajkowskiego (*Eugeniusz Oniegin*) przetykane *Tańcami Polowieckimi* z opery *Książ Igor* Aleksandra Borodina. Solistką tej części koncertu była, odnosząca w Polsce i poza nią oszałamiające sukcesy, artystka Warszawskiej Opery Kameralnej – Olga Pasiecznik. Część drugą w całości wypełniła wstrząsająca kantata Sergiusza Prokofiewa *Aleksander Newski* skomponowana na bazie muzyki filmowej do genialnego dzieła filmowego Sergiusza Eisensteina. Partię chóralską powierzono artystom Filharmonii Krakowskiej przygotowanym przez Teresę Majkę-Pacanek a wykonanie mezzosopranowej pieśni, zdobywającej coraz większe uznanie krytyki – Agnieszce Rehlis. Zagrała macierzysta Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie.

By odzwierciedlić odświeżony nastrój przychylny a jednocześnie wymagający rzeszowskiej publiczności, a tym samym umieścić we właściwej perspektywie ów wieczór, należy pobeżnie chociaż wspomnieć, iż niezależnie od zdobyczy prestiżowego Festiwalu Muzycznego w nieodległym Łańcucie, Filharmonia rzeszowska – pomimo ścisłej z nim współpracy – ma własne doniosłe tradycje w zakresie wykonawstwa wokalnego. Na estradowych deskach gmachu przy ul. Chopina występowały bowiem takie sławy światowej wokalistyki jak Ewa Podleś czy Elżbieta Towarnicka, które prezentowały się publiczności w absolutnie nieulgowym repertuarze. Dzięki wybitnym interpretacjom śpiewaczki te zyskiwały wiernych admiratorów swej sztuki, którzy po dziś dzień przechowują żywą pamięć o ich występach w Rzeszowie. Zebrani przez Filharmonię na dzień 4 marca artyści mieli szansę wykonaniem powierzonego

repertuaru zapisać się w takiej właśnie, długotrwałej pamięci słuchaczy. W szczególności oczekiwania takie dotyczyły występu Olgi Pasiecznik – bez wątpienia Gwiazdy wieczoru. Szansa ta nie została jednak do końca wykorzystana.

Przyznać trzeba, że śpiewaczka zaprezentowała się w ambitnym wyborze najszlachetniejszych arii rosyjskich. Jej zwiewny – a jednocześnie nośny nawet ponad rozbudowaną orkiestracją – sopran doskonale poradził sobie ze znakomitą większością pułapek utworów Glinki, Rimskiego-Korsakowa i Czajkowskiego i jeśli nie liczyć pewnej matowości głosu, nieco siłowych kilku górnych dźwięków oraz delikatnego wibrata, pod względem wokalnym był to występ bardzo dobry. Specjalnie to nie dziwi, gdyż śpiewaczka dysponuje wyjątkowo sprawnym instrumentem i chociaż jej głos w barwie może wydawać się nieco zbyt neutralny, to w połączeniu z daleko rozwiniętą wirtuozerią, będzie jednym z tych, które mogą się bardzo podobać – szczególnie jeżeli uwzględnimy unikatową wprost umiejętność śpiewania srebrzystej koloratury, co było doskonale słyszalne w arii ze *Złotego Kogucika*.

Interpretacja Olgi Pasiecznik – szczególnie w zakresie aktorstwa wokalnego i scenicznego – sprawia jednak, iż to co zaprezentowała w Rzeszowie wydaje się być jedynie bazą wyjściową dla występu, który zapada głęboko w pamięci. Uwzględniając zarówno ograniczenia jak i możliwości, jakie daje intymna forma koncertu czy recitalu, zaskakujące było dla mnie z jaką konsekwencją śpiewaczka przez cały wieczór budowała szklany pałac z dźwięków i pieczołowicie przygotowanych gestów, by w końcu zamknąć w nim nieodwołalnie na złoty klucz konwencji każdą ze swych bohaterek. Postacie tak różne jak Ludmiła i Marfa (pomimo iż wspólny jest im włoski wzorzec), baśniowa Szemachańska Królowa, a nawet puszkiniowska Tatiana, osadzone zostały w tej samej komnacie ekskluzywnego chłodu i emocjonalnej powściągliwości. Śpiewaczka odmówiła im choćby prostolinijności zakochanej w Ruslanie młodej dziewczyny, oddania Marfy i dwuznacznego erotyzmu Królowej ze *Złotego Kogucika*. Nawet najdoskonalsze muzyczne ucieleśnienie emocji – Tatiannę Czajkowskiego śpiewała kryształowym głosem mozartowskiej Królowej Nocy.

Dotkliwie odczuwalny był zatem brak przekonywującej interpretacji wokalne, ale i nieskazitelne linie ramion śpiewaczki, które gięły się w wystudiowanych gestach nawet po to, by przewrócić kartkę zapisu nutowego na równi z niewidzącym wzrokiem, który zdawał się nie obdarzać uwagą żadnej twarzy, dawał mi jasno do zrozumienia, iż wewnętrzny świat bohaterki Olgi Pasiecznik jest niedostępny audytorium... tak jakby pragnienie bliskości, zauroczenie, a w końcu poczucie straty nie były uczuciami uniwersalnymi, które jedynie na język muzyki przez wieki próbowali przekładać kompozytorzy od Mozarta po Bernsteina. Wszystko to razem wzięte sprawia, że skrzący się własną doskonałością instrument śpiewaczki pozostawił mnie tamtego wieczoru z bezużyteczną wiedzą, że Olga Pasiecznik to GŁOS.

Po pierwszej – bardzo intensywnie poprowadzonej – części koncertu, uczucie ulgi przyniosła kantata. W znacznej mierze ustąpiła skłonność Vladimira Kiradjieva do prowadzenia orkiestry w szalonych tempach, co prawdę powiedziawszy jest bardziej zasługą Prokofiewa, który nie daje w swym utworze dyrygentowi zbyt licznych okazji do wariacji w tym zakresie, niż wykonawcy, zbytnio – mam wrażenie – troszczącego się o efekty zbliżające prowadzone dzieło ku formule ogólnie dostępnego produktu muzyki klasycznej. Dodajmy, że w pierwszej części wieczoru ucierpiały pod tym względem najbardziej bodaj *Tańce* Borodina, ale i śpiewaczce dyrygent w ten sposób nie pomógł. Nie sposób odmówić mu jednak zaangażowania i niespożytej energii, które w *Aleksandrze Newskim* przekuł na diagnostyczną wręcz precyzję w wydobywaniu z partytury Prokofiewa licznych niuansów wyzwalających dzieło z wąskich ram formy tradycyjnie kantatowej.

Agnieszka Rehlis swym wykonaniem podkreśliła kameralny, a przy tym lekko lamentacyjny charakter pieśni *Pole śmierci*. Wykonała ten intymny utwór z wyraźną ostrożnością, lecz przecie pięknie – delikatnie a zarazem żarliwie. Od samego jej wejścia na scenę, jasne było, że śpiewaczce obca jest pokusa dobitnego zaznaczenia swej obecności w dziele, w którym główną partię wokalną powierzono chórowi. Konsekwentnie i przy pomocy minimalnych środków wyrazu udało jej się

za to odmalować uczucia załężnionej, ale i zdeterminowanej młodej dziewczyny, która za chwil kilka złoży pocałunek na ustach śmierci. Partia chóralna zaś zanurzała się w szczodrej jedności metalicznych barw głosów Chóru Filharmonii Krakowskiej, który stanął na wysokości zadania i umieścił we właściwej przestrzeni brzmieniowej poszczególne części kantaty.

Na osobne słowa uznania zasługuje przyjęta forma prezentacji dzieła, na potrzeby której wyzyskano elementy pokazu filmowego, spektaklu światła oraz ruchu scenicznego. Nie jest to pomysł nowy, ale wspomniane elementy tym razem dawkiwane były w oszczędnych, wysmakowanych proporcjach i nie odwracając uwagi słuchacza od muzyki, w sposób naturalny wprowadzały widza w klimat misterium.

Wybór zaprezentowanej sekwencji filmowej – bitwy na lodzie – ze słynnego obrazu Eisensteina, harmonijnie współgrał z V częścią bogatego w muzyczne pomysły dzieła Prokofiewa. Nieprzypadkowo sekwencja ta uwypukla, charakterystyczne dla osiągnięć rosyjskiego reżysera: perspektywę filmowania i montaż, które kompozytor tworząc muzykę do filmu starał się uchwycić. Elementy te przeniknęły do późniejszego utworu kantatowego, na wieki wtapiając w struktury muzyczne Aleksandra Newskiego Eisensteinowską ideę *partytury dzieła filmowego*. Ważne dla twórczości reżysera założenie o istnieniu sposobu odczytania obrazu wizualnego, który odpowiadałby słyszeniu muzyki, już dawno temu zdegradował do poziomu odwiecznej mrzonki kina niemego cha-

ryzmatyczny XX-wieczny filozof – Gilles Deleuze, a jednak rzeszowskie odczytanie w wiarygodny sposób poddaje je prostej zasadzie cyklicznej rezurekcji.

Reasumując: nie sposób nie powtórzyć dobrze znanego truizmu o wysokim i wyróżnionym poziomie współczesnych realizacji operowych i oratoryjno-kantatowych, trudno jednak doszukać się w nich przeblisku geniuszu wykonawczego, którego dzisiaj – bardziej być może niż kiedykolwiek – jesteśmy spragnieni. I nie wspomnielibyśmy o tym, gdyby zebrani przez Filharmonię Podkarpacką artyści nie byli zdolni do wykonawstwa na najwyższym poziomie.

Damian Sowa

KOSZALIN **Z**reczasy Filharmonii Koszalińskiej (18 III i 1 IV). Program koncertu symfonicznego 18 III 2011 r. zawierał tylko dwa dzieła, ale ich monumentalne rozmiary całkowicie wypełniły ramy czasowe wieczoru; wieczoru niezwykłego także z racji jego protagonistów: dyrygenta i solisty, ojca i syna. Ruben Silva na podium w Koszalinie to rzecz powszednia, jest tu dyrektorem artystycznym i dyrygentem od wielu lat, natomiast solista, jego syn Mauricio, kończący właśnie studia pianistyczne w warszawskiej uczelni, w Koszalinie grał tylko raz – przed laty pięć – bardzo ambitnie i dobrze *II Koncert* Rachmaninowa. Tym razem, także ambitnie, koronował niejako okres swych studiów *I Koncertem fortepianowym* Brahmsa, dziełem należącem do najtrudniejszego repertuaru pianistycznego, stąd bardzo rzadko granym.

Kiedy po długim, dramatycznym wstępie orkiestry odezwał się fortepian, nie było wątpliwości, że do gry włączył się partner dojrzały, doskonale przygotowany, jaki znalazł w młodzieńczym dziele Brahmsa nuty współbrzmiające z własną wrażliwością, własnym światem muzycznym. Grał z wielką kulturą, doskonale technicznie, pięknym dźwiękiem, naturalnie i czytelnie prowadząc zadziwiający bieg myśli Brahmsa. Drugą, poetycką część *Koncertu*, jedną z najbardziej tajemnych i głębokich kart w muzyce, prowadził przepięknie, zaś zadzierzyste, brawurowo grane rondo, było nie tylko popisem młodego artysty, ale także świetnego współdziałania solisty z orkiestrą, bardzo dobrze grającą, oraz ojca z synem. Znakomity występ młodego muzyka.

Pół wieku przed *Koncertem* Brahmsa powstała jedna z najbardziej wyrazistych kart symfonicznej apologetyki, jakiej inspiracją była postać Napoleona – *III Symfonia „Eroica”* Beethovena. Bieg historii usunął w cień inspirującą postać Bonaparte’a, pozostała sama idea bohaterstwa, tak

sugestywnie i fascynująco ujęta przez Beethovena. Ruben Silva prowadził *Eroicę* doskonale, nadając jej w częściach I, III i IV kształtów zwartych i bardzo dynamicznych, w części II – marszu żałobnym – głębokiego, przejmującego wyrazu. Brakowało nieco większego zróżnicowania dynamicznego w IV części: przed końcowym, „wystrzałowym” *Presto* zwłaszcza, można by wstrzymać się z pełnią dynamiki. Ale ogólnie było to wykonanie świetne, porywające, tym bardziej że orkiestra grała i brzmiała doskonale we wszystkich swych grupach. Dwaj Silvowie oraz zespół muzyków filharmonii sprawili słuchaczom prawdziwą ucztę.

Po brahmsowskim wieczorze kończącym marcowy cykl koncertów, na pierwszym kwietniowym (1 IV) filharmonia nadal czarowała koncertową publiczność romantycznymi klimatami: roztańczali je dwaj giganci romantyzmu, Schumann i Dworzak. To wielkie wyzwanie dla wykonawców, i także dla słuchaczy – owo niezmiernie bogactwo emocji, barw, idei... Rozpoczęła uwertura *Karnawał* Dworzaka – tytuł bardzo skromny, w istocie zaś jest to mały poemat symfoniczny daleko wykraczający poza karnawałowe inspiracje. Tak też odczytał to Mariusz Smolij – dyrygujący tego wieczora – zdradzający jednak przesadne upodobanie do przebiegów muzycznych intensywnych, dobitnych, nawet w ich sentymentalnych, refleksyjnych fragmentach. Przy czym swoją cegielkę dorzuciła także orkiestra: zespół bowiem grał jednakowo solidnie, bez zróżnicowań na partie ważniejsze i mniej ważne; skutek – totalny brak kontrastu i nieobecność wielu powabnych cech tej uwertury.

Bardzo dawno nie wykonywano w Koszalinie *Koncert skrzypcowy a-moll* Dworzaka – kompozycja piękna, pełna czarownej liryki, wplecionej w bardzo szeroki kontekst wyrazowego wachlarza, bogata muzycznie, ze skromnie tylko zaznaczonymi serwitutami wirtuozowskimi.

Partia skrzypiec należała do Piotra Pławnera, który grał ją świetnie, ale aż nadto poważnie, niemal dramatyzując, kosztem tak ujmującej, narodowo zabarwionej melodyki. Na bis solista zagrał *Kaprys polski* Grażyny Bacewicz – uzyskując niewątpliwie dobry, a może nawet rekordowy czas...

Po przerwie wróciliśmy do źródeł symfonicznego romantyzmu, jaki rozkwitł w monumentalnej rozmiarach *III Symfonii „Reńskiej”* Schumanna. Mariusz Smolij prowadził dzieło to bardzo dobrze, dynamicznie, ale przy tym dość monotennie, znów brakowało bardziej wyrazistego zróżnicowania brzmień orkiestry, barw, rysunków. Było to, wydaje się, skutkiem techniki dyrygenckiej artysty, preferującej nieustanną, zamazystą i symetryczną gestykulację obydwu rąk, co nie mogło pozostać bez pewnego, negatywnego wpływu na brzmienie, i na polot gry orkiestry. Ale, ogólnie biorąc, obaj goście i orkiestra zasłużyli na wdzięczność za przeżycia związane z wysłuchaniem solidnie zagranych arcydzieł.

P.S. Następnego, sobotniego wieczora, w kulturze Koszalinia miało miejsce znamienne i radosne wydarzenie: w katedrze, na koncercie poświęconym pamięci Papieża Jana Pawła II, wystąpił publicznie po raz pierwszy chór, jaki powstał przy Filharmonii Koszalińskiej. Nareszcie ziściły się marzenia niżej podpisanego, i nie tylko jego: o gmachu filharmonii i o chórze. Budynek filharmonii powstaje, chór pracuje – i to, co pokazał w katedrze, po kilku miesiącach pracy, zadziwia brzmieniem i wysokim poziomem. A matką tego sukcesu jest pełna entuzjazmu Ewa Szereda – która pokazała swój wielki talent i fachowość nie tylko w pracy z chórkami szkolnymi, ale wreszcie z sześćdziesięciuosobowym chórem wyłonionym z blisko stu kandydatów.

Kazimierz Rozbicki

IV Festiwal Prawykonañ, czyli polska muzyka najnowsza w Katowicach.

O sytuacji polskiej muzyki najnowszej mogliśmy przekonać się podczas festiwalu, który miał miejsce w dniach 25–27 marca br. W ciągu zaledwie trzech dni odbyło się siedem koncertów. Usłyszeliśmy aż dwadzieścia dziewięć kompozycji, z czego w przypadku dwudziestu pięciu mieliśmy do czynienia ze światowym prawykonaniem, zaś w przypadku czterech pozostałych z polskim. Warto zaznaczyć, iż festiwal ten to przede wszystkim święto kompozytorów, dla których impreza jest nieraz jedyną okazją do zaprezentowania publiczności owoców ich pracy. Koncerty odbywały się w dwu salach: w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego oraz w Sali Koncertowej im. Grzegorza Fitelberga Centrum Kultury Katowice.

Festiwal rozpoczął się w akademii kompozycjami Aleksandra Kościowa, Zbigniewa Bagińskiego, Marcina Rupocińskiego, Karola Nepelskiego oraz Roxanny Panufnik w interpretacji Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice Camerata Silesia oraz Orkiestry Muzyki Nowej pod batutą Anny Szostak.

Swoją uwagę zwrócił Karol Nepelski, w programie festiwalu figurujący jako „Anonim (* 1982)”. Przywiózł on do Katowic dzieło nietuzinkowe, zatytułowane *Non-harmonic...*, w którym połączył muzykę z elementami filmu, także własnego autorstwa. Utwór ten śmiało można by uznać za rodzaj postmodernistycznego żartu i eksperymentu z pogranicza korespondencji sztuk. U podstaw jego programowości leży autotematyzm, a dokładniej – żmudny proces powstawania muzyki. Dostrzec w nim można relację pomiędzy narracją filmu, czyli narracją codziennej rzeczywistości i narracją muzyki – z tempem, audiosferą i intensywnością zdarzeń.

Poza tym interesująco zaprezentowały się kompozycje Kościowa oraz Panufnik. Ta druga napisała, z okazji dwudziestej rocznicy upadku Muru Berlińskiego, *All Shall be Well (Wszystko będzie dobrze)* na chór i wiolonczelę solo, opierając partię śpiewaków na *Bogurodzicy* – z nieznacznie zmienionym tekstem – na tle której instrument solowy sprawia wrażenie improwizacji.

Dzień później w akademii odbyły się jeszcze dwa koncerty, tym razem z muzyką kameralną w roli głównej. Najpierw wystąpił Kwartet Śląski, który wykonał cztery kompozycje: Pawła Pietruszewskiego, Jarosława Mamczarskiego, Bettiny Skrzypczak oraz Krzysztofa Meyera. Ciekawie zabrzmiało *QUARTUM* Pietruszewskiego, które – zróżnicowane wyrazowo – mogło niekiedy kojarzyć się z muzyką filmową, głównie z gatunkiem horroru. Interesujący wydał mi się również *XIII Kwartet smycz-*

kowy op. 113 Meyera. Składa się on z trzech części, przy czym ogniwa skrajne mają formę interludium w postaci dialogu pierwszych i drugich skrzypiec (początek) oraz altówki i wiolonczeli (koniec); część środkowa natomiast jest najbardziej rozbudowana i najsilniej zróżnicowana.

Podczas drugiego koncertu wystuchaliśmy utworów Jerzego Kornowicza, Dariusza Janusa, Wojciecha Widłaka, Katarzyny Stępniewskiej oraz Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. Nietypową w formie okazała się *Etiuda* na dwa fortepiany Janusa, którą można by uznać za rodzaj muzycznego dowcipu. To zestawienie dwu niezależnych etiud w tonacji d-moll, które najpierw wykonuje się jedna po drugiej, po czym obie gra się jednocześnie. Dopiero w symbiozie fortepianów utwór osiąga pełnię brzmienia i komplikacji, która wymaga od wykonawców nie lada wyczynu. Przypomnijmy, że na fortepianach grał Gabriela Szendzielorz z Andreej Jungiewicz.

Osobliwie wypadła też kompozycja Widłaka *Po jesieni* na skrzypce solo w wykonaniu Krzysztofa Lasonia, osnuta wokół trójdzwięku molowego, który powraca nieustannie w rozmaitych układach fakturalnych, melodycznych i harmonicznym. W drugiej partii utworu pojawia się intrygująca melodia – prosta, lecz zapadająca w pamięć – którą autor usłyszał w londyńskim *Hyde Parku*.

Koncert w akademii został zwieńczony *Madrygałem* na dwa fortepiany solo Pstrokońskiej-Nawratil, który w mojej opinii był jedną z najlepszych kompozycji w całym festiwalu. Przypomnijmy, że to nie pierwszy madrygał w dorobku artystki, ponieważ w 2000 r. napisała ona *Madrigale* na dwoje skrzypiec. Jej najnowsze dokonanie wykorzystuje walory brzmieniowe fortepianu totalnego. Muzyka ta jest pełna ekspresji, zmienności nastrojów i barw. Oba instrumenty prowadzą ze sobą dialog, wzajemnie się dopełniając.

Z koncertów, które miały miejsce w Centrum Kultury Katowice, warto odnotować trzy: sobotni oraz oba niedzielne. W sobotę usłyszeliśmy utwory Justyny Kowalskiej-Lasoń, Piotra Mossa, Macieja Jabłońskiego i Mikołaja Góreckiego. Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach sprawnie poprowadził José María Florêncio. Dobrze zaprezentowały się *Śpiewam nowoczesnego człowieka* Kowalskiej-Lasoń oraz *Zan tontemiquico* na orkiestrę Mikołaja Góreckiego, syna zmarłego niedawno Henryka Mikołaja. Ten drugi tytuł napisany jest w języku nahuatl, którym posługiwali się niegdyś Aztekowie i oznacza on, w wolnym tłumaczeniu, „przechodzimy tu tylko śnić”. Utrzymana w onirycznym nastroju kompozycja Góreckiego przyciąga uwagę ze względu na prostotę i klarowną instrumentację.

W niedzielę o godz. 12⁰⁰ usłyszeliśmy trzy utwory: *Alternativo* na fortepian i orkie-

strę Marka Rulla Walarowskiego, *Koncert na harfę elektryczną i orkiestrę* Macieja Maleckiego oraz *Stories for Double Bass and Orchestra* Krzesimira Dębskiego. NOSPR-em zadyrygował tym razem Szymon Bywalec, na fortepianie grał sam kompozytor, na harfie Anna Sikorzak-Olek, a na kontrabasie znakomity Jurek Dytał. Najciekawiej wypadła tu kompozycja na harfę elektryczną, którą nieczęsto można spotkać w roli instrumentu solowego.

O godz. 18⁰⁰, na zakończenie festiwalu, odbył się koncert, który był chyba najbardziej interesujący ze wszystkich. Zagrała Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO pod dyrekcją Marka Mosia. W roli solistów wystąpili Dominik Połowski, Piotr Pławner i Urszula Kryger. Wieczór rozpoczął się utworem *Virtual Memories* na piętnaście instrumentów smyczkowych, autorstwa obiecującego wiedeńskiego kompozytora Grzegorza Pieńka. Później usłyszeliśmy wysublimowane *Lamentoso* Jacka Glenca na orkiestrę smyczkową.

Przed przerwą zagrał jeszcze Dominik Połowski. Przypomnijmy, iż powrócił on do życia koncertowego – po kilkuletniej przerwie, która była spowodowana ciężką chorobą – dwa lata temu. Od tamtego czasu wykonał już sześć kompozycji, m.in. autorstwa Olgi Hans i Artura Zagajewskiego, które zostały skomponowane, specjalnie dla niego, na prawą rękę. W miniony wieczór muzyk przedstawił dzieło Sławomira Zamuszki *...set...rise* na wiolonczelę solo na prawą rękę i małą orkiestrę symfoniczną. Nadzwyczajna muzykalność i osobowość Połowskiego wywarły na słuchaczach głębokie wrażenie. Autor utworu zastosował tu technikę instrumentu totalnego: solista nie tylko grał smyczkiem, ale również uderzał palcami w struny, stukał w pudło oraz grał arpeggia pizzicato.

Po przerwie usłyszeliśmy *Płacz dziecinko, płacz*, dwuczęściowy minikoncert Aleksandra Nowaka na skrzypce i orkiestrę kameralną, który jest kompozycją nawiązującą do minimalizmu. W partii solisty wystąpił Piotr Pławner, dla którego koncert został napisany. Na koniec na scenie pojawiła się Urszula Kryger, która wykonała *Tutto è sciolto* zmarłego przed kilkoma dniami Bronisława Kazimierza Przybylskiego do słów Jamesa Joyce’a na głos i orkiestrę kameralną.

Trzeba cieszyć się z inicjatyw, które podejmuje Joanna Wnuk-Nazarowa, dyrektor NOSPR-u oraz pomysłodawczyni Festiwalu Prawykonañ. Nie zapominajmy jednocześnie o innych festiwalach polskiej muzyki współczesnej, zwłaszcza o Musica Polonica Nova i Warszawskiej Jesieni. Wszak to dzięki nim twórcy mają możliwość pokazania swojej sztuki, a publiczność – poznania najnowszych dzieł, kierunków, myśli oraz poglądów.

Maciej Chiziński

Madama Butterfly w Staatsoper. 6 marca Klub Wiedeński wybrał się do Staatsoper na *Madama Butterfly*, operę będącą już pewnym symbolem, znaną nie tylko miłośnikom sztuki operowej. Dzisiaj trudno jest uwierzyć, że premiera opery w 1904 r. w mediolańskiej La Scali poniosła całkowitą klęskę. Gusta ludzkie są jednak niezbadane i 3 miesiące później poprawione przez kompozytora dzieło weszło na afisz w Teatro Grande w Brescii i odniosło ogromny sukces. Zmiany nie były znaczące ale od tego momentu *Madama Butterfly* jest jedną z najczęściej grywanych oper na całym świecie. Charakterystyczną cechą tej opery było wzbogacenie jej przez Pucciniego o elementy egzotyczne. Kompozytor studiował nie tylko oryginalną muzykę japońską ale również zbierał wiadomości o obyczajach i architekturze. W operze można znaleźć zarówno autentyczne melodie japońskie jak i egzotycznie brzmiące motywy skomponowane lub zaadaptowane przez samego kompozytora. Wiedeńska inscenizacja to powtórzenie tej z roku 1957 przygotowanej przez Josefa Gielena, ojca Michaela, znanego obecnie dyrygenta. Scenografia i kostiumy to dzieło Tsugouharu Foujita, japońskiego malarza i rytownika, zmarłego podobnie jak Gielen w 1968 r. Rzeczywiście inscenizacja ta mimo upływu ponad 50 lat w dalszym ciągu zachwyca. Po kilku nowoczesnych produkcjach w Staatsoper, myślę, że publiczność trochę zatęskniła za tradycyjną. Spektakl od strony muzycznej przygotował węgierski dyrygent Michael Halasz, dla którego był to pożegnalny koncert przed odejściem na emeryturę. W roli tytułowej wystąpiła pochodząca z Chin a mieszkająca obecnie we Włoszech, Hui He. Śpiewający partię Pinkertona amerykański tenor Neil Shicoff należy już do weteranów scen operowych. Występ ten był jego ostatnim w roli Pinkertona. Początkowo jego głosowi brakowało mocy i miał trochę problemów z przebicciem się przez orkiestrę, ale aria *Adio, fiorito asil* zaśpiewana była znacznie lepiej, tak jak by chciał godnie pożegnać się z tą rolą. Bardzo dobre wrażenie zrobił japoński baryton Eijiro Kai, który znakomicie wykonał partię konsula Sharplessa. Pochodząca z Ukrainy Zoryana Kushpler, wyróżniała się nie tylko oryginalną urodą ale również świetnym mezzosopranem. Na koniec pozostawię sobie niewątpliwą przyjemność przedstawienia gwiazdy wieczoru – Hui He. Urodziła się w Szanghaju, a jej kariera zaczęła się od zdobycia 2 nagrody na międzynarodowym konkursie śpiewaczym im. Plácido Domingo w roku 2000. Z rekomendacji Domingo otrzymała rolę tytułową w *Aidzie* w Los Angeles oraz Liu w *Turandot* w Waszyngtonie, co było początkiem jej międzynarodowych sukcesów. 2 lata później zdobyła pierwszą nagrodę w 42 konkursie *Głosy dla oper Verdiego*. Początkowo zaczynała jako mezzosopran, a jej debiut miał miejsce w 1995 r. w Szanghaju w roli Dorabelli w *Cosi fan tutte* Mozarta. Rok później zmieniła swój styl wokalny na sopran i zadebiutowała w *Madama Butterfly* i *Tosce*. Role te, podobnie jak Aida, stały się jej znakiem firmowym. Obecnie Hui He jest bardzo uznaną w świecie opery śpiewaczką, występującą na najlepszych scenach świata, między innymi w Wiedeńskiej Staatsoper, La Scali, Metropolitan Opera, Deutsche Oper czy Operze w Monachium. Jej występ w niedzielnym spektaklu *Madama Butterfly* był zarówno wokalnie jak i aktorsko niesamowitym przeżyciem a owacje publiczności jak najbardziej zasłużone. Oczywiście melomani w wypełnionej do ostatniego miejsca Staatsoper czekali na najślynniejszą arię tej opery *Un bel di vedremo*, i nie zawiedli się. Hui He zaśpiewała ją z ogromnym wyczuciem, przepięknym, czystym, mocnym ale też miejscami lirycznym głosem. Również świetnie wypadła jej ostatnia aria przed sceną samobójstwa *Va, gioca, gioca*. Pozostali soliści na dobrym poziomie, może wyróżnił bym Herwiga Pecoraro w roli Goro. Orkiestra pod batutą żegnającego się ze sceną operową Michaela Halasza zagrała niezle, chociaż na początku odnosiło się wrażenie, że była trochę za głośna. Później było już wszystko dobrze i kolejny bardzo udany koncert w Wiedniu przeszedł do historii. Dzięki nieocenionemu portalowi Facebook nawiązałem z Hui He kontakt już kilka miesięcy temu i odbyłem z nią po spektaklu ponad godzinną rozmowę, z której obszerne fragmenty zamieściłem w tym numerze **Muzyka21**.

*W imieniu Klubu Wiedeńskiego
Mariusz Trojanowski*

Hui He o swojej karierze

Bardzo ważną osobą w twojej karierze jest Plácido Domingo. Czy możesz nam coś na ten temat powiedzieć?

Jest to rzeczywiście bardzo ważna postać w mojej karierze. Kiedy w 2000 r. zdobyłam II nagrodę Międzynarodowego Konkursu im. Plácida Domingo, otworzyło mi to drzwi do międzynarodowej kariery. Po konkursie zaproponował mi główną rolę w *Aidzie* w Los Angeles, tam też zaśpiewałam z nim wspólny koncert, a następnie towarzyszyłam mu w jego występie w Szanghaju. Wiele mu zawdzięczam, zawsze będzie dla mnie wielkim mistrzem. Osiągając sukces w tym konkursie wkroczyłam do świata opery. Domingo w dalszym ciągu wprowadza wielu młodych śpiewaków na arenę międzynarodową.

Czy słyszałaś o inscenizacji *Madama Butterfly* polskiego reżysera Mariusza Trelińskiego. Tu również pojawia się nazwisko Plácida Domingo, który bardzo wysoko ocenił tę produkcję i zaprosił reżysera do przedstawienia jej w Waszyngtonie, gdzie została znakomicie przyjęta.

Chyba nie. Widziałam jedną inscenizację *Madama Butterfly* w Los Angeles.

Czy słyszałaś o polskich kompozytorach poza Chopinem, Stanisławie Moniuszko i Karolu Szymanowskim? Komponowali również opery.

Słyszałam chyba te nazwiska natomiast nie znam ich oper. Chciałabym się coś o nich dowiedzieć.

W takim razie mam dla ciebie nagranie *Strasznego dworu Moniuszki, polskiej opery narodowej*.

Dziękuję bardzo, to wspaniały prezent.

Czy masz jakąś ulubioną odtwórczynię roli *Madama Butterfly*? Czy próbujesz się na kimś wzorować?

Nie, na nikim się nie wzorowałam. Rolę Butterfly zawsze staram się wykonać w swój własny sposób. Lubię nagrania Marii Callas ale nigdy nie próbowałam jej naśladować. Jest to wyłącznie moja interpretacja.

Co sądzisz o nowoczesnych inscenizacjach w operze?

Niektóre z nich podobają mi się. Sztukę można wyrazić na różne sposoby. Nie jest ważne czy Butterfly ma kimono i parasolkę, najistotniejsza w tym dramacie jest osobowość głównej bohaterki. Mnie zdarzało się dość często brać udział w nowoczesnych produkcjach operowych. Jeżeli reżyser ma naprawdę dobry pomysł to jest w porządku ale często też się zdarza, że reżyserzy nie mają żadnego pomysłu i wtedy taka inscenizacja pozbawiona jest większego sensu. Uczestniczyłam w pięknej, nowoczesnej produkcji *Madamy Butterfly* w ubiegłym roku w Turynie przygotowanej przez młodego włoskiego reżysera Damiano Michieletto. Na scenie nie było kimono, parasolek i innych charakterystycznych dla tej opery rekwizytów ale ważniejsze od tego było to, że stworzył on prawdziwy dramat postaci głównej bohaterki i był bardzo dobrym organizatorem całej produkcji. Myślę, że nie ma podziału na nowoczesne i tradycyjne inscenizacje. Są albo piękne albo brzydkie. Zdarza się, że niektóre nowoczesne produkcje są przepiękne a niektóre tradycyjne okropne. Wszystko zależy nie od kostiumów ale od osobowości śpiewaków i pomysłu na interpretację roli.

Napisałaś mi kiedyś, że nie jesteś zadowolona ze swojej płyty z ariami Verdiego i Pucciniego. Czy jest to dążenie do perfekcji? Mnie ta płyta się podobała.

Nagrałam ją w 2007 r., a nie był to mój najlepszy okres i dlatego nigdy nie słucham tej płyty. Następną płytę nagram jak będę w lepszej formie. Nie jest to tylko dążenie do perfekcji, tylko pewne rzeczy wydają mi się niedojrzałe, nie jestem ich do końca pewna. To tylko jeden z rozdziałów w moim życiu.

Czy masz swoich ulubionych dyrygentów?

Moim ulubionym dyrygentem jest Daniel Oren, również lubię Zubina Mehtę, i Marca Armiliato, z którym w ubiegłym roku wystąpiłam w *Aidzie* w MET.

A ulubione teatry operowe?

Każdy z teatrów operowych jest ważny, nawet te w małych miastach, ponieważ kiedy zgasną światła każda scena jest taka sama. Natomiast jeżeli chodzi o moje emocje to ta scena, Wiedeńskiej Staatsoper jest dla mnie bardzo ważna. Odniosłam tu wiele sukcesów.

Dzisiaj również było wspaniale.

Poprzednim razem było lepiej (śmiech). Wczoraj wróciłam z Chin i jestem trochę zmęczona. Miałam tam koncert.

Czy występowałaś w mediolańskiej La Scali?

Tak, w *Tosce* i *Madama Butterfly* w 2006 r.

Jakie role są najbliższe twojemu sercu?

Myszę, że *Tosca* i *Madama Butterfly*; zawsze dobrze mówię o tych rolach. Również *Aida*. Bardzo często występowałam w tych operach. Ale staram się też wprowadzać nowe role do swojego repertuaru. W zeszłym roku był *Trubadur*. Chciałabym śpiewać więcej Verdiego np. *Moc przeznaczenia*, *Ermani*, *Don Carlos*.

Jakie są twoje przyszłe plany koncertowe i nagraniowe?

Nagrania płyty na razie nie planuję. Muszę znaleźć na to dobrą okazję. Jeżeli chodzi o występy to najbliższy mam w Operze Bawarskiej w Monachium w *Madama Butterfly*, następnie *Aida* we Florencji z Zubinem Mehtą, Potem znów *Butterfly* w Genewie oraz *Aida* w Kolonii i w Arena di Verona. We wrześniu natomiast gram w nowej chińskiej operze w Pekinie.

Jesteś bardzo zapracowana. Nie jesteś zmęczona takim życiem, ciągle w podróży?

Tak ale lubię to, to jest raczej ekscytujące, choć męczące: wczoraj na przykład leciałam z Chin 15 godzin.

W niewielu operach główna rola kobieca jest tak znacząca.

Madama Butterfly jest bardzo ważna dla sopranu, który praktycznie decyduje o całym przedstawieniu. Dzisiaj był bardzo szczególny wieczór, ponieważ dla dyrygenta był to ostatni występ w Staatsoper. Występuje w tej operze od bardzo wielu lat i idzie na zasłużoną emeryturę. Neil Shicoff z kolei wystąpił ostatni raz jako Pinkerton.

Czy planujesz w najbliższym czasie całkowicie nowe role?

Tak, mam w planie *Holendra Tułacza*, *Edgara* Pucciniego i *Giocondę* Ponchiello w Deutsche Oper w Berlinie. Chciałabym trochę odświeżyć repertuar. *Madama Butterfly* śpiewałam już 15 razy.

Dlaczego postanowiłaś zamieszkać na stałe we Włoszech?

Mój debiut miał miejsce we Włoszech i mój pierwszy agent był Włochem. Mieszka w Weronie i to on znalazł mi tam apartament. Mieszkam do dziś w tym mieście.

Jutro wracasz do Włoch. Będzie okazja do odpoczynku?

Właściwie to jadę przepakować walizki (śmiech). Podróżowanie to nieodłączna cecha życia muzyka.

Ciężko się chyba śpiewa po tak długiej podróży jak ta z Chin.

W pierwszym akcie czułam się trochę zmęczona, w drugim akcie było już lepiej. Zauważyłaś to?

Dla mnie obydwa akty były znakomite a szczególnie moja ulubiona aria *Un bel di vedremo*.

Dziękuję bardzo.

Powiedz parę słów na temat opery w Chinach, czy często wystawia się tam europejski repertuar?

Tak, w Pekinie mamy przepiękny teatr operowy, otwarty w 2007 r. To dość młoda opera ale wystawia sporo repertuaru włoskiego. Zazwyczaj są 2 obsady, jedna jest zagraniczna a druga chińska. Niestety nie miałam okazji widzieć tam spektaklu operowego.



Hui He i autor

Jesteś na pewno zmęczona po wczorajszym locie i dzisiejszym spektaklu, w związku z czym chciałbym ci serdecznie podziękować, że poświęciłaś swój cenny czas żeby się spotkać ze mną i moimi przyjaciółmi.

Ale ja lubię spotykać się z moją publicznością i było mi bardzo miło.

Mam nadzieję, że nie było to nasze ostatnie spotkanie. Następne może będzie w Polsce. Nie byłaś tam jeszcze.

Chętnie bym przyjechała, ponieważ rzeczywiście nigdy tam nie byłam. To było by dla mnie bardzo ciekawe wyzwanie. Po twoim artykule pewnie będzie to łatwiejsze. (śmiech). Może jakiś reżyser operowy to zobaczy i będzie chciał mnie zaangażować.

Jeszcze raz dzięki serdeczne za wspaniałe przedstawienie i za spotkanie i do zobaczenia.

Dziękuję bardzo. Może spotkamy się wcześniej w jakimś innym teatrze operowym.

rozmawiał: Mariusz Trojanowski



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

LA FANCIULLA DEL WEST

Pierwsze przedstawienie wznowienia w MET tej opery odbyło się 6 XII. Był to jej 96 spektakl w tym domu operowym. W tym sezonie zaplanowano 9 jej przedstawień, które mają uczcić 100-lecie światowej prapremiery tej opery w MET.

Wśród głównie męskiej obsady tytułową partię śpiewała Deborah Voigt, a drugą, epizodyczną „damską rolę” Wowkie (Indianka) – Ginger Costa-Jackson. Były też dwa debiuty we wspomagających partiach: Hugo Vera jako Trin i Edward Mout jako Kurier Pony Express.

W kolejności pojawiania się na scenie wystąpili więc: Michael Forest (Joe), Richard Bernstein (Bello), Adam Laurence Herskowitz (Harry), Tony Stevenson (Nick, barman), David Crawford (Happy), Trevor Scheuneman (Sid), Dwayne Croft (Sonora), Edward Parks (Jim Lakes), Oren Gradus (Jake Wallace, minstrel), Keith Miller (Ashby, agent Wells Fargo), Jeff Mattsey (Jose Castro) i Philip Cokorinos (Billy Jackrabbit, Indianin).

Dwie główne męskie role śpiewali: Marcello Giordani (Dick Johnson/Ramirez) i Lucio Gallo (Jack Rance, szeryf).

Pokazana w tym sezonie produkcja *Fanciulli* pochodzi z 1991 r., kiedy to pod batutą debiutującego w MET Leonarda

Slatkina zaśpiewali: Barbara Daniels, Plácido Domingo i Sherrill Milnes. Jej autorem jest Giancarlo del Monaco, dekoracje i kostiumy zaprojektował Michael Scott, a światło Gil Wechsler.

Realistycznie wiarygodne sceniczne dekoracje znakomicie oddają atmosferę Dzikiego Zachodu Kalifornii, z pięknym krajobrazów (na malowanych panelach w tle). Akt I rozgrywa się w Polka Saloon, jaki możemy pamiętać z tradycyjnych westernów. Wnętrze zbudowanego z wielkich drewnianych kłód domu Minnie (akt II) zlokalizowane jest w krajobrazie górskim. A więc stajnia w pobliżu domu, formacje skał i drzewa, padający śnieg i dwa konie, na których wjeżdżają na scenę najpierw Minnie, a potem Dick. Akt III jest perspektywicznym ujęciem ulicy w osiedlu górników, gdzie ma być powieszony Dick. W tle – przepiękny krajobraz gór i dolin Kalifornii.

Przed występem w MET Deborah Voigt zaśpiewała w ubiegłym roku partię Minnie na „rozzrzewkę” w San Francisco i nie było dobrze. Jej głos w rolach Verdiego i Pucciniego nie wypada korzystnie, szczególnie po operacji i ogromnej utracie wagi. Zmienił barwę, stał się ostrzejszy, lekko niestabilny z vibrato w środku i brzmiał dojrzalej. Góra nadal jest silna i dźwięczna. Tak więc z niewielkimi wyjątkami była to Mimi w średnim wieku. Akt I nie był dobry. W akcie II, najtrudniejszym wokalnie i dramatycznie w tej operze – momentami nieco lepiej.

Ogólnie jednak głos był siłowo napięty, ze sporym vibrato, lekko chwiejny w płynności. Zdarzały się też spore braki precyzji w intonacji i brzmiał jakby w zmęczony sposób. Ta rola wymaga „pluszowych” wręcz fraz legato i silnej „młodzieńczo” dźwięcznej góry. Przed operacją głos Voigt miał większe bogactwo barw, był cieplejszy, znacznie bardziej „byszczący” w górze, a obecnie wkrało się do niego sporo ostrych, niestabilnych dźwięków.

Marcello Giordani był głównie głośno męskim Dickiem o niekonieczne zawsze stabilnym głosie. Jedyne momenty zelżenia jego wolumenu i nieco cieplejszych modulacji i niuansu słyszalne były w końcowej arii aktu III *Ch'ella mi creda*.

Lucio Gallo, włoski baryton śpiewający partię Jacka Rance'a, debiutował w MET w 1991 r. jako Guglielmo w *Così fan tutte*. Od tego czasu słyszeliśmy go tu jako Escamilla, Sharplessa i Belcore'a. Nie wywołał niestety specjalnie dobrego wrażenia. Generycznie nijaki, patetycznie gromki głos, ogólnie sztuczny, przerysowany i lekko manieryczny Rance.

Bardzo dobrze natomiast zabrzmiali we wspomagających rolach Tony Stevenson jako Nick, barman, Oren Gradus jako Minstrel i Ginger Costa-Jackson jako Wowkie, no i oczywiście Dwayne Croft w znakomicie zaśpiewanej partii Sonory.

Chór był doskonały podobnie jak dyrygent, Włoch Nicola Luisotti, który debiutował w MET w 2006 r. w *Tosce*, a potem dy-

rygował *Cyganerię*. Dramat i piękno opery dobiegały więc z kanału orkiestry, a nie ze sceny. Wspaniałe barwy i faktury, świetnie uwypuklony każdy detal, znakomita płynność, każda harmonia wydobyta i doskonale słyszalna. Można więc było jakby „zamknąć” uszy na wokalistów i dać się ponieść jego interpretacji muzyki Pucciniego. I to właśnie Maestro i chór MET byli bohaterami tego wieczoru. Styl, niuans, subtelność lirycznych motywów, dramatyczna moc zadziwiająco współcześnie brzmiących kompleksowych harmonii Pucciniego i bogactwo faktur.

Trzeci z kolei spektakl *Fanciulli*, a drugi jaki widziałam i słyszałam miał miejsce 14 XII. Wszystko i wszyscy byli znacznie lepiej „dograni”, a główni wokalni bohaterowie wypadli korzystniej. Voigt nadal brzmiała momentami drżąco chwytliwie i bez koniecznej płynności linii wokalne, ale były to tym razem raczej momenty jak np. w opowieści o dzieciństwie. Dolny rejestr jakby się polepszył, ale nadal brakowało prawdziwe „włoskiego” legato. Korzystniej jednak zabrzmiała w akcie II.

Giordani znacznie zeliżył bohaterską siłę wolumenu mocy głosu i nadał roli więcej niuansu. Nie najlepiej wypadły fragmenty wymagające dobrego w sile dołu, którego niestety nie posiada, ale w drugim akcie był raczej wyciszony, bardziej refleksyjny z ładną włoską frazą linii wokalne Pucciniego.

Transmisja radiowa *Fanciulli* 8 XII w zasadzie nie różniła się specjalnie w jakości muzyczno-wokalne. A więc ponownie znakomicie poprowadzona orkiestra i chór MET, a główni soliści zabrzmiali bez większych zmian.

Szkoda. To jedna z najciekawszych muzycznie oper Pucciniego i zasługuje na prawdziwie dobrą obsadę wokalną.®

ryc. Seymour Schlatner



LA TRAVIATA

La *Travestiata*. W tym sezonie wymieniono oklaskiwaną przez wszystkich widzów MET produkcję *Traviaty* Zeffirelliego na nową, autorstwa Willy’ego Deckera, którą po raz pierwszy zaprezentowano w Salzburgu w 2005 r. z Anną Netrebko i Rolandem Villazónem jako parą głównych bohaterów.

Jej premierowy spektakl miał miejsce w MET w sylwestrowy wieczór. Bilety, w cenę których wliczona była uroczysta kolacja po spektaklu wahały się od 2 do 5 tysięcy dolarów. Wedle późniejszych doniesień, wzięło w niej udział około 400 gości (a wśród znakomitości m.in. Vanessa Redgrave), którzy mieli okazję zasiąść przy stolikach ze śpiewakami i twórcami spektaklu. Częściowo opublikowane menu podało zupę z kasztanów, pieczoną polędwicę cielecą z grzybami i ziemniakami. Niestety nie dowiedziałam się co podano na deser. Była to oczywiście okazja do zebrania przez MET funduszy i, jak później pisano, sylwestrowe przedstawienie *Traviaty* z kolacją wzbogaciło MET o 900 tysięcy dolarów.

Pierwszy widziany przeze mnie spektakl miał miejsce 4 I 2011. Nie lubię jak mi się tłumaczy „co autor chciał powiedzieć” przez takie, a nie inne ujęcie scenicznego opracowania opery. Produkcja zawsze powinna być w harmonii z muzyką opery, jasno i wyraziście czytelna. Jeśli natomiast potrzebny jest komentarz wyjaśniający – coś „nie gra”. Jak popatrzymy na zdjęcia współczesnionej wersji oprawy scenicznej *Traviaty* Deckera nie wiem czy zgadlibyśmy, że to właśnie o *Traviatę* chodzi.

A oto co sam jej autor miał do powiedzenia na temat swej „koncepcji”. W jednym z wywiadów opublikowanych w programach do spektakli w MET wyjaśniał, że w swym podejściu do tej opery po pierwsze chciał wniknąć jakby w jej centrum, czyli pozbawić ją wszystkiego co nie jest dla

G. Verdi – *Traviata*
Anna Netrebko
fot. Ken Howard/MET



niej absolutnie konieczne (idąc tropem jego myśli, najlepiej pewnie wystawić *Traviatę* w wersji koncertowej, bo wtedy doprawdy jest pusto na scenie). Chciał bowiem odnaleźć, jak to określił, podstawową jej formę, która zasugerowałaby mu kształt jej oprawy scenicznej. I tak centralną ideą *Traviaty* wydała mu się forma koła. Zaczyna się bowiem od końca, czyli od „muzyki śmierci” Violetty – muzyka Verdiego zatacza jakby koło w swej opowieści. Kołem jest również zdaniem Deckera forma walca, który jest dominującym, niemal obsesywnym, tempem opery. I tak pokój ma kształt koła czy półkoła. Podstawową formą geometryczną życia ludzkiego jest również zdaniem Deckera koło, a ta opera wedle niego mówi o ludzkim życiu w bardzo podstawowy sposób.

się na jego pochyloną tarczę i układa się na niej „malowniczo” etc., etc.

Ambiwalentny, zdaniem Deckera, stosunek Violetty do śmierci, ma obrazować obecna we wszystkich scenach jego produkcji *Traviaty* postać Doktora Grenville'a. Z jednej strony ma być jej przyjacielem próbującym łagodzić jej cierpienia i jakby promykiem nadziei na możliwość wyleczenia, a z drugiej jest personifikacją śmierci, ciągłym przypomnieniem o nieuchronnym upływie czasu jaki jej pozostał do ostatniego oddechu. Na końcu zaś Violetta podchodzi do Grenville'a/Śmierci świadoma, że musi wpaść w jego objęcia czyli w objęcia śmierci.

Uwspółcześnione kostiumy tej produkcji też nie pomagają. Izolacja i odrzucenie społeczne Violetty to również jej odmienny kostium w akcie I – czerwona suknia i wysokie czerwone szpilki, co „wybija” i oddziela ją od reszty ubranego w czarne garnitury (bez względu zresztą na płeć) i białe koszule tłumy uczestników przyjęcia. W tym też scenicznym ujęciu zaniknęła kompletnie postać Flory, nierozpoznawalnej wśród reszty rozbawionych gości.

Reżyser teatralny Willy Decker urodził się w 1950 r. w Niemczech. Studiował skrzypce na uniwersytecie w Kolonii, a potem filozofię, teatr, muzykę i śpiew. Jako dwudziestolatek rozpoczął pracę w funkcji asystenta reżysera w Kolonii, gdzie z czasem objął stanowisko dyrektora artystycznego. Wyreżyserował kilka światowych premier operowych: *Pollicino* (Hans Werner Haenze, Montepulciano 1980), *Makbet* (Antonio Bibalo, Oslo 1990), *Das Schloss* (Aribert Reinmann, Berlin 1992) oraz produkcje operowe w San Francisco i Chicago. W Salzburgu zadebiutował w 2004 r. w *Die tote Stadt* Korngolda i powrócił w 2005 r. prezentowaną obecnie w MET *Traviatą*. W 2010

r. przedstawił też swe ujęcie sceniczne *Holendra tulacza* w paryskiej Bastille i *Tristana i Izoldę* w Hong Kongu.

Nie cierpię filozofujących nadinterpretacji w produkcjach operowych, które ignorują muzykę i których twórcy wiedzą lepiej co kompozytor zamierzał przekazać widzom, dodają bezsensowną symbolikę i promują własne „artystyczne” ego zamiast trzymać się stylu i czasu powstania dzieła i już istniejącej przecież w muzyce interpretacji scenicznej kompozytora.

Pretensjonalne bezguście w przemysłeniach Deckera na temat *Traviaty* jest w totalnej sprzeczności z charakterem muzyki. Produkcja przygotowywana była z myślą o Annie Netrebko, jej wyglądzie i

ogromnej aktywności fizycznej na scenie. Ponieważ Netrebko wycofała swój udział z *Traviaty* w MET, gdyż nie chce konkurować ze swym nagraniem już w Salzburgu spektaklem oraz nie chce, by partia *Traviaty* stała się rutynowa (sic!), owe gimnastyczne wymagania odziedziczyła Poplavsckaya. *Traviata* wedle wizji Deckera ma być młoda, sprawna fizycznie i ładnie się prezentować bosu w negliżu.

I tak np. w akcie II Decker zaferował nam sporo wiktoriańskich kwiatków w formie pokrowców na kanapy i identycznych z nimi szlafroów obojga, a radość ich uniesień miłosnych manifestowana jest na scenie jako biegania i zabawa w chowanego pomiędzy kwiecistymi kanapami.

Chór też niestety padł ofiarą pomysłów debiutującego w MET, urodzonego w Nowej Zelandii choreografa Anthona Farmera. Lista jego doświadczeń jest dość długa choć jego kariera głównie rozwijała się na terenie Niemiec. Często też współpracował z Deckerem, a w świecie opery poza Niemcami, m.in. w Brukseli, Covent Garden, podczas festiwalu w Salzburgu, Paryżu, Holandii, Houston i Barcelonie.

W tej produkcji MET zaferował nam spastyczny ruch sceniczny uczestników balu w akcie I, a bal u Flory był jednym z głębszych i najmniej atrakcyjnych rozwiązań. Maski na twarzach, ktoś rozebrany do pasa, pseudo korrida, w której torreadorem jest symbolicznie Violetta, a bykiem Alfredo. Jest też moment, w którym chór musi wycofywać się tyłem ze sceny lub spoglądać z góry ponad krawędzią zakończenia ściany. Jednym słowem brednie.

Twórcą dekoracji i kostiumów był Wolfgang Gussmann a współpracowała z nim Susana Mendoza. Światłem zajęli się Hans Toelstede. Wszyscy pochodzą z Niemiec i dla wszystkich był to debiut w MET.

Marina Poplavsckaya nie ma głosu do *Traviaty*. Niewystarczająco silny, zbyt ostro krzykliwy, bez naturalnej płynności frazowania i legato, bez swobody wokalnego wykonania, ze zbyt wyraźnym vibrato i siłą górną i ze sporymi problemami w intonacji. Koloratura zdecydowanie nie należy do jej forte. List czytała z manierycznym patosem, w *Addio, del passato*, choć wykonała jego pełną, a nie skróconą wersję preferowaną w większości przedstawień *Traviaty*, głos zanikał i nie było lirycznej płynności. Miała ładne liryczne fragmenty w akcie II, ale było ich bardzo mało. Nie uchwyciła też charakteru Violetty i nie jest to absolutnie poziom wokalny na miarę MET.

Sceniczny portret *Traviaty* w tym spektaklu najbardziej chyba oburzył stałych bywalców MET. Przysłuchując się muzyce skomponowanej przez Verdiego dla Violetty słyszymy liryczne piękno i tak powinno być na scenie aby być z nią w harmonii. Po zakończeniu spektaklu ktoś skomentował to z przekąsem: „A więc Violetta Verdiego to nie wyrefinowana w elegancji kurtyzana

G. Verdi – *Traviata*
Marina Poplavsckaya i Matthew Polenzani
fot. Ken Howard/MET



Nie powiem, żeby któraś z tych myśli była szalenie „odkrywcza”, ale posłuchajmy głosu Deckera dalej.

Co go interesowało głównie w postaci Violetty to fakt jej świadomości śmierci. Violetta umiera bowiem powoli od pierwszej sceny opery. Jej dni są już policzone. Pojawił się więc aspekt czasu i jego upływu. Stąd już blisko „intelektualnie” do wielkiego koła tarczy zegara odmierzającego umykające godziny jej życia. I tak wielka tarcza tykającego zegara stała się najbardziej wyeksponowanym elementem dekoracji. Raz wyraźnie odmierza czas, w akcie II Violetta zatrzymuje jego wskazówki i przykrywa go materiałem identycznym do pokryć kanapy i jej oraz Alfreda szlafroków, to znów wspina

lecz ordynarna portowa dziwka". Taka jest niestety na scenie Violetta Deckera.

Smutne to też, że podczas spektaklu co najmniej dwa razy publiczność reagowała śmiechem jak np. podczas początkowej sceny aktu II wyznawania miłości przez Alfreda – oryginalnie pod nieobecność na scenie Violetty, w *De' miei bollenti spiriti*. W tej produkcji obecna podczas tego wyznania Violetta przedrzeźnia Alfreda co powoduje wybuchy chichotów na widowni. Cóż bardziej przeciwnego charakterowi opery Verdiego?

Polezani jako Alfredo w tej produkcji zapewne nie czuł się najswobodniej. Po pierwsze wszyscy go popychali, upokarzali i przedrzeźniali. Musiał się ubierać i rozbierać w trakcie śpiewania. Dostał też sążniste policzki od ojca, który w ten sposób przywołuje go do przytomności w desperacji po otrzymaniu listu pożegnawego od Violetty. Tak więc aż dziw bierze, że w ogóle zdołał się skoncentrować na interpretacyjnej stronie wykonania roli. Wypadł dość stylowo i płynno-melodyjnie. Ładnie zabrzmiało *Un di felice*, a po biegach pomiędzy kanapami w akcie II w szlafroku i krótkich spodenkach, *O mio rimorso* wykonywane podczas ubierania się. Spodobał mi się też w dramatycznej scenie rzucenia pieniędzmi w Violettę.

Na wiele braw zasłużył Andrzej Dobber. Dobry głos, stylowy Verdi i, co ucieszyło wielu, po ładnej *Di Provenza* zaśpiewał najczęściej wycinany fragment końca aktu II.

Dyrygent robił co mógł by wspomagać śpiewaków ale muzycznie nie było dobrze. Braki w synchronizacji, zbyt drastyczne zmiany temp i dynamiki, kilka fragmentów w tempie walczyka um-pa-pa – końcówka sceny w kasynie i niestety podczas pięknego duetu *Parigi, o cara*. Ogólnie zabrakło jakby zorganizowania i zgrania orkiestry ze sceną.

Wedle doniesień prasy na koniec sylwestrowego, premierowego spektaklu tylko nieliczni widzowie odważyli się na głośne „Bu”. Trudno się raczej dziwić. Widownia tego wieczoru była bardziej elitą towarzyską niż smakoszami operowymi.

Transmisja radiowa *Traviaty* 15 I wypadła pod względem muzycznym i wokalnym wręcz tragicznie. Poplaskawa dusiła się, z trudem wymuszając dźwięki z gardła, jej intonacja była mocno problematyczna, oddechy brała jak jej wypadło i ledwo dośpiewała operę do końca. Było to zmaganie wokalne i intonacyjne, a nie śpiew. Głos był rozchwiany, zanikał i łamał się, obniżała więc frazy by je w ogóle zaśpiewać. Dyrygent starał się jej pomagać podążając za nią w tempach ale nie wiele to pomogło. Nie było to również dobry występ dla Pollenzaniego i Dobbera choć obaj byli znacznie lepsi od Violetty.

Tej *Traviaty* wołę nie pamiętać. To pod każdym względem okazała się niestety, jak to określiła Kay z Wielkiej Galerii MET – „La Travestiata”, czyli trawestacja muzyki i charakteru opery Verdiego. ☹

TOSCA **W**bieżącym sezonie MET **wznawia skandaliczną produkcję tej opery Luca Bondy'ego aż 12 razy: 6 spektakli w styczniu, 2 w marcu i 4 w kwietniu – wszystkie pod batutą Marca Armiliata.** Planowane są dwie Toski: Sondra Radvanovsky (6 razy) i Violetta Urmana (6), dwóch Cavaradossich: Marcello Alvarez (6) i Salvatore Licitra (6) oraz dwóch Scarpioń: Falk Struckmann(6) i James Morris (6).

Premiera sezonu odbyła się 10 I 2011 r. przy sali wypełnionej w nieco ponad 60%.

sceniczne dekoracje. Nie udało się jedynie znaleźć odpowiednich do produkcji butów, więc Alagna wystąpi w butach z Carmen. I tak Roberto Alagna po raz pierwszy zaśpiewał w MET Cavaradossiego. I był to dobry występ. Trochę siłowych tonów w *Recondita armonia*, dobre i dość wiarygodne interakcje sceniczne, imponująca w mocy *Victoria* w akcie II i dramatyczna efektywność w akcie III. Ładnie lirycznie miękki w duecie z Toską przed egzekucją, a oczekiwana przez wszystkich *E lucevan le stelle* była pełna zadumy, smutku, prawdziwie wiarygodnego żalu, wręcz nutki

ryc. Seymour Schlatner



To zrozumiałe, że Nowy Jork nie chce oglądać tej produkcji, ale z drugiej strony szkoda, bo tego wieczoru tytułową partię śpiewała Sondra Radvanovsky.

Przed spektaklem jednak pojawił się przed kurtyną Peter Gelb i ogłosił, że planowany tego wieczoru Cavaradossi, Marcello Alvarez, jest niedysponowany, ale udało mu się nakłonić Roberta Alagnę do zastępstwa. Zadzwońił do niego w porze lunchu, i od tego momentu trwały przygotowania – przymiarki i dopasowywanie kostiumów oraz szybkie przejście przez

goryczy i wzruszała w modulacjach głosu i niuansach. Alagna nie raz już śpiewał tę rolę i nawet ją nagrał, więc mógł sobie pozwolić na wykonanie jej praktycznie z marszu, ale na koniec spektaklu w bardzo ładnym geście przed kurtyną uściśnął dłoń suflera.

Najsłabiej wypadł w tym przedstawieniu Falk Struckmann jako Scarpia. I nie chodziło o moc czy barwę głosu tylko o fakt, że nie potrafił jej odpowiednio zaprezentować. Był odpychającym, prostackim i obrzydliwym oprawcą i nic nie pozostało z

arystokratycznych cech w końcu przecież barona Scarpia. Wokalnie bez elegancji w prowadzeniu fraz, lekko deklamacyjny i zbyt gromko krzykliwy.

Marco Armiliato zaferował nam natomiast zupełnie dobry muzycznie wieczór. Z wycuciem, w dobrych tempach i atrakcyjnymi punktami kulminacyjnymi oraz w dobrej harmonii ze śpiewakami. Armiliato znany jest z tego, że prowadzi spektakle operowe bez partytury. Pytany o to w jednym z wywiadów mówił, że po pierwsze czyni tak ponieważ ma niezwykłą łatwość uczenia się ich na pamięć oraz dlatego, że jego zdaniem umożliwia mu to znacznie lepszy, bezpośredni kontakt tak z muzykami orkiestry jak i ze śpiewakami na scenie.

Sondra Radvanosky zebrała przed kurtyną stojącą owację wzmocnioną biciem w boczne panele i wiwatami „Brava!”. Bo też jest to w istocie jedna z najlepszych wokalnych kreacji Toski jakie słyszałam od wielu, wielu lat tak w nagraniach jak i na żywo! Z całą pewnością jej wokalny portret Florii Toski wejdzie do kanonu owych najlepszych wykonań tej roli. Warto więc zapewne nieco dokładniej mu się przyjrzeć.

Jej Tosca z aktu I nie jest wielką divą operową, ale młodą zakochaną i potwornie zazdrośną kobietą, ale pełną rozflirtowania i uroczko kobiecą. A więc to nieco miększa i mniej dramatyczna w charakterze postać w prywatnym kontakcie z ukochanym. Kokieteryjnie wręcz nakłania go, by zmienił barwę oczu Magdaleny na obrazie. Tu głos jest jakby bardziej „miętko rozkochany”. Akt II był natomiast dramatycznie wstrząsającym majstersztykiem wokalnym. Wydawać by się mogło, że już wszystkie wielkie śpiewaczki zaprezentowały w tej roli wszystko co możliwe interpretacyjnie, ale okazuje się, jak zresztą w przypadku każdej wielkiej roli operowej i każdej wielkiej śpiewaczki, że możliwości są niewyczerpane. Każda modulacja głosu Radvanovsky i każdy wybuch emocjonalnej pasji, oraz zamrożone jakby pytanie Scarpia o cenę wolności ukochanego były jej „własnym” oddaniem charakteru postaci wielkiej operowej heroiny Pucciniego. Po rewelacyjnym w niuansie *Visi d'arte* burza oklasków i okrzyki „Brawa” przerwały spektakl na dobrych kilka minut. No i trzeba też Radvanovsky przyznać, że nawet i w tej horrendalnej produkcji udało się jej jakoś uwiarygodnić kretyńskie zakończenie aktu II. Standardowo, po zabiciu Scarpia Tosca szybko opuszcza pokój. Tu, przypomnę Państwu, Tosca układa się malowniczo na kanapie i wachluje. Radvanovsky wybrnęła doskonale z tego dylematu produkcyjnego. Zbiera płaszcz i rękawiczki i szybkim krokiem udaje się w stronę schodów, ale po chwili zatacza się lekko na nogach, jakby w ataku silnego zawrotu głowy. Siada więc z konieczności na kanapie, wachluje się ze dwa razy po czym jakby omdlewa, a wachlarz wypada jej z ręki na podłogę.

W akcie trzecim Radvanovsky jest jakby esencją miłości i wiary w piękną przyszłość z ukochanym. Radosna i pełna życia oraz tragicznie zrozpaczona po zdradzie z za grobu Scarpia. Kreacja Radvanovsky trzymała nas w napięciu od początku do ostatniego wyzwania rzuconego Scarpia przed samobójczym skokiem.

Wokalnie – wspaniale. To doskonały w mocy i barwie głos do tej roli, a ponieważ jego techniczne wykształcenie jest tak znakomite – mogła skoncentrować się w pełni na interpretacyjnej stronie.

Produkcja Bondy’ego uległa tylko nieznacznym kosmetycznym poprawom, głównie w akcie III. Cavaradossi zamiast leżeć w cieniu schodów, jak oryginalnie zaplanowano, wyprowadzany jest z za kulis. Nie ma już ćwiczenia plutonu egzekucyjnego przed rozstrzelaniem, ale zastąpiono to kolejnym idiotycznym pomysłem: Cavaradossi przed śmiercią gra w szachy ze strażnikiem!

22 I tuż po radiowej transmisji *Rigoletta* z MET, zaproszona do studia Sondra Radvanovsky zaprezentowała w krótkim programie swoje inspiracje wokalne do wykonania partii Toski. Jej absolutnie ulubionym nagraniem tej opery, które jak mówi, ciągle „ma w uszach”, jest Toska Marii Callas i to jej kreację uważa za najdoskonalszą. W wyborze wielkich śpiewaczek wykonujących tę rolę przedstawiła oprócz Callas, fragment aktu II z udziałem Renaty Tebaldi, liryczne fragmenty aktu I śpiewane przez Mirellę Freni i dramatyczną relację o zabójstwie Scarpia z aktu III Renaty Scotto. Mówiła też o swoim wielkim wzruszeniu po owacyjnym przyjęciu jej Toski podczas premierowego spektaklu w MET, o łzach szczęścia i ogromnej satysfakcji artystycznej.

Drugi spektakl *Toski* widziałam 25 I. Poza triumfalnie fascynującą Toską Radvanovsky wiele zastużonych tym razem braw zebrał Falk Struckmann. Pomiędzy premierą 10 I, a 25 I, czyli podczas kolejnych 3 przedstawień *Toski* wiele się wydarzyło. Wedle relacji kularowych, głos najpierw mu się kompletnie załamał i zanikł, a potem jakby magicznie odzyskał pełną moc i okazał się jakby innym śpiewakiem tak w prezentacji wokalnej roli jak i w scenicznym jej ujęciu. Już w akcie I wydał mi się znacznie bardziej interesujący, a szczególnie w *Va Tosca*, ale dopiero podczas interakcji z Toską w akcie II prawdziwie „rozwinął skrzydła”. Był dramatycznie wiarygodną personifikacją „zła wcielonego”. Nadal nie brzmiał typowo „po włosku”, ale dynamiczna, pełna ekspresji prezentacja roli i jej intensywność znakomicie współgrała z Radvanovsky.

Powrócił też na scenę planowany jako Cavaradossi Marcello Alvarez. *Recondita armonia* była trochę siłowo popisowa podobnie jak *Victoria* w akcie II, ale w akcie III wywarł zupełnie dobre wrażenie.

E lucevan le stelle wykonał z wycuciem, ładnymi modulacjami głosu w lirycznych jej fragmentach, ale i emocjonalną pasją umiłowania życia. Ładnie miękkim głosem zaśpiewał *O dolce mani* i był prawdziwie dobrym partnerem swej ukochanej Toski.

Publiczność MET doceniła owe występy, ale stojącą burzliwą owacją zarezerwowano dla prawdziwie wielkiej bohaterki tych spektakli *Toski* – Sondry Radvanovsky.

Chciałabym też Państwu po raz kolejny zwrócić uwagę na znakomitego młodego śpiewaka MET, Neela Ram Nagarajana, który w *Tosce* śpiewał Pastuszka. Spotkałam go przed spektaklem, kiedy to wraz ze swą mamą wchodził do MET, aby obejrzeć z widowni pierwsze dwa akty opery. W krótkiej rozmowie dowiedziałam się, że poza uznaniem krytyków prasowych i Sir Simona Ratle’a, pod którego batutą śpiewał Yinola w *Pelleasie i Melisandzie*, młodziutki, 11-letni Neel został zaproszony przez Maestro Levine’a do udziału w festiwalu w Tanglewood latem 2011 r. Bravo! To talent muzyczny i wokalny więc miejmy nadzieję, że również po zmianie głosu, będziemy mieli okazję nie raz go usłyszeć w MET.

Po raz ostatni usłyszałam Toskę Radvanovsky 29 I podczas transmisji radiowej z MET. Powtórzyła swój tryumfalny występ w tej roli, a podczas jednej z przerw powiedziała w krótkim wywiadzie, że *Toska* była pierwszą operą jaką obejrzała. Miała wtedy 11 lat, a Cavaradossiego śpiewał Plácido Domingo. Wtedy to ponoć zdecydowała, że chce zostać śpiewaczką operową, i że kiedyś w swym życiu zaśpiewa tę rolę.

W kolejnym spotkaniu z kulisami rozmawiano z reprezentantem działu technicznego odpowiedzialnego za rekwizyty. Pierwsze pytanie dotyczyło losów obrazu Magdaleny, który w tej produkcji wedle zaleceń reżysera, Toska niszczy w pasji zazdrości przebijając płótno w wielu miejscach. Otóż dla tej produkcji przygotowano wiele kopii tego malowidła, a więc po każdym wybuchu furii divy, następny spektakl otrzymuje nową jego wersję. Sztylet, którym Toska zabija Scarpia jest też bardzo „bezpiecznym” narzędziem zbrodni. Przy najbliższym nacisku jego tępe ostrze natychmiast chowa się w drewnianą rękojeść. Egzekucja Maria odbywa się natomiast z udziałem prawdziwych karabinów z epoki. Jest ich razem na scenie 10, ale tylko 6 ma załadowane ślepe naboje, bo większa ilość wystrzałów powodowałaby zbyt wielki huk. To dość ciężka broń dla statystów, bo każdy z karabinów waży prawie 12 kilogramów.

Zanim jednak zabrzmiały ostatnie akordy *Toski* Pucciniego mieliśmy okazję posłuchać obu miękkich głosów tak ważnych w życiu tytułowej bohaterki.

Falk Struckmann nie miał specjalnie dobrego głosu w tym przedstawieniu. Był lekko niestabilny i nieco siłowy. Postawił też na teatralno-dramatyczną efektywność prezentacji roli, a ta opcja nie zawsze

sprawdza się w operze, nawet werystycznej. Zbyt wiele deklamacyjno-teatralnych fragmentów zamiast śpiewu. *Tosca* jest w istocie „operą akcji”, ale jej walory teatralno-dramatycznej prezentacji wokalne na scenie nie mogą zastąpić wykonywania linii melodycznych skomponowanych przez Pucciniego. Dość wyraźnie było to słyszalne w konfrontacji aktu II, kiedy Radvanovsky śpiewała, a Struckmann często deklamował słowa libretta.

Marcello Alvarez zabrzmiął w sumie na dobrym poziomie, ale też nie był bez grzechu w oddaniu stylu. *Recondita armonia* z lekkimi napięciami głosu zebrała brawa, podobnie jak popisowa Victoria z aktu II. W akcie III interpretacyjna impulsywność jego postaci i dbałość o dramatyczny efekt brały niekiedy górę nad muzykalnością. Tak więc w całym spektaklu często dla efektu poświęcał kształt fraz Pucciniego modelując je wedle swego uznania i efektowych potrzeb tak w bardziej dramatycznych momentach jak i w czułych interakcjach z Toską.

Ale ten spektakl należało obejrzeć czy choćby wysłuchać z powodu rewelacyjnej w partii Toski Sondry Radvanovsky. Brava Diva! 🎭

Tosca – wiosenna obsada 2011. *Tosca*, którą widziałam w MET 31 III (6 spektakli w marcu i kwietniu z tzw. „drugą obsadą”) należała do najsłabszych wokalnie jakie zaprezentowano w tym domu operowym.

Violeta Urmana nie poradziła sobie z tytułową rolą. Zbyt szklisto-ostry głos w górze rejestru i graniczące z chwiejnością vibrato. W akcie I przyjęła interpretacyjnie pozę divy, a więc lekkiego dystansu zewnętrznego, pod którym jednak kryły się pokłady obsesyjnej, patologicznej zazdrości. *Vissi d'arte* było bardzo słabe. Wibrujący głos bez wycucia emocji i swobody wykonawczej z siłowo wypchniętymi górnymi dźwiękami zaśpiewał monochromatycznie nudną w barwach i zbyt jednostajnie głośną wersję tej uwiebianej przez wszystkich arii. Ogólnie – nieprzyjemnie krzykliwa Toska.

Jeszcze słabiej wypadł Salvatore Licitra (Cavaradossi). Jego głos tego wieczoru porównałabym do sinusoidy braku precyzji intonacyjnej i bardzo głośnej siłowej krzykliwości w górze i tych nieco lepszych, bardziej wyciszonych fragmentów środkowego rejestru. *Recondita armonia* zawierała największą ilość tonów nie przewidzianych w partyturze Pucciniego. Dalej nie było lepiej. „Pochwalił się” ogromną pojemnością płuc w wykrzyczanej i trzymanej jak się zdawało bez końca *Victoria* w akcie II, a *E lucevan le stelle* rozczarowało – bardzo głośno (choć zdarzyło się mu jedno ładne diminuendo) z ostro krzykliwym finałem. Ani grama czułości, miękkości czy liryzmu. Ale trzeba mu przyznać, że w tej skandalicznej produkcji Bondy’ego, był pierwszym

tenorem, który nie kopał modlącego się Zakrystianina (Paula Plishki), tylko lekko uderzył go po plecach kapeluszem.

Weteran MET, James Morris tym razem wystąpił jako Scarpia. Przed rozpoczęciem aktu III Peter Gelb uhonorował jego 40-lecie pracy w MET w krótkiej uroczystości przed kurtyną, podczas której wyciszył Jamesowi Morrisowi koronę Króla Filipa z *Don Carlo*, roli, którą wykonał w MET 14 razy (poza tym w *Don Carlo* śpiewał Wielkiego Inkwizytora 15 razy i 2 razy Mnicha). Gelb wspominał również, że podczas ostatniej prezentacji *Ringu* Otto Schenka, za kurtyną (niestety – i o czym wcześniej już pisałam) przekazano Morrisowi wólczyńnię Wotana.

James Morris debiutował w MET 7 I 1971 r. w roli Króla w *Aidzie* i wystąpił (jak dotąd) w ponad 800 spektaklach w 55 rolach.

Głos już niestety niezbyt poddaje się kontroli i wokalnie bywało różnie. Ale był to, nawet w tej produkcji, arystokratycznie elegancki Baron Scarpia, ponieważ udało mu się zminimalizować wymogi reżyserskie. Jego ogólne „demoniczne zło” emanowało nie z otwartego, wyzywającego ordynarnego zachowania (jak chciał Bondy), ale z barw i modulacji głosu. W akcie II, który zakłada wedle Bondy’ego dość ryzykowne interakcje z trzema rozneglizowanymi damami, podziwiać należało wyciszony umiar Jamesa Morrisa w otwartości seksualnej owej sceny i usubtelnienie jej w symbolicznej umowności. Nie poruszał się też na czworakach w złowrogim szyderstwie po podłodze przed Toską i przepięknie umierał za co publiczność obdarzyła go natychmiastowymi brawami. No i w tym spektaklu James Morris okazał się najlepszy wokalnie, z kunsztem artystycznym, który potrafi znakomicie pokrywać obecne już wyraźnie niedostatki głosu.

Na tle wspomnianych powyżej głównych bohaterów *Toski* usłyszałam jednak i doceniłam dobry głos amerykańskiego basbarytona Richarda Bernsteina w króciutkiej partii Angelottiego.

Orkiestrę MET poprowadził tego wieczoru Marco Armiliato i tym razem nieco przesadził w „entuzjazmie” wykonawczym. Po pierwszych zbyt głośnych akordach wstępu rzadko kiedy wyciszał wolumen. Przykrył zbyt głośnym forte Jamesa Morrisa w *Va Tosca* pod koniec aktu I; zagłuszył też (może i lepiej w tym przypadku) wiele intensywnych dramatycznie fragmentów aktu II. Przypuszczam jednak, że na ten spektakl wybrałam się jedynie z powodu Jamesa Morrisa. Chciałam bowiem być świadkiem uhonorowania tego znakomitego śpiewaka w MET. Kolejne przedstawienia *Toski* będę wybierać nieco uważniej, kierując się przede wszystkim obsadą tytułowej roli. Z pewnością nie opuszczę okazji ponownego usłyszenia doskonałej Sondry Radvanovsky. 🎭

16 **Il** podczas konferencji prasowej w MET ogłoszono program na nowy sezon 2011/12. Siedem nowych produkcji, wśród których znajdują się dwie kolejne części *Ringu* (Siegfried, premierowy spektakl 27 X i *Zmierzchu bogów* – 27 I) oraz trzykrotna prezentacja całego cyklu *Ringu* Roberta Lepage’a na przełomie kwietnia i maja.

Pod batutą Jamesa Levine’a zaśpiewają w tych przedstawieniach m.in.: Deborah Voigt i Katarina Dalayman (Brunhilda), Gary Lehman i Stephen Gould (Siegfried), Bryn Terfel (Wędrowiec). W *Zmierzchu bogów* poza wymienionymi już Voigt i Dalayman (Brunhilda) usłyszymy też jako Waltraute – Waltraud Meier. W spektaklach *Złota Renu* i *Walkirii* powrócą: Stephanie Blyth (Fricka), Bryn Terfel (Wotan), rolę Sieglindy zaśpiewa Eva-Maria Westbroek, a Siegmunda Stuart Skelton i Jonas Kaufmann.

Sezon otworzy (26 IX) *Anna Bolena* po raz pierwszy wystawiona w MET. W produkcji Davida McVicar’a wystąpią pod batutą Marco Armiliato: Anna Netrebko i Angela Meade (Anna Bolena), Elina Garanca jako Giovanna Seymour, Stephen Costello (Lord Percy) i Ildar Abdrazakov (Enrico VIII).

13 X w nowej produkcji *Don Giovanni*-go autorstwa Michaela Grandage usłyszymy Mariusza Kwietnia i Geralda Finley’a w tytułowej roli oraz m.in. Barbarę Frittoli (Donna Elvira), Isabel Leonard (Zerlina), Ramóna Vargasa, Matthew Pollenzanigo (Don Octavio). Dyrygować będą James Levine i Andrew Davis.

Nowe sceniczne ujęcie *Fausta* (Des McAnuff) po raz pierwszy obejrzymy 29 XI. W planie są trzy *Małgorzaty*: Angela Gheorghiu, Malin Byström i Marina Poplavskaya, trzech *Faustów*: Jonas Kaufmann, Roberto Alagna i Joseph Calleja, dwóch *Mefistofelesów*: René Pape i Ferruccio Furlanetto i dwóch dyrygentów: Yannick Nezet-Seguin i Alain Altinoglu.

Laurent Pelly przedstawi po raz pierwszy na scenie nową produkcję *Manon Massenet* również podczas gali 26 III. Pod batutą Fabio Luisi wystąpią m.in.: Anna Netrebko (Manon) i Piotr Beczala (Chevalier des Grieux).

Będzie też jedna światowa premiera (produkcja Phelim McDermott), której pierwszy spektakl zaplanowany jest na wieczór sylwestrowy (31 XII) – *The Enchanted Island* (*Zaczarowana wyspa* – tłum: B.J.) Będzie to pastisz barokowych oper z oryginalnym libretto Jeremego Samsa i muzyką m.in.: Haendla, Vivaldiego i Rameau. Pod batutą Williama Christiego wystąpią: Danielle de Niese (Ariel), Lisette Oropesa (Miranda), Joyce DiDonato (Sycorax), David Daniels (Prospero), Anthony

NOWY SEZON W MET

Roth Costanzo (Ferdinand), Plácido Domingo (Neptune) i Luca Pisaroni (Caliban).

Z tzw. pozycji repertuarowych usłyszymy: *Aidę* – Violetta Urmana w tytułowej roli, Stephanie Blythe (Amneris), Marcello Alvarez (Radames), James Morris (Ramfis), *Cyrulika sewilskiego* z udziałem Diany Damrau (Rosina), Petera Mattei (Figaro) i Paata Burchuladze, Samuela Rameya oraz Ferruccio Furlanetta (Don Basilio), *Billy Budd* – John Daszak (Kapitan Vere), Nathan Gunn (Billy Budd) i James Morris (Claggart), *Cyganerię* – Hei-Kyung Hong i Hibla Gerzmava (Mimi), Susanna Phillips (Musetta), Dimitri Pittas (Rodolfo), Alexey Markov (Marcello), *Napój miłosny* – Diana Damrau (Adina), Juan Diego Flórez (Nemorino), Mariusz Kwiecień (Belcore) i Alessandro Corbelli (Dulcamara), *Ermani* – Angela Meade (Elvira), Salvatore Licitra (Ernani), Dmitri Hvorostovsky (Don Carlo) i Ferruccio Furlanetto (De Silva), *Córkę pułku* – Nino Machaidze (Marie), Lawrence Brownlee (Tonio), Kiri Te Kanawa (Duchess Krakentrop), *Jasia i Małgosię* – Aleksandra Kurzak/Heidi Stober (Małgosia), Kate Lindsey/Alice Coote (Jaś), Robert Brubaker (Czarownica) i Dwayne Croft (Piotr), *Chowańszczyznę* – batutą Kyril Petrenko (dyrygent), Olga Borodina (Marfa), Misha Didyk (Andrzej Chowański), Vladimir Galouzine (Golicyn), Ildar Abdrazakov (Dosifei), *Makbet* – Thomas Hampson i George Gagnidze w tytułowej roli i Nadja Michael (Lady Makbet).

Wśród trzech dyrygentów *Madama Butterfly* na podium dyrygenckim stanie Plácido Domingo, a jego Cio Cio San będą Liping Zhang i Patricia Racette, a jednym z trzech Pinkertonów Marcello Giordani.

W *Sprawie Makropoulosa* pod batutą Jiriego Belohlavka rolę Emilii Marty zaśpiewa Karita Mattila. Tytułowymi *Nabucco* będzie Zeljko Lucic, a wśród trzech zaplanowanych odtwórczyń partii Abigaille – Maria Guleghina. Powróci też *Rodelinda* z udziałem Renée Fleming, Stephanie Blythe, Andrea Scholla oraz *Satyagraha* z Richardem Croftem w tytułowej roli.

Toskę w nowym sezonie zaśpiewa Patricia Racette, partią Cavaradossiego podzielią się Roberto Alagna i Aleksandrs Antonenko, Scarpia – James Morris i George Gagnidze, a w *Traviacie* usłyszymy Natalie Dessay (Violetta), Matthew Polenzani (Alfredo) i Dmitriego Hvorostovskiego (Giorgio Germont).

Tak więc w nadchodzącym sezonie MET pokaże w sumie 26 oper.

W nowym sezonie wzrosną ceny biletów w MET: abonamentowych o 2,7%, a zwykłe o 4,2%. Najtańsze bilety pozostaną na tym samym poziomie (25 \$).

Zmianie ulegnie również godzina rozpoczęcia spektakli – rozpoczynać się będą o 19³⁰, a nie o 20⁰⁰ jak dotychczas. Dla dłuższych oper jak np. dla *Chowańszczyzny* kurtyna będzie szła w górę odpowiednio wcześniej. Godziny początków matinée i wieczornych przedstawień w soboty nie ulegną zmianie (13⁰⁰ i 20⁰⁰).

Utrzymane też zostaną ceny biletów (20 \$) dostępne, w miarę możliwości, na dwie godziny przed rozpoczęciem przedstawienia (od poniedziałku do czwartku włącznie, z wyjątkiem gali, dni premier nowych produkcji i wiosennych pełnych cykli Ringu). Utrzymano też pułę 50 biletów na każdy spektakl dla seniorów. W ramach loterii można też będzie wygrać dwa bilety na poziomie orkiestry po 25 \$ każdy na sobotnie przedstawienia – również z wyjątkiem gali etc.

W ramach Met Player, popularnej subskrypcji internetowej, udostępnionych będzie około 250 nagrań audio i około 100 pełnych oper na video. Co miesiąc dodawane będą kolejne tytuły. Dla wielu video dostępne są tłumaczenia na hiszpański, francuski i niemiecki.

MET website (metopera.org) przekazywać będzie na żywo jedno przedstawienie na tydzień oraz wywiady, video, fragmenty audio, galerie zdjęć i wiele innych informacji o produkcjach MET.

Jest więc w czym wybierać, a sezon zapowiada się obiecująco. 🍷

ZA KULISAMI MET

Niepokojące informacje dotyczące stanu zdrowia Maestro Jamesa Levine'a zaczęły pojawiać się w prasie już w styczniu tego roku. Najpierw z powodu infekcji wirusowej odwołał koncerty w Carnegie Hall. Wycofał też swój udział w MET w kilku spektaklach *Simona Boccanery* i *Don Pasquale*, który w drugiej serii bieżącego sezonu nie miał specjalnie szczęścia do solistów. 4 II z powodu choroby wycofał się Matthew Pollenzani i zastąpił go Barry Banks. 17 II, również z powodu choroby, wycofała się Anna Netrebko. I tak spektaklem *Don Pasquale* transmitowanym przez radio (19 II) dyrygował Joseph Colaneri, a Netrebko zastąpiła Rachel Durkin, australijski sopran, jedna z finalistek przesłuchań do MET w 2001 r., która zadebiutowała na scenie MET jako służąca w Sly 1 IV 2002 r. Jak dotąd zaśpiewała tu 8 wspomagających ról, a Norina 19 II była jej pierwszą główną partią w MET.

2 III dowiedzieliśmy się natomiast, że James Levine odwołał wszystkie występy z Boston Symphony Orchestra do końca bieżącego sezonu, po czym ogłoszono oficjalną informację o



James Levine
Fot. © Jörg Reichardt/DG

jego rezygnacji z pozycji muzycznego dyrektora tej orkiestry, którą prowadził przez 7 sezonów. Boston oczywiście będzie zachwycony jeśli zdrowie Maestro pozwoli mu na gościnne występy.

67-letni James Levine przez ostatnich kilka lat bardzo podupadł na zdrowiu. W lutym ponownie skorygowano nerw uciskający jego dolną część kręgosłupa. Levine porusza się obecnie głównie na elektrycznym skuterze, a na podium dyrygenckim wchodzi z laską. Dyryguje siedząc, ale oprócz już nękających go problemów pojawiło się drżenie w jednej z rąk.

Boston i Carnegie Hall już zaplanowały zastępstwa, ale program występów Jamesa Levine w MET pozostał w bieżącym sezonie bez zmian. Plany na przyszłe sezony (aż do 2014/15) zakładają jego występy w 4-5 produkcjach i dyrygowanie około 30 spektaklami. Możemy tylko mieć nadzieję, że są to przejściowe kłopoty Maestro i życzyć mu szybkiej poprawy zdrowia. Nikt niestety obecnie nie jest w stanie zastąpić jego geniuszu jako dyrygenta.

A poza tym druga seria spektakli *Borysa Godunowa* w MET (9, 12, 17 III) również musiała się obyć bez zaplanowanego dyrygenta czyli Walerego Gergiewa. Odwołał występy z powodu „całkowitego wyczerpania”. Jego lekarz doradził mu przerwanie wszystkich podróży z samolotem włącznie i zalecił długotrwały odpoczynek w St. Petersburgu. Na podium MET zastąpił Gergiewa Pavel Semkov.

P.S. Z ostatniej chwili: 21 III podano do oficjalnej wiadomości, że Maestro Levine potrzebuje więcej czasu, by nabrać sił po ostatnich zabiegach mających zredukować ból w plecach. Idąc za radą lekarzy James Levine zredukował swe występy w MET z końca bieżącego sezonu. Wycofał się z 2 spektakli *Złota Renu* (30 III i 2 IV) oraz z 4 przedstawień *Trubadura* (20, 23, 27 i 30 IV). Nadal w planach są spektakle *Wozzecka* i *Walkirii*. *Złoto Renu* poprowadzi Fabio Luisi, a *Trubadura* Marco Armiliato. 🍷

The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe: 14 maja

WALKIRIA

Walkiria w MET. Najpopularniejsza i najczęściej grana część *Ringu*, *Walkiria* ma za swych bohaterów postacie pół-bogów, bogów i ich dzieci ze związków z kobietami rasy ludzkiej i ludzi. Zawiera więc w sobie osobowości o niezwykle zróżnicowanej psychice działające wedle odmiennych zasad postępowania – tych, które można przełożyć na obowiązującą sztywno ludzi moralność i etykę, i tych nie do końca z

Wotana skłonного do naginania prawa w zależności od sytuacji, a zupełnie inny wedle zasad wyznaczanych przez jego żonę, Fricę. Konflikt owych postaw i następujące po nim wydarzenia będą miały wpływ na dalsze losy bogów i ludzi.

Wiele jest więc w *Walkirii* czysto ludzkich emocji. Zazdrość, żądza władzy, miłość, która ma tłumaczyć czy wręcz dopuszczać przekroczenia praw moralnych, miłość córki do ojca, miłość ojca do syna i córki – wszystko to, z czym my, widzowie *Walkirii* możemy się w dużej mierze utoż-

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

rzyszające widzom oceny moralne i emocje odbioru postaci *Walkirii*. Lubimy Wotana, pomimo jego boskiej niedoskonałości, bo jest nam bliższy i lepiej możemy się z nim utożsamić. Czy postrzegamy go jako boga? Chyba nie. Jest zbyt zrozumiałe i zbyt ludzkie w swym postępowaniu i decyzjach i niewiele ma wspólnego z Niepojętym Idealnym Absolutem.

Przyznam się, że nie spotkałam osoby, która lubiłaby Fricę. A przecież to ona jest orędowniczką i uosobieniem systemu wartości wyznawanego w naszym świecie.

R. Wagner – *Walkiria*
Sieglinde Fremstad jako *Walkiria*
fot. Archiwum MET

R. Wagner – *Walkiria*
Jon Vickers jako *Siegmund*
fot. Archiwum MET



nią zgodną. Owe zasady reprezentowane są przez różne postacie *Walkirii* i zawierają w sobie większą lub mniejszą dozę moralnych tabu. Kazirodztwo czy zdrada małżeńska ma inny wymiar w rozumieniu

sami. I choć Wotana obowiązywać mają te same uniwersalne prawa wyryte runami na jego włóczni, łamie je wedle swych doraźnych i tych dalekosiężnych potrzeb.

Co wyduje mi się interesujące, to towa-

Powinna też budzić nasze współczucie jako wiecznie zdradzana żona, zmuszona do życia pod jednym dachem z owocami zdrad Wotana – Walkiriami. Powinniśmy również zgodzić się w 100% z jej obu-

rzeniem wywołanym zdradą małżeńską Zygliny i kazirodczego związku między bratem i siostrą, i stanąć po stronie Hundinga, zdradzonego męża Zygliny, który chce zemsty i śmierci Zygmunta, gościa jego domu, który nie tylko złamał prawa gościnności ale i pozbawił go żony. Ale jakoś tak się dzieje, że nasze emocje są po stronie kazirodczych kochanków i współczujemy Zygmunutowi. Żal nam też będącej już w ciąży Zygliny, uciekającej przez ścigającym ją najpierw mężem a potem ojcem. Współczujemy też Brunhildzie, która jest niezwykle srogo ukarana za złamanie werbalnego rozkazu Wotana, choć wierzyła, że tak postępując wypełnia „rozkaz jego serca”, a pożegnanie Brunhildy przez Wotana-Ojca pozostanie chyba jedną z najbardziej wzruszających scen *Ringu*.

W rezultacie nakazów obowiązującego prawa giną więc w *Walkirii* wszyscy (o śmierci Zygliny dowiadujemy się jednak dopiero w *Zygfrydzie*), którzy nie są bogami, a którzy je złamali. Brunhilda zostaje natomiast „zdegradowana” do poziomu zwykłej kobiety. Ginie też „niewinny” Hunding, zabity przez Wotana tuż po tragicznej śmierci Zygmunta i chyba nikt go nie żaluje.

Treść napisanego przez siebie samego libretta Wagner oparł o wiele źródeł, ale głównie o XIII-wieczne islandzkie, nordyckie i niemieckie poematy, mity i legendy, które oczywiście przystosował do swych potrzeb. Postaciami z *Walkirii*, które fizycznie obecne są na scenie tylko w tej części *Ringu* są przede wszystkim Zygmunta i Zyglinę. Wotan chciał wykreować rasę półbogów, czy herosów, którzy w przyszłości służyliby bogom jako gwardia przyboczna. Założycielami owej rasy miały być właśnie jego dzieci: Zygmunta i Zyglinę. W trakcie debaty z Fricką Wotan musi jednak porzucić ów zamysł, gdyż nie potrafi odeprzeć jej logicznego argumentu. Fricka uświadamia mu, że jego nadzieje związane z zabiciem Fafnera, odzyskaniem pierścienia i w rezultacie uratowaniem bogów przed zagładą nie mogą być dziełem Zygmunta i byłyby de facto złamanie traktatu zawartego z Fafnerem. Zygmunta bowiem zbyt wiele zawdzięczałby interwencji Wotana i Brunhildy i to Wotana obwiniono by o złamanie paktu z Fafnerem. Wotan zostawił przecież Zygmunutowi miecz Notung i rozkazał pierwotnie Brunhildzie być po jego stronie w pojedynku z Hundingiem. Zygmunta nie osiągnąłby więc nic samodzielnie. I tak losy Zygmunta i Zygliny zostają przypiętowane. W swym dalekosiężnym widzeniu przyszłości świata bogów i ludzi Wotan ma być może jeszcze nadzieję, że ich syn, a jego wnuk, Zygfryd może okazać się owym wybawicielem i wraz z Brunhildą, co prawda zdegradowaną do roli kobiety, zapoczątkować rasę herosów. Ale to już dalsza część opowieści *Ringu*.

Wokalnie Zygmunta Wagnera powinien

być oczywiście tenorem bohaterskim. W MET wykonało tę rolę wielu wspaniałych śpiewaków. Pierwszym z nich był Anton Schott, Zygmunt prapremierowej *Walkirii* z 30 I 1885 r. W 522 spektaklach *Walkirii* wystąpiło jak dotąd, jeśli dobrze policzyłam, 57 Zygmunatów. Największym z nich, i oczywistym rekordzistą, jest Lauritz Melchior – 83 spektakle (1926–1946). Na drugim miejscu plasuje się Jon Vickers – 44 przedstawienia (1960–1984), a w dalszej kolejności: Ernst Van Dyck – 30 (1898–1902), Plácido Domingo – 30 (1996–2009), Alois Burgstaller – 25 (1903–1909), Rudolf Laubenthal – 23 (1923–1932), Gary Lakes – 21 (1987–1997), Andreas Dippel – 14 (1898–1908), Walter Kirchoff – 13 (1927–1930), Max Lorenz – 11 (1931–1950).

Zyglinę natomiast śpiewało w MET 65 sopranów, tych typowo wagnerowskich i tych, których nie utożsamiano z partiami oper Wagnera. Ale jest to rola, do której potrzebny jest co prawda silny w mocy, ale i dość słodko i młodo brzmiący głos. Ma być przecież i dramatyczna i liryczna. W MET Zyglinę wykonały w zasadzie niemal wszystkie największe soprany z przeszłości, a niektóre nawet debiutowały tą partią w MET. Rekordzistką jest Olive Fremstad – 37 spektakli (1903–1914) i rola jej debiutu w MET 25 XI 1903. Drugie miejsce przypada Elisabeth Rethberg – 33 (1922–1939). Z pozostałych 65 wymienię w kolejności alfabetycznej: Rose Bampton – 21 (1941–1950), Hildegard Behrens – 5 (1983), Inge Borkh – 2 (1958), Regine Crespin – 8 (1965–1969), Emma Eames – 14 (1898–1905), Florence Easton 12 (1922–1929), Kirsten Flagstad – 10, debiut w tej roli w MET 2 II 1935 (1935–1941), Johanna Gadski – 29 (1900–1917), Gundula Janowitz – 5, debiut w tej roli w MET 21 XI 1967 (1967–1968), Maria Jeritza – 10 (1921–1928), Marjorie Lawrence – 3 (1940–1941), Lilli Lehmann – 8 (1889–1899), Lotte Lehmann – 10, debiut w tej roli w MET 11 I 1934 (1934–1943), Hanna Lisowska – 1 (1990), Waltraud Meier – 2 (2009), Birgit Nilsson – 4 (1975), Jessye Norman – 11 (1989–1993), Regina Resnik – 2 (1949–1950), Leonie Rysanek – 9 (1960–1988), Milka Ternina – 6 (1899–1902), Helen Traubel – 7 (1939–1940), Astrid Varnay – 21, debiut w tej roli w MET 6 XII 1941 (1941–1954), Deborah Voigt – 25 (1996–2008).

Z całym szacunkiem odnosząc się do powagi sytuacji jaką dla wagnerzystów zawsze są spektakle oper Wagnera, chciałabym Państwu przytoczyć jedną z anegdotek dotyczących spektaklu *Walkirii* w MET z czasów panowania Rudolfa Binga, bo jak wiadomo opera to samo życie! Roboczo można by ową anegdotkę opatrzyć tytułem: „Zamieszanie na górze *Walkirii*”.

Wedle wspomnień Mignon Dunn, która owego wieczoru w MET (10 I 1962)

śpiewała dwie role w *Walkirii* – Frickę i Waltrautę, spektakl był wyjątkowo pechowy. Najpierw występ odwołała Birgit Nilsson z powodu wypadku samochodowego. Partię Brunhildy powierzono więc Margaret Harshaw, która miała śpiewać Zyglinę. Zyglinę przekazano natomiast Gladys Kuchta. Gladys Kriese, jedna z *Walkirii*, również była niedysponowana, poproszono więc o zastępstwo mezzosopran z chóru MET – Ethel Green. Po koniec aktu II głos Otto Edelmanna (Wotan) lekko zaczął się załamywać więc podczas drugiej przerwy poproszono go o przekazanie roli w akcie III zastępcy. Edelmann upierał się, że czuje się znakomicie, ale dyrekcja MET odnosiła wrażenie, że może być przepracowany bardzo obciążającym go sezonem i chciała zaoszczędzić mu głos na transmisję radiową. Na nieszczęście jednak jego zastępca, który nie spodziewał się by wezwano go do przejęcia roli tak późno po rozpoczęciu spektaklu, wypił już sobie z kolegami kilka dobrych kieliszków. Wyszedł więc na scenę nieco się zataczając i wykrzyknął: „Wo isH BruNNhild?”. Wywołana po imieniu Walkiria szepem odezwała się do Dunn-Waltrauty: „Herr Vater ist loaded” („Tatus jest naprany” – tłum. B.J.). Bo tak też było w istocie. Erich Leinsdorf, dyrygent owego spektaklu z mobilizował orkiestrę do wzmocnionych efektów muzycznych, co miało odciągnąć nieco uwagę widzów od nietrzeźwego Wotana, Walkirie starały się nadmierną aktywnością na scenie ściągnąć natomiast uwagę publiczności na siebie, sufler wykrzykiwał ponad brzmieniem orkiestry, a żona pijanego bas-barytona ponoć się modliła. W końcu Wotan upuścił swą włócznię, pochylił się w stronę budki suflera i wykrzyknął: „CO?”

Kurtyna opadła, a publiczności obiecano, że akt ostatni wkrótce będzie wznowiony, jeśli zechcą cierpliwie poczekać, aż charakterystycznie przygotuje kolejnego Wotana. Był nim Otto Edelmann!

Owym pechowym śpiewakiem był urodzony 23 XI 1910 r. w Matthews Town na wyspach Bahama bas-baryton Randolph Symonette. Jego kariera w MET miała dość krótki przebieg, choć odniósł wiele sukcesów w Europie i w innych operach USA. Debiutował w MET jako Telramund w *Lohengrinie* 17 XI 1961 r. i zaśpiewał go dwa razy. Wykonał też raz Amonasra w *Aidzie*, a po owym nieszczęsnym zastępstwie zaśpiewał w MET swój ostatni spektakl – Wotan w *Zygfrydzie* 20 I 1962 r.

W obsadzie wokalne bieżącego sezonu pod batutą Maestro Jamesa Levine’a zaśpiewają w *Walkirii*: Brunhilda – Deborah Voigt, Zyglinę – Eva-Maria Westbroel (debiut w MET), Fricka – Stephanie Blythe, Zygmunta – Jonas Kaufmann, Wotan – Bryn Terfel, Hunding – Hans-Peter König. Będzie to druga część nowej produkcji Roberta Lepage’a, na której premierę w MET zapewne niecierpliwie czekają wszyscy zapaleni wagnerzyści. 🍷

Daniel Barenboim: legendarny żyjący...

Łukasz Kaczmarek



Daniel Barenboim
Fot. © Felix Braede/DG

Daniel Barenboim, podobnie jak jego starsi koledzy: Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Mścisław Rostropowicz, Pierre Boulez, czy André Previn, należy do najbardziej wszechstronnie aktywnych muzyków naszych czasów. Dyrygent, pianista, filantrop o niezwykle owocnej społecznej działalności: już za życia jest legendą! Legendą, ale nie postacią muzealną: z każdym kolejnym rokiem, artysta udowadnia nam, że ma jeszcze wiele nowego do powiedzenia. Jest dyrektorem muzycznym Staatskapelle Berlin oraz Berlińskiej Deutsche Staatsoper, pełni funkcję Maestro Scaligero Mediolańskiej La Scali i wreszcie prowadzi własną West-Eastern Divan Orchestra. Prócz tego koncertuje jako pianista. Pod koniec ubiegłego roku Barenboim podpisał kontrakt płytowy z wytwórniami Deutsche Grammophon oraz Decca Classic. Dotychczasowymi tego owocami są płyty z muzyką Fryderyka Chopina (oba koncerty fortepianowe oraz recital warszawski), sceny wagnerowskie (Barenboim-dyrygent) nagrane wraz ze znakomitym barytonem René Pape oraz płyta (czekamy na wydanie!) z muzyką Czajkowskiego oraz Schoenberga, gdzie Barenboim prowadzi powołaną przez siebie West-Eastern Divan Orchestra. A w planach jeszcze, między innymi, koncerty Liszta, symfonie Beethovena, Brucknera, a także cały wagnerowski *Ring!*

Nagród i wyróżnień, których Barenboim jest laureatem, nie sposób tutaj zliczyć wszystkich: Tolerance Prize, Grosses Bundesverdienstkreuz, Buber-Rosenzweig Medal, Commandeur de la légion d'honneur prezydenta Francji Jacquesa Chiraca, Medal Goethego, Medal Mosesa Mendelssohna, czy Doktorat honoris causa Uniwersytetu w Oxfordzie, to tylko niektóre przykłady...

Droga do sławy

Pierwsze lata życia Daniela, od narodzin, 15 listopada 1942 r. w Buenos Aires, to czas spędzony w Argentynie.

Tam też, gdy nie skończył jeszcze pięciu lat, zaczął pobierać pierwsze lekcje muzyki u swoich rodziców, i tam też debiutował, 19 sierpnia 1950 r., mając niespełna 8 lat, w Salle Beyer (Buenos Aires). Prócz własnej aktywności pianistycznej, chadzał również na koncerty innych artystów, wśród których wymienić należy przede wszystkim Adolfa Buscha oraz Artura Rubinsteina. W roku 1952 cała rodzina Barenboimów przeniosła się do Izraela, jednak Daniela bardziej pociągała Europa. W tym to roku miały miejsce jego pianistyczne debiuty w takich wielkich muzycznych centrach, jak Wiedeń i Rzym. W dwa lata później Daniel wyjechał do Salzburga, by tam podjąć studia w klasie dyrygenckiej Igora Markevitcha. W tym samym, 1954 r., dla wytwórni Westminster dokonał swego pierwszego nagrania. Młodzieńczy talent zyskał sobie zainteresowanie wielkich gigantów batuty: Wilhelma Furtwänglera, Leopolda Stokowskiego i Georga Szella, ale również fortepianu (Edwin Fischer). W roku 1955 Barenboim wstąpił do klasy harmonii oraz kompozycji wielkiej muzycznej damy Paryża, Nadii Boulanger. W tym i kolejnych dwóch latach artysta debiutował w takich miastach, jak Paryż właśnie (1955), Londyn (1956) i wreszcie Nowy Jork (1957). Ale Barenboim to przecież także dyrygent! Stając na czele orkiestry, debiutował w Izraelu w roku 1962 (20 lat to bardzo młody na dyrygenta wiek!). Trzy lata później zaś rozpoczął się jego życie dłuższy, bo trwający przeszło 10 lat, czas współpracy z English Chamber Orchestra. Miał wówczas zaledwie 23 lata... Był już gwiazdą: podróżował, jako pianista i dyrygent, z koncertami po całym świecie, prowadził czołowe orkiestry europejskie i amerykańskie.

Jacqueline

Dostłownie w przeddzień 1967 r., Daniel Barenboim poznał młodą, ale uznaną już wówczas brytyjską wiolonczelistkę, Jacqueline du Pré. Obydwoje młodych

połączyła miłość od pierwszego wejrzenia. 15 czerwca 1967 r. miał miejsce ślub Jacqueline i Daniela, w obrządku żydowskim. Wraz z du Pré, Barenboim dokonał wielu nagrań, tak jako pianista, jak i dyrygent. Artyści wspólnie też koncertowali, często uprawiając kameralistykę z takimi muzykami jak Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, czy Zubin Mehta. Szczęście przerwała śmiertelna choroba, stwardnienie rozsiane, która dopadła Jacqueline w najmniej spodziewanym momencie, niosąc ze sobą także nerwowe załamanie (1971). Małżeństwo Daniela i Jacqueline nie wytrzymało tej ciężkiej próby... Całą tragiczną historię zakończyła śmierć du Pré w roku 1987. Pozostała jednak miłość do kameralistyki, której Barenboim jest wierny po dziś dzień. Jednym z ostatnich tego przykładów, wydany na płycie *In the Still of Night* koncert dany wraz z Anną Netrebko, podczas Festiwalu w Salzburgu 2009.

Dyrygent

W latach 1968–1970, Daniel Barenboim sprawował funkcję dyrektora artystycznego South Bank Summer Festival. Zainteresowanie artysty padło na operę. W roku 1973 miał miejsce jego wielki operowy debiut, gdy podczas Festiwalu w Edynburgu poprowadził Mozartowskiego Don Giovanniego. Do Edynburga powrócił dwa lata później z Weselem Figara. Barenboim związany był jednak również z innymi wielkimi festiwalami, m.in. Festiwałem w Orange (Samson i Dalila Saint-Saënsa w roku 1978), a także Festiwałem Wagnerowskim w Bayreuth. Debiutując tam swoją produkcją *Tristana i Izoldy*, powracał Barenboim rok rocznie przez najbliższych 18 lat. Tymczasem, na lata 1975–1989 przypada czas stałej współpracy Barenboima z Orchestre de Paris, a potem, w latach 1991–2006 – z Chicago Symphony Orchestra. Równocześnie, w roku 1992 mianowany został generalnym dyrektorem muzycznym Berlińskiej Deutsche Staatsoper, w roku 2000 zaś

kierownikiem Staatskapelle Berlin. Obie te funkcje sprawuje po dziś dzień...

West-Eastern Divan Orchestra

W roku 1999, Daniel Barenboim we współpracy ze swym przyjacielem, Edwardem Saïdem (1935-2003), amerykańskim pisarzem, filozofem i publicystą palestyńskiego pochodzenia, stworzył West-Eastern Divan Orchestra, zespół złożony z młodych muzyków, w wieku 14-25 lat, pochodzących z takich krajów, jak Egipt, Syria, Libia, Jordania, Tunezja i Izrael. Idea ta

takich jak Weimar czy Chicago. Należy dodać, że czasem ich aktywności jest okres letni, uczestnicząc w warsztatach i kursach mistrzowskich oraz dając koncerty. Wielkim wydarzeniem stał się koncert w Ramallah w roku 2005, wydany następnie na płytach.

Idea uniwersalności muzyki została również pięknie przez Barenboima wyrażona w postaci Barenboim-Saïd Foundation (Sewilla), Barenboim Foundation (Berlin), a także Early Childhood Music Education Project (Środkowy Wschód), Music Education Project (Środkowy Wschód) oraz Academy of Orchestral Studies (Sewilla).

choćby koncerty Chopina i Liszta, których we wcześniejszych latach nie zwykł wykonywać... Nie oznacza to jednak, iż rezygnuje z doskonalenia się w repertuarze, któremu wierny był od najwcześniejszych lat swej artystycznej kariery: „Zawsze, gdy gram dobrze mi znany utwór, odkrywam w nim coś nowego. Muzyka jest wyjątkowa w każdym wykonaniu. Ona wciąż doskonali się, pod wpływem kolejnych powtórzeń. Ta cudowna dialektyka repetycji i niezwykłość, od samego początku była czymś nieodłącznym dla muzyki i jej wykonawstwa”.



Daniel Barenboim
Fot. © Felix Broede/DG

spotkała się w równym stopniu z zachwytem, co oburzeniem wielu. Barenboim w jednej z wypowiedzi, oświadczył: „Nie jestem ani zdrajcą ani bohaterem!”, wyrażając tym samym argumenty każdej ze stron. Tymczasem, pracując pod okiem Barenboima, Saïda, Yo Yo Ma oraz muzyków Staatskapelle Berlin, Berlińskiej Filharmonii i Orkiestry z Chicago, West-Eastern Divan Orchestra stała się w niedługim czasie renomowanym zespołem. Od roku 2002 siedzibą muzyków jest hiszpańska Sewilla. Ideą główną była bowiem wzajemna współpraca na neutralnym terytorium, stąd od samego początku muzycy rezydowali w zachodnich miastach,

Pianista i Artysta

To nietatwa decyzja, ale dzięki niej mogę powrócić do fortepianu – wyznał Daniel Barenboim w roku 1999, żegnając się, po 18 latach współpracy, z Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth. Bo istotnie, po młodościowych latach, które poświęcił jednak w głównej mierze fortepianowi, potem jakby nieco przymilkł, a raczej poświęcił sporo czasu batucie. A dziś: artysta nie tylko udziela się w równej mierze jako dyrygent i pianista, ale również poszerza swój pianistyczny repertuar koncertowy, by wspomnieć

Dzisiaj już nie ma takiego zjawiska. I jest to dla nas wielki wstyd. Jeśli oderwiemy muzykę od pozostałych dziedzin życia, pozbawimy ją bardzo ważnej roli. Dla mnie, osobiście, muzyka spełnia dwa podstawowe zadania: po pierwsze pozwala zapomnieć o świecie, pozwala zanurzyć się w Beethovenie, Boulezie, Bachu, czy kimkolwiek innym, po drugie zaś poprzez świat dźwięków pozwala nam poznać i zrozumieć niezwykle ważne aspekty ludzkiej natury w najgłębszym i najszerzym znaczeniu” (wypowiedź Barenboima w rozmowie z Michaeliem Quinmem opublikowana na łamach miesięcznika Gramophone 9/2005).

W służbie Muzyki

Daniel Barenboim jest autorem autobiografii *A Life in Music* (1991), w której zawarł również wiele myśli związanych z muzyką. Literacka twórczość Barenboima nie ogranicza się do tej jedynej pozycji. Jest on również autorem książki *Everything is Connected* (amerykański tytuł: *Music Quickens Time*), a także współautorem wydanych rozmów z Edwardem Saïdem (*Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*) oraz z Patrice Chéreau (*Dialoghi su musica e teatro: Tristano e Isotta*). Na koniec, oddajmy więc Barenboimowi głos.

„Bardzo negatywną kwestią jest fakt, iż muzyka straciła swoje miejsce w życiu społecznym, a to za sprawą braku edukacji. I z tego też powodu związek muzyki z innymi dyscyplinami jest mniej ścisły, aniżeli kiedyś. Mamy więc teraz wyspecjalizowanych muzyków- wykonawców, i wyspecjalizowanych odbiorców. A przecież na początku ubiegłego stulecia, ktoś kto znał Schoenberga, znał także Kandinsky'ego, a ten kto znał Strawińskiego, znał Picassa.

Moja muzyka jest bezkompromisowa, podobnie jak i moje życie

stwierdza Krzysztof Penderecki w rozmowie z Kazikiem Jędrzejczakiem

To już kolejna pana wizyta w Toronto. Kiedy ostatni raz gościliśmy Mistrza tutaj?

Od lat przyjaźnię się ze zmarłym niedawno Nicholas Goldschmidtem. Jak panu wiadomo, był to niezwykle energiczny i oddany organizator życia kulturalnego Kanady. Latem 2002 r. zaprosił mnie na Festiwal *The Joy of Singing (Radość Śpiewania)*. Podczas tego Festiwalu dyrygowałem moim utworem chóralnym *Credo*. Specjalnie na tę okazję skomponowałem pięciominutowy utwór dla chóru dziecięcego *Benedictus* śpiewany a cappella. Pamiętam, że mieliśmy doskonałych solistów, takich artystów jak sopran Measha Bruggersosman, tenor Paul Frey i kontralt Marie-Nicole Lemieux. Z pełnym podziwem zawsze obserwowałem inicjatywę i energię Niki, jak popularnie nazwaliśmy impresario Goldschmidta. Miał już wtedy 94 lata, ale emitował energią człowieka o połowę młodszego. Obecnie jestem ponownie z małżonką w Toronto na dłuższej, tygodniowej wizycie na tutejszym uniwersytecie. Niezwykle bogaty program wypełniony jest zarówno spotkaniami ze studentami, forum kompozytorskim oraz kilkoma koncertami z moimi utworami. Nasz pobyt sponsorowany jest przez Rogera D. Moore'a, znanego kanadyjskiego milionera i filantropa.

Czyżby to ten pan w znoszonych trampkach, któremu zostałem właśnie przedstawiony?

Tak, Roger nie przywiązuje uwagi do wyglądu, a dla mnie nie ma to znaczenia. Jest niezwykle wrażliwą osobowością i posiada solidną wiedzę muzyczną. Majątek zrobił chyba na programach komputerowych.

Pana pierwsze spotkanie na uniwersytecie zatytułowane „Sztuka i totalitaryzm” wzbudziło ogromne zainteresowanie. Wszystkie bilety zostały wysprzedane. Mnie udało się dostać dzięki koneksjom z prof. Palejem. Jak wyglądało komponowanie w Polsce w czasach PRL-u?

Miałem szczęście, że moje studia muzyczne miały miejsce w Krakowie. Było to miasto o starych tradycjach kulturalnych i nie poddawało się łatwo polityce. Był to Kraków Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, aktora Leszka Herdegena, teatru Tadeusza Kantora. W szarej Pol-

Jeden z najwybitniejszych żyjących kompozytorów na świecie, Krzysztof Penderecki był specjalnym gościem corocznego Festiwalu Nowej Muzyki na Uniwersytecie Torontońskim. Koordynatorem Festiwalu był prof. Norbert Palej z Wydziału Kompozycji Uniwersytetu w Toronto. Dzięki jego pomocy oraz inicjatywie uczestniczyłem we wszystkich zaplanowanych imprezach i koncertach poświęconych twórczości znakomitego artysty. Kulminacyjnym punktem Tygodnia z Pendereckim w Toronto był koncert chóralny, podczas którego słuchacze wysłuchali siedmiu utworów Maestra z różnych okresów twórczości. W koncercie tym wziął udział Polski Chór Kameralny z Gdańska. Krzysztof Penderecki osobiście dyrygował dwoma ostatnimi w programie własnymi utworami – fragmentem z *Kadiszu* (2009) oraz *Agnus Dei* (1981), fragmentu z *Polskiego Requiem*. Poprzez intensywny tydzień miałem możliwość uczestniczenia w licznych dyskusjach i spotkaniach kompozytora ze studentami i pracownikami naukowymi Wydziału Muzycznego Uniwersytetu w Toronto. Te interesujące spotkania i moje liczne rozmowy z Mistrzem stanowią kanwę niniejszego wywiadu.

sce ubieraliśmy się kolorowo. Czasami była to żółta koszula i fioletowe skarpetki. Nazywano nas bikiniarzami. Jako studenci szkół artystycznych biegaliśmy po mieście, odwiedzając wystawy, chodząc do teatrów i na koncerty do filharmonii oraz ukradkiem na zakazany jazz. Wiele zmian, także w życiu muzycznym, zaszło po 1956 r. Po raz pierwszy zorganizowano Warszawską Jesień, do Polski przyjechał Luigi Nono, awangardowy kompozytor włoski; do Krakowa zaproszono słynny nowojorski Juilliard String Quartet. Dyrygent Bogdan Wodiczko wprowadził do repertuaru utwory Beli Bartóka. Usłyszeliśmy po raz pierwszy *Święto wiosny* Strawińskiego i utwory Arthura Honeggera. Władza państwowa oficjalnie popierała sztukę realizmu socjalistycznego i motywy ludowe

w muzyce. Mnie to nie interesowało. Intrygowała mnie muzyka Igora Strawińskiego i Carla Orffa. Pociągała mnie muzyka awangardowa ze szkoły na uniwersytecie w Darmstadt, zwłaszcza utwory Antona Weberna i Pierre'a Bouleza. Miały wpływ na moje pierwsze kompozycje, przygotowane na drugi Konkurs Młodych Kompozytorów w 1959 r. Na ten konkurs, anonimowo wystawiłem 3 utwory: *Strofy*, *Psalmy Davida* i *Emanacje*. Jeden napisałem lewą ręką, drugi – prawą, a trzeci dałem do przepisania koledze. Wszystkie te trzy kompozycje zostały nagrodzone. Dzięki nagrodzie pieniężnej w wysokości 500 dolarów amerykańskich, co było wtedy dla mnie majątkiem, mogłem po raz pierwszy wyjechać za granicę na dwa miesiące do Włoch. Poza tym moje nazwisko pojawiło się w środowisku muzycznym. Chciałbym podkreślić, że mimo cenzury, mimo politycznej propagandy, kultura w ówczesnej Polsce kwitła, gdyż przeznaczano na nią ogromne pieniądze. Działy opery, teatry, orkiestry symfoniczne. Powstawała wielka sztuka, teatr, muzyka. Teraz w wolnej Polsce brak tego specyficznego napięcia, które jest potrzebne, aby sztuka była wartościową i ambitną. Stała się miłą i komercyjną.

W jakim kierunku szły pana początkowe poszukiwania muzyczne?

Mój okres awangardowy w latach 50. i 60. szedł w kierunku odkrywania nowych źródeł dźwięku. Z młodzięcym zapałem chciałem burzyć skostniałe kanony. Od kiedy w 1957 r. powstało w Warszawie studio eksperymentalne, interesowała mnie muzyka elektroniczna. Zmieniła mój język muzyczny. Szukałem dźwięków, nowego brzmienia, nowej artykulacji, których brak w naturze. To pozwoliło mi stworzyć nowy język muzycznej wypowiedzi. W *Trenie* nakazuje muzykom uderzać palcami o skrzypce niczym jak na instrumentach perkusyjnych. Do swoich kompozycji dodawałem takie dźwięki jak zgrzytanie, szeptanie, śmiech, maszynę do pisania lub gwizdy. Wielokrotnie budziło to sprzeciw konserwatywnych muzyków. Odmawiali

wykonywania moich utworów. Grożono mi strajkami orkiestry. Dla tego typu nowych dźwięków muzycznych musiałem zastosować nowy zapis muzyczny. Czasami takie strony tonacyjne przypominały egipskie hieroglify. Chciałbym przytoczyć tutaj małą anegdotkę. W 1961 r. wysłałem pocztą mój nowy utwór muzyczny zatytułowany „8'57” (czas kompozycji) na konkurs do Hamburga. Utwór niestety nie doszedł na czas, zaś mnie czekała wizyta w bezpiecu. Na poczcie agenci przechwycili moją partyturę. Wydawała im się podejrzana. Przypominała tajemnicze plany szpiegowskie. Zostałem wypuszczony z aresztu dopiero po wyjaśnieniu i przesłuchaniu nagrania z taśmy. Utwór ten, mimo awangardowego charakteru cieszył się dużym sukcesem. Później zmieniłem jego nazwę na *Offa-rom Hiroszimj – Treny*.

Czy ówczesne władze wierzyły wpływ na pana twórczość?

Moja muzyka jest bezkompromisowa, podobnie jak i moje życie. Byłem zawsze bezkompromisowy zarówno w wyborach ludzkich, jak i artystycznych. Nikt nie może mnie zmusić, w jakim charakterze mam skomponować utwór. W okresie PRL-u istniały programy zachęcające do pisania w stylu realizmu socjalistycznego. Kategorycznie odmawiałem. Szukałem moich własnych dróg. Nigdy nie pisałem w pozycji błagalnej, na kolanach. Komponowałem muzykę sakralną, kiedy była zabroniona. Podczas pierwszego wykonania *Psalmów Dawida* w Filharmonii Narodowej, władze odmówiły wydrukowania programów z tekstem religijnym. Za moją bezkompromisowość często płaciłem utratą paszportu. Odbierano mi go i ponownie dawano. W okresie stanu wojennego byłem z żoną zagranicą. Naszym zakładnikiem był syn Łukasz, którego zatrzymano w kraju. W życiu nie idę prostymi drogami, bo takich nie ma. Zamiast udeptanej drogi, wybieram zawsze drogę trudną, skalistą i wtedy sukces daje mi ogromną satysfakcję.

Obecnie zmienił pan estetykę i pisze inną muzykę. Czym można to wytłumaczyć?

Mój młodszy okres szokowania w muzyce mam już poza sobą. Ta akceleracja środków musiała doprowadzić do przesytu. Potem prawie równolegle u wszystkich współczesnych kompozytorów pojawił się nagły nawrót do pewnych

elementów romantycznych. Obecnie fascynują mnie duże formy i obsady, ale i także kameralistyka. Od mojego pierwszego profesora Franciszka Skołyszewskiego nauczyłem się, że muzyka to nie akordy, to nie myślenie wertykalne, tylko horyzontalne. Należy myśleć liniami. Komponowanie przypomina mi malarza, który nakłada farby płaszczyznami, aby osiągnąć końcowy efekt. W twórczości lubię nawiązywać do znanych form muzycznych. Moją inspiracją są nadal wielcy mistrzowie, jak Bach, Monteverdi, Beethoven, Szostakowicz, Bartók. Kiedyś pisałem szybciej, dziś dużo wolniej. Im człowiek starszy, tym jest bardziej odpowiedzialny. Wczesne utwory,

kolorach. Przesuwam kartki, poprawiam, wyrzucam, zmieniam, ulepszam. Tak wygląda na codzień mój trud tworzenia. Co roku otrzymuję około 50 propozycji. Wybieram zazwyczaj dwie lub trzy. Zwykle to wystarcza. Nadal dyryguję gościnnie, zwłaszcza koncerty autorskie. Staram się dyrygować jak najczęściej swoimi utworami, aby zostawić wskazówki dla moich następców, jak należy je wykonywać. Obecnie prowadzę około 70 koncertów rocznie.

Co jest źródłem inspiracji dla pana kompozycji?

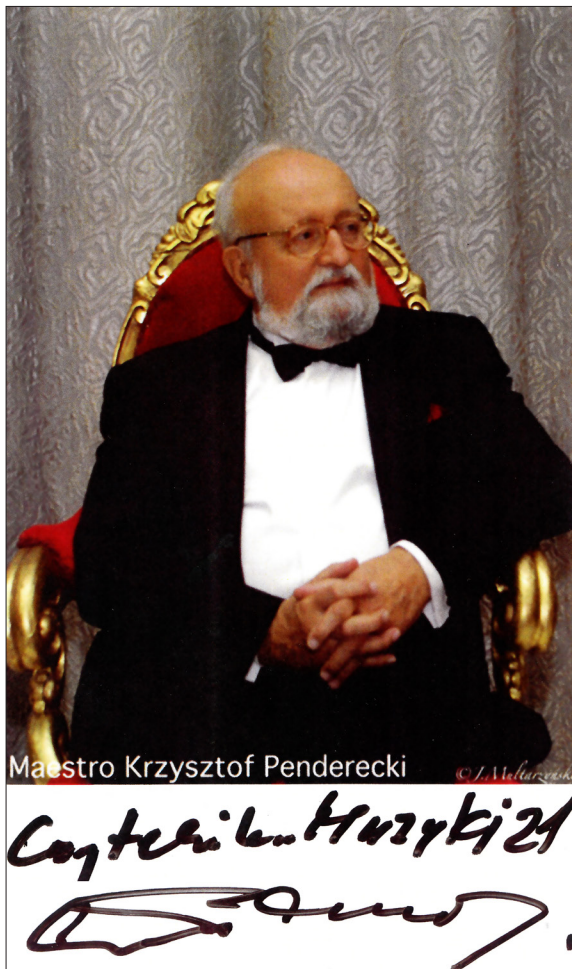
Mam różne źródła inspirujące moją muzykę. Często jest to jakiś tajemniczy, wymagowany dźwięk, którego poszukuję. Czasami inspiruje mnie tekst literacki, jak np. w *Raju utraconym* lub *Czarnej masce*. Wtedy taki tekst narzuca formę muzyczną.

Wiele pana utworów wykorzystano w znanych filmach i sztukach teatralnych. Jak pan ocenia ten dorobek?

We wcześniejszym okresie artystycznym napisałem ponad 80 oper muzycznych do filmów i sztuk teatralnych. W wielu z nich korzystałem z muzyki elektronicznej. Utwory te dawały mi dodatkowy zastrzyk finansowy, kiedy byłem na dorobku. Wówczas takie działania nazywano pogardliwie „chałturą”. Była to muzyka ilustracyjna w postaci przeważnie niewielkich, kameralnych utworów. Nagrywałem je w studio. Czasami używałem w nich tradycyjnego kwartetu smyczkowego, czasami wykonywało ją kilku instrumentalistów, jak np. pianista i skrzypek. Nie wstydzę się tego dorobku. Wiele z nich wykorzystałem później w moich bardziej dojrzałych dziełach.

Czy starcza panu czasu na pracę w lusławickim arboretum?

Od dzieciństwa moją wielką pasją i fascynacją były drzewa. Zainteresowanie te odziedziczyłem po moim dziadku – leśniczym. Zabierał mnie często na spacer do lasu i parku. Identyfikował poszczególne gatunki drzew nazywając je po polsku i po łacinie. Obecnie mój park krajobrazowy w Lusławicach zajmuje obszar ponad 30 hektarów. Kolekcja drzew i krzewów rozrosła się do 1700 gatunków. Do pomocy zatrudniam pięciu fachowych ogrodników. Sam zaplanowałem bramę wjazdową, budynki, aleję dębową, ogród japoński z mostem w stylu japońskim, tarasowy ogród w stylu włoskim oraz dwa



takie jak *Polymorphia* i *Treny* powstawały podczas kilku miesięcy. Skomponowanie *Polskiego Requiem* zajęło mi 25 lat. Ciągłe dodawałem nowe fragmenty. Pisanie symfonii to także długi proces. Czasami z przerwami trwa to około 5 lat. Najpierw powstaje zarys, potem dodaję formę, następnie dochodzą szczegóły. Później odkładam utwór na jakiś czas, znowu do niego wracam, ulepszam. Kończową wersję partytury większego utworu symfonicznego mam rozsianą na dziesiątkach kartek papieru nutowego. Układam je starannie na moim ogromnym, specjalnie na ten cel zbudowanym, dziesięciometrowym stole. Niektóre fragmenty piszę w różnych

labirynty. Czyż można marzyć o lepszym miejscu do kontemplacji muzycznej niż ten park? Często latem ustawiam mały stolik w zacisznym miejscu, otoczonym ogromnymi drzewami. Silny zapach kwiatów i niebiański śpiew ptaków łatwo dają inspirację do komponowania nowego utworu kameralnego.

W jakim kierunku zmierza światowa muzyka?

Obecnie w świecie muzycznym nastąpiła taka sama sytuacja jak na rynku ekonomicznym, mianowicie globalizacja. Dzisiaj nie trzeba mieć słowiańskiej duszy, aby poprawnie zagrać Chopina. Wszystko się jakoś wyrównało. Europejski rynek muzyczny wygląda na skostniały, brak w nim silnych indywidualności. Może

nowy kierunek muzyczny narodzi się w Chinach? Wraz z globalizacją muzyczną zanikły nurty nacjonalistyczne w muzyce. Może dobrym kierunkiem byłoby zacząć odkrywać muzykę folklorystyczną?

Co znajduje się obecnie na pańskim warsztacie kompozytorskim?

Zwykle niechętnie mówię na temat moich przyszłych planów. Jestem przesądny. Obecnie piszę kilka pieśni do tekstów chińskich na baryton, orkiestrę kameralną i rozbudowaną perkusję. Z okazji rocznicy urodzin Chopina napisałem utwór do poezji z okresu romantyzmu dla trzech solistów, chóru i orkiestry (utwór nosi tytuł *Powiało na mnie morze snów...*, prawykonanie odbyło się w Filharmonii Narodowej w Warszawie 14

stycznia 2011 r.). Nadal interesuje mnie napisanie opery *Fedry* na zamówienie Teatru Maryjskiego. Myślę, że byłaby to opera po rosyjsku lub niemiecku. Marzy mi się nasz polski kontralt Ewa Podles jako najlepsza odtwórczyni tytułowej roli. Po głowie chodzi mi też Pasja wg. św. Jana. Planów aż za dużo. Aby tylko starczyło czasu i energii.

Czy obecnie mogą poprosić pana o dedykację na zdjęciu dla czytelników *Muzyka21*?

Zrobię to z przyjemnością. Przepraszam, że odmówiłem panu przed koncertem, ale jestem przesądny. Autografy dają dopiero po udanym koncercie.

Dziękuję za rozmowę.®

Dziś można być nowatorem

z kompozytorem Andrzejem Dziadkiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Andrzej Dziadek
photo: Jan Zegalski

Właśnie ukazał się pana album płytowy z muzyką fortepianową, wydany przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable. Jaka była historia powstania tej płyty?

Fortepian był i jest dla mnie najbliższym instrumentem. Wychowałem się na muzyce fortepianowej, a instrument ten służył mi i służy do codziennej pracy kompozytorskiej. Ma on dla mnie szczególne znaczenie i dlatego całą płytę chciałem wypełnić muzyką fortepianową. Oczywiście musiałem dokonać wyboru – na płycie znalazły się utwory napisane w latach 1990-2010.

Jest pan cenionym kompozytorem urodzonym w Jasienicy koło Bielska-Białej, prezesem ZKP-u w Katowicach i profesorem kompozycji w Gdańsku. Kiedy odkrył pan, że zostanie kompozytorem...

Kilka tygodni temu zrezygnowałem z funkcji prezesa katowickiego Oddziału ZKP, którą piastowałem prawie 18 lat... teraz przekazałem pałeczkę młodym, gdyż poczułem się zmęczony pracą organizacyjną, która wymaga wiele poświęcenia i zaangażowania. Jeśli chodzi o moment, w którym postanowiłem zostać kompozytorem, to muszę powiedzieć, że decyzja krystalizowała się stopniowo. Zaczęło się od improwizowania na fortepianie w cieszyńskiej szkole muzycznej I stopnia, na które zwrócił uwagę ówczesny dyrektor placówki Emil Baron. Potem przyszły pierwsze próby utrwalania własnych pomysłów na papierze i coraz większa pasja komponowania, równoległa do odkrywania muzyki współczesnej. Na swój recital dyplomowy z fortepianu napisałem *Aforyzmy*, które bardzo się spodobały. Zachęcony

przez pedagogów, rozpocząłem studia kompozytorskie.

Dalsza pana kariera to wielkie sukcesy: dobre stypendia w renomowanych uczelniach, nagrody w konkursach kompozytorskich. Proszę nam o nich opowiedzieć...

Już podczas studiów udało mi się zdobyć kilka nagród w konkursach kompozytorskich. Najbardziej cenię sobie Konkurs im. Grzegorza Fitelberga, gdzie jury pod przewodnictwem Krzysztofa Pendereckiego przyznało mi dwie nagrody (za *Sinfoniettę* i *Koncert klawesynowy*). W jury zasiadali również Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar i Antoni Wit. Po studiach były stypendia, z których najważniejsze to te wiedeńskie. Kontakt z profesorami Hochschule für Musik und darstellende Kunst w

Wiedniu spowodował przełom stylistyczny w mojej twórczości. Po okresie fascynacji „nowym romantyzmem” przysła kolej na próby świadomego kształtowania własnego języka muzycznego, bardziej zdyscyplinowanego świata melodii i harmonii. Duży wpływ wywarł na mnie profesor Francis Burt, u którego miałem zaszczyt pogłębiać tajniki warsztatu kompozytorskiego. Nie bez znaczenia był również dla mnie kontakt z Witoldem Lutosławskim i jego twórczością. Lutosławski, chętnie pomagający muzycznej młodzieży, zaproponował mi swoje stypendium u Klause Hubera we Freiburgu. Byłem już wtedy jednak „umówiony” w Wiedniu... Pamiętam jednak, że otrzymana od „Lutosy” pisemna rekomendacja otwierała przede mną wszystkie drzwi w naddunajskiej stolicy muzyki...

Dla kogo pisze pan swoją muzykę? Bogusław Schaeffer powiedział kiedyś, że „pisze dla siebie, bo trzeba pisać dla odbiorcy wymagającego”; Lutosławski zaś pisał muzykę, „jaką sam chciałby usłyszeć”, a Bacewicz natomiast mawiała – „pisać trzeba tak, aby muzycy chcieli to grać”...

Chciałbym, żeby moja muzyka docierała do słuchacza, żeby była dla niego zrozumiała, co jednak w żadnym razie nie oznacza intencji schlebienia odbiorcy, czy też upraszczania problematyki kompozytorskiej.

Był pan prezesem śląskiego oddziału ZKP, a także był pan we władzach Zarządu Głównego ZKP. Jaki panuje klimat wokół muzyki współczesnej?

Podziwiam determinację i poświęcenie moich kolegów z ZKP, którzy walczą o utrzymanie dobrej kondycji i prestiżu muzyki współczesnej w czasach tak trudnych dla polskiej kultury. Związek był i ciągle pozostaje najważniejszą w kraju instytucją promującą muzykę współczesną.

Czy jest dzisiaj w muzyce współczesnej coś, co może być nowatorstwem? Czy jesteśmy już skazani tylko na zapożyczenia, wtórność, przemiał. Czy jak ktoś powiedział na „bełkot albo banał”...

Oczywiście, że i dziś można być nowatorem. Tyle, że nowatorstwo to może się przejawiać tylko jako próba stworzenia własnego, niepowtarzalnego świata dźwiękowego. Można nawiązywać, czy też wykorzystywać tradycję – chodzi o rozwój i o inne spojrzenie, spojrzenie bardzo osobiste, którego wręcz nie można naśladować. Czy można dziś „podrobić” Chopina, Lutosławskiego? Jeszcze tego nie spotkałem. Można się zapożyczać w tradycji – w stylach, rozwiązaniach technicznych, pomysłach materiałowych, ale nie można naśladować czyjejś wyobraźni. Zapożyczenia, wtórność, przemiał – to określenia, którymi się i dawniej określało

twórczość „mniejszą”. Zatem określenia uniwersalne; nie stanowią dobrej charakterystyki współczesności.

Obecnie wielu kompozytorów komponuje utwory sakralne, niemalże do dobrego tonu należy pokazanie własnej wizji sacrum w muzyce. Czy wobec tego potrzeba wiary, by dobrze napisać utwór o tematyce religijnej, czy można pozostać na poziomie estetyki?

Wiary potrzeba nam zawsze... Jeśli zaś chodzi o utwory religijne, mogę powiedzieć z własnego doświadczenia, że inspiracją do pisania muzyki religijnej były albo teksty, albo okoliczności i oba te aspekty traktowałem poważnie. Teologiczna czy estetyczna analiza inspiracji w sferze twórczości religijnej absolutnie nie leży w moich kompetencjach – na ten temat napisano już stopy książek... Tak samo, jak o autentyzmie w sztuce...

Analizując i poznając pana dorobek kompozytorski zauważamy, że pisze pan muzykę solową, kameralną, są i większe składy, czy duża orkiestra. Które rozwiązania kompozytorskie należą do ulubionych?

Staram się pisać na różne aparaty wykonawcze, czasem o wyborze obsady decyduje zamówienie, innym razem – osobista potrzeba. Staram się pisać tak, by pozostać w zgodzie z naturalnymi właściwościami instrumentów, które wybieram, tak, by muzycy mieli przyjemność z wykonywania moich utworów. To oni mają decydujący wpływ na to, czy są one grane, czy nie.

Wróćmy jednak do pana najnowszej płyty. Zakończył się Rok Chopinowski, na płycie też są odniesienia do Chopina. Kim jest dla pana ten kompozytor?

Chopina pokochałem w chwili, gdy go pierwszy raz usłyszałem, a były to codzienne wykonania mojego dziadka, który namiętnie ćwiczył każdego popołudnia... Rozpoczynając naukę gry na fortepianie marzyłem, by już grać Chopina, a jak wiadomo, nie są to utwory dla początkujących... Chopina uważam za niedościgniony wzór wyobraźni harmoniczej, melodycznej i faktury fortepianowej. Słowem – geniusz muzyczny, ale to już nie ja odkryłem.

Muzyce współczesnej z różnych powodów trudno się przebić do melomanów. Jak pan zachęciłby czytelników naszego miesięcznika do tej muzyki i do zapoznania się z płytą z pana muzyką fortepianową...

Powiedziałbym: proszę posłuchać, jeśli nie w całości, to może fragmentami. I jeszcze raz powtórzę, że pisząc, zawsze myślę o słuchaczu i pragnę z nim nawiązać kontakt. W tym sensie nie jestem typowym przedstawicielem XX-wiecznej formacji

muzyki współczesnej, która z definicji i z woli twórców miała być elitarna, nowatorska, awangardowa. Ta formacja jest już przeszłością. Dzisiejsze kłopoty z recepcją nowej muzyki dotyczą raczej ogólnego kryzysu kultury wysokiej. To problem dla socjologów.

W albumie *Muzyka fortepianowa* wydane są utwory solowe i koncert fortepianowy...

Cieszę się bardzo, że udało mi się zaprosić do nagrania tej płyty znakomitych wykonawców. Dla muzyki współczesnej ma to ogromne znaczenie – muzycy są przecież jej współtwórcami, nie wszystko da się zapisać w nutach. Na wykonawcach spoczywa duży ciężar odpowiedzialności przed słuchaczami. Mogą utworowi dodać blasku, życia, wydobyć z niego to, co najistotniejsze i najpiękniejsze, a mogą go też skazać na niezrozumienie.

Co zaliczyłby pan do swoich największych sukcesów artystycznych? Które z pana utworów są dla pana najważniejsze, najbardziej istotne?

Moim największym sukcesem jest to, że mogę wykonywać swój zawód, który kocham. Nie potrafię określić, które z moich utworów są najważniejsze. Co najwyżej mogę powiedzieć, nad którymi się najbardziej namęczyłem...

Czy jakiś kompozytor jest panu szczególnie bliski?

Mam ulubionych kompozytorów, a także ulubione utwory. Są ich dziesiątki, a nawet setki. Jako pianista lubiłem i lubię grać szczególnie Chopina i Beethovena. Wśród współczesnych twórców szczególnie cenię Lutosławskiego, o czym już mówiłem.

Jak powstają pana kompozycje, jak przebiega proces twórczy? Czy więcej jest weny twórczej czy ciężkiej pracy?

W równym stopniu potrzebne są oba te elementy, i to w całym procesie tworzenia, od samego pomysłu do zakończenia jego realizacji. Dla mnie najtrudniejszy jest zawsze sam początek, odnalezienie pewnego rodzaju kodu, za pomocą którego buduję utwór. Oczywiście z pomocą przychodzi warsztat kompozytorski, ale bez stałej aktywności wyobraźni, bez weny twórczej trudno jest komponować.

Nad czym pan obecnie pracuje? Jakie są pana dalsze plany artystyczne?

W jednym z dawniejszych wywiadów odpowiedziałem na to pytanie – wymieniłem utwór, którego nie zdążyłem napisać na zaplanowany termin prawykonywania. Nie chcę zapeszać, więc pozwolę sobie nie odpowiedzieć na to pytanie.

Dziękuję za rozmowę.®



David Garrett
fot. DG

Jak zostać dużym graczem na rynku płytowym, czyli David Garrett i jego *Rock Symphonies*

Dorota Staszkievicz

Nowa płyta Garretta dołącza do takich hitów sprzedażowych jak *David Garrett* (2009), *Encore* (2008), *Virtuoso* (2007) i *Pure Classics* (2002), a także koncertu Czajkowskiego nagranych wspólnie z Michaiłem Pletniewem (2001), kaprysów Paganiniego (1997) oraz utworów Beethovena, Bacha i Mozarta (1995). Na *Rock Symphonies* muzyk kojarzy nieśmiertelne kompozycje Vivaldiego, Bacha, Griega i Beethovena z przebojami U2 (*Vertigo*), Nirvany (*Smells Like Teen Spirit*), Led Zepelina (*Kashmir*) i Aerosmith (*Walk This Way*) – wszystko przy akompaniamencie własnego zespołu, Praskiej Orkiestry Filharmonicznej i z gościnnym udziałem gitarzystki Orianthi z Australii, wybranej kiedyś przez samego „króla popu” Michaela Jacksona do trasy koncertowej *This is it*.

„Zawsze podobało mi się, gdy rockowy zespół włączał do swojego brzmienia dźwięki orkiestry symfonicznej, to podnosiło taką muzykę na inny, wyższy poziom” – wyznaje David, pod koniec marca uhonorowany prestiżową niemiecką nagrodą muzyczną Echo. „*Rock Symphonies* kształtowały się w moim umyśle przez długi czas, musiałem być pewien że to ten kierunek którego szukam. Niezwykle ważny był wybór utworów – darzę takim

samym szacunkiem *Smells Like Teen Spirit* Nirvany, jak dzieła Beethovena. (...) Te dwa różne światy muzyczne, dwa przeciwstawne kierunki łączą się w jedno w tym nagraniu”.

Chociaż wielu artystów wychodzi poza sztywne ramy występów filharmonicznych

WKsiędze Rekordów Guinnessa odnotowano, że *Lot trzmiela Rimskiego-Korsakowa* w wykonaniu Davida Garretta trwa zaledwie 66 sekund. Co prawda oficjalnie Garrett nie jest już najszybszym skrzypkiem świata (w grudniu 2010 r. Guo Siyan z Chin zagrał *Lot trzmiela* w niecałe 55 sekund), ale wciąż bije rekordy popularności koncertując w halach i na wypełnionych po brzegi stadionach. Nazywany Davidem Beckhamem sceny klasycznej były model ma na swoim koncie ponad milion sprzedanych płyt, a do sklepów muzycznych trafił właśnie jego album *Rock Symphonies*.

i wkracza na niebezpieczną drogę crossover, osiągnąć sukces udaje się tylko nielicznym. Chcąc przyciągnąć większą liczbę słuchaczy tracą tę część swojej publiczności, która stylistyczne mieszanki uważa za niewartą uwagi komercję. Co więc sprawia, że twórczość Garretta cieszy się olbrzymią popularnością zarówno u odbiorców wybierających masową rozrywkę, jak i u stałych bywalców fil-

harmonii? Sam zainteresowany twierdzi, że wszystko jest kwestią utrzymania wysokiego poziomu, niezależnie od rodzaju wykonywanej muzyki: „W utworach z rodzaju crossover które aranżuję, staram się osiągnąć przynajmniej taki sam poziom, jak w przypadku utworów muzyki poważnej. Gdyby jakiś inny skrzypek zerknąłby do jednej z moich partytur, stwierdziłby że partia skrzypiec jest naprawdę dobra. Jest tak trudna, że muszę ćwiczyć godzinami, żeby ją zagrać”.

Wydawcy Davida podkreślają fakt, że prawie jedna czwarta zakupów jego płyt jest dokonywana drogą elektroniczną. Dowodzi to, że wykonawca dociera do młodszego pokolenia słuchaczy, w czym na pewno nie przeszkadzają mu długie blond włosy i uroda modela z okładki magazynu Vogue. Jednak fani Garretta to nie

tylko nastolatki, które przyciąga swoim nowoczesnym wizerunkiem – starsza publiczność oraz krytycy doceniają jego technikę i pomysły, porównując je do wyczynów wielkich wirtuozów XIX i XX w. Sam Garrett Paganiniego, Chopina czy Liszta z uśmiechem nazywa pierwszymi gwiazdami rocka, a muzyczne eksperymenty traktuje jako coś oczywistego, bo od wieków stosowanego przez kom-

pozytorów: „Bach aranżował Vivaldiego, a Mozart aranżował marsze tureckie. Beethoven też oczarowywał masy przy pomocy muzycznych chwytów. Wielcy kompozytorzy zawsze włączali do swoich dzieł elementy, które cieszyły się popularnością za ich czasów i nie ma w tym nic nagannego – przeciwnie!”.

31-letni David urodził się w Niemczech jako David Bongartz, syn amerykańskiej primabaleriny i niemieckiego prawnika. Gry na skrzypcach zaczął uczyć się w wieku czterech lat, sześć lat później wystąpił po raz pierwszy z orkiestrą filharmoniczną z Hamburga, a jako trzynastolatek podpisał już kontrakt z prestiżową Deutsche Grammophon. Garrett studiował grę na skrzypcach w londyńskim Royal College of Music oraz muzykologię i kompozycję w nowojorskiej Julliard School of Music, gdzie przeniósł się nie kończąc szkoły w Londynie. Aby móc kształcić się w Nowym Jorku pod okiem Itzhaka Perlmana, zarabiał jako kelner i jako model, przechadzając się po wybiegach oraz biorąc udział w sesjach fotograficznych do magazynów o modzie.

W 2003 r. wygrał konkurs kompozytorski w Julliard School, komponując fugę w stylu Jana Sebastiana Bacha, a odkąd dwa lata temu zajął szóste miejsce na obejmującej najlepszych debiutantów wszystkich gatunków muzycznych liście Billboardu, nie prezentuje już kolekcji Armaniego, tylko utwory ze swoich nowych albumów – w programie *Good Morning America* lub na imprezach pokroju tej przed finałem Mistrzostw Świata w Niemczech. Według kolumny Boxscore magazynu Billboard Garrett jest obecnie jednym z najbardziej dochodowych wykonawców koncertowych – olbrzymią popularność przyniósł mu zwłaszcza album *David Garrett* z 2009 r., który zadebiutował na pierwszym miejscu listy przebojów tego magazynu i utrzymał się na nim przez dziewięć tygodni. W tym samym roku w okresie świątecznym płyta *Classic Romance* Garrettta znalazła się wśród pięciu najchętniej kupowanych albumów, bez problemu konkurując z płytami takich rekordzistów jak Lady Gaga czy The Black Eyed Peas.

Według znanego powiedzenia aby osiągnąć sukces, wystarczy jeden procent talentu i dziewięćdziesiąt dziewięć wyłożonej pracy, a według Garrettta ten rodzaj muzyki, która wychodzi spod jego smyczka, wymaga jeszcze większych nakładów niż dzieła muzyki poważnej. „Trzeba być światowej klasy skrzypkiem, żeby móc nagrać dobrą płytę crossover. To jeszcze większe wyzwanie niż muzyka poważna, ponieważ chcąc przedstawić swoim słuchaczom z całkiem nowym światłem rzeczy znane z koncertów znakomitych skrzypków. Właśnie to robili wielcy wirtuozi, od Paganiniego do Heifetza” – przekonuje David, dodając z filuternym uśmiechem: „Cała reszta to jedynie bezmyślna komercja”.



Montserrat Caballé
fot. Sony

Początki

Już w okresie prakariery Caballé zwraca uwagę niewiarygodna wręcz rozpiętość wykonywanego repertuaru. W Bazylei, w latach 1956–1959, śpiewa partie takie, jak Aida w oprze Giuseppe Verdiego, Toska Pucciniego i Nedda w *Pajacach* Ruggiero Leoncavalla oraz Marta w *Nizinach* Eugena d'Alberta, Jaroslawnia w *Kniaziu Igorze* Aleksandra Borodina i Antonia w *Opowieściach Hoffmana* Jacquesa Offenbacha. W Bremie, w której przebywa w latach 1959–1962, włącza do repertuaru role tak różne jak Ifigenia (*na Taurydzie*) Christoph Willibalda Glucka czy Tatiana w *Onieginie* Piotra Czajkowskiego i Armida Antonina Dworzaka, ale także partie, którymi później zachwyci świat: Violetę i Leonorę z *Trubadura* Verdiego oraz Butterfly Pucciniego. W okresie bremerńskim – począwszy od angażu Festiwalu w Göttingen do partii Ginewry w *Ariadantem* Händla – coraz częściej zaczyna być zapraszana do produkcji na innych scenach operowych.

W roku 1962 przychodzi w końcu czas na debiut w rodzinnej Barcelonie; po raz pierwszy na scenie Gran Teatro

del Liceo staje jako straussowska Arabella, a w ciągu dalszych trzech lat pokaże się jako mozartowska Hrabina w *Weselu Figara*, Butterfly i Manon Pucciniego. W 1964 r. – za sprawą sukcesu z Mexico City, gdzie w Palacio de las Bellas Artes zaśpiewała między innymi partię tytułową w *Manon* Julesa Masseneta u boku Giuseppe di Stefano – Caballé uzyskała dwa angaże w Stanach Zjednoczonych. W kierowanej przez Nicola Rescigno Dallas Civic Opera w listopadzie następnego roku miała zaśpiewać jedną ze swych ukochanych partii – Violetę, a w zasłużonej i wielce prestiżowej Akademii Filadelfijskiej zadebiutować partią Magdaleny di Coigny w *Chénierze* Umberta Giordano z Frankiem Corellim w roli tytułowej w 1966r. Bardzo prawdopodobne, że to właśnie któreś z tych wydarzeń otworzyłyby Caballé drzwi do wielkiej międzynarodowej kariery, niekoniecznie jednak oznaczałoby zainteresowanie śpiewaczki dziełami *bel canta*, które od czasów *Borgii* – na równi z partiami w operach Verdiego – stały się podstawą jej repertuaru.

Montserrat Caballé ostatnia primadonna (2)

Damian Sowa

Krytyka i samoświadomość

W 1957r., a więc zaledwie rok po swym oficjalnym debiucie w dużej partii operowej, Caballé po raz pierwszy wykonała bardzo trudną wokalnie partię Salome w operze Straussa, która natychmiast stała się jedną z jej ukochanych ról. Zadebiutowała nią także w wiedeńskiej Staatsoper w 1959 r., gdzie kreację śpiewaczki doceniła publiczność przyznając jej złoty medal dla najlepszego wykonawcy repertuaru tego kompozytora. Wizji młodej 16-letniej bohaterki rodem z tragedii Oscara Wilde'a sprawnie wówczas nakreślonej, śpiewaczka pozostała później w zasadzie wierna, jednakże śpiewając partię na przemian z Inge Borkh miała odwagę zerwać z tradycją wykonywania wspaniałej roli przez wielkie soprany dramatyczne formatu Birgit Nilsson. Nawet jeżeli wówczas była to odwaga na miarę szwajcarskiej Bazylei, to w okresie światowej kariery przysporzy jej wprawdzie wiele chwały, ale i narazi na głosy krytyki.

Wielkie tragiczki poprzedniej generacji jak Gina Cigna i Ester Mazzoleni – przy deklarowanej admiracji dla sztuki hiszpańskiej sopranistki – zgodnie uważały, że nie powinna była śpiewać *Normy* Vincenzo Belliniego, gdyż jest to partia zbyt dla niej forsująca. Zinka Milanov uznała, że w przeciwnieństwie do umiejętności śpiewania pianissimo, jej forte dyskredytuje ją jako Aidę. Wielka odtwórczyni partii Turandot – Eva Turner orzekła autorytarnie, że rola chińskiej księżniczki jest absolutnie nie dla Caballé.

Paradoksalnie krytyka ta najlepiej pokazuje, że udziałem śpiewaczki stało się łamanie skostniałych tradycji wykonawczych i trwałe przesunięcie ustalonych granic repertuarowych, które charakterystyczne jest – pomimo kontrowersji – tylko dla wielkich osobowości artystycznych. Przy wyborze repertuaru Caballé kierowała się jednak bardzo dokładną znajomością własnych możliwości i ograniczeń wokalnych. Jest to doskonale widoczne w początkach współpracy z Metropolitan Opera, gdzie w grudniu 1965 r. debiutuje partią Małgorzaty w *Fauście* Charlesa Gounoda – jeszcze w starym gmachu, na czym bardzo zależało Rudolfowi Bingowi, który w nowej siedzibie w Centrum Lincoln przewidział dla Caballé

rolę Pierwszego sopranu. Wybierając dla siebie partie Leonory w *Trubadurze*, Desdemony, Violetty (1967), Luisy Miller (1968) i Amelii (1970) w operach Verdiego oraz Liù w *Turandot* (1969) spośród wszystkich propozycji szefa MET (a były wśród nich także Manon Pucciniego, Gioconda, Norma i mozartowska Królowa nocy) śpiewaczka dała wyraz tej właśnie postawie. Zapewniła ona Caballé przeszło dwie dekady intensywnej obecności na scenach wszystkich znaczących teatrów operowych – w tym w Met, z którą pożegna się w 1985 r. partią Toski będąc w pełni sił wokalnych. Także później otrzymywane propozycje, które Caballé definitywnie odrzuciła w trakcie swej długiej kariery (Abigaille i Lady Macbeth w operach Verdiego) na równi z tymi, których wykonanie odsunęła w czasie (*Norma*, *Safona* Giovanniego Paciniego, wagnerowska Izolda) potwierdzają tę samowiedzę artystki.

Na pierwszych scenach świata

Okres 1965–1969 to czas amerykańskich sukcesów śpiewaczki i konsekwentnego poszerzania repertuaru o arcydzieła epoki *bel canta*, które najpierw śpiewa w serii koncertowych wykonań dla American Opera Society. Wstrząsające i wewnętrznie skonstrastowane partie, takie jak Elżbieta I w *Robercie Devereux* Donizettiego (1965), Imogene w *Piracie* Belliniego (1966) i tytułowa *Maria Stuart* Donizettiego (1967) na długo zdominują jej repertuar. Inne, jak wirtuozowska partia Kleopatry w *Juliuszu Cezarze* Haendla (1967) czy tajemnicza Alaide w *Nieznajomej* Belliniego (1969) pojawiają się w kalendarzu jej występów jak meteoryty, na których odcisnie niepowtarzalny ślad swego głosu i subtelnej interpretacji. Wykonania koncertowe usłyszy nie tylko Nowy Jork, ale także Londyn i z czasem paryska Salle Pleyell, a Caballé tej hybrydowej formie przedstawienia pozostanie wierna przez cały okres kariery.

Pierwsze pięć lat od czasu nowojorskiej *Borgii* to także okres ważnego włoskiego debiutu; w 1967, podczas prestiżowego Maggio Musicale Fiorentino, śpiewa rolę Imogeny w *Piracie*. W następnych latach przypieczętuje go sukcesami w partiach Verdiego (Leonora we Florencji rok później oraz Elżbieta w *Don Carlosie* w Weronie z

1969). Szturmem zdobywa także Londyn, gdzie debiutuje w roku 1968 jako Lukrecja Borgia w koncertowym wykonaniu dla London Opera Society. Pod jego auspicjami pokaże wiele innych partii z repertuaru belcanta, w tym – po raz pierwszy śpiewaną w swej karierze – Caterinę Cornaro Donizettiego w 1972 r., którą krytyka umieści w panteonie najświetniejszych kreacji hiszpańskiej Divy.

Niezależnie od niezaprzeczalnych sukcesów interpretacji wokalnych, już w latach 60. krytycy wysuwają zastrzeżenia dotyczące prezencji scenicznej i umiejętności aktorskich nowej Primadonny. Wydaje się, iż szczególnie jej kreacja w *Traviacie* Verdiego narażona była na dotkliwie słowa krytyki. Nie uniknęła ich śpiewaczka między innymi po swym debiucie w Lyric Opera w Chicago z 1970 r., gdzie wystąpiła w jednej z najlepszych, jakie kiedykolwiek przygotowano specjalnie z myślą o niej – produkcji Giorgia de Lullo w sukniach inspirowanych strojami austriackiej cesarzowej Sissi projektu Piera Luigiego Pizziego. I tym razem komentatorzy rzadko kiedy potrafiliby wznieść się ponad stereotyp wizualnej strony tej partii, bezlitośnie krytykując zarówno posagową sylwetkę Caballé jak i wysiłki aktorskie. Z tą stroną swych kreacji śpiewaczka borykała się przez większą część swej kariery artystycznej. Po sukcesie kreacji Desdemony w produkcji *Otella* w Owidio z roku 1983, zapytana dlaczego tak rzadko śpiewa takie role – idealnie leżące w jej głosie – odpowiedziała, że nikt jej ich nie proponował. Autorzy biografii śpiewaczki – Robert Pullen i Stephen Taylor – wskazują tutaj na kryterium fizyczności, mające w świecie opery większe niekiedy znaczenie niż predyspozycje czysto muzyczne. Do jakiego stopnia zaś nieobiektywna mogła być ocena aktorstwa Caballé w epoce po śpiewającej aktorce – Marii Callas, potwierdza epizod z rzymskiego Teatro Costanzi, w którym w 1970 r. hiszpanka zaśpiewała Marię Stuart. Na jednym ze spektakli obecny był Lucchino Visconti, który zauważył, iż w przypadku sztuki wykonawczej Caballé, jej kameralne aktorstwo – opierające się na ekspresji twarzy i geście rąk – jest wszystkim czego widz potrzebuje, a i bez niego oszczędne aktorsko kreacje sceniczne skupiają całą uwagę publiczności na bohaterce śpiewaczki.Ⓜ

Cdn. w następnym numerze

Chcę być sobą

z Mariuszem Kwietniem, polskim barytonem, rozmawia Adam Czopek

Kolejny raz zmierzył się pan z rolą Oniegina, tym razem w Operze Krakowskiej. Czym jest dla pana ta partia i na czym oparta jest jej interpretacja?

Oniegin to partia, która w pewnym sensie mnie kształtuje. Dzięki niej dowiedziałem się bardzo dużo na temat własnego głosu. Mogłem też poznać siebie jako artystę. Debiutowałem partią Oniegina w austriackim Grazu. W tym czasie była to dla mnie niezmiernie trudna rola, ciężko mi ją było dośpiewać do końca. Po latach wszystko się zmieniło, w tej chwili jest to partia, którą śpiewam z ogromną przyjemnością i którą mogę śpiewać dzień po dniu, czego jednak ze względu na higienę głosu nie powinienem robić. Oniegin jest dla mnie wspaniałym doświadczeniem wokalnym. Jako postać dała mi ta rola możliwość poznania systemu wartości u młodych ludzi oraz tego, gdzie leży granica między odrzuceniem i dystansem do drugiego człowieka, a powrotem do uczuć. Z czymś takim właśnie spotykamy się u Oniegina, czyli początek i koniec jego historii. Dowiedziałem się zarazem bardzo ważnej rzeczy o sobie, że na pewno w żadnym wymiarze nie jestem typem Oniegina, bo nie jestem człowiekiem, który nie szanuje drugiego człowieka. Ta postać towarzyszy mi jako młodemu człowiekowi od wielu lat. Zaczęłem śpiewać tę partię, gdy miałem 25 lat, czyli byłem w wieku, kiedy historia Oniegina kończy się. Można więc powiedzieć, że przeszedłem z nim cały jego szlak poszukiwania samego siebie. Ten szlak był zarazem moją tułaczką po różnych teatrach świata. W tej chwili mogę powiedzieć, że jest to postać bardzo bliska mojemu sercu i którą dobrze znam. Ja myślę, że kreowany przeze mnie Oniegin odnalazł się w ostatniej scenie, bo tracąc miłość swojego życia zmienia się, przelamując lód w swoim sercu. Przełamał też blokadę, która nie pozwalała mu otworzyć się na drugiego człowieka i pokochać go.

Ile inscenizacji tej opery zdążył pan już zaśpiewać, która z nich była największym wyzwaniem?

Nie było ich tak wiele, osiem albo dziewięć, w sumie zaśpiewałem ponad pięćdziesiąt przedstawień. Jak już wspominałem, zacząłem w Grazu, później było Monachium, Moskwa, Chicago, Paryż,

Madryt, Warszawa, no i ta najnowsza w Krakowie, o której można powiedzieć, że jest interesująca. Żadna nie była jakimś specjalnym wyzwaniem, chociaż przyznaję, że moskiewski występ kosztował mnie sporo nerwów. Jednak największe emocje wzbudziła inscenizacja w Grazu, która była taka inna, taka pierwsza i taka nowa. Pamiętam, śpiewałem ten ostatni duet z Tatianą i prawie sam płakałem słuchając tej wspaniałej muzyki i nagromadzonych w niej emocji. Dzisiaj już nie poddaję się tak wielkim emocjom, teraz tworząc kreację chcę by płakali widzowie, a nie ja. Zawsze staram się dbać o to, by moja kreacja była wiarygodna i pozostawiła na widzu takie wrażenie, które na długo pozostanie mu w pamięci.

Śpiewa pan te same role w różnych inscenizacjach, czy doświadczenia zdobyte w tych wcześniejszych przydają się w tworzeniu kolejnej kreacji?

Zawsze! Każda inscenizacja pozwala na wykreowanie swojego Oniegina, Don Giovanniego czy sierżanta Belcore, albo hrabiego Almavivy. Można więc w kolejnych występach wykorzystać wiele wcześniej wypracowanych gestów i aktorskich zadań, co jednak musi być podparte moją intuicją na to pozwalającą. Są też produkcje, gdzie jest ciężko przyjąć to co proponuje reżyser, a właśnie wtedy bardzo przydaje się wcześniejsze doświadczenie. Im więcej przedstawień się zaśpiewa, w różnych inscenizacjach wystąpi, im więcej partnerów się zmieni, tym większego nabywa się doświadczenia. Często wyznacznikiem tworzenia kreacji jest właśnie reakcja partnera na wypracowaną przeze mnie sytuację na scenie. To wszystko razem rozbudowuje wachlarz moich możliwości artystycznych.

Ile jest prawdy w tym co pan daje ze sceny?

Zawsze na scenie prezentuję prawdę i to niezależnie od tego czy śpiewam dużą czy małą partię. Rola jest przesycona mną i moją wrażliwością, ale jednocześnie staram się zachować dystans od granej postaci i nie stracić kontroli nad tym co robię.

Dotychczas pana repertuar opiera się na partiach lirycznych, kiedy przyjdzie czas na te bardziej dramatyczne?

Myślę, że wszystko musi odbyć się w sposób jak najbardziej naturalny. Wiem, że całe życie nie mogę śpiewać Oniegina, Almavivy czy Don Giovanniego, muszę szukać repertuaru, w którym mogę się najlepiej sprawdzić pod względem wokalnym i aktorskim. Takim bardzo naturalnym krokiem jest przechodzenie do partii pełnego belcanta, czyli w bliskiej perspektywie mam tytułowego Roberta Devereux z opery Donizettiego albo Zurę z *Poławiaczy perel* Bizeta. Takim krokiem we właściwą stronę jest przyjęcie propozycji zaśpiewania partii Markiza Posy w *Don Carlosie* Verdiego. Trwają też rozmowy bym za pięć, siedem lat zaśpiewał partię Jagona w *Otellu*, co bardzo bym chciał zrobić, ale z dobrym dyrygentem, który mi w tym pomoże. Wszystko to są przymiarki, bez których trudno zobaczyć granice własnych możliwości wokalnych. Jest bardzo ważne u każdego śpiewaka, by nie poprzestać na wykorzystywaniu tego co się ma, ale stale poszerzać swoje możliwości. Głos lubi być „naciągany” i zmuszany do pokonywania coraz wyższego progu. Bez tego nie ma rozwoju. Jednak nie może się to odbywać zbyt gwałtownie, bo wtedy odbija się to bardzo niekorzystnie.

Ile przedstawień śpiewa pan w sezonie?

Z tym bywa różnie! Są sezony lżejsze i cięższe. Najczęściej jest to między 50 a 60 przedstawień. Nie jest to aż tak dużo, ale i nie mało. Były sezony, w których ograniczałem się do 40 spektakli, ale z pewnością będą i takie, gdzie trzeba będzie zaśpiewać ich 70.

Z kim pan pracuje nad utrzymaniem formy wokalne?

Mam w tym względzie zdecydowanie większe zaufanie do siebie niż do innych. Miałem w tej kwestii złe doświadczenia, zdarzało się, że między mną a osoba, która miała mi pomóc pojawiała się zła chemia co oznaczało, że nie jestem w stanie tej osobie zaufać i w pełni się otworzyć, co z góry wykluczało współpracę. Dlatego wolę sam nad sobą pracować, bo doświadczenie nauczyło mnie reagować na swój głos i jego potrzeby. Wiem kiedy głos będzie pracował, a kiedy nie. Już po kilku minutach na scenie wiem jakie będzie przedstawienie i czy muszę się oszczędzać

czy mogą popłynąć pełnią głosu. Mimo, że nie mam wzorca doskonałości, do którego dążę, to wielkim szacunkiem darzę dokonania wokalne Andrzeja Hiolskiego czy Ettore Bastianniego. Nie chcę się z nikim porównywać, chcę być sobą!

Pana gra aktorska jest bardzo sugestywna, ile w niej intuicji, a ile świadomego działania?

Intuicja jest tutaj królową! To co robię na scenie wynika z chwili w jakiej się znajduję. Reaguję na partnera czy partnerkę na bieżąco, absolutnie się przy tym kontrolując. Moim największym talentem jest umiejętność reagowania na drugiego człowieka, co na scenie i w życiu absolutnie się sprawdza.

Przekroczył pan w ekspresowym tempie progi wszystkich liczących się teatrów operowych na świecie. Jak czuje się młody artysta stający na najbardziej prestiżowych i obrośniętych tradycją scenach?

Powiem tak: na początku mojej kariery kiedy nie miałem zielonego pojęcia czy będę śpiewał gdziekolwiek, miałem takie marzenie żeby zaśpiewać choćby dwa słowa na jednej z tych wielkich scen. W momencie kiedy zaśpiewałem pierwszy raz w La Scali, bo ona była tym pierwszym wielkim i znanym teatrem, moje marzenie się spełniło. Wtedy dopiero zdałem sobie sprawę, że byłem głupcem myśląc, że to moje największe marzenie, bo szybko pojawiła się chęć zaśpiewania na kolejnych scenach. Ponieważ jestem uparty, umiem konsekwentnie dążyć do celu i wiem co chcę osiągnąć w życiu jako artysta, dlatego robiłem wszystko, by to osiągnąć. Moje nowojorskie dokonania zwróciły na mnie uwagę dyrektorów znanych teatrów, więc miałem kolejne debiuty w londyńskiej Covent Garden, Operze Paryskiej, Chicago i San Francisco i tak to trwa do dzisiaj. Moim marzeniem jest utrzymać tak wysoki poziom wokalny bym był zapraszany ponownie do tych najważniejszych teatrów, co pozwoli mi zdobyć swoją publiczność, która będzie czekała na każdy mój występ. Jak na razie to mi się udaje, więc jestem szczęśliwy.

Mimo młodego wieku, od kilku lat jest pan zaliczany do tzw. elitarniej pierwszej ligi śpiewaków operowych. Co z tego wynika?

Efektom tego jest fakt, że już dzisiaj mogę powiedzieć co będę śpiewał za siedem lat na scenie nowojorskiej MET czy londyńskiej Covent Garden. To ta jaśniejsza strona, tej jak pan powiedział, pierwszej ligi. Ta druga, to wielka odpowiedzialność za każdy występ. Wychodząc

do publiczności nie mam prawa zaśpiewać poniżej oczekiwanego poziomu. Każdy spektakl jest sprawdzianem dla siebie i udowodnianiem publiczności, że jestem rzeczywiście wart tych entuzjastycznych opinii jakie o mnie krążą. Muszę udowodnić, że jestem wart tego, że zabiega się o to bym zaśpiewał w tym czy innym teatrze.

Spotykacie się państwo czasami na scenie, albo poza nią?

To ogromna satysfakcja mieć świadomość, że polscy śpiewacy stają w rzędzie tych najlepszych na świecie. Niestety, rzadko się spotykamy. Raz w MET śpiewałem z Piotrem Beczałą (pamiętne przedstawienie *Lucji z Lammermoor* – przyp. A. Czopek),

Mariusz Kwiecien jako dr Malatesta w *Don Pasquale* G. Donizettiego
 fot. Marty Sohl/MET



To są te nieodłączne tematy wiążące się z tą pierwszą ligą.

W tej chwili spora grupa młodych polskich artystów występują na najbardziej prestiżowych scenach operowych.

a z Olą Kurzak spotkaliśmy się towarzysko w Londynie.

Dziękuję panu za rozmowę i życzeń spełnienia artystycznych marzeń i dążeń do wybranego celu.☺

Regina Pinkert

Adam Czopek

Jeżeli mówi się o znanych i cenionych na przełomie XIX i XX w. na międzynarodowej arenie śpiewaków to najczęściej padają nazwiska: Marceliny Sembrich-Kochańskiej, rodzeństwa Reszków, Ady Sari, Jana Kiepur, czasami ktoś do tego doloży Władysława Mierzwińskiego, Jerzego Czaplickiego albo Adama Didura czy Aleksandra Bandrowskiego i to wszystko. Tymczasem prawda jest zupełnie inna, w tym czasie byliśmy naprawdę wokalną potęgą. Nasi śpiewacy pojawiali się regularnie na najbardziej prestiżowych scenach świata. Wystarczy wymienić nazwiska: Friderici-Jakowicka, Stromfeld-Klamrzyńska, Karolina Beethówna (na afiszu Lola Beeth), Róża Olicka, Helena Zboińska-Ruszkowska, Maria Mokrzycka. Niestety, wszystkie pokrył już kurz historii i mało kto o nich pamięta.

Wobec tych faktów głoszone przy różnych okazjach poglądy, że w Polsce nie było i nie ma pięknych głosów zupełnie się nie bronią. Mieliśmy i mamy wspaniałych śpiewaków obdarzonych pięknymi głosami, które pozwalały im na zdobywanie uznania na całym świecie. My tylko nie bardzo umiemy zadbać o właściwe wyeksponowanie ich dokonań. Zbyt szybko zachwycając się obcymi zapominamy o swoich.

Wśród tych niemal zupełnie już zapomnianych błyszczy niczym rodowy klejnot nazwisko Reginy Pinkert, której kariera może – i powinna – być porównywana z największymi operowymi gwiazdami tamtych czasów. Nazywano ją nawet „polską Patti”, a repertuar jaki wykonywała obejmował nie tylko partie typowe dla sopranu koloraturowego, ale również liryczno-spinto.

Kariera tej znakomitej artystki związana była ze wszystkimi wielkimi teatrami operowymi w Europie i obu Amerykach z nowojorską Metropolitan, mediolańską La Scalą czy Teatro Colon w Buenos Aires na czele. Uwielbiana przez publiczność, ceniona przez krytyków była niecodziennym zjawiskiem operowych scen, pisano o niej, że „Czarowała swoim słowiczym śpiewem”. Szczególnie ceniono ją za wirtuozerię z jaką wykonywała wielkie partie liryczno-koloraturowe z epoki belcanta. Jej specjalnością były partie w operach Belliniego: Elwira w *Purytanach*, Amina w *Lunatyczce*, kochała partie Gily w *Rigoletcie*, Rozyny w *Cyryliku sewińskim* Rossiniego, Adiny w *Napoju miłosnym* Donizettiego oraz jego tytułową Łucję. Równie mocno kochała i znakomicie śpiewała partie w operach Meyerbeera: Królowa Małgorzata w *Hugonotach*, Fides w *Proroku*.

Partią Elwiry debiutowała w legendarnej La Scali 18 lutego 1897 r. Śpiewa, z wielkim sukcesem, dziesięć przedstawień pod rząd, a od 7 marca występuje jako Amina w dwóch przedstawieniach *La Sonnambula* Belliniego. Po czym jedzie zdobywać kolejne sceny. Wraca w 1901 r., by zachwyścić mediolańczyków jako uroczą Adina w *Napoju miłosnym* Donizettiego. Partię Elwiry wcześniej śpiewała w rzymskim Teatro Costanzi i Teatro Argentina, później

wielokrotnie we Florencji, Neapolu, Wenecji, Veronie, Barcelonie i Buenos Aires, Montevideo oraz weneckim La Fenice. Przyznacie Państwo, że to imponująca lista! Drugą partią, za którą ją szczególnie ceniono była Gilda w *Rigoletcie*, której kreację podziwiano w: Genui, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Kadyksie, Monte Carlo, Lizbonie Madrycie, Palermo, Neapolu i Rzymie, ale również w Warszawie, Lwowie i Krakowie. Polscy melomani mogli od 1902 r. podziwiać ją jako Łucję, Rozynę i Ofelię w *Hamlecie* Ambroise Thomasa. Jeden z krytyków nazwał jej występy: „skończonym wirtuozostwem technicznym, olśniewającym miękkością i sentymentem wyrazu”. Wiele sukcesów tej śpiewaczki jest związanych z liryczno-koloraturową partią kapłanki Leily z *Poławiaczy pereł* Bizeta, którą śpiewała w Genui, Buenos Aires, Mediolanie, Barcelonie.

Regina Pinkert urodziła się w 1869 r. w Warszawie i w tym mieście rozpoczęła muzyczną edukację. Była uczennicą Tadeusza Mikulskiego, debiutowała 27 listopada 1886 r. na scenie Opery Warszawskiej (Warszawskie Teatry Rządowe) partią Królowej Małgorzaty. Kilka tygodni później – 25 stycznia 1887 r., zaśpiewała kolejną partię – Gilda, co sprawiło, że otrzymała angaż do Opery Warszawskiej, której solistką była przez dwa sezony. W tym czasie zaśpiewała; tytułową Martę w operze von Flotowa, Oscara w *Balu maskowym*, Micaelę w *Carmen* i Eudoksję w *Żydówce* J.F. Halévy'ego. Już te występy zwróciły uwagę krytyków na nieprzeciętne walory jej głosu i wielki aktorski talent. W 1890 r. wyjechała na dalsze studia najpierw do Berlina później do Mediolanu. Po rocznej edukacji została zaangażowana najpierw do Teatro San Carlo w Lizbonie, a później na tak zwany sezon kwiatowy do Covent Garden w Londynie i to był początek jej bogatej międzynarodowej kariery. Od tego

momentu krajowe sceny (Kraków, Lwów i Warszawa) odwiedzać będzie tylko w charakterze solistki gościnnej i to niezbyt często. Dyrektorzy najważniejszych teatrów stali cierpliwie w kolejce, a ponieważ śpiewała stosunkowo często więc mogła tych propozycji przyjmować sporo. Prześledźmy kilka lat z jej bogatej kariery by się o tym przekonać. Sezon 1894/95 to występy w: Madrycie, Kadyksie, Monte Carlo, Buenos Aires i Turynie. Sezon 1896/97 spędziła w teatrach Rzymu i Mediolanu. Od 1903 do 1906 r. mogli ją każdego sezonu podziwiać warszawscy melomani. W zasadzie określano ją jako sopran liryczno-koloraturowy, ale nie unikała też partii czysto dramatycznych. Jej rozpoczęła w 1886 r. kariera trwała do 1907 r., a więc niewiele ponad dwadzieścia lat. W tym czasie zaśpiewała ponad trzydzieści partii, najczęściej Elwiry w *Purytanach*, Rozyny w *Cyryliku* i Gildy w *Rigoletcie*.

Po zakończeniu kariery osiadła w Mediolanie, gdzie zajęła się pracą pedagogiczną. Zmarła w 1931 r. w Mediolanie w wieku 62 lat. ☹



Hymny koronacyjne Haendla

Łukasz Rozen

Haendel wyjechał do Anglii w roku 1711 dobrze wiedząc, że nie ma w Londynie żadnego dobrego ośrodka operowego. Chwała Henry Purcella i jego oper przygasła, choć działały tam znakomite chóry przy większych opactwach czy też kapele na dworach arystokratycznych. Włoska opera seria w zasadzie nie była znana angielskim słuchaczom, dominowały za to maski i tak zwane „pół-opery”. Była to wielka szansa dla mającego wówczas 26 lat niemieckiego muzyka Jerzego Fryderyka Haendla, kompozytora wielu znakomitych oper w stylu włoskim. Zdobył on rozgłos i wielkie uznanie podczas swego kilkuletniego pobytu we Włoszech, gdzie jego opery przyjmowano z niespotykanym aplauzem, a oratorium o Zmartwychwstaniu wysłuchał sam Papież Klemens XI¹. Nielatwą jednak drogę musiał on pokonać po przybyciu do Anglii, by jego opery przyjmowano z tym samym co w Neapolu entuzjazmem i radością.

Jego pozycja, kiedy wystawił pierwszą londyńską operę *Rinaldo* była zupełnie odmienna w 1727 r. – w chwili śmierci króla Jerzego I. Wcześniej z trudem starał się o uznanie podchodzącej z dystansem do oper włoskich londyńskiej publiczności, by właśnie w 1727 r. przeżywać swą największą chwałę, jaką osiągnął w tej działalności muzycznej. To wtedy w Królewskiej Akademii Muzycznej, którą prowadził, wynajmował najslawniejsze głosy operowe ówczesnej Europy – Senesina, Faustine, Cuzzoni. Niemal wszyscy londyńczycy słyszeli o jego licznych operach włoskich, i bez cienia przesady można powiedzieć, że w centrum życia kulturalnego to Haendel zajmował wówczas centralne miejsce. Haendel nie był już jednym z wielu muzyków, którzy szukali szczęścia w wielkich miastach barokowej Europy; coraz bardziej stawał się legendą, przynajmniej do czasu pojawienia się konkurenta – N. Porpory, który choć w końcu załamał niekwestionowaną pozycję Haendla w dziedzinie oper, to paradoksalnie przyczynił się do jego jeszcze większej – bo przekraczającej Barok, sławy i rozgłosu.

Warto w tym miejscu wspomnieć o znaczącej fakcie, a mianowicie o wcześniejszej znajomości Haendla z dynastią hanowerską. Pomiedzy jego wyjazdem z Italii i przybyciem do Anglii, Haendel pracował przez pewien czas jako nadworny kompozytor elektora hanowerskiego – Jerzego Augusta (późniejszego Jerzego I). Nie zламаłby warunków zawartej umowy, gdyby wrócił we właściwym

czasie. Tymczasem zamierzał on pozostać w niej na dłuższy czas. Niemal było zapewne zaskoczenie Haendla, gdy dowiedział się w 1714 r., że jego hanowerski pracodawca przybywa do Anglii, jako Jerzy II!

Jednak król okazał się łaskawy, bowiem następnym utworem Haendla było *Te Deum dla Księżniczki Karoliny*, zamówione przez króla, a wykonane w słynnej królewskiej kaplicy Chapel Royal². Późniejsze historie, wymyślone przez Mainwaringa o niechęci Jerzego I do Haendla i pojednaniu dzięki skomponowaniu *Water Music* są jak najbardziej fałszywe. To właśnie Jerzy I doprowadził do założenia Królewskiej Akademii Muzycznej i przekazania jej Haendlowi, wspierał zarazem tę instytucję finansowo jako stały subskrybent. Chociaż to nie Haendel otrzymał propozycję skomponowania koronacyjnych hymnów w 1714 r., ale William Croft, główny kompozytor Chapel Royal, to jednak nie był to przejaw niechęci do Haendla. Zapewne król uznał, że Haendel – choć wybitny jako kompozytor oper, nie sprostą wielkiemu zadaniu skomponowania koronacyjnych hymnów, mających uświetnić podniosłe chwile namaszczenia i koronacji.

Za to jego syn, Jerzy II w 1727 r. nie wahał się nawet przez chwilę, kto powinien skomponować owe hymny: angielski kompozytor, Maurice Greene, który zastąpił zmarłego Crofta, czy „Pan Haendel, znany kompozytor oper włoskich”. Wybór ten okazał się aż nadto trafiony i mądry – bo właśnie ktoś, kto nie zajmował się na co dzień muzyką sakralną a komponowaniem oper, mógł tak znacząco zrewolucjonizować angielskie hymny koronacyjne! Uznanie jednak przyszło później, bo początkowo haendelskie hymny były źle oceniane, zwłaszcza przez Arcybiskupa Canterbury, który przewodniczył nabożeństwu³. Aby wyjaśnić przyczyny tej niechęci oraz ukazać niezwykłość koronacyjnych anthems Haendla, należy wpiery zaprezentować pewną tradycję komponowania angielskich hymnów koronacyjnych. Dopiero na tym tle można będzie zrozumieć rewolucyjność i zarazem niezwykłość koncepcji Haendla, jakie wprowadził do swych czterech hymnów koronacyjnych.

Pomimo tego, że Anglia jako pierwsze państwo w Europie tak znacząco zredukowało rolę monarchii, pozostawiając jej w zasadzie znaczenie tylko symboliczne, to jednak wciąż z wielkim szacunkiem podchodzono do koronacji nowego króla. Tradycja

angielskich hymnów koronacyjnych związana jest z rozwijającym się od Renesansu typowo angielskim gatunkiem muzycznym – anthem (hymn), który w okresie barokowym upodobił się do znanej na kontynencie kantaty. Anglia była jedynym krajem, który wykorzystywał specjalną formę śpiewów w języku narodowym na nabożeństwie koronacyjnym. Henry Purcell i John Blow są twórcami wielu religijnych anthems, także koronacyjnych. Żeby zrozumieć charakter angielskich hymnów koronacyjnych, należy wpiery przypatrzeć się samemu gatunkowi anthem.

Anthem narodziło się w Anglii w dobie Renesansu, gdy Henryk VIII zerwał jedność z papieżem, zakładając własny, narodowy Kościół, który do swej liturgii wprowadził język narodowy. U schyłku tej istotnej dla muzyki epoki, anthem przybiera ukształtowaną i dojrzałą formę, którą określa się jako anthem motetowe, nawiązujące do znanego już w Średniowieczu motetu. Najsłynniejszym twórcą anthem motetowego był William Byrd. Jednak najbardziej istotne okazało się późniejsze anthem barokowe, gdyż dopiero wtedy upodobiło się ono do kantaty, gdzie występuje wyraźny podział na partie chóralsne i solowe a wkład elementów koncertujących jest znaczny⁴. Niemniej także wtedy kompozytorzy komponowali anthem w całości chóralsne (anthem full). W okresie barokowym utrwaliła się pewna tradycja komponowania anthem kantatowego – utwór rozpoczynała uwertura w stylu francuskim, po czym następował śpiew solowy przewlekany instrumentalnymi ritomelami i partiami chóralsnymi. Cały utwór zwieńczał podniosły chór, nierzadko także przeplatany elementami koncertującymi⁵. O ile anthem motetowe było pod silnym wpływem polifonii, to w anthem kantatowym wpływy polifoniczne ustąpiły. Taki właśnie styl anthem do mistrzostwa doprowadzili dwaj barokowi, angielscy kompozytorzy – John Blow, który jest autorem ponad stu anthems oraz Henry Purcell, autor siedemdziesięciu hymnów. Jednym z najbardziej brawurowych oraz niesamowitych hymnów Blowa jest anthem *Blessed is the man that hath not walked*, którego zakończenie wprawia w zdumienie swą innowacyjnością wokalną i świetnym wykorzystaniem instrumentów, natomiast najslawniejszym anthem kantatowym Purcella jest pełny spokoju *The Bell Anthem*.

Haendel także komponował anthems, ale znacząco zrewolucjonizował ich fakturę

oraz wspomnianą tradycję komponowania. Napisał on dwa cykle anthems – *Chandos anthems* (1717–1718) oraz *Coronation anthems* (1727). Jako że hymny koronacyjne są pewną szczególną formą anthem, dlatego należy przyrzeć się w pierw Haendlowskim *Chandos anthems*. W hymnach tych pojawia się na początku dłuższy wstęp instrumentalny (sonata), układ całościowy, wielocząstkowy zastąpiony jest częściowym, gdzie chóry, nierzadko monumentalne, kontrastują z solowym śpiewem (co przypomina późniejsze oratoria Haendla). W tym sensie poszczególne części, wchodzące w skład anthem Haendla stanowią w zasadzie autonomiczne, samodzielne utwory. W cyklu tym zaskakuje innowacyjność i odejście od tradycji angielskich anthems⁶. Przepelnione spokojem i harmonią hymny Blowa są zupełnie odmienne od pełnych kontrastu, życia i zmian anthems Haendla. Co najważniejsze, Haendel jako pierwszy wprowadza do angielskich anthems tak monumentalne chóry, wzmacnia rolę orkiestry, rozbudowuje części koncertowe, które można wręcz określić jako „symfoniczne”. Ponadto tematy melodyczne są u Haendla bardziej przyjemne, radosne, żywe i „ciepłe”, już nie tak ascetyczne i sakralne, jak u jego wielkich poprzedników. Do najlepszych hymnów z tego cyklu należy zaliczyć *Let God arise* oraz *O praise the Lord*, którego zakończenie *Alleluja!* przypomina finał *Zadok the Priest*.

Zadok the Priest – najśłynniejszy hymn koronacyjny, stanowi tylko część całego cyklu hymnów, jakie Haendel skomponował na uroczystość koronacyjną króla Jerzego II Hanowerskiego. Cykl ten określa się jako *Coronation anthems*, a w jego skład wchodzi cztery hymny: *Let thy hand be strengthened*, *Zadok the Priest*, *The King shall rejoice*, *My heart is inditing*. Hymny te mają bardzo różną strukturę i budowę, różnią się także składem zespołu instrumentalnego. Trzy hymny są przeznaczone na koronację Króla, a tylko jeden – *My heart is inditing* na koronację Królowej Karoliny. O ile Haendlowskie *Chandos Anthems* skomponowane zostały w stylu anthem kantatowego, z wyraźnym podziałem na partie chóralne i arie, to jego *Coronation Anthems* są w całości chóralne.

W 1727 r., gdy umarł Jerzy I, rozważano na dworze królewskim, komu powierzyć skomponowanie hymnów na uroczystość koronacyjną następcy tronu – Jerzego II. Pomimo tego, że to Maurice Greene, rodzimy brytyjski kompozytor pełnił funkcję dyrektora Królewskiej Kaplicy Królewskiej, to jednak właśnie kompozytor z Halle otrzymał propozycję skomponowania wielkich anthemów. Bez wątplenia wpływ na decyzję Jerzego II miała osobista znajomość z Haendlem. Bowiem Haendel poznał rodzinę królewską już podczas pracy w księstwie Hanowerskim⁸. Efekt jego kilkumiesięcznej pracy był zaskakujący i kulminacyjny, bowiem anthem *Zadok the Priest* powtarza się od chwili swej premiery na każdym kolejnym nabożeństwie

koronacyjnym, a następny kompozytor muzyki koronacyjnej – William Boyce, powrócił do serwisu koronacyjnego z 1727 r. Jednak początkowe komentarze co do Haendlowskich hymnów nie zwiastowały tej radosnej i wspaniałej przyszłości.

Angielskie hymny koronacyjne są głęboko osadzone w liturgii koronacyjnej tego kraju. Na długo przed wystawieniem czterech hymnów koronacyjnych przez Haendla, kompozytorzy English Chapel Royal komponowali specjalne anthems, mające uświetnić koronację króla. Kompozytorzy posiadali duże możliwości wyboru tekstów z bogatej skarbnicy angielskiej liturgii koronacyjnej, niemniej wyboru nie było co do dwóch hymnów: *Zadok the Priest*, właściwego na namaszczenie Króla oraz do *My heart is inditing* przeznaczonego na koronację Królowej. Pozostałe były wykorzystywane podczas prezentacji Króla obecnym w opactwie bądź w momencie koronacji.

Choć Haendel naprawdę zrewolucjonizował angielskie hymny koronacyjne, to jednak wkład jego poprzedników nie jest bez znaczenia. Na początku trzeba przypomnieć postać Henry Lawesa, który skomponował wspaniały hymn *Zadok the Priest*, a którego melodyka jest faktycznie bardzo oryginalna, zwłaszcza w ostatniej sekcji *Alleluja!*. Henry Purcell napisał cały cykl hymnów z okazji koronacji króla Jakuba II w 1685 r., a do historii zapisał się jego niesamowity anthem *My heart is inditing*, którego muzyczna oprawa stanowiła niedościgniony wzór dla późniejszych kompozytorów serwisu koronacyjnego. John Blow dwukrotnie komponował muzykę koronacyjną (w 1689 i 1702), niemniej największe podwaliny dla kompozytorskich rozwiązań Haendla położył jego bezpośredni poprzednik – William Croft, który przygotował z należytym rozmachem koronacyjny serwis dla Króla Jerzego I. Chodzi tu zwłaszcza o hymn *The Lord God is a sun and a shield*, w którym po raz pierwszy pojawiają się trąbki, co oczywiście poprzedza styl koronacyjnych utworów Haendla⁹. Mimo wszystko hymny tych wszystkich kompozytorów są do siebie zbliżone, bowiem instrumenty z Królewskiej Kaplicy w zasadzie tylko towarzyszyły chórowi, nie wybijając się ponad niego znacząco. Ponadto ich melodyka jest podobna – wyraża bowiem wszystkie specyficzne akcenty tradycyjnych anthems kantatowych.

Wspomniani kompozytorzy utrzymywali swoje hymny koronacyjne w tradycyjnej formie, pełnej powagi, wzniosłości, z dominującą rolą chóru, ze znikomym wkładem instrumentów. Haendel naprawdę dokonał rewolucji w komponowaniu koronacyjnych hymnów, dopuszczając bardziej przyjemne, radosne, kipiące życiem i wartkie tematy melodyczne oraz dając orkiestrze większe jak dotąd znaczenie (zwłaszcza trąbkom i kotłom), a czego najdobitniejszym świadectwem jest właśnie *Zadok the Priest*. Haendel postanowił do niesamowitych rozmiarów powiększyć liczbę instrumentów – ówczesne

podania odnotowują aż sto sześćdziesiąt instrumentów! Nie bez przyczyny Arcybiskup Canterbury – William Wake, w swoim *Porządku Nabożeństwa* uznał „Anthems za nieporozumienie, nieodpowiednie, jeśli chodzi o muzykę [czyli orkiestrę]”¹⁰. Istotnie, hymny Haendla – jakże różne od wcześniejszych, musiały naprawdę zaskoczyć i wprowadzić w niemale zakłopotanie wspomnianego Arcybiskupa.

11 października 1727 r. w tradycyjnym miejscu koronacji angielskich królów, czyli w Opactwie Westminsterkim, odbyła się koronacja Jerzego II oraz jego żony Karoliny. Haendel powrócił do koronacji z 1625 r., gdzie koronowano króla Karola I, bowiem wykorzystał aż trzy hymny z tego serwisu. Według Donalda Burrowsa Haendel zaczął komponować *Zadok the Priest* jeszcze przed wydaniem oficjalnej prośby o przygotowanie koronacyjnej muzyki. Ponadto nie zastosował się on do wersji hymnów, otrzymanej od Arcybiskupa. Okazało się, że pomylił ich właściwy porządek, a nawet że – zdaniem Arcybiskupa – pominął jeden z nich. Bowiem anthem *Let thy hand be strengthened* pasuje najbardziej do chwili prezentacji Króla, gdzie najlepiej brzmiałyby trąbki oraz kotły; o dziwo, jest to jedyny anthem, gdzie te instrumenty w ogóle nie występują. Największe jednak zastrzeżenia Arcybiskupa wzbudził hymn przeznaczony na chwilę koronacji króla – *The King shall rejoice*, który określił jako „Całkowicie nieregularną muzykę”. Ostatecznie Arcybiskup Wake tak podsumował muzyczną oprawę nabożeństwa: „To przez niedbalstwo Chóru Westminsterkiego”¹¹. Jednak brytyjski dyrygent i znawca barokowej muzyki angielskiej – Robert King, w przeciwieństwie do duchownego, ukazuje piękno i niezwykłość najślawniejszego hymnu koronacyjnego: „*Zadok the Priest* otwiera instrumentalne preludium, przepelnione delikatnym „szepcaniem” instrumentów, które nieubłagalnie coraz bardziej potężnieją, stanowią najlepsze crescendo w całej historii muzyki zachodniej. Osłepiająca potęga pierwszego chóru *Zadok the Priest* musiała „zjeść włosy na głowie” wszystkim obecnym w opactwie”¹².

Przypisy:

- 1 Ch. Hogwood, *Handel*, Kraków 2010 r., s. 44.
- 2 Tamże, s. 76.
- 3 Tamże, s. 103.
- 4 D. Gwizdalancka, *Historia Muzyki 2*, Kraków 2006 r., s. 22.
- 5 Tamże.
- 6 J. Chomiński, K. Chomińska, *Historia muzyki 1*, Kraków 1989 r., s. 296-297.
- 7 Ch. Hogwood, dz. cyt., s. 83.
- 8 Tamże, s. 57.
- 9 Bardzo wnikliwie historię hymnów koronacyjnych zbadał D. Burrows, zwłaszcza w książce *Handel and the English Chapel Royal*, Oxford 2005 r.
- 10 Ch. Hogwood, dz. cyt., s. 103.
- 11 Tamże.
- 12 R. King, *The Coronation of King George II* – CD, Londyn 2001 r., tłum. Ł.R., s. 5.

Orkiestrowe barwy tureckiego Orientu

Lesław Czaplinski

Po przyjęciu przez ludy tureckie islamu oraz ekspansji na tereny Anatolii i Bałkanów, naprzód Seldżuków, a później Osmanów, którzy stworzyli na trzech kontynentach potężne imperium, łącząc w jednej osobie władzę świecką i duchowną (po uzyskaniu przez sułtanów godności kalifów), kultura muzyczna, podobnie jak język, pozostawała w orbicie wpływów arabsko-perskich. Ważną rolę w tradycyjnej muzyce osmańskiej zajął Wojciech Leopolda Bobowski (1610–1675), po przyjęciu islamu występujący jako Ali Ufki bej. Jak wskazuje jego eponimiczne nazwisko, pochodził z Bobowej nad Białą (słynnej później jako ośrodek zrodzonego za jego życia chasydyzmu), sam wszakże był wyznania kalwińskiego. We Lwowie, stąd przydomek „Leopolitano”, kształcił się między innymi w grze organowej. Porwany przez Tatarów i sprzedany do Turcji, w charakterze dragomana, czyli tłumacza (był poligłotą, z równą swobodą operujący językami zachodnimi, jak i wschodnimi) przystał na służbę do sułtana Murada IV. Stworzył gramatykę języka tureckiego, a także dokonał nań przekładu *Biblii*. Jako pierwszy zastosował też europejską notację muzyczną do zapisu klasycznej muzyki tureckiej. Ponadto był twórcą miniatur z życia ówczesnego Stambułu i sułtańskiego dworu, nawiązujących do miejscowych technik malarskich.

Związany z dworem osmańskim był też Jusuf Pasza, czyli Giuseppe Donizetti (1788–1856), brat sławnego Gaetana, piszący na potrzeby orkiestr zreformowanej armii sułtańskiej (po likwidacji korpusu janczarskiego) marsze (jeden z nich posłużył za materiał tematyczny dla transkrypcji fortepianowej występującego w Stambule Ferenc Liszta).

Pionierami muzyki artystycznej w zachodnim rozumieniu było pięciu kompozytorów, wykształconych zagranicą: Cemal Reşit Rey (1904–1985), twórca popularnych operetek, ale także trzech symfoni i poematów orkiestrowych, Hasan Ferid Alnar (1906–1978), autor utworów koncertowych, w tym na tradycyjny instrument kanun (miejscowa odmiana psalterium), Ahmet Adnan Saygun (1907–1991) (jego twórczości operowej poświęciłem fragment szkicu *Turek w operze* – **Muzyka21**, nr 1/2010 – oraz odrębny artykuł *A pieśni przetrwają... Liryka i epika wokallyno-instru-*

mentalna w twórczości Admeta Adnana Sayguna – **Muzyka21**, nr 7/2010 – Ulvi Cemal Erkin oraz Necil Kâzım Akses. Tworzyli oni tzw. Türk beşleri (turecką piątkę), co nie oznaczało twórczego ugrupowania w sensie wspólnoty dążeń programowych i wyznawanej estetyki, jak to było w przypadku rosyjskiej „Potężnej Gromadki” czy francuskiej „Grupy Sześciu”, lecz po prostu pięć różnych indywidualności kompozytorskich, zdobywających na ogół wykształcenie w Paryżu (poza Alwarem i Aksesem, studiującymi w Wiedniu), działających w tym samym czasie oraz usiłujących połączyć rodzimą kulturę muzyczną z europejską.

Ulvi Cemal Erkin urodził się 16 lutego 1909 r. W wieku siedmiu lat rozpoczął u swojej matki naukę gry na fortepianie. W wyniku uzyskanego stypendium studia muzyczne odbył w Konserwatorium Paryskim oraz École Nationale de la Musique u Jana i Noël Gallonów (fortepian) oraz Nadii Boulanger (kompozycja). Po powrocie do kraju pełnił odpowiedzialne stanowiska w szkolnictwie muzycznym. W 1932 r. poślubił pianistkę Ferhunde Remzi, inspiratorkę i pierwszą wykonawczynię wielu jego utworów. Uprawiał różne formy instrumentalne, ale największy rozgłos przyniosła mu rapsodia *Köçekçe*, której nazwa oznacza muzykę towarzyszącą tancerzom „köçek”, występującym w kobiecych przebraniach.

Utrzymana jest ona w formie ronda, z żywiołowym, uporczywie krążącym refrenem, w którym dominuje gęsta instrumentacja, nawiązująca do rzekomej zgłębności kapel janczarskich, z rytmem podkreślanym przez kołty i czyniele. Przedzielają go dłuższe kuplety o bardziej lirycznej naturze, w których dochodzi do głosu przetransponowana z muzyki wokalne w instrumenty dęte drewniane (flet i obój, ten ostatni imitujący dźwięk zurny) orientalna melodyka z charakterystycznymi załamaniami jej linii oraz bogactwem melizmatów, a także ustępy z obsesyjnym powtarzaniem krótkich formuł melodyczno-rytmicznych, oddających przypisywaną muzyce wschodu monotonię. W całości melodyka nie za bardzo odbiega od standardowych rozwiązań w zakresie orientalnej stylizacji, rozpowszechnionych zarówno w twórczości kompozytorów francuskich (Saint-Saëns), jak i rosyjskich (Glinka, Rubinsztein), a spopularyzowanych za sprawą Arama Chaczaturiana. Prawykonanie dzieła odbyło się

1 lutego 1943 r. przez Prezydencką Orkiestrę Symfoniczną w Ankarze pod dyktando niemieckiego wychodźcy politycznego Ernsta Praetoriusa. Erkin zmarł tamże na zawał serca 15 sierpnia 1972 r.

O wiele oryginalniejszym twórcą był urodzony 6 maja 1908 r. Necil Kâzım Akses. Również on rozpoczął naukę muzyki w wieku siedmiu lat, tyle że na skrzypcach, by w wieku lat czternastu zamienić je na wiolonczelę. Harmonię zgłębiał u Reya. W 1926 r. rozpoczął na własny koszt naukę przedmiotów teoretycznych w Konserwatorium Wiedeńskim u Josepha Marxa, uzyskując pięć lat później dyplom, ale na tym nie poprzestał. Kontynuował studia w Pradze u Jozefa Suka, a zwłaszcza Aloisa Haby, od którego przejął zainteresowanie muzyką mikrotunową, wychodzącą naprzeciw podziałowi tonu na dziewięć części w tradycyjnej muzyce tureckiej. Po powrocie do kraju został asystentem Paula Hindemitha, reorganizującego tureckie szkolnictwo muzyczne i tworzącego Konserwatorium Ankarckie. Na jego spuściznę kompozytorską składa się pięć ukończonych symfoni, cztery kwartety smyczkowe, dwie opery. Przykładem indywidualnej syntezy inspiracji rodzimą tradycją muzyczną z wymogami symfoniki jest rozbudowane i dość swobodnie potraktowane *Scherzo* z 1969 r., dla którego swoisty palimpsest stanowi kompozycja *Neva – Kâr* czołowego przedstawiciela muzyki klasycznej Mustafy Buhurizade İtfeği (1640–1711), wywodzącego się z sufickiego bractwa tańczących derwiszów mevleviye. *Neva* w nazwie oznacza makam, czyli wzorzec melodyczno-rytmiczny, zastosowany w tej kompozycji, a *Kâr* jej przynależność gatunkową.

Najpełniej dochodzi ona do głosu w rozbudowanym wstępie, po którym następuje ostinatowy temat właściwego scherza, intonowany naprzód przez puźony, a później podejmowany w drodze zastosowania techniki imitacyjnej przez kolejne grupy instrumentów (smyczki, drzewo). Nawiązania do orientalnej melodyki najsilniej zaznaczają się głównie w refleksyjnym triu, w którym daje znać o sobie również styl wojskowy tzw. mehter, uprawiany przez kapele janczarskie, splatający się w misternym kontrapunkcie z przetworzeniami wspomnianego klasycznego motywu. Wstęp i główny temat powracają w formie

reprzyzy, w której w zagęszczeniu stretta dołączają motywy z tria, prowadząc do zwęższej kody. Akces zmarł 16 lutego 1999 r. w Ankarze.

Uczniami obydwu był tak, jak oni stambulczyk, urodzony 26 kwietnia 1929 r. Ferit Tüzün: pierwszego w zakresie fortepianu, a drugiego kompozycji. Ponadto w monachijskiej Hochschule für Musik studiował dyrygenturę u Fritza Lehmana, Adolfa Mennericha i Gottholda Ephraima Lessinga. Skomponowany wówczas *Kaprys turecki* został wykonany w roku 1957 przez Orkiestrę Filharmoników Monachijskich. Utworem reprezentatywnym dla jego stylu kompozytorskiego są trzyczęściowe *Inspiracje* (Esintiler 1965). Ich prawykonanie poprowadził jego monachijski profesor – Gotthold Ephraim Lessing.

I znów koloryt lokalny najbardziej daje znać o sobie w środkowym ogniwie,

opartym na motywie wolnego ustępu męskiego tańca „zeybek” (junak) z zachodniej Anatolii, którego wykonawcy naśladowują ruchy jastrzębi. Jego orkiestracja odznacza się impresjonistyczną wrażliwością brzmieniową i nieco nokturnową aurą. Za to skrajne części: pierwsza, zainicjowana nieco groteskowymi figuracjami fagotów, w której w dalszym ciągu pobrzmiwają echa stylu „mehter”, czyli osmańskiej muzyki wojskowej, ale także *Marsza klaunów*, oraz ostatnia, ujęta w formie ronda, posiadają pewne rysy neoklasyczne.

Jego suitę z baletu *Przed fontanną* (Çeşmebaşı) z ustępami wokalnymi na sopran zaprezentowano na koncertach abonamentowych Filharmonii Narodowej 30 listopada i 1 grudnia 1973 r. z udziałem Bożeny Betlej-Sieradzkiej oraz Orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyrykcją Hikmeta Şimşeka. Odznacza się ona

znaczoną motoryką, rozwijaną głównie przez instrumenty dęte drewniane (fagoty) oraz orientalnym klimatem brzmieniowym, współtworzonym przez idiofony (zele i triangle). Z utworem tym, po jego warszawskim wykonaniu, dość bezpardonowo rozprawił się Jerzy Jaroszewicz w recenzji na łamach 2 numeru „Ruchu Muzycznego” z 1974 r., chyba nazbyt surowo wytykając mu eklektyzm, operetkowość i wtórność wobec Rymskiego-Korsakowa oraz Strawińskiego. Tüzün zmarł nieoczekiwanie 21 października 1977 r., tak jak pozostali omawiani tu kompozytorzy w Ankarze. 📄

Dyskografia:

Ulvi cemal Erkin – *Köçekçe*; Necil Kâzim Akse – *Scherzo*; Ferit Tüzün – *Inspiracje*
Budapeszteńska Orkiestra Filharmoniczna; dyrygent: Hikmet Şimşek
Hungaroton SLPX-12073

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (10)

Instrumenty z fabryki Hammonda

Laurens Hammond zapisał się w historii muzyki przede wszystkim jako twórca słynnych organów, które jednak największą popularność zdobyły wśród muzyków jazzowych i rockowych. A jako instrument elektromechaniczny poniekąd leżą poza zakresem naszych zainteresowań. Jednak utworzone przez wynalazcę zakłady produkowały także kilka bardzo interesujących urządzeń elektronicznych – często znacznie wyprzedzających swoją epokę. Zauważmy także, że ogromną zasługą Laurensa Hammonda było wdrożenie takich instrumentów do produkcji. Nie były to tylko prototypy, budowane przez zapaleńców, często bez oglądania się na faktyczne potrzeby rynku muzycznego, ale przemysłowe i dopracowane konstrukcje.

W listopadzie 1938 r. fabryka Hammonda wypuściła Novachord, elegancki instrument klawiszowy, oparty całkowicie na technologii lampowej (w sumie zastosowano 163 lampy oraz ponad tysiąc specjalnych kondensatorów). Oferował pełną polifonię (wszystkie jego 72 klawisze mogły brzmieć równocześnie), co udało się osiągnąć dzięki wykorzystaniu dzielników częstotliwości – co było w końcu lat 30. rozwiązaniem niemal rewolucyjnym (wiele lat później znalazły one zastosowanie w organach elektronicznych i wczesnych syntezatorach polifonicznych, m.in. Polymoogu). Brzmienia instrumentu przypominały nieco

sekcję smyczków, ale także zapowiadały barwy, które stały się modne dopiero parę dekad później. Rzecz niezwykła, ich jakość była tak wysoka, że odrestaurowane egzemplarze są z powodzeniem używane także dziś.

Do 1942 r. wyprodukowano 1 069 egzemplarzy – jeden z nich подарowano ówczesnemu prezydentowi USA, Franklinowi Delano Rooseveltowi jako prezent urodzinowy (30 stycznia 1940 r.). W okresie wojennym pojawiły się problemy z częściami, poza tym Novachordy słabo się sprzedawały – podobno kosztowały wówczas 1 800 dolarów, co było kwotą astronomiczną. W efekcie mało kto mógł sobie pozwolić na taki luksus i instrument nie zdobył większej popularności. Używany był głównie w nagraniach muzyki filmowej, a jednym z najwcześniejszych przykładów jest *Przemięło z wiatrem* (1939). Pojawił się także w nagraniach muzyki popularnej. W muzyce poważnej praktycznie nie znalazł zastosowania. Do naszych czasów dotrwało podobno około 200 egzemplarzy, niektóre z nich są nadal sprawne.

W 1940 r. na rynek trafił kolejny instrument elektroniczny – Solovox. Technologicznie zbliżony do Novachordu, choć znacznie prostszy, głównie dlatego, że był jednogłosowy. Składał się z części generującej dźwięk (w skład której wchodził także głośnik) oraz trzyoktawowej klawiatury. Produkcję kontynuowano także po wojnie, aż do 1948 r. Solovox znalazł pewne zastosowanie w muzyce popularnej i filmowej, ale na kształtowanie się

nowych gatunków nie miał wpływu.

W latach 1944–1945 John Hanert skonstruował dla zakładów Hammonda urządzenie znane dziś pod nazwą Hanert Electric Orchestra. Był to rodzaj lampowego systemu do automatycznej realizacji muzyki elektronicznej, skądinąd o dość imponujących rozmiarach (zajmował całe pomieszczenie). Podstawowe informacje o generowanym dźwięku były odczytywane przez specjalną głowicę, która poruszała się nad odpowiednio zadrukowanymi zwojami papieru. Wynalazca uzyskał nawet patent na swoje urządzenie, ale pozostało ono jedynie intrygującym eksperymentem, który z pewnością nie miał doprowadzić do powstania modelu produkcyjnego. W archiwach próżno zresztą szukać śladów utworów zrealizowanych przy jego pomocy.

Tytułem uzupełnienia dodajmy, że w latach 50. powstał w zakładach RCA system (znany jako RCA Synthesizer), bazujący na podobnych założeniach – tym razem już zainstalowany w studiu i wykorzystany przez kompozytorów.

Amerykańskie instrumenty optoelektroniczne

Układ wirujących w świetle lampy dysków wykorzystano przy budowie dwóch instrumentów o dość osobliwych nazwach: Radio organ of a trillion tones (1931), Polytone organ (1934), obu

autorstwa duetu A. Lesti i F. Sammis. W 1936 r. skonstruowali jeszcze Singing keyboard, który odtwarzał dźwięki zapisane na taśmie filmowej 35 mm i może być postrzegany jako protoplasta współczesnych samplerów.

Kolejnymi były „syntroniczne” organy opracowane w 1934 r. przez Iwana Eremefa (co ciekawe, przy współpracy Leopolda Stokowskiego) oraz wywodzący się z nich system Photona.

Wymienione instrumenty w zasadzie nie odegrały większej roli w kształtowaniu się oblicza nowej muzyki i dziś należy je raczej postrzegać jako ślepa uliczkę. Po drugiej wojnie światowej podobne próby podejmowano już sporadycznie i bez sukcesów. Dla odmiany układy optoelektroniczne współcześnie znalazły zastosowanie w różnego rodzaju sterownikach (na przykład działających na podczerwień), wykorzystywanych także w muzyce elektronicznej.

Wokoder

Omawiane urządzenie jest dziś niemal standardowym składnikiem studiów muzyki elektronicznej, spopularyzowanym przez wiele utworów, także z gatunku pop. Tymczasem wzięło swój początek w wynalazku, który pierwotnie miał zupełnie inne przeznaczenie. Jego idea pojawiła się jeszcze w latach 20., gdy jakość połączenia radiowego wciąż była stosunkowo niska, co utrudniało prawidłowe rozpoznanie mowy. Zatrudniony w laboratoriach Bella inżynier, Homer Dudley, wpadł na pomysł, by sygnał nadawany przetworzyć przez bank filtrów środkowo-przepustowych, a następnie dokonać analizy obwiedni każdego z pasm. Profile dynamiczne, wyrażone w postaci zmieniających się napięć, byłyby stosunkowo łatwe do przesłania, nawet na duże odległości. Także ich odczyt nie stanowiłby problemu. Wspomniane napięcia zostałyby następnie wykorzystane do odtworzenia obwiedni w kolejnym banku identycznych filtrów (w odbiorniku). Tym razem jako surowiec posłużyłby ton generowany przez oscylator, co w efekcie dałoby rodzaj syntetycznej mowy. Jeśli odpowiednio ustawić częstotliwość pasm, a także ich liczbę, odbiorca z łatwością rozpoznałby poszczególne słowa.

Dudley uzyskał patent w 1938 r. i rok później przedstawił swój pomysł na wystawie światowej w Nowym Jorku. A właściwie nawet dwa, bowiem zbudował również Voder, prosty syntezator mowy, obsługiwany za pomocą klawiatury. Oba urządzenia spotkały się ze sporym zainteresowaniem, ale raczej nie w kręgu muzyków i kompozytorów. Niejako na marginesie warto dodać, że stały się one punktem wyjścia zaawansowanego systemu komunikacji (SIGSALY), wykorzystanego przez aliantów w okresie drugiej wojny światowej.

Konstruktor w 1948 r. odwiedził Bonn i

zaprezentował wokoder w instytucie Fonetyki miejscowego uniwersytetu. Jego szefem był wówczas, jak wiemy z historii, Werner Meyer-Eppler – tak zaczęła się właściwa kariera muzyczna wynalazku.

Percy Aldridge Grainger

Postacią zasłużoną dla muzyki elektronicznej był także australijski (od 1918 r. obywatel USA) kompozytor i pianista Percy Aldridge Grainger, którego nazwisko parokrotnie pojawiało się w naszej opowieści. Urodził się w Brighton, 8 lipca 1882 r., jako George Percy Grainger, ale na potrzeby artystyczne nieco zmodyfikował swoje imiona. Bardzo szybko ujawnił nadzwyczaj oryginalne podejście do muzyki –



Percy Aldridge Grainger

eksperymentował z zastosowaniem zdarzeń losowych w procesie komponowania, pisał także utwory na pianole (w taki sposób, że żywy wykonawca nie byłby w stanie ich zagrać). Poszukiwał możliwości wzbogacenia brzmienia – w utworze *In a Nutshell* (1916) wymagał od muzyka by zagrał bezpośrednio na strunach fortepianu, co było wówczas absolutną nowością.

W latach 30. eksperymentował z nagraniami gramofonowymi, skomponował także – o czym już wspominaliśmy – *Free Music* na sześć thereminów (1937). W 1938 r. ogłasza swój manifest wolnej muzyki, kreśląc wizję utworów przyszłości – bez ustalonej tonacji, skali, czy rytmu. Jego marzeniem stało się zbudowanie maszyny, która mogłaby sama realizować utwory muzyczne, bez udziału wykonawcy, ale dokładnie w myśl narzuconych przez kompozytora reguł. Oto wybitny pianista, a takim był Grainger, odrzucał żywego wykonawcę – co musiało się wówczas wydawać dość osobliwym pomysłem.

Do praktycznej realizacji swojej idei *Free Music Machine* przystąpił w drugiej połowie lat 40., choć w materiałach źródłowych

znajdują się na ten temat różne, nie zawsze spójne informacje. Na przykład początek tych eksperymentów lokuje się gdzieś między 1944 a 1951 r. Kompozytor do współpracy pozyskał Burnetta Crossa – wspólnie zbudowali kilka urządzeń o mechanicznym lub elektronicznym charakterze. Kolejne modele nazywały się: Estey-reed-tone-tool, Kangaroo-pouch-tone-tool i Electric-eye-tone-tool. Ostatni z nich był instrumentem elektronicznym sterowanym za pomocą światła. Zasadniczą część stanowiło osiem oscylatorów oraz rozbudowana część kontrolna, na którą składał się m.in. interfejs graficzny, pozwalający na obrazowanie zmian dźwięku na papierze światłoczułym. Powstawał już u schyłku życia artysty, w latach 1954–1961, kiedy Grainger zmagał się z chorobą. Zmarł 20 lutego 1961 r.

Hugh Le Caine

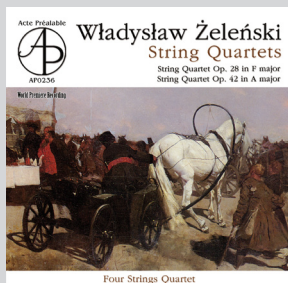
Kanadyjski wynalazca i kompozytor, a zarazem pionier elektroniki, urodził się 27 maja 1914 r. w Port Arthur (obecnie Thunder Bay). Z wykształcenia był fizykiem (co ciekawe, zajmował się m.in. fizyką jądrową), ale z zamiłowania muzykiem i konstruktorem. Po studiach rozpoczął w 1940 r. pracę w National Research Council of Canada w Ottawie i z dłuższymi przerwami na inne zajęcia (w czasie wojny pracował nad systemami radarowymi, a w latach 1948–52 uzupełniał wykształcenie w Wielkiej Brytanii) był tam zatrudniony aż do 1974 r.

Nas jednak najbardziej interesuje jeden nurt jego działalności. Le Caine już w drugiej połowie lat 30. rozpoczął budowę instrumentów własnego pomysłu. Pierwszymi były dość proste organy (1937), ale znacznie poważniejszym projektem okazał się tzw. *Electronic Sackbut*. Prototyp powstał w latach 1945–48 i był jeszcze dość prymitywny. Z zewnątrz przypominał raczej drewniany stolik, zbitý z byle jak przyciętych desek, niż zaawansowany instrument. Konstruktor wyposażył go w ciekawie rozwiązana klawiaturę, ale także w rodzaj dźwigni, która pozwalała na jednoczesną kontrolę podstawowych parametrów brzmienia. Hugh Le Caine w następnych latach rozwijał swój pomysł, ale powolne tempo tych prac nie dawały większej nadziei na sukces rynkowy – a o takim myślał wynalazca. Ostatnia wersja instrumentu powstała w 1971 r.

Le Caine budował potem dalsze, coraz bardziej zaawansowane urządzenia, włączając się w główny nurt muzyki elektronicznej. W 1974 r. odszedł z National Research Council of Canada, co było spowodowane niepowodzeniem jego planów wdrożenia własnych konstrukcji do produkcji seryjnej. Drugą wielką pasją wynalazcy były motocykle, które niestety przyczyniły się do jego śmierci. Hugh Le Caine zmarł w lipcu 1977 r., na skutek ciężkich obrażeń, których doznał w wyniku wypadku. ☹

PALCEM PO PŁYCIĘ

ODKRYCIE NA 90. ROCZNICĘ ŚMIERCI WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO



WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI
Kwartety op. 28 i 42
Four Strings Quartet
Acte Préalable AP0236 • w. 2011, n.
2010 • 71'33"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Z wielką przyjemnością słucha się drugiej płyty śląskiego zespołu Four Strings Quartet. Tym razem artyści „poszli za ciosem”, po dużym sukcesie debiutanckiej płyty z kwartetami Zygmunta Noskowskiego, sięgnęli po kwartety smyczkowe Władysława Żeleńskiego. Oba utwory, aż się wierzyć nie chce, mają dopiero teraz światową premierę fonograficzną. Śmiało można stwierdzić, że jest to najlepsza i najpiękniejsza kameralna płyta wydana w Polsce w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Idealne połączenie znakomitej interpretacji i wyjątkowo pięknej muzyki! Prawdziwa rewelacja i gratka dla melomanów i kolekcjonerów płyt!

W 2011 r. mija 90. rocznica śmierci wybitnego polskiego kompozytora, pianisty, dyrygenta i pedagoga, jakim był Władysław Żeleński (1837-1921). To właśnie o nim Zdzisław Jachimecki napisał, że jest „ogniwem między epoką Moniuszki a młodszym pokoleniem kompozytorów z Ignacym Paderewskim, Stanisławem Niewiadomskim, Henrykiem Melcerem i wreszcie tym okresem, któremu nadajemy zbiorową nazwę Młodej Polski”.

Nie bez znaczenia pozostaje zatem stwierdzenie, które pojawia się w wielu różnych typach pracach historycznych, które określają Żeleńskiego, „jako najwybitniejszego w czasach pomoniuszkowskich twórcę pieśni solowych oraz oper”, a przecież to nie do końca prawda. Żeleński napisał też sporo muzyki fortepianowej (patrz płyty wydane przez Acte Préalable), na uwagę zwraca przede wszystkim część druga – wariacje oparte na nastrojowym temacie z wyraznymi wpływami polskiej muzyki ludowej. Muzyka tego kwartetu do świetnie rozplanowane melodie, w pięknym ujęciu harmonicznym i polifonicznym. Dzieło ma znakomitą dramaturgię i słucha się go z wielką przyjemnością. Jego mocną stroną są

go skrzypka Józefa Joachima. Podobnie jak poprzedni utwór, ten także ma cztery części: *Allegro con brio – Intermezzo (Allegro non troppo e scherzando) – Molto cantabile – Allegro molto vivace*. Dzieło, podobnie jak poprzednie, pokazuje wielkie zamiłowanie twórcy do pisania pięknych melodii inspirowanych polską muzyką ludową. Rzadko kto w tamtych

budowie, na uwagę zwraca przede wszystkim część druga – wariacje oparte na nastrojowym temacie z wyraznymi wpływami polskiej muzyki ludowej. Muzyka tego kwartetu do świetnie rozplanowane melodie, w pięknym ujęciu harmonicznym i polifonicznym. Dzieło ma znakomitą dramaturgię i słucha się go z wielką przyjemnością. Jego mocną stroną są



Four Strings Quartet
od lewej: Grzegorz Witak, Łukasz Juchacz,
Beata Raszewska, Łukasz Juchacz
fot. Grzegorz Słoc

lable) i orkiestrowej. Spod jego ręki wyszły też okolicznościowe kantaty oraz dzieła kameralne. Kwartety komponował Żeleński już jako uczeń krakowskiego gimnazjum św. Anny, w wieku 20 lat miał na koncie dwa nie wydane kwartety oraz trio, ale – według Jachimeckiego – pierwszym zasługującym na uwagę utworem tego rodzaju były skomponowane w 1868 lub 1869 r. *Wariacje* op. 21 na kwartet smyczkowy, a później kwartety op. 28 i 42.

Kwartet F-dur op. 28 został wydany przez firmę nakładową Kistnera w Lipsku przed 1885 r. Zbudowany jest z czterech części: *Allegro – Andante con Variazioni – Scherzo (Allegro con brio) – Allegro molto con brio*. To dzieło o klasycznej

roźne rozwiązania polifoniczne tworzące prześliczne współbrzmienia instrumentów! Muzyka zdaje się być po prostu świetnie napisana zarówno dla muzyków, jak i odbiorców. Jest w niej miejsce na zadumę i nostalgię, a także na radość, taneczność i efektowną czwartą część, w której elegancja spleta się z efektywnością. Wyborna muzyka!

Kwartet A-dur op. 42 to drugi z zachowanych kwartetów smyczkowych napisanych przez Żeleńskiego, tym razem wydane w oficynie Juliusa Hainauera we Wrocławiu. Zaskakuje w nim, a zarazem zaciekawia, nietuzinkowa inwencja melodyczna kompozytora. Dzieło to ma też świetną dedykację dla słynnego węgierskie-

czasach potrafił tak ładnie prowadzić i odkrywać skarbiec polskiej muzyki ludowej. Rezultatem tego jest muzyka, która ekscytująco brzmi w świetnej interpretacji, a z taką mamy tu do czynienia.

Każdy z kwartetów smyczkowych Żeleńskiego, to przykład nienagannego warsztatu i ścisłego przestrzegania klasycznych reguł w budowaniu formy muzycznej. Co wcale nie było w tamtych czasach łatwe, bowiem nowe prądy powodowały daleko idące zmiany w formie i odbiorze muzyki. I to m.in. było częstą przyczyną krytyki muzyki Żeleńskiego, posądzanego o nadmierny akademizm i tłumienie nowych prądów w muzyce. Uważam to za przesadzone, bowiem

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

OLE BULL

Utwory na skrzypce i orkiestrę: Koncert skrzypcowy A-dur; Concerto fantastico; La Verbena de San Juan; I Ensomme Stunde (La Melancholie); Sætersjentens søndag; Et Saeterbesog

Annar Follesø, skrzypce • Norwegia Radio Orchestra • Ole Kristian Ruud, dyrygent

2L 67 • w. 2010, n. 2009 • BD/SACD, 69'23"

☆☆☆☆☆

Oto przykład swoistego maksymalizmu – odkryte po latach zapomnienia i pozornego zaginięcia dzieła nagrywa się w najbardziej wyrafinowanej technologii i wypuszcza na rynek w podwójnej wersji – na płytach Pure Audio Blu-ray i Super Audio CD, przy czym można zakupić jedynie opakowanie z oboma krążkami. Nie jest to niestety tanie (tym bardziej, że to produkt z drogiej Norwegii), niemniej miłośników zapomnianego repertuaru wiolinistycznego oraz audiofilów zdecydowanie namawiam do zakupu tej płyty ze względu na piękną muzykę, bardzo dobre wykonanie i wzorcowo zarejestrowany dźwięk. Inicjatywa wiąże się z 200-leciem urodzin norweskiego Paganiniego (bo tak nazywano Bulla), oczywiście

nigdzie poza krainą fiordów nie zauważonym, bo – co naturalne – przyćmionym przez analogiczne rocznice związane z Chopinem i Schumannem. Pod względem poznawczym płyta stanowi rewelację – wszystkie leksykony podawały dotąd, iż dwa koncerty skrzypcowe Bulla zaginęły, z wyjątkiem wolnej części jednego z nich. Ów ocalały fragment nagrał nawet niegdyś na płytę Arve Tellefsen, wraz z kilkoma innymi drobniejszymi bullowskimi dziełami na skrzypce i orkiestrę (NKK 50008-2). Teraz jednak okazało się, że zachowały się manuskrypty obu koncertów i oto możemy po raz pierwszy posłuchać dzieł, z którymi wielki wirtuoz występował przez parę dekad lat w całej Europie i za Oceanem. *Koncert A-dur* napisany w 1834 r. posiada dosyć konwencjonalny charakter, z pierwszą częścią w typie koncertu wojskowego (czyżby wpływ naszego Lipińskiego?), melancholijnym, minorowym środkowym adagiem, w całości granym przez solistę na strunie G (to z kolei ukłon w stronę Paganiniego) i finałowym rondzie opartym na temacie jakby tyrolskiej, jodłowanej piosenki-sztajnerki (aczkolwiek w wielodźwiękach). Choć piętrzone popisowe efekty (ze

szczególnym upodobaniem do gry akordowej, wielogłosowej) nie są może całkiem oryginalne, a wpływy Paganiniego i włoskiej operowej tradycji belcantowej są najbardziej ewidentne, to jest to utwór niewątpliwie atrakcyjny – tak dla wykonawcy, jak i dla słuchaczy. *Concerto fantastico* po raz pierwszy wykonane w Pradze w 1841 r. jest znacznie bardziej frapujące – nie tylko dlatego, iż jego trzy części odpowiadają porom doby (noc, jutrzeńka i dzień), ale także ze względu na bardziej swobodny, wręcz rapsodyczny i symfoniczny zarazem charakter. Programowe elementy dzieła zasadzają się nie tylko na bardzo wymagającej technicznie i potraktowanej z fantazją partii solowej, ale też na pełnej inwencji orkiestracji. Zadatkami na przebój ma finałowe, brawurowe rondo, którego fanfarny początek przywodzi na myśl Offenbacha. Trzecim większym utworem na płycie jest *La Verbena de San Juan* (1846), popisowa fantazja dedykowana królowej hiszpańskiej Izabelli II, oparta na motywach hiszpańskich, w tym na popularnej „Jota Aragonesa”, antycypująca późniejsze dobrze znane dzieła Sarasatego, najeżona efektownymi chwytami i pikantnymi rytмами

(z użyciem kastanietów). Nie mogło wreszcie na rocznicowym krążku zabraknąć trzech najpopularniejszych dzieł Bulla, dwóch poematów dźwiękowych opartych na folklorze norweskim i relatywnie często wykonywanych (przynajmniej w Skandynawii) – *Et Saeterbesog* (*Wizyta na farmie latem*) oraz *Sætersjentens søndag* (*Niedziela pasterki*) oraz sentymentalnej miniatury *La Melancholie*. Norweski skrzypek Annar Follesø jest znakomitym ambasadorem muzyki Bulla – podkreślana w relacjach legendarna śpiewność tonu dzwieniąstowiecznego mistrza niejako odżywa pod jego smyczkiem, tak we fazoletach, jak i niskich rejestrach. Bez najmniejszej trudności, za to z lekkością, wdziękiem i naturalnością serwuje kolejne popisowe chwytły. Bez zarzutu jest akompaniament orkiestry, a do tego nagranie zachwyca przestrzennością i selektywnością brzmienia (a przynajmniej, iż nie słuchałem płyty Pure Audio Blu-ray). Edycji towarzyszy bardzo starannie opracowana książeczka z bardzo wnikliwymi esejami poświęconymi sylwetce Bulla i jego twórczości.

Marcin Zgliński

w całej Europie, powstawały wtedy dzieła w stylu kulturowym przez Żeleńskiego (Austria, Niemcy, Wielka Brytania). W Polsce natomiast po wojnie zapanowała w muzyce dziwna moda na to, co nowe i szczególnie szokujące, i stąd ta przepiękna muzyka, zarówno Żeleńskiego, jak Nowskiego czy Różyckiego siłą rozpędu nowoczesności i bezwzględności oceniania historii polskiej muzyki została strącona do niebytu. Historia pokazuje, że ci strąceni właśnie teraz mają wielką szansę na godny powrót. A ci promowani w czasie powojennym na różnych festiwalach muzyki współczesnej stali się twórcami dwóch wykonawców, pierwszego i ostatniego.

Felicjan Szopski, uczeń Żeleńskiego w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, pisał: „W muzyce kameralnej wydaje się zadaniem Żeleńskiego zbudowanie form doskonałych, przeprowadzenie swoich myśli przez piękne harmonie i kombinacje polifoniczne. Czyni to z rezultatem znakomitym. Zasłużył się Żeleński muzyce polskiej niezmiernie i przez czas długi podtrzymywał honor naszej muzyki kameralnej”.

Kwartet Four Strings jest zespołem bardzo dobrym, który pięknie interpretuje muzykę kameralną Żeleńskiego. Cechuje ich jednolite i intensywne brzmienie. Artyści zachowują równowagę, stonowaną artykulację, przez co uzyskują

dużą klarowność i giętkość pulsu w nagranych kwartetach. W samej muzyce Żeleńskiego sporo jest ciekawych melodii i mnóstwo emocji. Wykonanie Four Strings jest na mistrzowskim poziomie. Jego mocną stroną jest jednolite brzmienie, gdzie żaden z instrumentów nie dominuje, dzięki czemu zachowany jest idealny balans. Artykułacja charakteryzuje się dużą przejrzystością, w czym pomaga także dobór temp – niezbyt szybkich, a przez to „pojemnych”, z idealnie kształtowaną frazą. Brzmienie smyczków jest delikatne, ciepłe, a gdy trzeba mocne, zdecydowane. Taka interpretacja wydaje się być oryginalną koncepcją wykonawców i realizatora dźwięku, przez co wydaje się ciekawa

i słuszna. Dzięki idealnemu zgraniu muzyków wspaniale brzmią akordy grane unisono. Ważnym elementem tego nagrania jest różnorodność barwy i jej inteligentne zastosowanie. Można delektować się prawie każdym motywem, każdą drobną melodią, których u Żeleńskiego jest całe mnóstwo. Sądzę, że warta podkreślenia jest również znakomita praca reżysera dźwięku.

Ogólnie rzecz ujmując, jest to bardzo wartościowa płyta z zapomnianą polską muzyką kameralną. Idealna dla każdego!

Polecam ją gorąco! Prawdziwa rewelacja!

Arkadiusz Jędrasik

FRYDERYK CHOPIN

Pieśni

Konrad Jarnot, baryton • Eugène Mursky, fortepian

Profil PH04068 • w. 2010, n. 2009 • 53'34" ★★★★★

Pieśni, choć bardzo melodyjne, pełne uroku, chętnie wykonywane i słuchane, stanowią przecież margines w twórczości Fryderyka Chopina. Powstawały „spontanicznie, z potrzeby chwili, przy towarzyskich okazjach”. Kompozytor nie przywiązywał do nich wagi. Dopiero po jego śmierci, zachowane zebrał i wydał w 1859 r. Julian Fontana. Jest ich 19 i stanowią op. 74 *Pieśni polskie*. Dwanaście z nich skomponowane zostało do tekstów Stefana Witwickiego, przyjaciela kompozytora. Wiersze Witwickiego są bezpretensjonalne, związane z polską wsią i życiem jej mieszkańców. I taka jest muzyka Chopina, dostosowana do ich emocji, prosta, wdzięczna, o swojskim kolorycie. Najpopularniejszymi pieśniami do słów Witwickiego są chyba *Życzenie* (śc.1) i *Hulanka* (śc. 4). Pierwsza – prosta, w tempie mazurka, ciepła i pogodna. Druga – to „pełen uroku i plebejskiej krzepy zamaszty mazur”. W Paryżu powstały cztery pieśni do wierszy Bohdana Zalewskiego (też przyjaciela Chopina, jeszcze z Warszawy). I one są proste, nastrojowe i popularne. Prawdziwymi perełkami liryki wokalne są natomiast dwie pieśni do tekstów Adama Mickiewicza (*Precz z moich oczu* śc.6 i *Moja pieszczotka*, śc.12). Patriotyczną wymowę ma pieśń *Melodia* – śc. 9 do słów Zygmunta Krasińskiego.

Wykonawcami tych wszystkich pieśni Chopina są baryton niemiecki Konrad Jarnot i urodzony w Taszkencie (Uzbekistan) pianista Eugene Mursky (wyszałcony muzycznie w b. Związku Sowieckim i w Niemczech). Pianista ten jest znany i nagradzany bywa właśnie za interpretacje chopinowskie, jest nie tylko cenionym akompaniorem ale i koncertującym pianistą-wirtuozem. Konrad Jarnot występuje praktycznie na estradach koncertowych i scenach operowych całego świata. Także na Festiwalach w Salzburgu i w londyńskiej Covent Garden. Jego głos, to liryczny

baryton o delikatnym, ciepłym brzmieniu. Interpretacje właśnie pieśni znajdują się w sferze jego podstawowych muzycznych zainteresowań (także jako pedagoga wokalistyki i jurora licznych konkursów wokalnych). Omawiane nagranie jest drugim, znanym mi, wykonaniem całości cyklu Chopina w języku niemieckim. Pierwsze, przed laty, zarejestrowała szwajcarska firma Claves, a 16 (tylko!) pieśni naszego kompozytora zaśpiewali fińska sopranistka Kari Lövaas i niemiecki baryton Roland Hermann. Akompaniował znakomity Geoffrey Parsons.

Konrad Jarnot jest subtelnym śpiewakiem i inteligentnym interpretatorem. Trudno jednak jego wykonanie nazwać doskonałym, ale trzeba podkreślić, iż artysta dobrze rozumie i przekazuje emocje śpiewanych utworów, doskonale wiedząc o czym śpiewa (dobry przekład niemiecki!), podąża za treścią słów. Zmieniają się więc w jego interpretacji odcienie uczuć kompozytora, jego stylu pieśni i dramatu muzycznego.

Jacek Chodorowski

FERDYNAND DAVID

IV Koncert skrzypcowy E-dur op. 23; V Koncert skrzypcowy d-moll op. 35; Andante i Scherzo capriccioso op. 16

Hagai Shaham, skrzypce • BBC Scottish Symphony Orchestra • Martyn Brabbins, dyrygent

Hyperion CDA67804 • w. 2010, n. 2009 • 59'35" ★★★★★

W serii *Romantic Violin Concertos* Hyperionu dominowały jak dotąd dzieła, które – choć nie zaliczały się do wykonawczego „mainstreamu” – w większości posiadały już mniej lub bardziej skromną dyskografię. Tym większą miłą niespodzianką okazała się 9 część serii, hojnie oferująca aż trzy dzieła dotąd nienagrane, i to w znakomitym wydaniu! Postać Ferdynanda Davida (1810–1873) nierozekwalnie zrosła się z nazwiskiem Mendelssohna – obaj wywodzili się z zasymilowanych rodzin żydowskich, obaj urodzili się w tym samym hamburskim budynku (w odstępnie roku), od 1835 r. pracowali wspólnie w Lipsku (jako pierwszy

skrzypek i dyrygent Orkiestry Gewndhausu), wreszcie David – jak powszechnie wiadomo – konsultował partię solową w arcypopularnym *Koncertie e-moll* Mendelssohna i dokonał jego prawykonia. Sam skrzypek był jednak także płodnym kompozytorem i jego własne utwory dość długo utrzymywały się, jeśli nie na estradzie, to w kanonie wiolinistycznej literatury pedagogicznej. Niemniej dzisiaj – paradoksalnie – grywa się od czasu do czasu jego dzieła na instrumenty dęte – concertina na puzon i fagot, a także tzw. *Chaconę* Vitalego, która wbrew obiegu opinii nie jest opracowaniem Davida, ale jego własną kompozycją. Szczęśliwie ostatnio wzrasta zainteresowanie zapomnianymi koncertami skrzypcowymi wielkich wirtuozów XIX w. – po nagraniach dzieł m.in. Viottiego, Clementa, Kreutzera, Rodego, Ernsta, Bulla, Lipińskiego czy Joachima, w dwustulecie urodzin przyszła wreszcie kolej na Davida. Jego dzieła nie są prostą pochodną stylistyki Mendelssohna – reprezentują raczej dość uniwersalny i eklektyczny język popisowego koncertu solowego, momentami przypominając i antycypując bardziej znane utwory Vieuxtempa i Wieniawskiego, momentami znów odwołując się do Paganiniego. Jest to rzemiosło w najlepszym wydaniu – zwraca uwagę z rozmachem opracowana partia orkiestry, z instrumentami dętymi nieustannie dialogującymi z solową partią skrzypiec, cieszy ucho niebanalna inwencja melodyczna. *Koncert E-dur* jest nieco lżejszy gatunkowo, bardziej nastawiony na popis, a jego finał wydaje się próbą zdyskontowania efektów ze sławnej *Campanelli* z *Koncertu h-moll* Paganiniego. *Koncert d-moll* cechuje większy rozmach i chyba większa dojrzałość, tu i ówdzie wyraźniej słyhać refleksy stylu mendelssohnowskiego. Tematy są szlachetne, zwłaszcza w patetycznej części pierwszej, orkiestracja pełna inwencji i efektowna. W niewywnym finale wirtuozeria osiąga bardzo wysoki poziom, jednak nie bez oderwania od muzycznej materii. Najwcześniejsze z dzieł zarejestrowanych na płycie – *Andante i*

Scherzo capriccioso zostało zapewne zainspirowane *Reverie et Caprice* Berliozą, wydaje się jednak, prawdę powiedziawszy, znacznie bardziej interesujące. Co do wykonania – trudno wyobrazić sobie lepsze: Hagai Shaham wydaje się skrzypkiem stworzonym do grania tego typu repertuaru, udowodnił to zresztą nagrywając szeroko wychwalane płyty z dziełami Joachima czy Hubaya. Dysponując nieograniczoną techniką, słodkim i jedwabistym tonem oraz żywym, klezmerskim temperamentem jest niewątpliwym kontynuatorem wielkich tradycji dziwnastowiecznej wiolinistyki (nb. jest uczniem uczennicy Hubaya). W utworach Davida, pisanych przecież dla popisu, z nieklamana radością słucha się karkołomności pokonywanych z gracją i od niechcenia, czując, iż muzyk też bawi się nimi, podobnie jak sam delectuje się pięknie wykończonymi, wyspiewanymi frazami i czaruje rubatami. Szkołka orkiestra pod batutą Brabbinsa partneruje nienagannie, a całość została znakomicie zarejestrowana.

Marcin Zgliński



UMBERTO GIORDANO

Fedora

Angela Gheorghiu (*Fedora*); Plácido Domingo (*Ipanov*); Nino Machaidze (*La Contessa*) • Orchestre Symphonique et Chœurs de La Monnaie • Alberto Veronesi, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 8367 • w. 2011, n. 2008 • 96'34" ★★★★★

W roku 2011 Plácido Domingo świętuje 70 urodziny. Z tej racji wydawnictwa, dla których nagrywa wydając poświęcone mu jubileuszowe albumy. Deutsche Grammophon przygotowało na tę okazję kilka wydawnictw, m.in. trzy płytową książkę jemu poświęconą, 26-płytowy album z operami nagrywanymi dla Deccy i DG oraz najnowsze nagranie w

JAN SEBASTIAN BACH

Pasja wg św. Jana BWV 245

Mark Padmore, tenor (Ewangelista); Hanno Müller-Brachmann, bas (Jezus); Peter Harvey, bas (Pilate); Bernarda Fink, alt; Joanne Lunn i Katherine Fuge, sopran; The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists; John Eliot Gardiner, dyrygent

Soli Deo Gloria SDG 712 • w. 2011, n. 2003 • 114'47"

Muzyka21
plyta miesiaca

Pierwsza reakcja na nowe nagranie bachowskiej *Pasji wg św. Jana* Johna Eliota Gardinera nasuwa wiele myśli. Jako pierwsza pojawia się: przecież nagrał już kiedyś tę *Pasję*, dalej: czy w tym dziele, które znają wszyscy można pokazać coś nowego... Przecież powtórne nagranie tego samego dzieła z tymi samymi muzykami jest wielkim wyzwaniem oraz swoistym ryzykiem dla każdego dyrygenta. Trzeba zatem nie lada wysiłku, aby skusić melomanów na kupienie takiego albumu, gdyż nagrań utworu na rynku, tych z najwyższej półki, jest po prostu mnóstwo. Sama sprawna akcja reklamowa już chyba nie wystarczy. Musi być coś szczególnego w takim nagraniu, po które zechcą sięgnąć ci, którzy mają je w swoich zbiorach, może nawet tę pierwszą realizację Gardinera sprzed kilkadziesiąt lat, wtedy nagrano ją dla Archiv Produktion (w zeszłym roku wyszła reedycja tych nagrań zrealizowanych dla DG).

Czy warto zatem sięgnąć po tę nową realizację *Pasji Janowej*, która wyszła spod ręki Johna Eliota Gardinera? Oczywiście, że tak! Argumentów, by kupić to nagranie jest przynajmniej kilka.

Na pewno sukces temu nagraniu gwarantują wspólni soliści: Mark Padmore, który z imponującym zaangażowaniem śpiewa partię Ewangelisty (chyba najlepszy jak dotąd Ewangelista, którego mogłem słyszeć), Hanno Müller-Brachmann kreujący swoim głosem najbardziej autentycznego Jezusa. Pozostali artyści biorący udział w nagraniu prezentują również swoją sztukę wokalną na najwyższym poziomie, np. bas Peter Harvey w roli Pilata,

alt Bernarda Fink i sopran Joanne Lunn i Katherine Fuge.

Mocno przemawia za tym albumem sama interpretacja, w której został przez dyrygenta pięknie uchwycony wątek sacrum, ze stosownym elementem teatralnym. Z mocnym osobistym, bardzo autentycznym zaangażowaniem artyści przedstawili dramat męki i śmierci Chrystusa. To nowe nagranie *Pasji Janowej* Bacha jest dobrze wypełnione żarliwością, emocjonalną głębią, które potęgują modlitewne skupienie od pierwszych do ostatnich taktów muzyki. Gardiner czuwa nad wszystkim bardzo dobrze, by nie ulec w takiej tematyce i tak znanym dziele jakimiś niepokojącym przerysowaniami, graniczącym z histerią czy tanim efekciarstwem muzycznym i wokalnym. Już otwierając *Pasję* chór zapowiada, że mamy do czynienia z czymś niezwykłym muzycznie i jedynym w swoim rodzaju. A wartości temu albumowi przydaje realizacja nagrania w czasie koncertu, gdzie zawsze mikrofony wychwytyują i rejestrują piękne, efektowne i jakże prawdziwe muzykowanie na najwyższym

poziomie. Efekt taki osiąga John Eliot Gardiner przez bardzo kunsztowne, miękkie frazowanie i zróżnicowanie kolorystyki dźwięku brzmienia orkiestry i chóru. Proszę posłuchać, jak wyśmienicie prezentują się chóry motetowe i chorałowe w całym nagraniu, jakiego nabierają światła i brzmienia, jak pięknie artyści artykułują poszczególne fragmenty tekstu! A już kończący *Pasję Janową* motet *Ruht wohl!* jest bodaj najlepszy wykonawczo w całej dyskografii pasyjnej Bacha! W późniejszych fragmentach *Pasji*, gdzie poszczególne arie spletają się ze śpiewem chóru słyszymy, jak pięknie nad tym wszystkim czuwa John Eliot Gardiner. Jakich niezmiernych i imponujących rzeczy dokonuje ze swoimi artystami, szczególnie z Chórem im. Monteverdigo. Wszystko płynie spokojnie,

dostojnie. W sposób doskonały umiejętnie jest spleciona sztuka wielu elementów składowych, ze swej natury różnorodnych, w jeden organizm tak pięknego dzieła. Takimi momentami są linie kontrpunktu, i zjawiskowo wręcz prowadzone i eksponowane prześliczne melodie pasyjne Bacha. Nie dziwi zatem tak mocne oddziaływanie tego dzieła na odbiorców, szczególnie w tak dobrej realizacji! Imponująca jest przy tym lekkość całej narracji, wszystko jest absolutnie na miejscu, nie czuje się upływu czasu. Muzyka wciąga nas bez reszty.

Ważnym jest także fakt, że Gardiner wykonuje partyturę lipską dzieła z jej pierwszego wykonania zrewidowanego przez samego Bacha w 1725 r. Dzieło miało swoje prawykonanie w Wielki Piątek rok

zmu, współczucia i prawdziwej skromnej pobożności.

Bez trudu i bez wątpienia można śmiało napisać przy tej recenzji, że John Eliot Gardiner jest rzeczywiście jednym z największych autorytetów w dziedzinie interpretacji muzyki Jana Sebastiana Bacha.

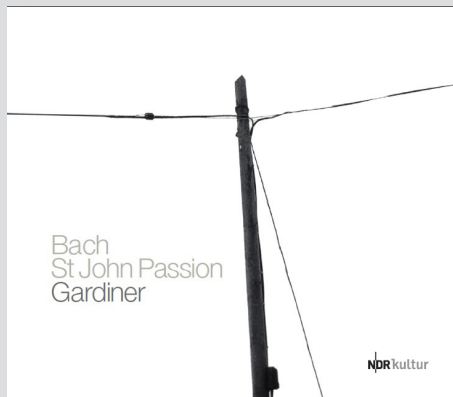
Na koniec warto słów kilka nadmienić o samej edycji plastycznej tego dwupływowego albumu. Wydano go, jak zawsze w firmie Soli Deo Gloria, bardzo efektownie i elegancko. Jest to dwupłykowa książka wydana w twardej oprawie na mocnym papierze. W środku jest bardzo ciekawy trzyjęzyczny esej wyjaśniający koncepcję interpretacji pióra dyrygenta. Na końcu książeczki umieszczono informację, że nagranie pochodzi z cyklicznego Festiwalu Soli Deo Gloria, na którym pieczę artystyczną trzyma Gardiner, a impreza ta ma swoje koncerty w rejonie Brunshwiku. Dotychczas wykonano tam oprócz *Pasji Janowej*, *Pasję Mateuszową*, *Mszę h-moll*, *Oratorium Bożonarodzeniowe*. Może i one będą wydane na płytach.

Na koniec jeszcze jedna uwaga. Albumy bachowskie z kantatami Gardinera

przyzwyczyły nas do oryginalnych i pomyslowych okładek z portretami ludzi z różnych stron świata. Tym razem oryginalny pomysł na okładkę jest chybiony: stary słup telegraficzny z rozchodzącymi się na boki kablami, jakby imitującymi krzyż. Komu i czemu ma służyć? Czyżby przy tej *Pasji* opowiadającej o Chrystusie bano się odniesień religijnych! Chyba w tym wypadku przedobrzono w oryginalności i chęci przypodobania się wszystkim z naciśkiem na tych, którym obce jest chrześcijańskie odniesienie *Pasji* i nawet samo literactwo zawarte na tym zdjęciu też jest mało widoczne i czytelne.

Jednak mimo tej ostatniej uwagi ten nowy album jest pod każdym względem dopracowany i trzeba go mieć w swojej płytotece!

Arkadiusz Jędrasik



gwiazdorskiej obsadzie opery *Fedora* Umberta Giordana. Rolę rosyjskiej księżnej zaśpiewała znakomita rumuńska sopranistka Angela Gheorghiu, partię Lorisę wykonuje niezrównany Plácido Domingo, zaś Orkiestrą Symfoniczną i Chórem Teatru Królewskiego de la Monnaie dyryguje Alberto Veronesi znany powszechnie z pasji do muzyki włoskiego werysty.

Fedora to trzyaktowa opera napisana do włoskiego libretta Artura Colauttiego w oparciu o sztukę o tym samym tytule Victoriena Sardou. Jest ona, wraz z *Andrea Chénierem* najbardziej znaną operą Giordana. W 1889 r. kompozytor widział tę sztukę graną w Teatro Bellini di Napoli ze zjawiskową Sarah Bernhardt (dla której sztuka była napisana) w roli tytułowej. Natychmiast poprosił pisarza o zgodę na napisanie opery. Sardou początkowo odmówił, głównie dlatego, że Giordano nie był wtedy jeszcze zbyt znany. Dopiero po sukcesie *Andrea Chéniera* w 1896 r. kompozytor uzyskał zgodę. Jej prawykonanie odbyło się w Teatro Lirico w Mediolanie 17 XI 1898 r. pod dyktando kompozytora z Gemmą Bellincioni w roli Fedory i Enrico Caruso jako jej kochankiem Lorisem Ipanowem. Premiera okazała się wielkim sukcesem, podobnie było w wiedeńskiej Staatsoper, gdzie dyrygował nią Gustaw Mahler. Osiągnęła też wielki sukces w Paryżu, wzbudzając podziw Masseneta i Saint-Saënsa. *Fedora* miała swoją premierę w USA w dniu 5 XII 1906 r. w nowojorskiej MET, z Caruso jako Hrabią Lorisem i Liną Cavalieri jako Fedorą. Gościła na tej scenie kilka sezonów. Jednak w połowie wieku XX gusta operowej publiczności się zmieniły i operę wystawiano już sporadycznie, a nawet popadła w zapomnienie. Ponownie przywrócono ją do życia w 1990 r. nową produkcją w wiedeńskiej Staatsoper, La Scali, MET, Lyric Opera w Chicago, Covent Garden i Washington National Opera. Wykonywali ją najlepsi, w tym właśnie Plácido Domingo. Na szczególne uznanie zasługuje jej realizacja filmowa z 1990 r. Wśród jej najlepszych współ-

czesnych wykonawców są: Mirella Freni, Renata Scotto, Agnes Baltsa, Katia Ricciarelli, Maria Guleghina, José Carreras i José Cura. Wśród najnowszych produkcji *Fedory* na wspomnienie zasługują spektakle z wiedeńskiej Staatsoper w 2003 r., La Scali w 2004 r., w Londynie Opera Holland Park w 2006 r.

Angela Gheorghiu (ostatnio częściej na płytach DG niż w macierzystej EMI) śpiewa z finezją i dużym wyczuciem, jak przystało na wielką diwę operową naszych czasów. Jej głos czaruje niczym piękny instrument, który wykonuje muzykę Giordana elegancko i z klasą. Może trochę, jak to u Gheorghiu, jest w jej Fedorze zbyt mało emocji, ale mnie to nie przeszkadza. Oczywiście nie jest to *Fedora*, jaką znamy choćby z wykonania Callas, Tebaldi, Freni czy Oliviero. Wielbicielem Gheorghiu to nagranie zapewne się spodoba.

Popisowa aria *Amor ti vieta* w wykonaniu Dominga zapiera dech w piersiach. Dla hiszpańskiego tenora jest to kolejne znakomite nagranie, choć da się słyszeć już w głosie przepracowane lata na scenie. Mimo wszystko wciąż śpiewa z ogromnym wyrafinowaniem, jest wciąż fenomenalny. Ostatnio zachwycamy się Domingiem w rejestrze barytonowym w *Boccanegrze*, teraz mamy możliwość posłuchania go w tenorowej roli.

Najnowsza realizacja *Fedory* zachwyca znakomicie poprowadzoną dramaturgią wykonawczą, bo jak nie ulegać czarowi świetnej inwencji melodycznej kompozytora. Szczególnie widać to w wyczućiu barwy wokalne zaangażowanych śpiewaków oraz równowagą środków teatralnych i muzyki. Gheorghiu i Domingo śpiewają głosami pewnymi, ich emocje są bardzo obrazowe. Oboje śpiewają z niezbędnym zapalem i zaangażowaniem, wzniecając burzę uczuć efektownie zmierzającą do duetu w finale. Ich wyznania na łożu śmierci i wzajemne przebaczenie brzmią prawdziwie, w wielkim operowym stylu. Pozostali śpiewacy są na przyzwoitym poziomie. Alberto Veronesi ma bardzo dobrą rękę do dzieł

werystycznych. *Fedora* to jego kolejny dyrygencki sukces.

W sumie to bardzo dobry album operowy, po który warto sięgnąć. Dzieje się tak też zapewne dlatego, że jest to jedno z ostatnich nagrań studyjnych, które wydano porządnie z obszerną książeczką. Obecnie firmy płytowe preferują szybkie i tańsze realizacje koncertowe. Polecam zatem dobrze wydane wartościowe nowe nagranie *Fedory* Umberto Giordano!

Arkadiusz Jędrasik

CHARLES GOUNOD

Faust

Victoria de los Angeles; Nicolai Gedda; Boris Christoff • Choeurs et Orchestre du Théâtre National de l'Opéra • André Cluytens, dyrygent
Membran 232741 • w. 2010, n. 1958
• ADD
★★★★

To wielkie dzieło Goethego od samego początku pobudzało wyobraźnię kompozytorów. Berlioz, Liszt, Schumann skomponowali w oparciu o temat Fausta dzieła symfoniczne. Książę Adam Radziwiłł skomponował operę pod takim samym tytułem, a Arrigo Boito swojego *Mefistofelesa*. Tak na dobrą sprawę z wielu dzieł scenicznych jedynie pięcioaktowa opera Gounoda pozostaje w żelaznym repertuarze teatrów operowych. Prapremiera *Fausta* odbyła się 19 marca 1859 r. w paryskim Théâtre Lyrique, gdzie cieszyła się stale rosnącym powodzeniem, co sprawiło, że dziełem zainteresowała się Wielka Opera Paryska. Na potrzeby tej premiery kompozytor dopisał scenę baletową, słynną *Noc Walpurgii*. Zmienione też zostały mówione dialogi, w ich miejsce pojawiły się recytatywy.

Muzykę *Fausta* charakteryzuje niezwykła melodyjność i śpiewność, a wspinała instrumentacja zespala ją z akcją dramatyczną w nierozłączną całość. Partie wokalne dają śpiewakom wyjątkowo piękne pole do popisu. Publiczność z wielkim entuzjazmem przyjmuje arie Małgorzaty, tytułowego Fausta, Walentego oraz pieśni Mefista, daje się też porwać efektownym scenom chóralnym, szczególnie pięknemu walcowi z II aktu i scenie z

mieczami otwierającej 2 scenę IV aktu. Do najbardziej znanych fragmentów należą: aria Małgorzaty „z klejnotami” cavatina Fausta *Bądź pozdrowiony domku biały*, aria o *Złotym cielcu* i cyniczna serenada Mefista. Oczywiście zawsze wielką atrakcją jest bajkowa i tajemnicza scena baletowa *Noc Walpurgii*.

Z tych względów nie tylko każde przedstawienie, ale również nagranie, a jest ich kilkadziesiąt, cieszy się dużą popularnością. Prezentowane w tym numerze **Muzyka21** nagranie pochodzi z 1958 r. i cieszyło się dużym uznaniem z uwagi, że główne partie śpiewają znani i cenieni w tym czasie śpiewacy. Niedawno ukazało się jego kolejne wznowienie. Największą wartością albumu są kreacje trojga głównych bohaterów: Victorii de los Angeles – Małgorzaty, Nicolai Geddy – Fausta, Borisa Christoffa – Mefistofelesa. Pierwszeństwo należy się paniom i od kreacji de los Angeles rozpoczynamy. Trzeba chwili by zaakceptować specyficzną barwę i brzmienie jej głosu, a wtedy dopiero można się delektować jej subtelnym prowadzeniem głosu i frazy oraz równie delikatnym kreśleniem portretu kreowanej bohaterki. Jej kreacja wzrusza szczerością i głębią uczucia młodej dziewczyny. Dzielnie jej dotrzymuje kroku Nikolai Gedda obdarzony pięknie brzmiącym tenorem o nasyconej barwie. Jego kreacja wokalna nasycona jest emocjami i właściwą ekspresją. Boris Christoff dysponuje głosem o właściwej mocy i brzmieniu, co pozwala mu na swobodne pokonanie trudności swojej partii. Mocną stroną tego nagrania są dobrze poprowadzone sceny ansamblowe.

Adam Czopek

JERZY FRYDERYK HAENDEL
L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato HWV 55

Linda Perillo, sopran; Barbara Hannigan, sopran; Knut Schoch, tenor; Stephan MacLeod, bas • Junge Kantorei; Frankfurt Baroque Orchestra • Joachim Carlos Martini, dyrygent
Naxos 8.557057-58 • w. 2005, n. 2002
• 130'43"
★★★★



Historia kompozycji oratorium *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* łączy się z odkryciem tzw. oratorium angielskiego mającego swój dyskretny początek w *Wiosnie* HWV 50 z 1718 r. Przez kolejne 14 lat Haendel nie powracał już do tego rodzaju. Powrócił do niego w 1732 r. i stworzył coś na kształt muzycznej kulminacji swoich osiągnięć.

Warto przy tej okazji wspomnieć o środowisku, w którym Haendel tworzył i czym inspirowane były jego utwory. Przykładowo oba *Wiosna* oraz *L'Allegro* stają się nie tylko kwestiami czysto muzycznymi przez nawiązania do historycznej, literackiej i społecznej perspektywy tamtego okresu. Wszelkie nawiązania i kontynuacje motywów i tematów biblijnych, które spotykamy u Haendla były sugestią jego przyjaciół, wśród których znaleźli się m.in. Alexander Pope czy John Arbuthnot. Jednak największy wpływ na twórczość Haendla mieli James Harris i Charles Jennens. Panowie podsunęli – dosłownie – pod twórczy nos kompozytora poezje Milтона, z których szybko wykrystalizowało się *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*. Haendel zatrudnił niejako muzykę do wsparcia znaczenia używanych tekstów i szczęśliwie stworzył pasaż prowadzący od słowa do dźwięku a pomiędzy kryjący twórcze zrozumienie.

Teoretycznie rzecz ujmując muzyka jest sztuką abstrakcyjną, obiektem nowoczesnej teorii i jej elementy nie powinny oznaczać zewnętrznych ścieżek czy struktur, w ramach których jest ona tworzona. Owszem, temat czy melodia mogą sugerować jakiegoś stany emocjonalne, z którymi słuchający mogą się utożsamiać. Jednak nawet muzyka z programowym założeniem wrażeniowości raczej niż specyficznego wrażenia, potrzeby

jedynie by akompaniować opisom słownym niejako odcina się tym samym od znaczenia sztuki samej w sobie. Chodzi przecież o psychologiczny proces, w którym ciągle oczekiwania słuchacza są wypełniane, czasem lekko zawieszane w próżni, w końcu maksymalizowane. A na końcu tej ścieżki odbioru ma kryć się sam dźwięk? W tym przypadku Haendel do dźwięku dopisuje pewną dawkę metafory muzycznej, która kolokwialnie rzecz ujmując „robi” za etatowego interpretatora poezji. Stąd pomost między słowem a muzyką.

Poza teorią muzyki, którą można w tym przypadku rozwinąć na dużą skalę warto zwrócić uwagę jeszcze na samą konstrukcję oratorium. Tekst *L'Allegro* oraz *Il Penseroso* jest rozdzielany w tym przypadku pomiędzy różnych śpiewaków, mimo iż podczas pierwszego wykonania, w lutym 1740 r., wrażenie dramatyizmu osiągnął Haendel przez przydzielenie partii solowych *L'Allegro* trzem męskim głosom podczas gdy *Il Penseroso* śpiewane było przez kobiece sopran. Piękno utworu leży ponadto w Haendlowym spojrzeniu na „obrazki życia codziennego” Anglii. Nikt, kto trzymał w rękach *Raj utracony* nie przypuszczałby, że możliwym jest do jakiegokolwiek tekstu Milтона dobrać tak refleksyjnie dźwięcznej narracji muzycznej. Choćby z tego powodu warto posłuchać Haendlowej kompozycji, która w wydaniu Naxosu wypadła całkiem nieźle.

Olga Filipowska

JERZY FRYDERYK HAENDEL
Judas Maccabaeus

Nuria Rial, sopran; Lucia Duchoňova, mezzosopran; Lothar Odinus, tenor; Sergio Foresti, bas • Schlegel-Holstein Festival Chorus; Elbipolis Barockorchester Hamburg • Rolf Beck, dyrygent
Deutsche Harmonia Mundi 88697720242 • w. 2010 • 140'49" ★★

Oratorium *Juda Machabeusz* Jerzego Fryderyka Haendla jest znane chyba każdemu melomanowi, a to za sprawą chóru *Słuchając pierwszej kulkki na wiosnę*. Pomijając całe tło polityczne, utwór ten należy

do najbardziej ambitnych w twórczości Haendla, traktując o wartościach moralnych oraz ludzkich uczuciach. W swoim czasie, dziełu temu popularnością dorównywał jedynie *Mesjasz*. Potem, przez długi czas znalazło się w cieniu innych oratoriów Haendla. Dziś, zdaje się znów przeżywać swój renesans. I tak, w roku 2010 zostały wydane dwa nagrania dzieła powstałe w bardzo zbliżonym do siebie czasie. Niedługo po edycji wytwórni Ambrony, pojawiło się to prezentowane.

Moim pierwszym wrażeniem po wysłuchaniu *Judy Machabeusza* pod batutą Rolfa Becka, było stwierdzenie: „Jakie to smutne”. W istocie, w prezentowanym nagraniu, dzieło sprawia wrażenie pewnej monotonii. Brak tu odpowiedniego różnicowania pomiędzy poszczególnymi fragmentami, chociażby w obrębie tempa i dynamiki.

Spośród solistów na największe uznanie zasługuje, skądinąd najbardziej utytułowana śpiewaczka w tym składzie, sopran, Nuria Rial, kreująca rolę Izraelitki. Jej też przypadło w udziale wykonanie najbardziej uroczych arii dzieła: *O liberty, thou choicest treasure* w części I, *From mighty kings he took the spoil* i *Ah! wretched Israel* w części II, czy *So shall the lute and harp awake* w części III.

Również tenor, Lothar Odinus, tytułowy *Juda Machabeusz*, zasługuje na słowa uznania. Jego barwa głosu znakomicie pasuje do haendlowskiego arcydzieła, solista sprawnie też radzi sobie z wszelkimi trudnościami zawartymi w partyturze. Jego śpiew ma w sobie odpowiedni poziom ekspresji, potrafi również zabrzmieć słodko, jak choćby w recytatywie *Sweet flow the strains*. Bardzo dobrze obsadzona partia!

Jeśli chodzi o pozostałych solistów, różnie to bywa. Mezzosopran Lucia Duchoňová, występująca tu w podwójnej roli: Izraelity oraz Kapłana, przykuwa uwagę słuchacza przede wszystkim problemami intonacyjnymi (duet *From this dread scene* z części I). W arii *Tis liberty* jej głos brzmi ładnie, przeszkadzając jednak niepewne

i nienaturalnie wzięte wysokie dźwięki. Te same zastrzeżenia dotyczą się pozostałych fragmentów w wykonaniu solistki. Jest ona, niestety, najsłabszym punktem obsady – artystka dużo lepiej wypada w roli Kapłana, aniżeli Izraelitki.

Dysponujący basem Sergio Foresti niewątpliwie posiada predyspozycję głosową do roli Szymona. Śpiewa odpowiednio, jednak przeszkadza mi u niego pewna niedbałość, chociażby w finałowej arii *Rejoice, O Judah!*.

Ciekawostką jest udział w nagraniu młodego polskiego kontratenora, Michała Wajdy-Chłopickiego, występującego tu w epizodycznej roli Posłańca.

Chór i Orkiestra pod batutą Rolfa Becka brzmią nieco ospale; dominują tempa wolne. A przydałoby się chwilami nieco ożywienia...

W sumie, to bardzo poprawne nagranie, posiadające wiele urokliwych fragmentów, w całości jednak, biorąc pod uwagę niezwykle wysoki w ostatnim czasie poziom haendlowskiej dyskografii, nieco rozczarowujące.

Łukasz Kaczmarek



JERZY FRYDERYK HAENDEL
Ombra Cara – arie operowe
Bejun Mehta, kontratenor; Rosemary Joshua, sopran • Freiburger Barockorchester • René Jacobs, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902077 • w. 2010 • 71'46" ★★★★★

Nazwisko Bejuna Mehty znane jest melomanom przede wszystkim z genialnego nagrania opery *Juliusz Cezar* Haendla pod dyrekcją Min-kowskiego, w którym artysta kreował postać Ptolemeusza. W rzeczywistości, ten stosunkowo młody człowiek ma dużo bogatszą historię. Muzyczną przygodę rozpoczął już jako 9-letni chłopiec, zadziwiając

sluchaczy swym urzekajacym chlopiecym sopranem. Po kilku latach artysta zdecydowal sie jednak poswiecic wiolonczeli, wystepujac jako solista oraz czlonkiem orkiestry. W kolejnym etapie swej artystycznej kariery, Bejun Mehta byl producentem nagraniem, z duzym, zreszta, sukcesem. W roku 1998 ponownie powrotil jednak do spiewu: okazalo sie w owczas, ze dysponuje znakomitym kontratenorem! Dowodem tego omawiana plyta, a wlasciwie album. Prócz recitalu haendloskiego mamy tu takze DVD dokumentujace pokrótce jak niniejsze nagranie powstawalo. Powiedzmy o nim kilka slow.

Jest to plyta w calosci wype-
lniona ariami (a takze scena, du-
etem oraz uwertura) z oper Ha-
endla, stanowiacymi czesc re-
pertuaru legendarnego kastrata
Senesina. Wśród wykonawców
bohaterów jest kilku: przede
wszystkim wspomnianego już
kontratenora Bejuna Mehta.
Drugim bohaterem jest dyrygu-
jacy tutaj René Jacobs. Trzeci
to bohater zbiorowy: znakomita
Freiburger Barockorchester, kto
wie czy nie najlepsza dziś orkie-
stra muzyki dawnej... Czwartym
bohaterem jest sopran, Rose-
mary Joshua, umieszczona
na tej pozycji absolutnie nie ze
względu na mniejsze zaslugi,
lecz biorac pod uwage jej udzial
w niniejszym nagraniu (artystka
pojawia sie jedynie w dwóch
utworach). Niemniej, kazdy z
czworga bohaterów zaslugil na
wlasna gwiazdke. Piąta dodaje
za znakomity efekt koncowy!

Bejun Mehta dysponuje
glosem o jasnej barwie i nie-
zwyczajnie przejrzystych górach.
Szczegolnie urzekajaco brzmią
w jego wykonaniu utwory liryczne,
w których potrafi prawdziwie
wzruszyc, a jego głos osiaga
niezwyczajnie wręcz piękno (Aria
Voi, che udite il mio lamento;
Aria *Ombra Cara*). W tej
ostatniej arii zachwyca również
pewnością głosu, kontrastujacą
z rozchwianiem głosowym tak
wielu innych współczesnych
spiewaków. Piękno głosu jest
też domeną Rosemary Joshua,
doskonale czujacą się w wyko-
nywanej muzyce. Posluchajmy,
jak cudownie brzmią oba te
głosy w konczącym plyte duecie
Per le porte del tormento. Towa-
rzyszacą solistom Orkiestra Ba-

rowka z Fryburga, dajaca swój
popis w uwerturze do opery
Rodrigo, potrafi zachwycic za-
równo spiewnością smyczków
(*Stille amare*), jak i soczystością
blachy (*Sento la gioia*), nigdy
nie narzucając się, ale zawsze
będąc słyszalną na właściwym
planie; wspaniale prowadzona
przez René Jacobsa, wielkiego
znawcę tej muzyki (dyrygent
wykonywał ten repertuar rów-
nież jako kontratenor!).

Omawianą plyte warto po-
siadac w swoich zbiorach cho-
ciażby ze względu na samą
muzyke. Za pomoca swych
magicznych dźwięków, Haendel
opowiada nam o radości (*Sento
la gioia* z opery *Amadigi di
Gaula*), o zdradzie i cierpieniu
(*Agrippina*), o męstwie (*Riccar-
do Primo; Orlando*), o miłości i
śmierci (*Tolomeo*), o rozpacz
(*Orlando*), o śmierci i nadziei
(tytułowa *Ombra Cara* z *Ra-
damista*), o wierności i smutku
(*Rodelinda*), czy śmierci i speł-
nieniu (*Sosarme*). A wszystko
to znakomicie zestawione od
pierwszej arii aż po wieńczący
plyte duet. Dajmy się zaprosić
do tej cudownej podróży!

Łukasz Kaczmarek

JÓZEF HAYDN

Symfonia nr 31; Koncerty na róg nr 1 i 2

Wilhelm Bruns, róg • Heidelberg
Sinfoniker • Thomas Fey, dyrygent
Hänssler Classic 98.611 • w. 2010, n.
2008 • 56'41"
★★★★★

Symfonie paryskie

Heidelberg Sinfoniker • Thomas
Fey, dyrygent
Hänssler Classic 98.619 • w. 2010 •
149'03"
★★★★★

Nie wszyscy polubią te ply-
ty! Amatorem estetyki wyko-
nawczej zespołu Heidelberg
Sinfoniker pod wodzą Thomasa
Feya albo się jest, albo nie. Dla
tych pierwszych będzie ona
wzorem żywiołowości, drama-
tyzmu, wszystkiego co sprzeci-
wia się wszelkiej muzealności
wykonywanej muzyki. Drugi,
z kolei, będą dostrzegac w niej
karykaturalne, zdaniem niektó-
rych, wulgarnie wręcz spojrze-
nie na szacowne, klasyczne dzieła,
a do takich należy przecież
muzyka Józefa Haydna. Oso-

biście, już od kilku lat z wiel-
kim zaciekawieniem śledzę i
kompletuję kolejne albumy z
symfoniemi haydnowskimi w
nagraniach tych artystów. Naj-
ogólniej rzecz ujmując, są one
niezwykle barwne i żywiołowe,
o wielkim ładunku emocjonal-
nym, ukazując dzieła klasyka w
nowym świetle. Części skrajne
wykonywane są tu najczęściej w
tempach zapierających dech w
piersiach, środkowe zaś nabie-
rają interesującego wyrazu, naj-
częściej poprzez zastosowanie
ciekawej artykulacji, wyekspono-
wanie instrumentu solowego,
czy też ukazanie wewnętrznego
skontrastowania dynamicznego.
Aż dziw bierze, że muzycy
zespołu Heidelberg Sinfoniker
grają na instrumentach współ-
czesnych (z wyjątkiem blachy
i bębnow!) Moim zdaniem, Fey
osiągnął w symfoniach Hay-
dna efekt podobny do efektu,
jaki osiągnął Jacobs, mając
do dyspozycji Freiburgerba-
rockorchester, w symfoniach
Mozarta (na marginesie: dwie
nagrane przezeń płyty podzieliły
recenzentów jeszcze bardziej
aniżeli omawiany haydnowski
cykl). Oddajmy więc również
głos przeciwnikom niniejszego
nagrania. Należy zatem za-
znaczyć, że słuchanie symfonii
Haydna jedna po drugiej chyba
w żadnym nagraniu nie jest naj-
lepszą metodą zapoznawania
się czy emocjonalnego zbliżania
do tych dzieł. Podczas, gdy w
większości innych produkcji,
zaczynają one nużyć, w tej
również męczą, lecz na nieco
inny sposób. Słuchając któreś z
rzędu symfonii pod batutą Feya
słuchacz jest zmęczony hała-
śliwością, czasem nadmierną
brutalnością tej muzyki, gdy np.
po łagodnym piano pianissimo
następuje huczne uderzenie w
kocioł czy donośny akord tutti.
Czasem zirytuje go nachalny,
nieco przesadnie wyekspono-
wany ozdobnik zakłócający
naturalną linię melodyczną,
innym razem skapituluje przy
szaleńczym tempie allegro con
spirito.

A jak rzecz się ma w przy-
padku omawianych albumów?
Przyjrzyjmy się przez chwilę
przedstawianym tu płytom.
Pierwszy z albumów zawiera
komplet *Symfonii paryskich* (nu-
mery 82-87 w twórczości Hay-
dna). Jest to, obok *Londyńskich*,

najbardziej znany i najwybitniej-
szy cykl symfoniczny Haydna.
Niedźwiedz, Kura, czy Królowa
– to podtytuły najsłynniejszych
z nich. Mimo, że są to dzieła
niezwykle dojrzałe, będące
wzorem klasycznych symfonii,
cechuje je duża emocjonalność,
znakomicie uwydatniona w
omawianej interpretacji. Przed-
stawione tu nagrania, powstałe
w latach 2001-2006, stanowią
reedycje w katalogu wytwórni
Hänssler, jednak jako cały cykl,
zostały wydane dopiero teraz.
Drugi omawiany album, to z
kolei, po raz pierwszy wydany,
14. wolumin z serii kompletu
Symfonii Haydna, a zawierający
jedną tylko symfonię: nr 31, o
podtytule *Z sygnałem rogu*, ale
prócz tego dwa mało znane
koncerty na róg (w przypadku
II Koncertu autorstwo Haydna
jest wątpliwe). Solistą jest tu
niemiecki waltornista Wilhelm
Bruns, grający na rogu natural-
nym. Użycie tego instrumentu
jest zgodne z intencjami kom-
pozytora i sam ten fakt stanowi
chyba największą zaletę. Chwi-
łami sprawia to jednak wraże-
nie pewnych chropowatości
brzmieniowych, nieczystości.

Mimo istniejących wad, ze
względu na mój osobisty stosu-
nek, nie mógłbym tych nagrań
ocenić niżej. Nie mógłbym
jednak również polecić ich
każdemu...

Łukasz Kaczmarek

**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Czrodziejski flet – fragmenty
oper opracowane przez An-
toine'a de l'Hoyer'a; Andante
D-dur KV 616; Adagio i Allegro
KV 594; Adagio C-dur KV 356**

Trio Con Brio
Aprimato ACD6095 • w. 2006, n. 2006
• 56'45"
★★★

Czarodziejski flet to bardzo
wdzięczny temat muzyczny.
Niczym naiwne, młode, zako-
chane spojrzenie snuje się roz-
marzony ten bajeczny dźwięk po
uśpionych zakamarkach dzie-
ciństwa drzemiącego jeszcze
w każdym z nas. Z jednej strony
muzyka konotuje skojarzenia
oparte na koncepcie szekspi-
rowskiego *Snu nocy letniej*. Z
drugiej odsyła do przestrzeni
właśnie bajkowych, nieco dzie-
cięcych, ufnych, kolorowych.



**THE MAHLER PEOPLE'S EDITION
Mahler – Symfonie 1-10**

Deutsche Grammophon 477 9260 • w.
2010, n. 1967-2002 • ADD/DDD, 13 CD
★★★★★

Pomysłem przyświecającym wydaniu albumu *Mahler. The People's Edition*, była ciekawa inicjatywa wytwórni Deutsche Grammophon, by ogłosić wśród melomanów plebiscyt na ich ulubione nagrania symfonii tego autora. Na stronie internetowej niemieckiej firmy przedstawiono fonograficzne rejestracje jego dzieł – w sumie 148 pozycji z lat 1952-2009, tak więc głosujący mieli naprawdę szerokie możliwości wyboru. Oddano ponad 5 tysięcy głosów i w ten sposób powstała wyjątkowa kompilacja, wpisująca się w obchody rocznicy i śmierci kompozytora przypadające na ubiegły i bieżący rok. Warto dodać, że w książeczce albumu znalazły się nazwiska części osób biorących udział w zabawie; wśród nich byłam też ja. Wydana późną jesienią 2010 r. kolekcja płyt zawiera 10 Symfonii Gustava Mahlera zapisanych na 13 krążkach. Są to nagrania z lat 1967-2002, należące nie tylko do wybitnych dokońców wykonawczych w tym repertuarze, ale i fonografii w ogóle. Stanowi też interesujący materiał do porównań z oficjalną edycją dzieł wszystkich mistrza, która bazując na przebogaty archiwach Deccy, Philipsa i Deutsche Grammophon, ukazała się na rynku rok temu.

Nie mogło w niej zabraknąć *Pierwszej* w wersji Rafaela Kubelika i jego Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego (1967, DG). Jest to kreacja sławna, ciesząca się niestłabnym uznaniem krytyków i słuchaczy. Dość szybkie tempo i fenomenalne zrozumienie przez czeskiego maestro specyfiki stylu *Tytana*, są wyznacznikami tej interpretacji. Doceniam ją, choć ja wybrałam mało popularne,

aczkolwiek znakomite, nagranie – album DG z wykonaniem Boston Symphony Orchestra z Seijim Ozawą. Cenię także wysoko Geoga Soltiego i Orkiestrę z Chicago (Decca).

II Symfonia c-moll jest bardzo często nagrywana, tu internauci zdecydowali umieścić krążek Deccy z 1975 r., na którym Filharmoników Wiedeńskich poprowadził Zubin Mehta. Jego wizja jest niewątpliwie wartościowa, dynamiczna, efektowna, pełna kontrastów, a ów album nabiera dodatkowej wartości dzięki udziałowi znakomitych śpiewaczek: Ileany Cotrubas i wspaniałej jak zawsze Christy Ludwig. Ich wersja *Zmartwychwstania* budzi co prawda moje uznanie, lecz nie na nią oddałam swój głos, tylko na wykonanie Chicago Symphony Orchestra pod dyktando Geoga Soltiego. Niezwykle wysoko oceniam także kreację Orkiestry Festiwalowej z Luzerny i Claudia Abbado (DG, 2003).

Niestety, w przypadku tego ostatniego kapelmistrza, niezbyt trafnie w moim przekonaniu internauci wybrali dwa spośród jego licznych nagrań mahlerowskich, mimo iż cieszą się o dziwo dobrą opinią słuchaczy i krytyki. Dotyczy to głównie obsypanych w swoim czasie pochwałami *Trzeciej*, będącej zapisem koncertów w Londynie w 1999 r., z udziałem Anny Larsson – wspaniałej! – i Filharmoników Berlińskich. Ta interpretacja, której wysoka ocena trochę mnie dziwi, choćby z powodu jakości dźwięku, odbiegającej od mojego ideału, nie powinna się znaleźć w omawianym albumie. Preferuję starsze i o wiele lepsze wykonanie z Wiener Philharmoniker z 1980 r. Porównanie nagrania, które znalazło się w kompilacji, z wybraną przeze mnie wersją Riccarda Chailly'ego i Concertgebouw Orkest Amsterdam (Decca), dało mi jednoznaczna odpowiedź na pytanie, jaka wersja potężnego dzieła jest najlepsza. Podobne wrażenie mam w związku z *VII Symfonią*, mimo iż doceniam bardziej jakość kreacji Abbado i Berlińczyków z 2001 r., zdecydowanym faworytem pozostaje dla mnie nagranie Włocha z Chicago Symphony Orchestra (1984).

Niezbyt trafiona okazała się też w moim odczuciu decyzja

o zamieszczeniu *Czwartej* w wersji z Edith Mathis i Berliner Philharmoniker pod dyktando Herberta von Karajana z 1979 r. Dość wolne tempo i niezbyt klarowny dźwięk działają trochę usypiająco na słuchacza i wydaje się, że wielki dyrygent nie miał zbyt dobrego pomysłu na stworzenie bardziej przekonującej interpretacji owego utworu, choć z innymi mahlerowskimi partyturami poradził sobie znakomicie (*VI, IX*). Ja wybrałam klasyczną wersję Rafaela Kubelika i Orkiestry Symfonicznej Radia Bawarskiego z Elsie Morison w partii solowej.

W przypadku *Piątej i Szóstej* całkowicie aprobej dokonały wybór. Wielkie kreacje Leonarda Bernsteina z Filharmonikami Wiedeńskimi są chyba nie tylko najlepszymi z jego nagrań, ale z pewnością można je śmiało zaliczyć do czołówki interpretacji obu dzieł. Głosowałam również na *V Symfonię* z udziałem wspomnianych wykonawców, mając w pamięci również inne płyty; Berliner Philharmoniker z Bernardem Haitinkiem (Philips) czy Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela i Gustavo Dudamela (DG). Założyłam sobie, że nie mogę wybierać więcej niż raz danego dyrygenta, dlatego nie oddałam głosu na pierwszorzędnym wykonaniu Bernsteina, ale na znakomitą, dramatyczną wizję *Tragicznej* Berlińczyków i Herberta von Karajana (1978, DG).

VIII Symfonia Es-dur swój szczególnie udany fonograficzny portret znalazła w klasycznym nagraniu Geoga Soltiego i Chicago Symphony Orchestra (1971, Decca). Niezwykle zaangażowany, pełen pasji, dynamiczny, bogaty w wyrazie styl prowadzenia potężnego aparatu wykonawczego przez węgierskiego dyrygenta, wywiera tu doskonałe wrażenie, podobnie jak fantastyczne grono solistów, tworzących czołówkę ówczesnej światowej wokalistyki. Nazwiska, takie jak Popp, Talvela, Kollo, Shirley-Quirk, Watts, Auger, mówią same za siebie. Bardzo doceniam tę wersję, ale podobają mi się też inne nagrania: Orkiestry Concertgebouw z Riccardo Chailly czy Philharmonia pod Giuseppe Sinopolim.

W przypadku *Dziewiątej*

można było dostać poważnego bólu głowy, tyle jest bowiem doskonałych nagrań, ale cieszę się, że w kompilacji znalazło się wspaniałe nagranie mojego faworyta – Carla Marii Giulini'ego i Chicago Symphony Orchestra. Jest to interpretacja dostojna, poruszająca, w jakiś sposób pełna ciepła, cechuje się mistrzowskim opanowaniem architektury całości i poszczególnych części, wspaniałe poprowadzoną wielowątkową narracją, ogromną precyzją, bogatą ekspresją i dogłębnym zrozumieniem wyjątkowej aury tragicznego dzieła. W istocie, album DG przedstawia wielką artystyczną kreację, choć w katalogach trzech wytwórni innych znakomitych rejestracji *IX Symfonii* nie brakuje. Wspomnieć tu należy chociażby fantastyczne nagranie Herberta von Karajana i Berliner Philharmoniker z Salzburga, następnie Concertgebouw z Amsterdamu i Riccarda Chailly oraz Philharmonia Orchestra pod Giuseppe Sinopolim.

Jeśli chodzi o *Dziesiątą*, głosującym dano możliwość oddawania głosów zarówno na nagrania samego *Adagia*, jej pierwszej części, jak i pełnej wersji, zrekonstruowanej przez Derycka Cooke'a. Wybór był jasny, ponieważ wersja Orkiestry Symfonicznej Radia Niemieckiego w Berlinie, kierowanej przez Riccarda Chailly, zasłużenie cieszy się opinią jednej z najlepszych rejestracji kompletnej postaci *X Symfonii*. Nowszą interpretacją Daniela Hardinga z Wiedeńskimi Filarmonikami, dokonana cztery lata temu dla DG, nie może się z nią raczej równać mimo pewnych swoich walorów. Dobry dźwięk, szeroki wachlarz dynamiki i emocji, stanowią o wysokiej jakości nagrania Deccy z 1986 r.

Mimo iż nie wszystkie zgromadzone na trzynastopłytkowym albumie nagrania należą do moich ulubionych, bez wątpienia zaliczyć je można do znaczących wykonawczych i fonograficznych osiągnięć renomowanych orkiestr i mistrzów batuty. Sama kompilacja z pewnością powinna znaleźć szeroki odzew nie tylko wśród zapalonych miłośników wielkiej symfoniki Gustava Mahlera.

Paweł Chmielowski

Problem pojawia się w momencie kiedy koloru robi się zdecydowanie za dużo a dźwięk sam w sobie gubi się w natłoku skojarzeniowym. Podobnie dzieje się w przypadku interpretacji fragmentów opery przez Trio Con Brio. Uwaga słuchacza bardzo szybko przenosi się od konkretnego przedmiotu analizy do abstrakcyjnych wyobrażeń. Które niewątpliwie są bardzo przyjemne, bo przecież Mozart jest jednak twórcą wybitnym, którego talent bezpośrednio przekłada się na jakość partytur. Jednak kiedy dźwięk pozostaje w tle, w przypadku Mozarta, jest to sytuacja trudna, wprawiająca w konsternację i zdziwienie. Owszem, zakładamy przecież, że muzyka wymaga. Odbiorca jest zobowiązany do wysiłku intelektualnego, który wkłada w interpretację i zrozumienie utworu. Ale zakładamy jednocześnie, że nie wymaga ona od słuchacza ciągłego koncentrowania uwagi i pilnowania myśli, a niestety forma, w której podany jest tu *Czarodziejski flet* nakreśla gonitwę skojarzeń i odgradza od muzyki parawanem nadinterpretacji. To nawet nie jak słuchanie Mozarta przez ścianę, bo to miałoby w sobie jednak smak dekadencji. To bardziej jak świadome wychodzenie do innego pokoju, co deprecjonuje muzykę i odbiera jej atrakcyjność. A to Mozartowi nie przystoi.

Olga Filipowska

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Koncerty fletowe, Koncert na flet i harfę, Sinfonia concertante

Jean-Pierre Rampal, flet • Orchestre de Chambre de la Saare • Karl Ristenpart, dyrygent

Membran 232752 • w. 2010, n. 1950/4/5 • ADD, 119'73"

★★★★★

Jean-Pierre Rampal dla wielu krytyków i melomanów był największym flicistą wieku XX. Jednak sąd taki to nie to samo, co opinia, że Horowitz był największym pianistą albo Menuhin największym skrzypkiem. Flet nigdy nie był instrumentem wzbudzającym tak gorące uczucia, jak fortepian czy skrzypce, bo nie zdolnym do ekspresywnej gry. Stąd nikt nie

będzie się kłócił, że dajmy na to James Galway jest wybitniejszy, a przynajmniej tak burzliwie jak ma to miejsce w przypadku wyrażenia „największy pianista XX w.”.

Płyta, którą przyszło mi recenzować jest ciekawa z wielu względów. Po pierwsze, wypełniają ją kompozycje Mozarta, który był dla Rampala Bogiem. Są to dwa koncerty na flet Mozarta KV 313 i KV 314 oraz *Koncert na flet i harfę* KV 299. We współczesnych Rampalowi interpretacjach tych dzieł partię fletu powierzano fleciście z orkiestry, zamiast soliście. Trzeba zwrócić uwagę na kolejne wielkie osiągnięcie Rampala. Otóż flet po 200 latach, podczas których stanowił jedynie część orkiestry, stał się znów instrumentem solowym. Odkrywając kompozycję Tartinię, Palestriny czy Leclaira, Rampal odnalazł swój raj utracony. Ta ogromna ilość barokowych utworów pozwoliła mu na odbudowanie popularności fletu. Oba koncerty, które trafiły na płytę napisane zostały w Mannheim, przed wyjazdem Mozarta do Paryża. Otrzymał on zlecenie napisania „3 niewielkich, prostych, krótkich koncertów i parę kwartetów na flet”. Co ciekawe, drugi z koncertów, D-dur, KV 315 to transkrypcja koncertu obojowego.

Wszystkie nagrania jakie znalazły się na płycie mają już ponad 50 lat. Co jednak wcale nie oznacza, że się zestarzały. Rampal jest jednym z tych wyjątkowych solistów-wirtuozów, którzy przy okazji pełnią funkcję dyrygenta orkiestry. Ten rodzaj dualizmu, bardzo ułatwia uzyskanie idealnej proporcji w koncertach. Sposobem prowadzenia orkiestry, Rampal wyprzedza czas. Jego Mozart bardziej zwraca się ku barokowi niż romantyzmowi, jak grano go ówczesnie. Zwraca uwagę na klarowność i dbałość o konstrukcję. Realizacja nagrania jest również wysmienita, dźwięk jest bliski i wyraźny.

Poza dwoma koncertami i kwartetem na płycie znalazła się *Symfonia koncertująca na oboj, klarnet, róg i fagot*. Wykonana została podobnie jak koncerty z ogromną elegancją i miłością do kolorów. Rampal-dyrygent, fenomenalnie cieniuje i bawi się

kolorami, czyniąc to w sposób niezwykle lekki, jakby prowadził niewielki zespół kameralny. Yehudi Menuhin powiedział kiedyś o Glennie Gouldzie, że jeszcze wiele czasu musi się nałożyć na wiele miłości żeby naprawdę doceniono jego geniusz. Myślę, że podobnie jest z Rampalem. Jego sława mimo, że swego czasu ogromna, ostatnio trochę przygasła. Chwalmy więc firmę Membran, że wznowiła w sposób bezinwalny genialne nagrania Boga – Mozarta i jego skromnego apostoła – Rampala.

Michał Koziółek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Symfonie nr 39 & 41

The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent

Soli Deo Gloria SDG 711 • w. 2011, n. 2008 • 66'50"

★★★★★

Omawiana płyta jest pokłosiem pamiętnego Roku Mozartowskiego, obchodzonego hucznie w 2006 r., a przedstawia dwie interpretacje sir Johna Eliota Gardinera i jego znakomitego zespołu English Baroque Soloists, dane podczas koncertu, 9 lutego 2006 r. w Cadogan Hall w Londynie. Zamieszczone tu dzieła to dwie genialne, późne symfonie Mozarta, 39. i 41. *Jowiszowa*, przeznaczone na potężny, jak na owe czasy, skład orkiestrowy (z klarnetami, trąbkami, kotłami). I tak też interpretują je muzycy pod wodzą Gardinera: w sposób monumentalny i uroczysty, a przy tym z wielką energią i siłą, niezwykle rytmicznie, dobierając szybkie tempa. Dyrygent znakomicie różnicuje części wolne i szybkie, kontrastując ze sobą ustępy w obrębie poszczególnych części, czy wreszcie dynamikę, nigdy nie popadając w przesadę. Przy tym jawi nam się jako człowiek władający żelazną batutą i doskonale panujący nad całym zespołem. Nie muszę chyba

wspominać, iż jest to, rzecz jasna, wykonanie na instrumentach historycznych. Wszystkie sekcje brzmią wspaniale; ale na szczególnie słowa uznania zasługują, jak zwykle u Gardinera, olśniewające smyczki! Choć i instrumenty dęte i kottły godne są najwyższej pochwały: wspaniały popis tych ostatnich słyszymy m.in. w finale *Jowiszowej*. Przy tym, zespół English Baroque Soloists zadziwia wielką precyzją, co zasługuje na dodatkowe podkreślenie, bowiem nagrań, jak już wspomniałem, dokonano podczas publicznego koncertu (jakość nagrania jest jednak bardzo dobra!). Atmosfera ta udzieliła się wykonawcom być może w postaci swoistego nerwu dramatycznego, choć niekoniecznie poprzez wzmogoną emocjonalność, czy ciepło. Jedyne, czego tu mi trochę brak, to tego ciepła właśnie: interpretacja, mimo, że mistrzowska, wionie nieco chłodem. Wszak jest to pewien wyznacznik styluistyki Gardinera (pamiętaj Państwo być może jego mistrzowskie nagranie *Czarodziejskiego fletu*).

Rozczarowuje też nieco edycja płyty: przyzwyczajeni (Bachowską czy Brahmsowską serią wytwórni Soli Deo Gloria) do niezwykle wysmakowanych i bogatych wydawnictw, tym razem możemy odczuwać pevien niedosyt: tak z powodu skromnej książeczki, jak i mało wyrazistej okładki, czy wreszcie samego umiejscowienia płyty: koperta utworzona pomiędzy dwoma brzegami okładki wydaje się mało praktyczna przy częstym słuchaniu. A dodajmy, że nie jest to pierwsze wydanie nagrania (w limitowanym nakładzie zostało rozprowadzone wśród słuchaczy owego koncertu). Najważniejsza jednak jest sama płyta, a właściwie to, co na niej zawarte, a tym nie powinniśmy być rozczarowani!

Łukasz Kaczmarek.

FRANCISZEK SCHUBERT
Die Schöne Müllerin

Jan Kobow, tenor; Kristian Bezuidenhout, fortepian

Atma Classique ACD2 2315 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 59'20"

★★★

Die Schöne Müllerin – jeden

z najgenialniejszych cykli pieśni Schuberta skomponowany był z myślą o głosie barytonowym. Nie znaczy to, że nie nagrywali go tenorzy jak np. rewelacyjny jego odtwórca Fritz Wunderlich.

Urodzony w Berlinie ten, Jan Kobow, początkowo studiował grę na organach w Schola Cantorum w Paryżu i muzykę kościelną w Hanowerze. Głos zaczął szkolić w Akademii Muzycznej w Hamburgu. W roku 1998 zdobył pierwszą nagrodę podczas 11 Międzynarodowego Konkursu Bacha w Lipsku. Występował już i nagrywał z wieloma uznanymi dyrygentami i regularnie śpiewa w Himilische Cantorey, którego jest jednym z założycieli. Podejmował się też partii operowych, m.in. w Bostonie podczas Early Music Festival (2003). W 2004 r. debiutował w Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli jako Telemaco w *Il ritorno d'Ulisse in patria* Monteverdiego. Często też występuje z recitalami niemieckich wczesno romantycznych pieśni.

Towarzyszący mu na fortepianie, urodzony w 1979 r. w Południowej Afryce, Kristian Bezuidenhout rozpoczął studia muzyczne w Australii. W wieku 21 lat zdobył prestiżową pierwszą nagrodę oraz nagrodę publiczności podczas konkursu fortepianowego w Bruges (2001). Jest wszechstronnym pianistą, znanym z występów w Europie oraz w USA. Uczy fortepianu i XVIII-wiecznego stylu wykonawczego w Eastman School of Music.

Pierwsze moje wrażenia podczas słuchania tej płyty były bardzo pozytywne. Piękny w barwie, młodzieńczo brzmiący liryczny tenor, śpiewnie i z wielkim wyczuciem muzycznym rozpoczął opowieść o losach tragicznie zakochanego, który po odrzuceniu go przez obiekt swej miłości popelnia samobójstwo.

Ilekoć jednak słucham tych pieśni trudno mi nie pamiętać o tragicznym momencie w życiu Schuberta, w którym skomponował ów cykl. Był to, jak często określają to jego biografowie, początek końca jego życia. Dowiedział się bowiem, że zaraził się syfilisem na przełomie lat 1822 i 1823. I to właśnie w 1823 r. Schubert skomponował



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Stabat Mater, kantaty

Anna Netrebko, sopran; Marianna Pizzolato, kontralt; Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Roma; Antonio Pappano, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 8857 • w. 2011, n. 2010 • 73'16"

Muzyka21
plyta miesiaca

Nowa płyta, którą firmuje swoim nazwiskiem Anna Netrebko stanowi dość ciekawe i odważne posunięcie tej rosyjskiej mega gwiazdy opery. Znanej właśnie z największych i najbardziej prestiżowych scen operowych i festiwalowych na całym świecie.

Tym razem artystka zajęła się włoskim repertuarem barokowym, który do tej pory był dla niej „terra incognita”. Jest to ciekawa i odważna propozycja, a nawet bardzo ryzykowna, bowiem jest to teren zarezerwowany dla specjalizujących się w baroku artystów. Szczególnie włoskich.

Anna Netrebko sięgnęła po często nagrywane *Stabat Mater* Pergolesiego i zaprosiła do nagrania znanych włoskich artystów.

Wydana płyta (w edycji prestiżowej, wydanej jako książka w twardej oprawie z płytami CD i DVD) jest rejestracją koncertu z sierpnia 2010 r. jaki odbył się w niemieckim kurorcie Baden-Baden. Rosyjska śpiewaczka szykując projekt *W holdzie Pergolesiemu* trafiła na partnerów twórczych, świetnie sprawdzających się w tym projekcie. Dyrygent był zachwycony możliwością współpracy z Anną Netrebko (właśnie skończył cykl przedstawień *Manon* z artystką w Covent Garden) i z wielkim entuzjazmem podpisał się pod tym projektem. Chociaż Orkiestra Santa Cecilia nie gra na instrumentach z epoki, często pracuje z dyrygentami będącymi specjalistami od muzyki barokowej. Antonio Pappano dla potrzeb

swego pierwszego programu poświęconemu całkowicie muzyce barokowej, zdecydował się na zredukowany skład orkiestry i zwrócił się do Aleksandra Mocci, eksperta od muzyki barokowej, by zajął miejsce pierwszego skrzypka solo. To także Antonio Pappano zasugerował nazwisko Marianny Pizzolato, młodej, wschodzącej gwiazdy na włoskim firmamencie, do wykonania partii kontraltu w *Stabat Mater*. Chciał nie tylko śpiewaczki, której głos pasowałby do głosu Anny Netrebko, ale także takiej, która byłaby zdolna stworzyć prawdziwy zespół z sopranistką na płaszczyźnie emocjonalnej i muzycznej. Jak pokazały koncerty, nie mógł dokonać lepszego wyboru, czego efektem jest ta bardzo dobra płyta.

O przygotowaniach do tego projektu bardzo ciekawie mówiła Anna Netrebko: „Na początku starałam się śpiewać jak śpiewak muzyki barokowej, ale potem pomyślałam, że nie jest to dobry pomysł. Musiałam znaleźć jakieś pośrednie rozwiązanie i śpiewać swoim własnym głosem”. Wielką inspiracją i gwarantem wielkiego sukcesu tego koncertu i zapewne teraz tej płyty okazał się Antonio Pappano, który mówił: „Wszyscy musieliśmy ciężko pracować, żeby nasze pomysły działały. Nasz pierwszy skrzypek solowy cudownie pomógł nam zrozumieć użycie smyczka w tym repertuarze. W muzyce barokowej frazy są tradycyjnie grane w krótszy sposób, z pauzami między każdą frazą, ale to nie w taki sposób śpiewacy śpiewają. Musieliśmy więc stać się kreatywni i pójść na kompromisy”. Nie było by tak dobrej produkcji, gdyby nie osoba drugiej śpiewaczki, kontraltu Marianny Pizzolato „Śpiewam muzykę barokową, ale nie jest to mój chleb powszedni, wyjaśnia artystka. Tak więc, jeśli nawet nie zmieniam podstawowej techniki, muszę znaleźć ekspresywność odpowiednią dla tego stylu”. Anna Netrebko dodaje: „Spotkałyśmy się w Londynie, i stwierdziłyśmy od razu, że nasze głosy mogą się doskonale łączyć jeden z drugim. To była wspaniała chwila”. W sumie album okazał się połączeniem włoskiego uniesienia i rosyjskiej żarliwości.

Pappano czuwając nad ca-

łością sprawdził się wyśmienicie. Pod jego batutą, proste wskazówki piano i forte stają się dynamicznymi pikami, nagłymi i urzekającymi, stworzył także ujmujące momenty patosu. Tak samo wrażenie wywierają tryle Anny Netrebko na słowie „pe-transivit” w arii *Cuius animam* i jej krzyk troski w *Vidit suum dulcem natum*. Jeśli chodzi o Mariannę Pizzolato, swoim ciepłym głosem rozmiękcza słuchaczy już od pierwszych nut *Questo è il piano*.

Anna Netrebko odkrywa przed nami prawdziwą głębię tej pozornie prostej muzyki. Marianna Pizzolato jest jej godną wokalną partnerką, ma ładny i nośny głos o niebrzydkiej barwie i pięknej ekspresji. W duetach obie artystki wypadają świetnie, doskonale się z sobą łączą. Bardzo dobrze wypada ciemna barwa głosu Netrebko, wszystko jest w najlepszym porządku: dykcja, modulacje głosu. Rosjanka pięknie wczuwa się w przejmujące nuty Pergolesiego i autentycznie oddaje cierpienie Matki po stracie Syna. Rosyjska diva nikogo ze swoich wielbicieli nie zawiedzie, jest emocjonująca, pełna pasji jak w romantycznej operze. Rezultat współpracy śpiewaczek jest naprawdę wspaniały: pełne brzmienie ich głosów jest wręcz imponujące. Ich mocną stroną jest niemal zmysłowe przenikanie się, stworzenie niecodziennego połączenia dwóch takich głosów sprawia, że jest to bardzo fascynujący duet sceniczny. Antonio Pappano prowadzi całość z miłością i entuzjazmem.

Zapis kolejnego wielkiego sukcesu Anny Netrebko ukazał się na polskim rynku w postaci dwóch albumów. Wydano tradycyjną płytę oraz edycję prestiżową. Na płycie DVD znajdują się materiały dodatkowe, czyli *Behind the Scenes* – sfilmowane w czasie nagrań oraz w czasie sesji fotograficznej w Londynie.

W sumie otrzymaliśmy intrygującą i ciekawą płytę pokazującą inne oblicze rosyjskiej mega gwiazdy, jaką jest bez wątpienia Anna Netrebko. Dla jej wielbicieli pozycja obowiązkowa, dla innych warta poznania.

Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

Die Schöne Müllerin, czyli romantyczną opowieść o pocieśpiewaku, który umiera w wyniku seksualnego doświadczenia. Początkowa faza choroby była tak ostra, że musiano Schuberta hospitalizować, prawdopodobnie latem 1823 r. Cykl *Die Schöne Müllerin* opublikowany został natomiast w 1824 r.

Temu wykonaniu zabrakło więc „gravitas” tragedii. Miękkie, liryczne prowadzenie fraz i modulowanie barw doskonale prezentują się w bardziej lirycznych pieśniach. W nich bowiem szalenie plastycznie Korbow kreuje obrazy, „dialog” ze strumieniem czy romantyczne zaangażowanie emocjonalne serca. Ładnie więc brzmi w jego wykonaniu zaduma, melancholia, zachwyt, delikatność i nieśmiałość młodego człowieka. Nieco gorzej jest w pieśniach, które wymagają większej intensywności dramatycznej, niecierpliwości, zazdrości, rozpacz i niepokoju serca.

Znający dobrze ten cykl melomani z pewnością też zwrócą uwagę na kilka fragmentów (dość istotnych dla ogólnego wydźwięku interpretacyjnego) „dowolności” w obranych tempach, wariantach i ornamentacji. Uzasadnić je oczywiście mogą warianty, które wprowadził później sam Schubert, jednak w tym przypadku niespecjalnie zdają egzamin. Związane jest to przede wszystkim ze zbyt pospiesznym tempem, które nie zezwala tenorowi na modulacje barw głosu i powoduje pospieszną monochromatyczność. Tak jest m.in. w *Ungeduld* czy *Der Jäger*. Są też momenty, w których fortepian zbyt wyraziście wybija się na plan pierwszy i nie brzmi w równowadze z głosem tenora jak np. *Eifersucht und Stolz*.

Po wysłuchaniu całości miałam więc dość mieszane wrażenia. Z całą pewnością jest to szalenie atrakcyjny pod każdym względem głos, jednak odniosłam wrażenie, że przywiązywanie ogromnej wagi od piękna jego brzmienia zbyt koncentruje uwagę na samym głosie, a nie na tym co ma nim wyrażać. Nie służy więc Schubertowi tylko „używa” Schuberta do prezentacji własnego kunsztu wokalnego. Nie dosłuchałam się też ogólnie spójnej koncepcji

dramatycznej prezentacji owej opowieści jako całości. Tak więc choć z ogromną przyjemnością słuchałam głosu tenora, nie mogę polecić tego wykonania jako tego dobrze oddającego muzyczne i wokalne walory cyklu Schuberta. Jest to jednak wykonanie, które może być miłą alternatywą do tych prawdziwie wielkich interpretacji, choćby ze względu na ładnie brzmiący głos.

Basia Jakubowska



KAROL SZYMANOWSKI
Symfonia nr 3; Koncert skrzypcowy nr 1

Christian Tetzlaff, skrzypce • Wiener Philharmonic • Pierre Boulez, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 8771 • w. 2010, n. 2010 • 48'41"

★★★★

Karol Szymanowski z całą pewnością należał do najoryginalniejszych kompozytorów początku XX w., łącząc w swojej twórczości radykalną atonalność z bogatym kolorytem, wysmakowaną instrumentacją i orientalnym zabarwieniem. Za swojego życia nie przebił się jednak do pierwszej linii twórców, być może dlatego, że poświęcił się odrodzonej Polsce, odrzucając ofertę zorganizowania konserwatorium w Kairze, by zostać rektorem konserwatorium Warszawskiego. Również jego muzyka po odzyskaniu niepodległości przybrała zdecydowanie bardziej narodowy charakter, nie aspirując już raczej do wyznaczania nowych trendów w sztuce muzycznej. Na dobrą sprawę szerokiej publiczności przybliżył jego twórczość dopiero Simon Rattle. Teraz, po raz pierwszy w karierze, muzykę Szymanowskiego nagrał Pierre Boulez. Niegdyś sam wielki awangardzista i poszukiwacz nowych kierunków muzyki, nic więc dziwnego, że jego wybór padł na dwa arcydzieła, środ-

kowego, najoryginalniejszego okresu twórczości kompozytora – *I Koncert skrzypcowy i III Symfonia*.

Bardzo rozczarowała mnie interpretacja koncertu, głównie za sprawą solisty – Christiana Tetzlaffa. Jego gra wydaje mi się być bardzo niechlujna, intonacja jest mocno nieprecyzyjna, a dźwięk nieładny, chropowaty. Trudności partii solowej wyraźnie krępują skrzypka i wiele kulminacji traci swoją moc wyrazu poprzez wrażenie pewnego wymuszania dźwięku z instrumentu. Nie wszystko było jednak wykonane źle – podobał mi się liryczny temat oparty na fażoletach, brawurowo została zagrana kadencja. To jednak zdecydowanie za mało by równać się z legendarną interpretacją Wandy Wiłkomirskiej, tym bardziej, że i orkiestra grała brzmieniem rozmałym i to nie na kształt impresjonistycznego obrazu, tylko raczej bezkształtnego bohomazu.

Dużo lepiej wypadła symfonia. Tutaj delikatne i rozmyte, lecz dużo wyrazistsze brzmienie orkiestry było niewątpliwym atutem. Znakomicie zaprezentował się chór – a raczej niezwykle precyzyjny, wielogłosowy instrument wokalny – oraz tenor, Steve Davslim. Wokalistom udało się w sposób zadowalający pokonać nawet meandry języka polskiego – solista gładko uporał się ze „złotym dżdżem”, choć słowa „targowiska już ucichły” okazały się barierą do nie do pokonania. Całość zachwyca zwieńczeniem i subtelną brzmieniem, jakby na kształt ulotnej, nocnej wizji.

Fonograficzny debiut Pierre’a Bouleza w repertuarze polskiego kompozytora ma dwa oblicza, choć trudno winić akurat dyrygenta za niezbyt szczęśliwe wykonanie koncertu. W wersji kolekcjonerskiej albumu wydawca przygotował dodatkową płytę z wywiadami z Pierrem Boulezem na temat Szymanowskiego. Choć wywiady są ciekawe i pouczające, ja i tak wolę, gdy o Szymanowskim Boulez opowiada jego własną muzyką.

Krzysztof Stefański

CARL MARIA VON WEBER
Der Freischütz

Elisabeth Grümmer; Rita Streich; Hans Hopf; Max Proebstl • Kölner Rundfunkchor; Kölner Rundfunk Sinfonieorchester • Erich Kleiber, dyrygent

Membran 232915 • w. 2010, n. 1955 • ADD, 125'13"

★★★★★

Ta opera uchodzi za szczyt niemieckiego romantyzmu w muzyce oraz za pierwszą niemiecką operę narodową. Weber zamiast wymyślnych przygód rodowej arystokracji wprowadził na scenę prostych ludzi, świat germańskich legend i podań podparty kultem piękna leśnej przyrody. Nie bez racji mówi się, że głównym bohaterem *Wolnego strzelca* jest niemiecki las ze swoją tajemniczą, owianą aurą niezwykłości, atmosferą. O romantyczności muzyki tego dzieła stanowią melodie komponowane na wzór pieśni ludowych oraz barwna instrumentacja znakomicie oddająca tajemniczy klimat miejsca i nastroje bohaterów. Dla oddania atmosfery scen demonicznych wprowadził kompozytor nowe, nieużywane dotąd środki kolorystyki orkiestrowej.

Prapremiera *Wolnego strzelca* 18 czerwca 1821 r. w Berlinie stała się głośnym ogólnonarodowym wydarzeniem. Wykonawcy zostali przez rozentuzjasmowaną publiczność zmuszeni do dwukrotnego bisu. Zachwycony sukcesem kompozytor napisał po premierze do Friedricha Kinda, autora libretta: „Zwycięstwo jest nasze! *Strzelec* trafiła w środek tarczy”. Popularność dzieła Webera z dnia na dzień zataczała coraz większe kręgi. Po *Freischütze* sięgały nie tylko kolejne niemieckie sceny, podziwiano go w Pradze, Wiedniu, Londynie, Nowym Jorku i Paryżu. Zakończona sukcesem polska premiera miała miejsce 4 lipca 1826 r. na scenie Opery Warszawskiej. Przekładu libretta dokonał Wojciech Bugusławski, do końca roku operę zagrano 19 razy.

Równie bogata jest dyskografia tej opery, wśród kilkudziesięciu nagrań jest kilka wysokiej klasy. Należy do nich to dokonane w 1949 r. z wymienioną

wyżej obsadą. Z tego względu jego wznowienie na CD należy przyjąć z uznaniem tym większym, że słuchając go szybko dochodzimy do wniosku, iż stworzone wtedy kreacje nadal fascynują. Szczególne odniesienie ma to do pań: Elizabeth Grümmer – Agata i Rity Streich – Anusia. Pierwsza z pań stworzyła przekonywującą kreację młodej dziewczyny oczekującej na najważniejszy moment w swoim życiu, prezentując przy tym pięknie brzmiący głos, swobodę jego prowadzenia i piękne pianą. Druga jest pełna życia i temperamentu, a że przy tym pięknie śpiewa, to słucha się jej z prawdziwą przyjemnością. Max Proebstl w partii złego Kacpra prezentuje głos o głębokim, nasyconym brzmieniu, co pozwala mu na sugestywne ukazanie groźnego charakteru swojego bohatera. Hans Hopf w partii Maxa prezentuje i owszem ładny głos i dobre prowadzenie frazy, ale brakuje mu większego przekonania do kreowanej postaci.

Erich Kleiber prowadzi całość precyzyjnie i z symfonicznym rozmachem, co szczególnie słyszy się we fragmentach czysto instrumentalnych. Jednocześnie potrafił przelać na muzykę swoje emocje i zadbać o aurę romantycznej niezwykłości oraz o to by śpiewacy mogli bez forsowania i z pełną swobodą zaśpiewać swoje partie.

Mimo, że nagranie ma ponad sześćdziesiąt lat nic nie straciło ze swojej atrakcyjności!

Adam Czopek

Różne

BACH+

utwory: J. S. Bacha, B. A. Zimmermanna, H. Skemptona, S. Holta, G. Barry'ego, H. W. Henzega

Ulrich Heinen, wiolonczela

Métier msv28511 • w. 2009, n. 2009 • 147'46"

★★★★★

Ulrich Heinen to bez wątplenia renomowany niemiecki wiolonczelista, wielokrotnie doceniany w międzynarodowych konkursach i festiwalach, m.in. podczas Konkursu Rostropowicza w La Rochelle we Francji, czy też Konkur-

su Vittorio Gui we Florencji. W latach 80. przyjął zaproszenie Simona Rattle'a i przybył do Anglii by objąć stanowisko pierwszego wiolonczelisty w Orkiestrze Symfonicznej Birmingham. Kilka lat później założył Birmingham Contemporary Music Group – jeden z najbardziej rozpoznawalnych zespołów muzyki współczesnej w Wielkiej Brytanii.

Tym razem Heinen zaprezentuje się w odosobnieniu, ukazując na dwupłytyowym albumie *Bach+* swoje solowe oblicze. Zaczynając od Bacha oczywiście. Usłyszymy ponadczasowe suity wiolonczelowe genialnego twórcy, oprócz szóstej, gdyż wymaga ona pięciostronowej wiolonczeli z najwyższą struną E, zaś bohater niniejszego albumu postanowił wykonać wszystkie utwory na tym samym instrumencie o współczesnym stroju. Nagrał też kompozycje powstałe na jego zamówienie podczas szeregu ostatnich lat, u twórców takich jak: Simon Holt, Howard Skempton i Gerald Barrie. Dla tak zwanej równowagi zamieścił ponadto dwa dwudziestowieczne szlagiery: *Serenadę* Hansa Wernera Henze i *Sonatę* Brenda Aloisa Zimmermanna – jedną ze zdecydowanie najciekawszych od strony formalnej. Każda z jej części zawiera od sześciu do dwunastu krótkich kompozycji różnej długości i charakteru.

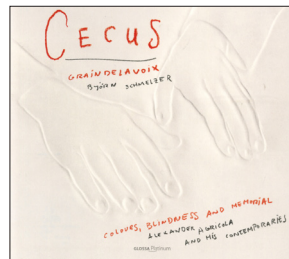
Są one od siebie oddzielone odcinkami ciszy o niezdefiniowanej długości. Kompozytor odbiera tę ciszę jako przestrzeń, w której czas przestaje istnieć jednowymiarowo. Pierwszy i ostatni dźwięk dzieli odległość trytonu, podobnie jak drugi i przedostatni itd. Dwie pierwsze nuty tonalnej linii to B i A. Pochodzą one od inicjałów kompozytora i wskazują na jego „ukłon” w stronę Bacha. W całym utworze Zimmermann konsekwentnie używa tych dwunastu dźwięków także w inwersji. Ponadto podaje oznaczenia tempa, odnoszące się do dwunastotonowej skali, według techniki kompozycji serialnej. Jednak we wszystkich innych aspektach jego *Sonata* wyłamuje się z ram serializmu.

I tak za sprawą wydawnictwa Métier wylania się przed nami interesująca kompilacja,

która dzięki swej różnorodności z pewnością wielu z Państwa zaciekawi. Repertuar to jednak zdecydowanie najmocniejsza strona tego muzycznego przedsięwzięcia, chyba że ktoś preferuje oszczędność w wyrazie. Jej bowiem z pewnością nie brakuje. Utwory, zwłaszcza suity Bacha, brzmią niezwykle subtelnie, a wręcz nierealnie, jakby dochodziły z oddali. Spokój, opanowanie i ten wszechobecny minimalizm ekspresji jest z jednej strony intrygujący, z drugiej zaś straszliwie nudny. Nie pamiętam czy kiedykolwiek słyszałam Bacha w takim wydaniu. Ten swoisty ascetyzm i jednopłaszczyznowość odnajdziemy też niestety w pozostałych współczesnych utworach, jak chociażby *Sześciu Figurach* Skemptona. Wyjątkiem jest *Feet of Clay* Simona Holta, którego rozwibrowany wstęp dosłownie wybudza z wcześniejszego letargu (choć i tak chwilę później do niego wracamy).

Jednym słowem wiolonczela solo na dobranoc.

Katarzyna Musiał



Cecus

Muzyka: Agricoli, Despreza, Championsa, de la Rue

Grindelavoix • Björn Schmelzer, dyrygent

Glossa GCD P32105 • w. 2010, n. 2010 • 79'09"

★★★★★

Każda nowa płyta zespołu Grindelavoix jest bez wątpienia wydarzeniem na współczesnej scenie wykonawstwa muzyki dawnej. Można się z kreacjami rezydujących w Belgii artystów zgadzać lub nie, ale nigdy nie pozostawiają one słuchacza obojętnym. Na koncicie mają już kilka doskonale przyjętych albumów, które zachwycają wyborem repertuaru oraz świeżym i nieortodoksyjnym sposobem interpretacji.

Najnowszą i kolejną już,

niebanalną propozycją fonograficzną grupy kierowanej przez Bjorna Schmelzera, jest płyta zatytułowana *Cecus. Colours, blindness and memorial*. Poświęcona ona została tym razem twórczości Alexandra Agricoli i jemu współczesnych mistrzów polifonii franko – flamandzkiej. Barwy, ślepotą, pamięć – do tych trzech pojęć odwołuje się w książeczce kierownik artystyczny grupy i konstruuje na ich podstawie fascynujący program krążka, otworzonego rekonstrukcją *Lamentu na śmierć Filipa Pięknego* w 1506 r., a zamkniętego kompozycją Agricoli pod wymownym tytułem *Cecus non judicat de coloribus*.

Zachęcając do uważnego przeczytania wyczerpujących informacji Schmelzera na temat idei albumu i wszystkich stylistycznych i historycznych aspektów z nim związanych, polecam równie gorąco poznanie interpretacji zespołu Grindelavoix, opierającej się na występie doskonale dobranych i przygotowanych śpiewaków oraz instrumentalistów. Wykonanie pełne jest intensywnej, oryginalnej ekspresji, podziw budzi także warsztatowa sprawność artystów, którzy wszystkimi prezentowanymi kompozycjami oczarowują brzmieniowym i wyrazowym wyrafinowaniem. W ujęciu muzyków kompozycje starych mistrzów są żywe, emocjonalne i bardzo trafiają mi do przekonania; znakomita interpretacja dzieł doby renesansu nie zawsze musi być absolutnie sterylna i perfekcyjna pod względem urody brzmienia głosów, ich zrównoważenia czy trzymanej na wodzy ekspresji.

Płyta bez wątplenia interesująca, utrzymana na wysokim poziomie, w sam raz dla konsekwentnych miłośników muzyki dawnej.

Paweł Chmielowski

Muzio Clementi – Koncert c-moll • Franz Liszt – Malédiction na fortepian i smyczki • Felix Mendelssohn – Koncert a-moll

Ksenia Nosikova, fortepian • Pro Corde Chamber Consort • William LaRue Jones, dyrygent

Profil PH09028 • w. 2009, n. 2009 • 73'42"

★★★★★

Muzio Clementi jest rzadkim przypadkiem w muzyce włoskiej kompozytora, który poświęcił się wyłącznie muzyce instrumentalnej. Przypisuje mu się skomponowanie pierwszego utworu na fortepiano, prototyp tego współczesnego instrumentu klawiszowego. W Wigilię roku 1781 stanął w Wiedniu do pianistyczno-kompozytorskiego turnieju muzycznego, przez cesarza Józefa II rozstrzygniętego jako remisowy, a po którym Mozart wyrażał się o swym włoskim konkurencie z lekceważeniem, podczas gdy ten drugi zawsze wypowiadał się o Salzburgczyku z uznaniem i szacunkiem. Do naszych czasów w archiwum wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki zachowała się kopia jednego jego *Koncertu fortepianowego C-dur*, przereklamowanego następnie na *Sonatę C-dur* op. 33 nr 3, a utworów z tego gatunku miał na swym koncie ponad sto. W dużej mierze były one przeznaczonych na potrzeby edukacyjne, gdyż był głównie słynnym pedagogiem (do jego uczniów należeli m.in. John Field i Ignaz Moscheles), a także właścicielem fabryki wciąż ulepszanych fortepianów, między innymi w zakresie pedalatury. W jej interesach przedsięwziął wiele podróży po Europie, między innymi do Rosji. Pochodzący z początku lat dziewięćdziesiątych XVIII w. *Koncert C-dur* jest jeszcze par excellence dziełem klasycystycznym, o wyważonych proporcjach.

Nie dziwi zatem, że jego odtwórczyni operuje dźwiękiem lekko osadzonym w klawiaturze, dzięki czemu udaje się jej wydobyć barwę bliższą ówczesnym instrumentom z epoki. Clementi zasłynął ponadto jako wydawca (zamawiał utwory u Beethovena, jako pierwszy opublikował organową *Fantazję G-dur* BWV 572 Johanna Sebastiana Bacha). Propagatorem muzyki tego ostatniego, jako autor opracowań i dyrygent, stał się w wieku dojrzałym Felix Mendelssohn. Wszelako zamieszczony na płycie jego *Koncert fortepianowy a-moll* zaliczyć należy do juveniliów (obok symfonii smytkowych i *Koncertu skrzypcowego d-moll*). Zwłaszcza jego pierwsza część odznacza się włoskim typem

melodyki, choć bezpośrednią inspiracją i wzorem dla tego utworu był słyszany w autorskim wykonaniu w kwietniu 1821 r., utrzymany w tej samej tonacji *Koncert fortepianowy* Johanna Nepomuka Hummła, przyjaciela domu. Nie dziwią zatem raz po raz dające o sobie znać przebliski stylu brillant. Pierwszą odtwórczynią dzieła brata była starsza od niego Fanny Mendelssohn, nie tylko pianistka, ale i utalentowana kompozytorka, autorka pieśni, podczas domowego koncertu latem 1822 r. Publicznego prawykonania dokonał sam kompozytor kilka miesięcy później.

Rosyjska pianistka, absolwentka Konserwatorium Moskiewskiego, zaopatrzyła obydwa koncerty we własnej inwencji kadencji.

Clementi pod koniec swego długiego życia miał okazję zetknąć się ze sztuką pianistyczną młodego Ferencza Liszta, którego jeden z wcześniejszych utworów – fantazja fortepianowo-orkiestrowa *Przekleństwo* (*Malédiction*) – również znalazł się na omawianej płycie. Tym razem Ksenia Nosikowa, która ma już na swym koncie nagranie pełnego cyklu *Lat pielgrzymstwa* tego kompozytora, gra mocnym, głęboko osadzonym dźwiękiem, i sięga do pełnej skali dynamicznej, nie unikając przy tym śmiałych kontrastów, eksponując nade wszystko, zgodnie z naturą tej kompozycji, jej monumentalne rysy. Szkoda, że nie znalazła właściwego partnera w akompaniującej amerykańskiej orkiestrze smytkowej – Pro Corde Chamber Consort – zwłaszcza w *Koncertie* Clementiego, towarzysząc z doangażowanymi instrumentami dętymi – gra niezbyt szlachetnym brzmieniem dźwiękiem, dalekim od klasycystycznej elegancji, nie mówiąc już o wdzięku.

Lesław Czaplinski

COME AWAY, DEATH
Pieśni: E. W. Korngolda, W. Plagge'a, J. Sibeliusa, G. Finziego, M. Musorgskiego
Marianne Beate Kielland, fortepian; Sergej Osadchuk, fortepian
 2L 064 • w. 2010, • SACD
 ★★★★★

Wytwórnia 2L z charakterystyczną sobie starannością wydała nowy album, którego głównym tematem jest śmierć. Tytuł płyty został zaczerpnięty z wiersza Szekspira, który posłużył za temat trzech zawartych tu pieśni. Mamy więc *Come Away, Death* w ujęciu Geralda Finziego, Jeana Sibeliusa oraz Ericha Wolfganga Korngolda. Przeplatają się one z trzema innymi dziełami: dwa z nich to nowe kompozycje i fonograficzne premiery: *HVIL* Maji Solveig Kjelstrup Ratkje, a także cykl *Södergran-sanger* Wolfganga Plagge; trzeci, to wielki cykl Modesta Musorgskiego *Pieśni i tańce śmierci*, zamieszczony tu w wersji oryginalnej: na głos i fortepian. Repertuar więc niebanalny!

Powiedzmy jednak na początku kilka słów o Marianne Beate Kielland, gdyż jest ona śpiewaczką stosunkowo mało znaną. Ta norweska, obecnie 35-letnia artystka, należy do najwybitniejszych śpiewaków skandynawskich. Jest absolwentką Norweskiej Akademii Muzycznej (2000). Jej rozległy repertuar obejmuje dzieła od Monteverdiego do muzyki współczesnej. Artystka może poszczycić się występami z tak renomowanymi zespołami, jak: Europa Galante, Orchestre des Champs-Élysées, Concerto Köln, Bach Collegium Japan, Akademie für Alte Musik Berlin, Collegium Vocale z Gandawy, czy Anima Eterna. W swoim dorobku posiada ponad 20 nagrań płytowych. Akompaniujący śpiewaczkę pianista Sergej Osadchuk również posiada na swoim koncie liczne osiągnięcia. Jest absolwentem Konserwatorium Moskiewskiego w klasie Pavla Messnera, ucznia samego Emila Gilelsa. Debiutował z orkiestrą już w wieku 12 lat, a 3 lata później grał *Koncert fortepianowy* Rachmaninowa. Artysta koncertował w takich krajach, jak Rosja, Litwa, Ukraina, Finlandia, Norwegia, Włochy, Wielka Brytania i Australia. Dokonał także szeregu nagrań płytowych. Obecnie zajmuje się również pedagogiką. Na niniejszej płycie prezentuje się jako muzyk wrażliwy, podążający za solistką i nigdy nie narzucający się słuchaczowi, może z wyjątkiem *HVIL* Maji

Solveig Kjelstrup Ratkje, gdzie jednak prezentuje mistrzowski pianistyczny poziom.

Marianne Beate Kielland dysponuje pięknym mezzosopranem. Jej głos pełen jest ciepła. W poszczególnych utworach śpiewaczka raczej stara się tworzyć nastroje, aniżeli sięgać po wokalne aktorstwo. Da się to słyszeć chociażby w *Trepaku z Pieśni i tańców śmierci*, gdzie głos Kielland przybiera barwę złota. Porównajmy refleksyjną interpretację Kielland z bardziej aktorską wizją Galiny Wiszniewskiej (CD EMI). Spośród trzech opracowań *Come away, Death*, najpiękniejsze jest to dokonane przez Geralda Finzi, jednak również refleksyjna *Pieśń* Korngolda i bardziej mroczna- Sibeliusa, warte są poznania! W poetyckim cyklu *Pieśni* do słów Edith Södergran, *Södergran-sanger* Wolfganga Plagge, artystka roztacza przed nami piękne obrazy, pełne refleksji i zadumy. Najbardziej modernistycznym dziełem zamieszczonym na płycie jest utwór *HVIL* Maji Solveig Kjelstrup Ratkje, młodej i niezwykle interesującej kompozytorki. Jego przesłanie można zawrzeć w dwóch słowach: „Człowieku, zwolnij”. Tytuł dzieła tłumaczy się jako *Spokój*, jednak, jak twierdzą kompozytorka oraz autorka słów, niemożliwe jest dokonanie przekładu tekstu. Utwór ten, niezwykle wymagający wokalnie oraz aktorsko, w moim przekonaniu, stanowi chyba najślabszy punkt płyty. Artystce brak chwilami wystarczających zdolności aktorskich, ma się wrażenie, że używa tu swego głosu w niewłaściwy sposób, co nie zawsze powoduje wysoce estetyczny efekt. Ale z drugiej strony, to Marianne Beate Kielland właśnie dokonała prawykonania dzieła ku satysfakcji kompozytorki. Może więc moje zarzuty są zbyt wyolbrzymione. Dołączona do płyty książeczka, zwiera wszelkie niezbędne informacje związane z utworami oraz wykonawcami, a także teksty dzieł.

Podsumowując, jest to bardzo piękna płyta, z interesującym repertuarem zawierającym

dzieła znane, mniej znane i zupełnie nowe, w świetnych interpretacjach, a przy tym znakomicie nagrana i bardzo starannie wydana.

Lukasz Kaczmarek

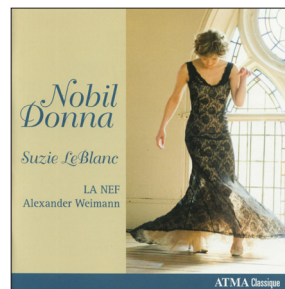


Jennifer Higdon – Koncert skrzypcowy • Piotr Czajkowski – Koncert skrzypcowy

repertuaru skrzypków, drugie, całkiem współczesne – mające tu swą fonograficzną premierę – wyszło spod pióra Jennifer Higdon. Swego czasu była ona profesorem Hilary Hahn w Curtis Institute of Music w Filadelfii. Jej *Koncert skrzypcowy* powstał właśnie z myślą o młodej wybitnej skrzypaczce. Jest to kompozycja stosunkowo nietrudna w odbiorze, nawiązująca chwilami do Strawińskiego, chwilami do Prokofiewa (świetne wzorcel!), której słucha się z dużą przyjemnością.

Hilary Hahn gra pięknym dźwiękiem, czystym, acz nie piskliwym, czule, lecz nie kłiwie, niezwykle starannie i z wielką dbałością o detale. Ar-

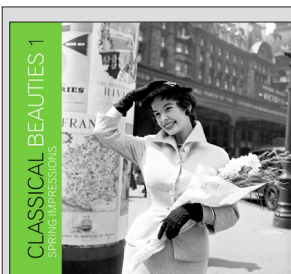
(różnice są wszak stosunkowo niewielkie). W wykonaniu Hilary Hahn szczególnie magicznie brzmi temat zainicjowany w 7'49" pierwszej części, wolniej niż zazwyczaj i zagrany z niezwykłą wrażliwością. Artyści traktują *Canzonette* jako preludium do *Finale*. Grają ją zresztą w nieco szybszym, niż zazwyczaj tempie. A sam *Finale* brzmi tu niezwykle elegancko! Niekórym może przeszkadzać pewna statyczność tej interpretacji, chyba każdy jednak przyzna, iż całościowy efekt jest bardzo piękny. Brawa należą się również dla Orkiestry i dyrygenta: pod batutą Petrenki *Koncert Czajkowskiego* prezentuje się, gdy trzeba, niezwykle dostojnie,



Nobil Donna

Suzie Le Blanc, sopran • La Nef
Atma Classique ACD2 2605 • w. 2010
★★★★

Celem tego nagrania było przedstawienie muzyki jaka rozbrzmiewała głównie w I połowie XVII w. w Pałacu Barberinich. Maffeo Barberini, to w istocie, papież Urban VIII,



CLASSICAL BEAUTIES

Wybór z najlepszych nagrań z katalogu Deutsche Grammophon i Decca

Magic Records 4805138 • w. 2011 • 146'05"
★★★★★

Wciąż są modne dobre składanki płytowe z ambitną muzyką w znakomitych wykonaniach. Taka jest wiosenna kolekcja pięknych klasycznych

nagrań, jaka właśnie pojawiła się na naszym rynku.

Classical Beauties to świetny zestaw wydobyty z przepastnych zasobów katalogowych Deutsche Grammophon i Decca Music Group, na którym znajdują się nagrania dokonane przez najwybitniejszych światowych artystów, takich jak m.in.: Władimir Aszkenazi, Wilhelm Kempff, Radu Lupu, Henryk Szeryng, Maria Joao Pires, Seiji Ozawa, Riccardo Chailly, Rafał Blechacz, Misza Majski oraz zespołów takich jak: Musica Antiqua Koln, Berliner Philharmoniker, Academy of St. Martin in the Fields, The English Concert i Boston Symphony Orchestra.

Dwupłyty album *Classical Beauties*, jak podaje

wydawca, jest bezpośrednio zainspirowany porą roku. W tej ciekawej kompilacji znajdziemy utwory takie jak: *Wiosna* z cyklu koncertów *Pory roku* Antonio Vivaldiego czy *Sonata „Wiosenna”* Ludwiga van Beethovena, lub dzieła wyrazowo kojarzące się z tym pięknym, optymistycznym nastrojem ogarniającym wszystkich w momencie nadejścia, tak długo w tym roku wyczekiwanej, pory roku.

Na tym dwupłyty albumie znalazły się także rzadko spotykane w kompilacjach muzyki poważnej nagrania, takie jak m.in.: *Preludium z I Suiły wiolonczelowej* Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu genialnego wiolonczelisty Pierre'a Fourniera czy *Andante*

z *Koncertu fortepianowego KV 467* Mozarta w wybitnej interpretacji Gezy Andy i orkiestry Camerata Academica des Mozarteum Salzburg. Oprócz tego umieszczono też najnowsze realizacje: Chopina *Preludium deszczowe* w wykonaniu Rafała Blechacza i *Walc minutowy* w rejestracji Alicji Sary Ott. Mamy świetne włoskie nagranie jednego z koncertów skrzypcowych Vivaldiego w wykonaniu Giuliana Carmignoli i Venice Baroque Orchestra pod kierunkiem Andrei Marcona.

W sumie otrzymaliśmy ciekawy album z bardzo piękną muzyką w dobrych wykonaniach, który pozwoli się cieszyć wiosną.

Stefan Banasiak

Hilary Hahn, skrzypce • Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Vasily Petrenko, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 8777 • w. 2010 • 68'16"
★★★★★

Przed jedenastoma laty, na łamach miesięcznika Gramophone (Gramophone 05/2000), Hilary Hahn wyznała, że nie chce pozostawić żadnego dzieła, nie zagrawszy go do końca swojej kariery. Dziś możemy stwierdzić, iż znakomita artystka jest wierna swojej postawie, wciąż poszerzając repertuar oraz dyskografię o nowe utwory. Na omawianej płycie znalazły się dwa dzieła: pierwsze z nich – należąca do żelaznego

tytułu doskonale radzi sobie również z wolumenem, nigdy nie tonąc w lawinie orkiestrowej, a zarazem cały czas brzmiąc niezwykle delikatnie. Mimo młodego wieku, posiada dużą mądrość, dzięki czemu jej znakomita technika stanowi jedynie środek do wyrażenia piękna, nie zaś cel sam w sobie. Wielką zaletą Hilary Hahn jest, że w przeciwieństwie do tak wielu skrzypków, nigdy nie nadużywa vibrato! Zarówno ona, jak i dyrygent, Vasily Petrenko, przedstawiają nam niezwykle wysmakowaną interpretację *Koncertu Czajkowskiego*. Sam fakt wybrania oryginalnej wersji, nie zaś tej osławionej, Leopolda Auera, stanowi ciekawostkę

nigdy wszak nie ocierając się o kicz. Także w dziele Higdon, nota bene trudnym pod względem wykonawczym, wszystko brzmi jak należy!

To na pewno jedno z najwartościowszych i najbardziej spójnych interpretacyjnie nagrań *Koncertu Czajkowskiego*! *Koncert* Higdon, bardzo wartościowy i całkiem miły dla ucha, utwór muzyki współczesnej, na pewno warto poznać. A Hilary Hahn: jest piękną kobietą (sama książeczka z fotografiami artystki stanowi radość dla oczu), ale przede wszystkim wielką, choć wciąż młodą, artystką!

Lukasz Kaczmarek

człowiek niezwykle śmiały, sam-poeta, będący również wielkim mecenasem sztuki. Wszyscy kompozytorzy, których utwory zaprezentowano na omawianej płycie byli w jakiś sposób z Barberinich związani: czy to osobiście, czy też poprzez samą tylko muzykę. W kolejności chronologicznej, są to: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Riccardo Rognoni, Giovanni Girolamo Kapsberger, Girolamo Frescobaldi, Stefano Landi, Luigi Rossi, Giovanni-Felice Sances, Marco Marazzoli, Benedetto Ferrari, Giovanni Battista Vitali oraz Bernardo Storace. Widzimy więc, choćby po samych nazwiskach twórców, iż jest to

muzyka, przynajmniej w części, słabo nam znana. A jednak, ileż w niej oroku! Canzony i pieśni przeplatają się tu z utworami instrumentalnymi, tworząc niezwykle zwarty program. Główną bohaterką nagrania jest kanadyjska śpiewaczka, będąca również aktorką, Suzie LeBlanc. Artystka specjalizuje się w muzyce dawnej, pozostaje jednak, niesłusznie, zbyt mało znana, szczególnie w Polsce. Jej głos, o pięknej, urzekającej, jasnej barwie, brzmi niezwykle lekko i świeżo. Przez tę barwę, właśnie, chwilami może przywoływać na myśl głos Montserrat Figueras. Warto wspomnieć, że w momencie rejestracji artystka była bliska 50., czego w nagraniu nie słychać! Suzie LeBlanc towarzyszy kanadyjski zespół muzyki dawnej, La Nef, składający się z sześciu instrumentalistów, w tym grającego na klawesynie i organach lidera, Alexandra Weimanna. Muzycy dostarczają godnego akompaniamentu solistce, ale też ciekawie wypadają w utworach instrumentalnych. W zasadzie każdy z zawartych tutaj utworów warty jest poznania, ja jednak chciałbym zwrócić szczególną uwagę na trzy. Posłuchajmy, jakże uroczo brzmi instrumentalna *Corrente Quinta* Kapsbergera, jak dysonansowo, chwilami, *Amanti, io vi so dire* Ferrariego, jak ciekawie *Usurpator Tiranno* Sancesa, gdzie głos Suzie LeBlanc w niższych rejestrach przybiera tu barwę złota, a wreszcie ile czystego liryzmu zawarte jest w canzonie *Nobil Donna in rozzo manto*, która posłużyła też za tytuł dla niniejszej płyty. A jednak, słuchana w całości, może wydawać się nieco monotonna. Sięgając po tę płytę, nie liczymy więc na wielkie rewelacje, lecz raczej nastawmy się na miłą muzykę o kojącym działaniu. Nie będziemy zawiedzeni!

Dołączona do płyty książeczka zawiera w pełni satysfakcjonującą garść informacji dotyczących Maffeo Barberiego, czyli papieża Urbana VIII, kompozytorów, których muzyka została tutaj przedstawiona oraz wykonawców, jak również teksty wszystkich pieśni wraz z ich tłumaczeniami. Warto się z nimi zapoznać!

To piękna płyta, momentami wzruszająca, znakomita do posłuchania dla wytchnienia.



**EL CANT DE LA SIBILLA
Catalunya**

Montserrat Figueras, sopran • La Capella Reial de Catalunya • Jordi Savall, dyrygent
Alia Vox AVSA 9879 • w. 2011, n. 1988 • SACD, 55'05"
★★★★★

Z pewnością wielu z Państwa dobrze zna już to nagranie. W istocie, zostało ono wydane po raz pierwszy przeszło 20 lat temu przez wytwórnię Astrée. Obecnie otrzymujemy jego wznowienie w barwach wytwórni Alia Vox, wytwórni założonej i prowadzonej przez Jordiego Savalla. Savall od kilku lat, w ramach serii Heritage, przypomina nam swoje ważniejsze osiągnięcia fonograficzne dokonane sprzed ery Alia Vox, a więc ponad 15 lat wstecz. Omawiana płyta poświęcona jest trzem proroczym, apokaliptycznym *Pieśniami Sybilli z Katalonii* (bo jest i późniejszy album, poświęcony, dla odmiany *Pieśniami Sybilli z Majorki i Walencji*). Już sama warstwa treściowa *Pieśni* jest arcydziełem: *Pieśni Sybilli* zostały zresztą wpisane niedawno przez UNESCO na listę Arcydział Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości. Każda z nich przedstawia nam wizję przepowiedzianą przez inną Sybillę. Mamy więc Sybillę Łacińską, Sybillę Prowansalską oraz, wreszcie, Sybillę Katalońską. Pierwsza wizja skupia się głównie na znakach na niebie i ziemi podczas Sądneho Dnia, druga i trzecia dotyka przede wszystkim tematyki nagrody i kary za życie doczesne. Każda z nich daje nam pewien obraz czasów ostatecznych, odpowiadający prorocztwom Janowym. Oczywiście więc, że każda z tych *Pieśni* winna być

wykonana w sposób uduchowiony, mistyczny niemal, sam zaś głos, poprzez barwę swą powinien nasuwać na myśl obraz Anioła. Wszystkie te cechy posiada wykonanie Montserrat Figueras, która jest główną bohaterką tego nagrania. Jej przepiękny, ciepły, krystalicznie czysty głos, zdaje się być wręcz stworzony do przekazywania słów uduchowionej zespoli La Capella Reial de Catalunya oraz Hespèrien XX pod wodzą Jordiego Savalla, sprawującego pieczę nad opracowaniem muzycznym pieśni. Sama muzyczna warstwa utworów również zasługuje na słowa najwyższej pochwały: są to pełne zadumy kantyki o interkulturowym brzmieniu, nasuwającym na myśl, że Bóg jest Bogiem wszystkich ludzi.

A ponadto, jak zwykle w przypadku wytwórni Alia Vox: znakomity dźwięk i piękna szata graficzna płyty z bogatą, ilustrowaną książeczką. Pozycja, pod wieloma względami, niezwykle cenna!



**DOM QUICHOTTE
Michiel Corrette – Concertos comiques nr 5 i 24 • Pierre de la Garde – La Sonate • Marin Marais – La Sonnerie de Ste Geneviève du Mont de Paris Nicolas Racor de Grandval – La Matrone d'Ephèse • Philippe de Courboir – Dom Quichotte**

Dominique Visse, kontratenor • Café Zimmermann
Alpha 151 • w. 2009, n. 2009 • 66'10"
★★★★★

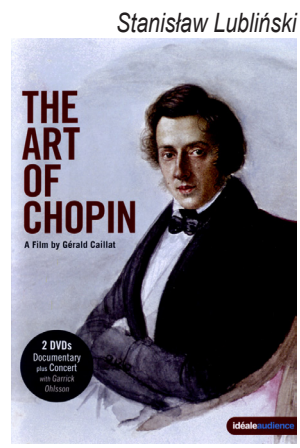
Wydawnictwo Alpha przyzwyczało nas do wysmakowanych, pięknych realizacji płytowych. Tym razem możemy się delektować utworami francuskiego Baroku w wykonaniu Café Zimmermann i kontratenora Dominique'a Visse. Wszystkie nagrane dzieła należą do repertuaru

zapomnianego, po który nieczęsto sięgają muzycy, a na płytach chyba wcześniej nie był zarejestrowany.

Wszystkie utwory grane są stylowo – zresztą innej interpretacji raczej nie można się spodziewać po renomowanym zespole, jakim jest Café Zimmermann. Zespół ten, jak widać na przykładzie tej płyty, świetnie się czuje nie tylko w muzyce Jana Sebastian Bacha ale i we francuskim Baroku.

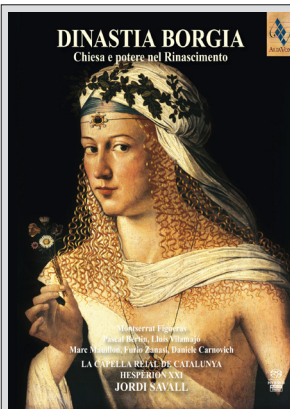
Znakomitym uzupełnieniem instrumentalistów jest kontratenor, Dominique Visse. Jego piękny głos, stylowe wykonanie, łatwość z jaką przechodzi od recytatywów do arii i z powrotem, wycucie nastroju, wszystko to sprawia, że jest to kreacja naprawdę wybitna.

Album ten powinien znaleźć się w kolekcji każdego melomana. Polecam.



**THE ART OF CHOPIN
film: Gérald Caillat
Ideale Audience 3078948 • DVD-Video
★★★**

Rok chopinowski zaowocował nie tylko większą niż zazwyczaj ilością nowych płyt z muzyką Chopina, czy recitali chopinowskich, lecz również próbą przedstawienia życia i dzieła polskiego geniusza za pomocą filmu. Ten prezentowany, należy zaliczyć do dokumentów. Nie ma tu nic z fabuły, życie kompozytora zostało ukazane jedynie wycinkowo. W żaden sposób nie da się bowiem przedstawić w niecałą godzinę życia jakiegokolwiek geniusza, nie pominawszy jakichś istotnych faktów. Film oferuje jednak, prócz warstwy czysto meryto-



DINASTIA BORGIA
Chiesa a potere nel Rinascimento (Kościół i władza w czasach Renesansu)

Rózní soliści, Hesperion XXI, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall, viola da gamba i kierownictwo artystyczne

Alia Vox AVSA 9875 • w. 2010, n. 1991-2009 • 223'05"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Znów Jordi Savall pozytywnie zaskoczył muzycznym świat ciekawym projektem wydawniczym. Wydał 4-płytową książkę poświęconą dynastii Borgiów o intrygującym podtytuł *Kościół i władza w czasach Renesansu*. Jest to album niecodzienny z kilku powodów. Zarówno tych edytorskich, historycznych i muzycznych, bo stanowi znakomitą kopalnię wiedzy o dynastii Borgiów. Jej losy opisują obszernie eseje zawarte w książce, a oparte o źródła historyczne omawiające czasy ich panowania. W albumie umieszczono najrozmaitsze reprodukcje fragmentów ksiąg religijnych, dzieł sztuki poświęconych Borgiom, zdjęcia artystów, teksty wykonywanych utworów. W sumie w przepięknej książce o twardej oprawie formatu zeszytowego umieszczono trzy płyty CD i jedną płytę DVD z filmem opowiadającym o powstaniu tego projektu. Każda płyta zawiera ponad 70 minut muzyki, książka ma prawie 400 stron tekstów drukowanych w kolorze na kredowym papierze. Całość jest przedstawiona w sześciu językach. Album *Dinastia Borgia* jest intrygującą perłą muzyczną i edytorską, dobrą książką historyczną opisującą czasy

kilku wieków w Hiszpanii, Włoszech i w Kościele Rzymskokatolickim. Oczywiście, co trzeba podkreślić, obecnie w dobie kryzysu w fonografii, takie wydawnictwa są drogie i deficytowe, a Jordi Savall na ich wydanie otrzymuje dość sówite dotacje unijne, stąd może pozwolić sobie na taką ekskluzywność. Do tej składanki nagrano nowe dzieła, ale też posłużono się już zrobionymi nagraniami z innych płyt z katalogu Alia Vox.

Cały album podzielony jest na trzy płyty, z których każda jest samodzielną opowieścią obejmującą kolejne etapy rozwoju dynastii Borgiów. I tak mamy: pierwsza płyta – *Korzenie i ekspansja dynastii ca. 1238–1492*, druga – *Kulminacja i koniec snu 1492–1509* i trzecia – *Upadek za czasów papieża Aleksandra VI i triumf duchowy św. Franciszka Borgii 1510–1671*.

Jordi Savall dokonał benedyktyńskiej pracy, by zrealizować interesującą muzyczną opowieść o właściwej dramaturgii, która nie utonie w gąszczu szczegółów, a pokaże istotę sprawy i prawdziwą pełną historię znakomitego, skądinąd rodu Borgiów, którzy stał się ofiarą swojej czarnej legendy. Na pierwszej płycie mamy motywy arabskie (album otwiera *Muzulmańska Walencja* – zespół viol pod kierunkiem Savalla rywalizuje z lutnią arabską oud). Kolejne utwory odnoszą się do wydarzeń historycznych, są więc: *Zdobycie Walencji, Koniec schizmy zachodniej, Militarna ekspedycja do Neapolu, Wydalenie Żydów z Hiszpanii* czy *Upadek Konstantynopola*. W opisie przy każdym z utworów znajdziemy rok wydarzeń. Zaczynamy zatem od panowania Maurów na Półwyspie Iberyjskim, by dojść do kanonizacji Franciszka Borgii w 1671 r. Duże wrażenie robi druga z płyt, opowiadająca o najbardziej burzliwym okresie od 1492 r. do 1508 r. To czasy rozpustnego papieża Aleksandra VI, jego krwawej córki – Lukrecji z Borgiów, księżnej Ferrary. Jej panowanie zapewne mocno mobilizowało twórczo wyobraźnię kompozytorów, w większości

anonimowych, gdyż pisali bardzo ekspresyjne melodie. Sztuką było przygotować ich aranżacje. Zjawiskowa jest zamykająca tę płytę pieśń *Śpiew Sybilli z Walencji* w wykonaniu żony Savalla – sopranistki Montserrat Figueras. Trzecią płytę otwiera poetycka fantazja Lluisa del Mili *Narodziny Franciszka Borgii* grana na harfie przez Andrew Lawrence-Kinga. Radosna *La Batalla* w efektywnym brzmieniu całego zespołu Hesperion XXI wprowadza nas na dwór pełen przepychu. Śmierć Lukrecji zbiegła się ze śmiercią cesarza Maksymiliana i na tę okazję Savall wybrał żałobny motet *Proch dolor* Josquina Des Preza, który wprowadza nas w tajemnicę śmierci. Dalej jest procesja, spotkanie ze św. Teresą z Avila. Potem wszyscy szykują się do wojny z Turkami, która daje nadzieję na łupy lub sówite wynagrodzenie dla najemników. Zmienne nastroje towarzyszą nam w czasie wizyt na dworach w Walencji i Kalabrii. Słychać dystans pomiędzy władcami, a artystami. Jedno ich skinienie i mogą stracić życie, a z pewnością dostatek. Pawana *O voy Juana Romana* opowiada o koronacji Franciszka Borgii na wicekróla Katalonii. To perełka renesansowej muzyki z wyrafinowanymi partiami instrumentów dętych. Od *Ataku Turków na Maltę* zaczyna się schyłek dynastii. Improwizowany taniec turecki jest tego najlepszą ilustracją. Sugestywne dzwony i fanfary obwieszczają słynne *Zwycięstwo pod Lepanto*. Śmierć Franciszka Borgii obwieszcza *Requiem „Pie Jesu Domine”* Cristobala de Moralesa w wykonaniu męskiego chóru. Recytatyw, lament i wreszcie chorał gregoriański wykonywany podczas liturgii kanonizacyjnej zamykają album i historię dynastii Borgiów.

Okazją do zrealizowania tego gigantycznego projektu była obchodzona w zeszłym roku 500. rocznica urodzin św. Franciszka Borgii, ostatniego z dynastii, która władała Włochami przez kilkaset lat. W tym roku przypada 340. rocznica jego kanonizacji.

Wszystkie trzy płyty skom-

pilowane są ze smakiem i znanstwem oraz właściwą sobie wciągającą dramaturgią. Sama muzyka jest doskonała, a przy tym świetnie wykonana i wybornie nagrana wielokanałowo. Wydawnictwo wydaje się bardzo specjalistyczne od strony historycznego opracowania, prezentuje muzykę skomponowaną w tamtym okresie. Trzeba też dodać, że sama muzyka broni się znakomicie, może być odbierana bez tego całego tła historycznego i społecznego prezentującego tę jedną z najbardziej znanych rodzin, jakie pojawiły się w historii Europy. Umieszczona w książce wiedza wzbogaca odbiór muzyki, choć nie jest konieczna do pełnego korzystania z tych muzycznych rarytasów. Dołączony film świetnie wprowadza w świat Savalla i w świat Borgiów. Nazwisko Borgia budzi od lat kilkuset podekscytowanie, ma w sobie coś z dobrego filmu akcji i dramatu psychologicznego oraz thrilleru. Savall w filmie podkreśla, że ten włosko-hiszpański ród magnacki z pewnością na część „czarnej legendy” sobie zasłużył – ale nie różnił się specjalnie od średniej owych czasów. Rozpustny papież Aleksander VI, złowroga Lukrecja Borgia, ale także święty Franciszek Borgia, jezuita i trzeci generał tego zakonu – takie wtedy były czasy, gdzie wzory moralne były inne niż w naszych czasach, a wybitni ludzie byli po prostu barwni. Jeden ze współpracujących z Savallem naukowców dodaje, że do złej famy Borgiów sporo od siebie dołożyły konkurujące z nimi rodziny.

Jordi Savall i jego zespół delectują się tą muzyką, znakomicie oddają jej charakter (jest modlitwa, radość, zabawa, lament, fanfary), a wszystko to istnieje przy wspaniałej realizacji dźwiękowej. To prawdziwy muzyczny traktat o rodzinie, która zapisała się dość istotnie w historii Renesansu w Europie.

Dinastia Borgia to niezwykły album z przepiękną muzyką, absolutny rarytas na dzisiejszym rynku wydawniczym. Warto po niego sięgnąć.

Arkadiusz Jędrasik

rycznej (i muzycznej, o czym za chwilę) również piękne obrazy: zdjęcia Warszawy, Paryża, obrazy i szkice z epoki, pozwalające nam w pewien sposób poczuć klimat tamtych czasów i miejsc. Ale jednak to nie życie Chopina jest tutaj na pierwszym planie. Spójrzmy już bowiem na sam tytuł: *Sztuka Chopina*. Istotnie, to muzyka zajmuje w prezentowanym filmie miejsce niepodzielne. Naszym głównym przewodnikiem jest tutaj Garrick Ohlsson, wielki triumfator Konkursu chopinowskiego sprzed 40. lat. Prócz ogólnej wizji muzyki Chopina i poszczególnych form, skupia się on także na strukturze formalnej, wyjaśniając chociażby techniki pianistyczne zastosowane przez Chopina w etiudach a-moll czy E-dur op. 10. Głos zabierają również: Bella Dawidowicz, sprawiająca bardzo sympatyczne wrażenie, Evge-

ny Kissin, który, na szczęście, gra znacznie lepiej niż mówi po angielsku, Piotr Anderszewski, młodzietka Yuja Wang, opowiadająca o swojej fascynacji *Sonata b-moll* oraz wielki Artur Rubinstein, opowiadający o mazurkach. Prócz tego, otrzymujemy duże porcje muzyki w znakomitych wykonaniach, stanowiących dziś, często bezcenne dokumenty. I tak, mamy Garricka Ohlssona z przesłuchań konkursowych, młodzietkiego Krystiana Zimmermanna w towarzystwie Jerzego Maksymiuka (również rejestracje z przesłuchań), młodzietkiego Marthę Argerich, młodzietkiego Maurizio Polliniego, Artura Rubinsteina w niezapomnianym *Larghetto z II Koncertu* oraz bliższe naszym czasom rejestracje: Yuję Wang we fragmentach *Sonaty b-moll* (jej interesującej interpretacji możemy w całości posłuchać na nowej płycie DG), Piotra

Anderszewskiego w *Mazurku f-moll* op. 63, czy Ivo Pogorelicza w *Mazurku fis-moll* op. 59. A prócz tego, historycznego Richtera, Bellę Dawidowicz, Murraya Perahię i innych, wspomnianych już pianistów. Każdy z nich ukazuje nam swój indywidualny, nieco inny od wszystkich pozostałych, chopinowski świat. I chyba to właśnie stanowi największą zaletę tego filmu.

Na zachętę otrzymujemy również cztery, już nie-chopinowskie, samplery z fragmentami innych produkcji audiowizualnych wytwórni Idéale Audience, których bohaterami są: Alfred Brendel, Martha Argerich (już współcześnie), Pierre Boulez, Daniel Barenboim, Sir Simon Rattle i inni.

Do filmu dołączona jest druga DVD zawierająca kompletny zapis koncertu, jaki odbył się 29 sierpnia 2009 r. w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Wystąpił wów-

czas Garrick Ohlsson, całością dyrygował Antoni Wit. Po uwerturze *Bajka* Stanisława Moniuszki, zabrzmiały oba koncerty Chopina, na zakończenie zaś – bis Garricka Ohlssona: *Mazurek cis-moll* op. 50. To również wartościowa płyta z mądrymi interpretacjami doświadczonego pianisty.

Tak naprawdę, nie wiem komu przede wszystkim polecić omawiany album. Chyba jednak tym, którzy chcieliby zobaczyć wartościowe dokumenty z udziałem wielkich chopinistów. Poza nimi, niewiele on bowiem wnosi jeśli chodzi o chopinowską dyskografię oraz rozumienie Chopina. Jest to jednak, w całości, całkiem ładna (idealnie pasujące słowo!) produkcja.

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 12/maj 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															

Poziamo: 1-A) opera P. Czajkowskiego (dwa wyrazy); 2-J) tragiczna opera R. Wagnera; 3-A) Mieczysław... polski kompozytor i pianista (1919-1996); 4-I) opera G. F. Haendla; 5-A) Stanisław Hieronim... polski pianista i kompozytor twórca opery dziecięcej; 6-H) chromatyczny lub nutowy; 7-D) kłamra spinająca mury; 7-L) Cygan z opery *Manru*; 9-A) imię wykonawczyni przeboju *Złoty pierścionek*; 9-H) piosenkarka greckiego pochodzenia; 10-E) imię Młynarskiego – dyrygenta, kompozytora; 11-H) suita twórcy opery *Circe*; 12-A) dawny taniec polski o żywym tempie; 13-H) balet A. Ginastery; 14-A) najbardziej znana operetka Sullivana; 15-F) opera Belliniego.

Pionowo: A-1) kantata J. Sikorskiego lub ballada W. Szalonka; B-5) przebój z repertuaru W. Kordy (dwa wyrazy); C-1) utwór na flet K. Fukushimy D-3) symfonia T. Mayuzumiego; D-11) osoba z operetki *Piękna Galatea*; F-7) utwór S. Moniuszki; G-1) Piotr... współczesny artysta dźwiękowy i autor muzyki teatralnej; H-5) imię z opery *Włoszka w Algierze*; I-11) Zofia... wybitny polski muzykolog; J-1) opera G.

Rozwiązanie krzyżówki nr 11 z kwietnia 2011 r.

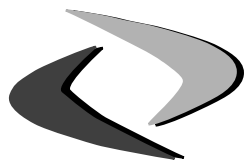
Zdzisława Donat

płyty otrzymują:

Anna Bąk, Warszawa; Kazimierz Kurzawa, Rzeszów; Mateusz Zawada, Warszawa

F. Haendla; L-1) klawiatura nożna w organach; L-7) *Eugeniusz*... w tytule opery P. Czajkowskiego; Ł-13) pierwiastek chemiczny; M-1) twórca dzieła *Pieśni miłosne Hafiza*; N-11) imię skrzypaczki Szymczewskiej.

Litery z pól o współrzędnych: 1-B, 1-A, 13-K, 14-A, 5-J, 11-M, 7-B, 15-G, 2-J utworzą rozwiązanie.



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	Bis	5	Hat Art	2	Pentatone	5
Accent	5	BNL	5	Hortus	5	Philips	4
Acte Préalable	1	Calliope	2	Hungaroton	2	Pneuma	5
Aeolus	5	Carus	5	Hyperion	5	Praga Digitalis	2
Aeon	5	Challenge Classics	5	Iris	2	Querstand	5
Agentur Paul Lenz	2	Chandos	5	K617	2	Raumklang	5
Al Sur	5	Channel Classics	2	Label Bleu	2	Relief	5
Alia Vox	2	Christophorus	5	Ligia	2	Ricercar	2
Alpha	2	Classica D'Oro	5	Long Distance	2	Rondeau	5
Amati	5	Coro & The Sixteen	5	Mandala	2	Satirino	2
Ambroisie	2	Coviello Classics	5	Marc Aurel	5	Sketch	2
Ambronay	2	CPO	2	Marco Polo	2	Soli Deo Gloria	2
Ameson	5	Cybele	5	MDG	2	Sterling	5
Analekta	5	Cypres	2	Mirare	2	Supraphon	2
Appian Recordings	5	Da Capo	2	Musica Ficta	5	Symphonia	2
Arcana	2	Decca	4	Musique de la Chabotterie	5	Syrius	5
Archiv Produktion	4	DG	4	Musique en Wallonie	5	Tahra	2
Armide	2	ECM	4	Naxos Audiobooks	2	Talanton	5
Ar Re Se	5	Eloquentia	2	Naxos	2	Talent Classic	1
Arthaus	2	EPR Classic	5	NCA	5	TDK	2
Ars Musici	5	Etcetera	5	NM Classics	5	Tempéraments	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	O+ Music	2	Verve	4
Arte Dell Arco	5	Festival D'Auvers	5	Ocora	2	Vox Lucida	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Wigmore Hall	5
Arts	5	Gimell	5	Olive Music	5		
Atma	5	Globe	5	Onyx	5		
Avi Records	5	Glossa	2	Opera D'Oro	5		
Avie	5	Glyndebourne	5	Opus Arte / BBC	2		
Bayer Records	5	Gramola	5	Orfeo	5		
Bel Air	2	Hänssler	5	P21	5		
Berliner Philh.	2	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5		

① Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: actepre@wp.pl

② CMD Classical Music Distribution
ul. Światowida 5-7
45-325 Opole
tel./fax: 0 - 77 457 60 63
www.cmd.pl
e-mail: cmd@cmd.pl

④ Universal Music Polska Sp. z o.o.
ul. Włodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

⑤ Music Island
ul. Napoleońska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 - 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe i muzyka świata i okolic

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

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

Rozstrzygnięcie konkursu – marzec 2011 r.

UNIVERSAL – KRYSZTOF ZIMMERMAN – Mateusz Bystry, Warszawa; Kazimierz Dąbrowski, Wrocław; Ludwik
Garnacz, Łódź; Leokadia Janicka, Kielce; Paweł Lubowiecki, Warszawa; Anna Mironiuk, Kraków; Aneta Mysińska,
Lublin; Jan Rawski, Warszawa; Alojzy Szymczyk, Bytom; Władysław Żelazny, Olsztyn

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

Konkurs płyty Universal Music Polska Daniel Barenboim

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

Jaki tytuł ma autobiografia Daniela Barenboima?

Daniel Barenboim
fot. © Felix Broede/DG



Daniel Barenboim
Universal Music Polska

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

Nowości w dystrybucji CMD



Arcana
A 360

Antonio Pandolfi: *Sześć sonat skrzypcowych op. 4*
Gunar Letzbor, Ars Antiqua Austria



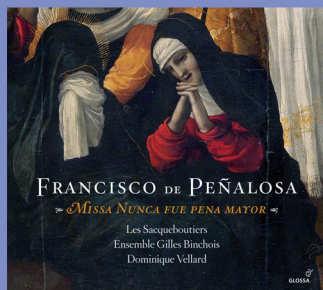
Harmonia Mundi
HMC 902071



Ludwig van Beethoven: *33 Wariacje na temat Diabellego op. 120*
Paul Lewis



Ricercar RIC 312



Glossa GCD 922305



Mirare MIR 125



Ramée RAM 1004



Alpha 179



Ambrotony AMY 029



Mirare MIR 132



Panclassics PC 10240

Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki



Acte Préalable



AP0217

LUDOMIR RÓŻYCKI

Ballade for piano and orchestra op. 18
Piano concerto No. 1 in G minor op. 43


World Premiere Recording



KRYSZYNA MAKOWSKA-ŁAWRYNOWICZ • POLISH RADIO & TV ORCHESTRA IN CRACOW
ANDRZEJ STRASZYŃSKI • SZYMON KAWALLA

Niesłusznie ignorowana muzyka Ludomira Różyckiego
nareszcie dostępna na płytach
w znakomitym wykonaniu
Krystyny Makowskiej-Ławrynowicz

Acte Préalable




AP0220

Ivan Krizhanovsky Nikolai Potolovsky

Sonatas for cello and piano

World Premiere Recording



Jarosław Domżał, cello • Lubow Nawrocka, piano

Иван Иванович Крыжановский
Николай Сергеевич Потоловский
zapomniane skarby muzyki rosyjskiej w wybitnym wykonaniu
Jarosława Domżała i Lubow Nawrockiej



Nowości - maj 2011

dla tych, którzy kochają muzykę

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

www.acteprealable.com • acteprealable@wp.pl