

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 7 (144)
lipiec 2012
ROK XIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Szymon
Marciniak**
urodzony kontrabasista

**Jarosław
Adamus**
skrzypek i kompozytor

Wojciech Kilar
jubileuszowa rozmowa
z Mistrzem

Yuja Wang
fantazja chińskiej
pianistki

 XVIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY
im. Krystyny Jamroz

MILOŠ KARADAGLIĆ
latynoska dusza gitarzysty

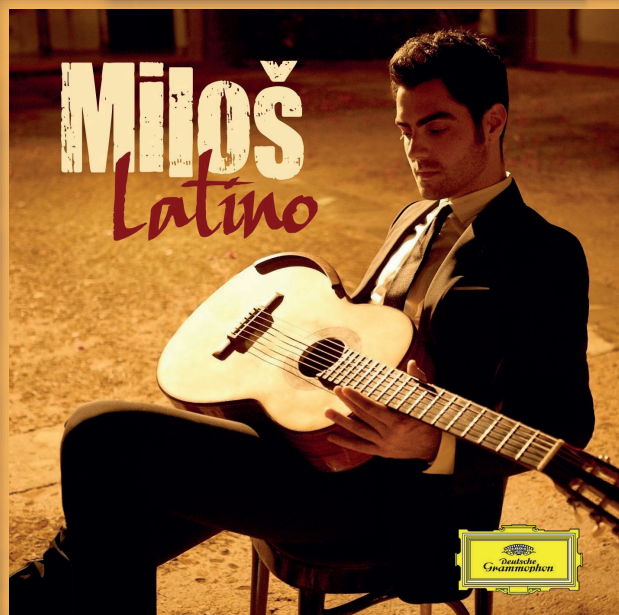


NOWY ALBUM

MILOŠ KARADAGLIĆ

„LATINO”

„LIBERTANGO”
„LA CUMPARSITA”
„QUIZAS, QUIZAS, QUIZAS...”
I WIELE INNYCH
W ARANŻACJACH NA GITARĘ
Z TOWARZYSZENIEM
ORKIESTRY SMYCZKOWEJ



 Pobierz z
iTunes

UWAGI!
**PEŁNE
WYDANIE**
UWAGI!


UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

 *Classic*

HI-FI CHOICE
& HOME CINEMA

merlin.pl

Zakończenie tegorocznego sezonu w NOSPR było równie mało ambitne, jak cały sezon, i jak wszystkie poprzednie. Nic polskiego, nic odkrywczego. Nasi artyści dokonują odkryć z zagranicznymi orkiestrami, w zagranicznych salach koncertowych, w zagranicznych firmach płytowych, a u nas jak zwykle proza życia, nuda – bo przecież trudno nazwać inaczej program ostatniego przed wakacjami koncertu tej narodowej instytucji. *IX Symfonia Dwořzaka* i *II Koncert Rachmaninowa* – czy tylko na tyle stać władarzy tej instytucji, z którą rozstawał muzykę polską Grzegorz Fitelberg? I nawet polska premiera utworu *Silhouette* Arvo Pärta niewiele tu zmienia. Czy zespół mający w nazwie odwołanie do „Narodu” i do „Polski”, by nie było wątpliwości o jaki naród chodzi, nie może więcej uwagi poświęcić naszej kulturze? Czy po to jest budowana za prawie 300 mln zł nowa siedziba, by grać w niej od czasu do czasu banalny repertuar? Oczywiście, jeśli władze NOSPR robią to na własny rachunek to nic nam do tego. Ale jak na razie robią to na nasz, podatników, rachunek i nic nie wskazuje na to, by się to zmieniło. Wielokrotnie o tym pisaliśmy i pisać będziemy.

Co ciekawe, druga orkiestra radiowa, warszawska, ma inne pomysły na repertuar. Na zakończenie sezonu postanowiła nas ukontentować nie tylko polskim, ale i mało grywanym, repertuarem. Po pierwsze premierą *Element* – dzieła tegorocznego kompozytora-rezydenta Polskiej Orkiestry Radiowej – Macieja Zielińskiego.

Następnie *Koncertem fortepianowym* Józefa Wieniawskiego, dziełem mało znanym, choć pojawiającym się czasem na estradach. Można je poznać choćby dzięki nagraniu francuskiego pianisty – Setraka – zrealizowanemu przez nieistniejącą już firmę Wifon w 1987 r. Ostatnio koncert ten był w Polsce wykonywany przez młodego pianistę, Tomasza Kamieniaka, i to podwójnie: w Koszalinie w listopadzie 2009 r., w ramach Festiwalu Zapomnianej Muzyki Polskiej, i w Kielcach w kwietniu br. Poza tym nagranie tego koncertu przez brytyjskiego pianistę Hamisha Milne'a wydał Hyperion w roku 2010. Co najmniej jeszcze dwa wykonania tego koncertu zaplanowane są w tym roku, w tym w sierpniu w ramach festiwalu Chopin i

jego Europa. Za każdym razem będzie grał inny artysta. Jak na utwór tak zapomnianego kompozytora to naprawdę niezłe osiągnięcie.

Na zakończenie POR zagrała *I Symfonię* Witolda Maliszewskiego, kompozytora tyleż wybitnego, co zapomnianego. Tak więc repertuar, którego nie życzą sobie władze NOSPR w Katowicach, jak najbardziej jest pożądanym w warszawskiej POR. Jak to dobrze, że choć Warszawa ma powód do dumy. Miejmy nadzieję, że odkrywczy, ambitny repertuar zagościł na stałe w Stolicy.

Od 13 lat, od pierwszego numeru *Muzyka21*, wciąż nawołujemy, a nawet domagamy się, częstszego sięgania po polski repertuar zapomniany tylko z powodu naszego niedbalstwa, a który jest wybitny, w niczym nie odbiega od światowego i ujmij nam nie przynosi, wręcz przeciwnie. Co i raz przy wydaniu premierowego nagrania z naszą muzyką spotykamy się z zachwytem zagranicznych recenzentów i ze zdumieniem jednocześnie, że ten repertuar przeleżał tyle dziesięcioleci w archiwach.

Coś się jednak ostatnio zmieniło. To co jeszcze 10 lat temu uważane było za nic nie warty śmieć, który nigdy nie powinien ujrzeć światła dziennego, dzisiaj wraca do łask. Ci, którzy wtedy z pogardą wypowiadali się o tych dziełach, teraz z pietyzmem przywracają je do życia i są z tego dumni. Chwała im za tę transformację, oby już na stałe.

A wracając do NOSPR-u i POR należy zauważyć, że jedyne, co je różni, to wiek osób nimi zarządzających. Jak to dobrze, że Warszawa stawia na młodość! Również w przypadku nagrań płytowych rzadko kiedy nasi utytułowani, acz wiekowi, artyści sięgają po coś świeżego, odkrywczego. Może warto wystąpić do premiera Donalda Tuska z wnioskiem, aby akurat w branży muzycznej obniżyć wiek emerytalny?

Chmury gromadzą się nad Warszawską Operą Kameralną. Urząd Marszałkowski obcina dotacje, zarzuca tej instytucji przerost zatrudnienia i nieprawidłowe wydawanie pieniędzy. Opera zarzuca Urzędowi nieznajomość specyfiki teatru operowego i niekompetencję. Niestety, tego typu sytuacja zawsze będzie miała miejsce, gdy instytucje takie, jak WOK będą zakłada-

ły, że im się należą dotacje pokrywające w 100% koszty ich działania, bez względu jakie one są. Weźmy przykład choćby z Metropolitan Opera. Instytucja ta na ten rok miała budżet około 1 miliarda złotych, wszystko zgromadzone dzięki własnej, wyťažonej pracy polegającej zarówno na pozyskiwaniu funduszy u prywatnych sponsorów, jak i sprzedaży biletów, transmisji, nagrań. System ten nastawiony jest na pozyskiwanie wsparcia każdego rodzaju u wszystkich. Ich dział PR dba zarówno o media lokalne, jak i światowe. Zdajemy sobie sprawę z tego, że *Muzyka21* ma raczej znikomą wpływ na działanie MET i jej promocję, a jednak instytucja ta uważa, że warto z nami współpracować, i to od 12 lat. Instytucja taka, jak WOK ma dział PR chyba tylko po to, by wypłacać pensje zatrudnionym w nim osobom. Nie przypominamy sobie, kiedy ostatni raz dostaliśmy jakieś informacje dotyczące tej instytucji i wydarzeń przez nią organizowanych. Widać łatwiej tego typu informacje przesłać na drugi brzeg Atlantyku niż na drugi koniec Warszawy. Zresztą tego typu brak działania jest typowy dla wszystkich działów PR polskich instytucji kulturalnych. Kurczowo przysane do publicznych dotacji zdają się nie zauważać, tak jak „specjaliści” w WOK, że kryzys może nadejść, że nadszedł, że nie odpuszcza. A wtedy pierwsze koszty, które „światły” rząd będzie ciął, to te, przeznaczone na kulturę. Może się nam to nie podobać, ale taka jest rzeczywistość. Kultura właściwie nikogo nie obchodzi, protest 300 pracowników WOK-u w żaden sposób nie może być porównany z protestem lekarzy, a więc wiadomo, gdzie trzeba oszczędzać. I dopóki „specjaliści” od PR nie nauczą się zawodu od specjalistów z MET, czy też innych podobnych zagranicznych instytucji, za każdą oznaką kryzysu będą drżeli o swoje posady i posady kolegów z pracy. ☹

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Warszawa
 6 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Makbet* • Kto rządzi MET?

CZŁOWIEK

- 10 Film uczy dyscypliny – z *Wojciechem Kilarem* rozmawia *Maria Wilczek-Krupa*
 14 *Miłoś Karadaglić – Latino* – Latynoska dusza gitarzysty z Czarnogóry – *Dorota Staszkiwicz*
 16 Urodzony kontrabasista – z *utalentowanym kontrabasistą Szymonem Marciniakiem* rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
 20 *Fantasia Yuji Wang* – *Stefan Banasiak*
 22 *Logos et Sentiments* – Nowe oblicze *Jarosława Adamusa* – *Łukasz Kaczmarek*
 24 *Divine Levine* – boski *Jimmy (5)* – MET – *Basia Jakubowska*
 26 „Odszedł bóg, który miał wszystko” – DFD in memoriam
 28 *Artur Rubinstein (4)* – Powrót w chwale – *Łukasz Kaczmarek*
 30 Legendy polskiej wokalistyki (16) – *Lidia Skowron* – *Adam Czopek*

DZIEŁO

- 31 Pamiętne wieczory z monachijskimi filharmonikami i *Sergiu Celibidachem* (1)
Łukasz Kaczmarek
 32 Muzyczny portret *Wojciecha Kilara* (4)
 Filmowy rozdział zamknięty – Szkic o współpracy z wybitnymi reżyserami (2)
Maria Wilczek-Krupa
 34 Tansmania (8)
 Opera *Sabataj Cwi, fałszywy Mesjasz Aleksandra Tansmana* (1)
Dagmara Budzioch, Małgorzata Gamrat

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – *Jordi Savall* i jego interpretacja *Bacha* – *Paweł Chmielowski*
 37 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 26 – *Antoni Rojewski*
 54 Universal Music Polska – *Miłoś Karadaglić*

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

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 – O/W-wa – Al. KEN 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.

2) Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym. Cena CD wraz z kosztami wysyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD (tylko przedpłata na konto).

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38

www.muzyka21.com

muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, *Jacek Chodorowski*, *Lesław Czapiński*, *Małgorzata Gamrat*, *Kazik Jędrzejczak*, *Łukasz Kaczmarek*, *Agnieszka Marucha*, *Dariusz Mazurowski*, *Ewa Murawska*, *prof. Bogusław Schaeffer*, *Damian Sowa*, *Dorota Staszkiwicz*, *Mariusz Trojanowski*, *Maria Wilczek-Krupa*

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Miłoś Karadaglić
 fot. *Margaret Malandrucolo/DG*

skład i łamanie

Acte Préalable Limited

web hosting

FineCMS.PL

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

www.acteprealable.com

acteprealable@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, aduacji 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

WARSZAWA Koncert Christophera Hogwoda w Filharmonii Warszawskiej. 27 i 28 kwietnia miał miejsce koncert Christophera Hogwoda, który poprowadził orkiestrę i chór Filharmonii Warszawskiej. Podczas koncertu można było usłyszeć *Symfonię Es-dur* KV 543 W. A. Mozarta i *Mszę Nelsońską* J. Haydna oraz solistów – Olę Piasiecznik (sopran), Ewę Marciniac (alt), Rafała Bartmińskiego (tenor) oraz Rafała Siwka (bas). Koncert ten był ważny nie tylko ze względu na samego dyrygenta i wykonywane utwory, ale ukazał także możliwości polskich muzyków i ich umiejętność stylowego wykonywania muzyki klasycystycznej.

Christopher Hogwood jest jednym z najważniejszych wykonawców muzyki na dawnych instrumentach. Jego wkład w rozwój wykonań historycznych jest wyjątkowy. Także bardzo liczna i szeroka dyskografia angielskiego dyrygenta prezentuje najwyższy poziom wykonawczy. W 1973 r. założył on orkiestrę Academy of Ancient Music grającą na instrumentach z epoki. Wraz z tym zespołem nagrał kilkadziesiąt płyt, z których wiele zdobyło prestiżowe nagrody, stanowiąc cenne źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń muzyków. Wydał on komplet symfonii Beethovena, Haydna i Mozarta, instrumentalne dzieła Haendla, Bacha, Vivaldiego jak i innych, nierzadko mniej znanych kompozytorów. Również jego wykonania dzieł chóralnych zdobyły wielkie uznanie – jak nagranie *Mesjasza* Haendla, *Requiem* Mozarta czy *The Creation* Haydna. Pomimo szczególnego zamiłowania do muzyki barokowej i klasycystycznej Christopher Hogwood wykonuje też muzykę współczesną jak np. dzieła Strawińskiego czy Martinù. Ponadto Christopher Hogwood napisał kilka istotnych książek – niedawno wydał pracę o *Muzyce na wodzie* i *Muzyce dla królewskich ogni sztucznych* Haendla. Największą popularnością cieszy się jego biografia Haendla, którego Christopher Hogwood wyjątkowo ceni. Książka została przetłumaczona na kilka języków, w tym na polski i jest bardzo ważnym źródłem dla wszystkich osób zainteresowanych tym wielkim kompozytorem. Podobnie jak Trevor Pinnock, współpracował on z Simonem Prestonem, czego efektem są znane interpretacje *Utrecht Te Deum* i *Mesjasza* Haendla oraz sakralnych dzieł Haydna, Vivaldiego i Bacha. Także jedna z największych brytyjskich śpiewaczek – Emma Kirkby – często brała udział w jego wykonaniach.

Z powyższego opisu wynika, że omawiany koncert był istotny ze względu na obecność Christophera Hogwoda. Jednak nie tylko dlatego warto było przyjść na warszawski koncert. *Symfonia Es-dur* Mozarta i *Msza Nelsońska* Haydna to jedne z najlepszych utworów epoki klasycystycznej, które znakomicie ukazują cechy tej muzyki. Z jednej strony zaprezentowano jedną z najlepszych klasycystycznych symfonii, z drugiej zaś wielkie dzieło muzyki sakralnej. Haydn i Mozart to najwięksi kompozytorzy klasycyzmu, a ich muzykę, mimo wielu różnic łączą pewne fundamentalne cechy. Kompozytorzy ci w swoich utworach wykazują się dużą kreatywnością i „symfonicznością”. Wyraz dramatyczny ich utworów jest silniejszy niż ten barokowy. W utworach tych twórców zestawione są fragmenty pełne tryumfu jak i opanowania, radości i powagi, masywnych brzmień orkiestry i łagodnej gry klarnetów czy skrzypiec. *Symfonia Es-dur* Mozarta powstała w 1788 r., na kilka lat przed jego śmiercią. Nie wiadomo, czy Mozart miał okazję usłyszeć to dzieło. Niemniej z racji okresu jego powstania, prezentuje ono wszystkie najlepsze, najbardziej dojrzałe cechy muzyki Mozarta. Melodia tej symfonii pełna jest radości i tryumfu, co uwydatniają trąbki, rogi i kotły. Nie brakuje w niej jednak momentów bardziej spokojnych a nawet poważnych, czego przykładem jest część *Andante*. Zarówno pełen wielkości wstęp z kotłami jak i melodyjna część finałowa wyrażają wielką radość i podniosłość. Kolejna kompozycja, czyli *Msza Nelsońska* napisana została przez Haydna później, bo w 1798 r. Była to jedna z wielu jego mszy, jakie pisał na zamówienie swego pracodawcy – księcia Mikołaja II. Skomponowana została dla uczczenia imienin żony tego władcy, jednak przeszła do historii muzyki pod nazwą *Mszy Nelsońskiej*. To wielkie dzieło klasycystycznej muzyki sakralnej, choć nawiązuje do tradycji barokowych, a zwłaszcza do podniosłych dzieł Haendla, to jednak wyraża nowy styl. *Msza Nelsońska* z jednej strony zawiera wiele podniosłych chóralnych ustępów, niemniej podobnie jak dzieło Mozarta niepozbawiona jest wielkiej pomysłowości, dramatyzmu i „symfoniczności”. Melodyczne i podniosłe ustępy wraz z trąbkami i kotłami sąsiadują z pełnymi powagi i spokoju zaskakującymi fragmentami. *Msza Nelsońska* odznacza się głębią i wspaniałością, zaliczając się do najważniejszych dzieł muzyki chóralnej.

Warszawski koncert rozpoczęła pierwsza część *Symfonii Es-dur* Mozarta – *Adagio*.

Otwierające tę symfonię kotły już w wstępie ukazały specyfikę muzyki klasycystycznej. Kolejne części różniły się co do tempa i melodii, jednak najbardziej zauważalny był radosny i podniosły charakter tego dzieła. Christopher Hogwood w swojej interpretacji starał się wyakcentować kotły i trąbki, a więc momenty podniosłe. Bardzo ważne dla niego były także fragmenty charakteryzujące się delikatnością i spokojem. Dyrygent starał się, aby muzyka ta była wykonywana wyraźnie i stylowo. Dbał także o to, aby trąbki i kotły nie zagłuszały melodyjności i pomysłowości tej kompozycji, lecz by raczej je uwydatniały. Po przerwie rozbrzmiała *Msza Nelsońska*. Początkowe *Kyrie*, skomponowane w poważnej tonacji minorowej wyraziło powagę jak i pewien dramatyzm. Jednak kolejny, bardzo melodyczny i żywy ustęp – *Gloria* – wprawdzie śpiewany przez sopran a potem przez chór, wprowadził w podniosły charakter *Mszy*. Następne fragmenty także pełne były podniosłości, nie brakowało jednak ustępów bardziej opanowanych, wręcz dramatycznych. *Mszę Nelsońską* zakończył radosny chór *Dona nobis*. Christopher Hogwood starał się wykonywać dzieło Haydna podniosłe i z wielką ekspresją, nie pomijając – podobnie jak w przypadku symfonii Mozarta – momentów bardziej spokojnych i nieoczekiwanych. Zarówno radość jak i powaga, triumf i opanowanie zostały wspaniale wyrażone w tej interpretacji. Po podniosłym zakończeniu rozbrzmiały wielkie brawa dla Christophera Hogwoda oraz wykonawców. Publiczność przyjęła interpretację angielskiego muzyka z dużym entuzjazmem.

Christopher Hogwood wykonał kompozycje Mozarta i Haydna z orkiestrą używającą nowoczesnych instrumentów. Przez wiele lat jednak interpretował muzykę klasycystyczną z własną orkiestrą, grającą na instrumentach historycznych. Koncert ten ukazał, że Christopher Hogwood potrafi bardzo dobrze oraz stylowo wykonywać utwory klasycystyczne z orkiestrą nie używającą instrumentów z epoki. Słowa uznania należą się też polskim muzykom, którzy dzięki stylowej grze dobrze zaprezentowali swoje umiejętności. Chór śpiewał efektywnie i podniosłe, nie można również pominąć bardzo udanego występu solistów. Koncert ten trzeba więc uznać za bardzo udany i ważny. Myślę, że polska publiczność chciałaby ponownie wysłuchać koncertu Christophera Hogwoda, który jest znakomitym wykonawcą także muzyki barokowej.

Łukasz Rozen

The Metropolitan Opera

G. Verdi – *Makbet*
Nadja Michael (Lady Makbet) i Thomas Hampson (Makbet)
fot. Marty Sott/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

MAKBET Uważana za jedną z najlepszych partytur Verdiego z tzw. pierwszego okresu twórczości, opera ta pojawiła się w MET dość późno, bo dopiero w 1959 r., kiedy zaczęto tu prezentować te mniej znane opery Verdiego. W tytułowej roli wystąpił wtedy pod batutą Ericha Leinsdorfa Leonard Warren, a w partii Lady Makbet debiutował rewelacyjny austriacki sopran Leonie Rysanek, która notabene zastąpiła planowaną wcześniej w tej roli Marię Callas. Dołączyli do nich nie mniej spektakularni wokalnie Jerome Hines i Carlo Bergonzi. We wznowieniu z 1973 r. usłyszano tu natomiast wymiennie Martinę Arroyo i Grace Bumbry oraz Sherrilla Milnesa, Renatę Scotto, Ruggera Raimondiego i Giuseppego Giacominię. Najnowsza pokazywana obecnie w MET oprawa sceniczna *Makbeta* autorstwa Adriana Nobilego miała swą premierę 22 X 2007 r. Wystąpili wtedy również pod batutą Levine'a Zelijko Lucic jako Makbet i Maria Guleghina w roli Lady Makbet.

O tej wyjątkowo nieudanej produkcji pisałam w relacji z jej premiery w MET (**Muzyka21**, kwiecień 2008).

Wszystkimi siedmioma zaplanowanymi w bieżącym sezonie spektaklami *Makbeta* dyrygował Gianandrea Noseda, a w obsadzie głównych ról wystąpili: Makbet – Thomas Hampson (15, 20, 24 III, 2, 5, 9 IV) i George Gagnidze 29 III, Lady Makbet – Nadja Micheal, Macduff – Dimitri Pittas i Banko – Gunther Groissbock. Była to wersja z 1865 r. przygotowana przez Verdiego dla Paryża, po poprawkach oryginalnej partytury z 1847 r. (Florencja). W MET opuszczono z tej wersji jedynie muzykę baletu. Widziałam i słyszałam dwa spektakle w MET: premierę sezonu 15 III i 2 IV oraz słyszałam transmisję radiową 24 III.

Urodzony w Mediolanie Gianandrea Noseda debiutował w MET w 2002 r. prowadząc orkiestrę w *Wojnie i pokoju*. Usłyszeliśmy go tu również w *Trawiacie*, *Trubadurze*, *Mocy przeznaczenia* i *Balu maskowym*, a więc głównie w operach Verdiego. Noseda jest muzycznym dyrektorem turyńskiego Teatro Regio, głównym dyrygentem BBC Philharmonic i Orquesta de Cadaques. Piastował też poprzednio funkcję głównego gościnnie

występującego dyrygenta w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, gdzie poza operami Verdiego (*Rigoletto*, *Toska*, *Trawiata*, *Don Carlo*) dyrygował spektaklami *Wesela Figara*, *Don Giovanniego*, *Lunatyczki*, *Łucji z Lammermoor*, *Opowieściami Hoffmanna* i *Cyganerią*. Zaprezentował też *Damę pikową* w Los Angeles Opera. W bieżącym sezonie poza występem w MET jego plany objęły *Fidelia* i *Toskę* w Turynie i operze paryskiej i *Luizę Miller* w La Scali.

Amerykański baryton, Thomas Hampson debiutował w MET w 1986 r. w roli Hrabiego Almavivy w *Weselu Figara* i od tego czasu wykonał tu wiele ról, do których należały: Doktor Faustus, Werther, Eugeniusz Oniegin, Billy Budd, Athanael (*Thais*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Riccardo (*Purytanie*), Valentin (*Faust*), Wolfram (*Tannhäuser*), Marcello (*Cyganeria*), Amfortas (*Parsifal*) i Figaro (*Cyrulik sewilski*). W bieżącym sezonie Gildia MET przyznała Thomasowi Hampsonowi honorowy tytuł Mastersinger MET mający uczcić jego 25-lecie występów w MET. Odbyło się to po spektaklu *Makbeta* z 24 III (transmisja radiowa), którą to rolę Hampson śpiewał tu po raz pierwszy.

Urodzony w Nowym Jorku tenor Dimitri Pittas debiutował w MET jako Herald w *Don Carlo* w 2005 r. i od tego czasu wystąpił tu m.in. jako Tamino, Nemorino, Arturo (*Łucja z Lammermoor*), Tybalt (*Romeo i Julia*).

Austriacki bas Günther Groissbock po raz pierwszy wystąpił w MET jako Colline w *Cyganerii* w 2010 r. Banko to jego druga rola w tym teatrze.

Bardzo trudne zadanie wokalne ma w tej operze Lady Makbet, która począwszy od *Vieni, t'affretta*, poprzez *La luce langue*, aż po tzw. scenę jej lunatycznej arii, którą kończy „Des” mające brzmieć wedle wskazań Verdiego, jak „cienka niteczka głosu”.

I tu niestety w bieżącym sezonie wybór śpiewaczki okazał się zupełnie nie trafiony. Rolę tę bowiem powierzono niemieckiemu sopranowi Nadji Michael. Był to jej debiut w MET. Do jej dotychczasowych międzynarodowych osiągnięć należą: *Salome* w La Scali i w Covent Garden, *Toska* wykonana podczas festiwalu w Bregenz, *Wenus i Elisabeth* w *Tanhhäuser* w Deutsche Oper w Berlinie, *Lady Makbet* i *Medea* w bawarskiej operze oraz *Lady Makbet* w Lyric Opera of Chicago. W bieżącym sezonie poza debiutem w MET, jej plany objęły tytułową rolę w *Medei* Cherubiniego w Brukseli, *Marie w Wozzecku* w Berlinie, *Eboli* (*Don Carlo*) w Hamburgu, *Poppeę* w Madrycie, tytułową rolę w *Medea in Corinto* Mayra w Mona-

chium oraz *Medeę* w paryskim Théâtre des Champs Elysées.

Michael urodziła się w 1969 r. w Wurzen, należącym wtedy do NRD. Najpierw trenowała pływanie, ale ponoć od najmłodszych lat marzyła o śpiewaniu. Uczyła się też gry na fortepianie. W wieku lat 19 uciekła do Stuttgartu, gdzie rozpoczęła naukę śpiewu i zdobyła stypendium na Uniwersytecie w Bloomington (Indiana, USA). Do 2005 r. śpiewała jako mezzosopran, po czym zdecydowała się na repertuar sopranu.

Jako *Lady Makbet* w dwóch widzianych przeze mnie spektaklach w MET nie sprostała roli. Silny, ale nie poddający się kontroli głos, miał ogromne problemy z intonacją. Ostra, krzykliwa, nieprzyjemna barwa, szatkowanie wymagających płynności fraz, brak elegancji wykonawczej i wyczucia stylu Verdiego. Zbyt często też, niestety, nie trafiała w poprawne tony w górnym rejestrze. Trudno mi było dostrzec wokalo-artystyczne powody powierzenia jej tej roli w MET, chyba że po raz kolejny decyzja została podjęta ze względu na jej prezencję sceniczną. Michael jest wysoką, bardzo szczupłą kobietą o sylwetce modelki z długimi, pięknymi nogami.

Thomas Hampson zabrzmiął rozczarowująco podczas premiery sezonu. Jedni uważają, że nie jest typowym verdiowskim barytonem, choć śpiewał już w MET w czterech jego operach (*Germont* w *Trawiata*, *Rodrigo* w *Don Carlo*, *Simon Boccanegra* i *Don Caro* w *Ernani*), a w następnym sezonie ma zaplanowaną rolę *Jaga* w *Otellu*.

Inni składali to na karb braku chemii pomiędzy nim a jego partnerką. Ale śpiewali już razem w *Makbecie* w Lyric Opera w Chicago. Prawda leży zapewne gdzieś po środku. Pierwsze dwa akty były nijakie. Po przerwie w akcie III i IV Hampson zaprezentował więcej barw charakteru *Makbeta*, ale najatrakcyjniej wypadł dopiero w końcowym *Mal pe me*.

W drugim widzianym przeze mnie spektaklu i podczas transmisji radiowej było lepiej w lirycznych czy refleksyjnych fragmentach. Te

dramatycznie intensywne, wypełnione emocjonalną stroną targanej sprzecznościami postaci były zbyt deklamacyjne, a czasem nawet zbyt gromkie, co niestety odbywało się kosztem płynności linii wokalnych Verdiego. Za dużo *Szekspira*, za mało *Verdiego*.

Poza dwójką głównych bohaterów pozostali soliści wypadli dość korzystnie. Günther Groissbock był zadawalającym wokalnie Bankiem, a Dimitri Pittas (*Makduff*) zasłużył zebraniem od widowni wiele braw po popisowej arii. Tu jednak miałam nieco zastrzeżeń do kilku nosowych tonów i lekkiej siłowości w niektórych górnych tonach arii.

Bohaterami wieczorów *Makbeta* w tym sezonie w MET był dyrygent i chór. Świetnie poprowadzona orkiestra. Nosedą wydobyl całą oryginalność i piękno muzyczne *Makbeta*, jej liryczną płynność i tragiczno-mroczne brzmienia. Chór oczarował, a szczególnie w rewelacyjnym *Partia oppressa*. Nic więc dziwnego, że przed kurtyną okrzyki „Bravii!” dla chóru i „Bravo Maestro!” nagrodziły ich występy. 🎭

KTO RZĄDZI MET? **B**o kto rządzi w MET wiemy – Peter Gelb. Bez względu jednak na przekazany mu zakres władzy, mniej lub bardziej absolutnej, ktoś podpisał z nim kontrakt, jest więc jej pracownikiem w funkcji generalnego menadżera, a nie wszechwładnym właścicielem. Ma więc placówce przez siebie zarządzanej służyć, a nie szkodzić. Często się jednak niestety zdarza, że osoby zatrudnione na tak prestiżowych stanowiskach mylą te pojęcia, a ich zachowania, szczególnie jeśli uwierzą w swą wszechpotęgę, nie pokrywają się z interesami placówki, która je zatrudniła.

Jak służyć MET? Nie trzeba zapewne skończyć Harvardu ze stopniem akademickim w zarządzaniu i biznesie, by odpowiedzieć na to pytanie. Po pierwsze MET pod zarządem jego generalnego menadżera ma utrzymać i kontynuować legendarny już obecnie status jednego z najbardziej, jeśli nie najbardziej, prestiżowego domu operowego świata. Bez względu też na to, co dzieje się na innych scenach operowych powinna funkcjonować w sposób kompatybilny ze swą historią wedle od lat sprawdzonego i potwierdzonego ogólnego kierunku działań artystycznych, które doprowadziły ją na sam szczyt. MET była, i chyba jeszcze póki co jest, operą koncentrującą się na najznakomitszych śpiewakach operowych i najlepszych w danym momencie dyrygentach – czyli na najwyższym stopniu doskonałości strony wokalo-muzycznej. Zasoby finansowe oddane do dyspozycji menadżera powinny więc odzwierciedlać owe priorytety bez pomijania ważnej, ale nie najważniejszej, oprawy scenicznej. Wszelkie próby stawiania wozu przed koniem, czyli najpierw produkcja, a potem reszta, nie mogą zakończyć się powodzeniem. Zdadzą być może egzamin w innych instytucjach serwujących rozrywkę, ale nie w

G. Verdi – *Makbet*
Dimitri Pittas (Macduff)
fot. Marty Soh/MET



MET. Z przedstawienia priorytetów wynikają też niestety dobery śpiewaków – im bardziej atrakcyjny wizualnie – tym ma większe szanse na śpiewanie, bez względu na faktyczne możliwości.

Opera jest sztuką tradycyjną i taką na zawsze pozostanie. Mam tu na myśli możliwie jak najlepszą służbę kompozytorowi bez względu na epokę, od Baroku po współczesność. Tak więc np. należy „tradycyjnie” śpiewać bel canto, a nie wykonywać oper Haendla czy Belliniego wedle preferencji interpretacyjno-ekspresyjnych weryzmu. Tradycji operowej nie należy też mylić ze skostnieniem gatunku. Wszystko z czasem ulega ewolucji. Ale właśnie ewolucji, a nie rewolucji. Tylko dlatego, że obecny rozwój techniki zezwala na globalny dostęp do informacji i ich przekazów nie oznacza to rezygnacji z doskonałości wykonania wokalnych czy muzycznych. Dzięki owemu rozwojowi powinniśmy mieć możliwość dostępu do wspaniałych pod tym właśnie względem spektakli. Okazuje się jednak, że zachylając się cyfrową technologią zaczęto stawiać wóz przed koniem.

Co świadczy o sukcesie i prestiżu placówki takiej jak MET? Przede wszystkim lokalny sukces, czyli wyprzedane bilety na wszystkie spektakle sezonu. To widownia decyduje o tym, co chce, a czego nie chce w MET. Przekłada się to nie tylko na dochody w kasie, ale również na dotacje – od tych najskromniejszych po te milionowe. Bez pieniędzy nie da się funkcjonować. Należy więc zadbać, by można było „produkt” sprzedać widowni i sponsorom.

Peter Gelb po objęciu funkcji generalnego menadżera w MET zainicjował globalną reklamę „produktów MET”. Nie zaczął jednak promowania MET od wytworzonych przez jego administrację produktów tylko bazował na już legendarnym statusie MET wykreowanym przez jego poprzedników. Transmisje do kin, szybka produkcja DVD ze spektakli niedawno w MET prezentowanych, dostęp do archiwalnych nagrań i przedstawień obywateli się na bieżąco poprzez komputer etc. – musiały w rezultacie przynieść zyski. Sprzedawała się wieloletnia tradycja MET i trzeba było ją uszanować. Nikogo chyba nie trzeba przekonywać, że chętniej od lat kupowane są tradycyjne produkcje z Pavarottim i Scotto, niż wiele nowych powstałych za jego kadencji.

Jak już wspomniałam, ewolucja w świecie opery to nie rewolucja. Należy więc wykorzystywać wszystkie możliwe i dostępne najnowsze osiągnięcia, wynalazki techniczne i elektroniczne, ale nie wolno ich traktować jako cel sam w sobie. Mają one służyć, a nie zastępować czy przejmować prymat. Inteligentne wykorzystanie techniki jest oczywiście możliwe, ponieważ byliśmy tego świadkami w MET w wielu produkcjach jak np. *Nos, Z domu umarłych, Satyagraha* czy *Zaczarowana wyspa*. W tych bowiem przypadkach służyły operze, a nie odwrotnie i opera nie stanowiła wokalnie-muzycznej ilustracji do centralnych w oprawie scenicznej projekcji video, ruchomych machin etc.

Powodem, dla którego zdecydowałam się na napisanie tego artykułu, stał się ostatni skandal w MET z Peterem Gelbem w roli głównej.

21 V New York Times podał do wiadomości publicznej, że w wyniku interwencji Petera Gelba począwszy od numeru czerwowego miesięcznik Opera News zaprzestaje publikowania recenzji z MET (tytuł artykułu – *Najnowsza aria MET: Zła (relacja) Opera News to brak relacji*). Powodem owej interwencji były negatywne oceny spektakli w MET. Problem pojawił się, wedle doniesień, w marcu kiedy to Opera News zamieściła niepochlebna recenzję z ostatniej części *Ringu* Roberta Lepage’a. W kwietniowym numerze natomiast jeden z głównych redaktorów Opera News ostro skrytykował ogólny kierunek poczynań MET pod zarządkiem Gelba.

W wywiadzie dla New York Timesa z 20 V, Peter Gelb powiedział, że decyzję podjęto „we współpracy z Gildią MET” i dodał, że nigdy nie podobała mu się idea, że publikacja organizacji mającej na celu wspomaganie MET wydaje opinie na temat jej produkcji. A co gorsze, jak dodał, jest to publikacja, która „w sposób ciągły »szarpie« instytucję, której Gildia ma z założenia pomagać”. F. Paul Driscoll, główny redaktor Opera News w krótkim oświadczeniu telefonicznym dla New York Timesa powiedział jedynie, że żaden inny teatr dotychczas recenzowany przez Opera News nie zostanie zdjęty z jej szpalt.

Nie była to pierwsza ingerencja Petera Gelba w krytykujące MET publikacje. W ubiegłym miesiącu Gelb napisał protest do stacji radiowej WQXR w związku z jej blogiem internetowym, który poddawał w wątpliwość jego kierownictwo MET. W odpowiedzi blog natychmiast wycofano.

W zeszłym roku Gelb zwrócił się do autora strony internetowej „MET Futures” Brada Wilbura z żądaniem zaprzestania publikowania informacji o planach na przyszłe sezony w MET zanim nie zostaną oficjalnie podane do publicznej wiadomości. Autor blogu podporządkował się.

Po publikacji informacji o cenzurze w Opera News wybuchła jednak bomba internetowa. W ciągu jednego dnia pojawiła się ogromna ilość komentarzy oburzonych wielbicieli opery. Przeczytałam około 250 wypowiedzi, a ogólny ich ton był: Peter Gelb musi odejść z MET.

„If you can’t stand the heat, get out of the kitchen” („Jeśli nie potrafisz znieść gorących temperatur, wyjdź z kuchni”) wielokrotnie powtarzało się w e-mailach do New York Timesa. Inne opinie mówiły o żelaznej pięści dyktatora, wzywano do natychmiastowej rezygnacji, kwestionowano kwalifikacje, przytaczano niepowodzenia z kariery poprzedzającej kontrakt w MET, pisano o destrukcyjnej osobowości, nazwano go krótkowzrocznym despotą, autokratą, tyranem, który wedle jednego z autorów „zawstydza sowieckich aparatczyków zduszaniem krytyki”. Przytaczano też zmodyfikowane słowa Ludwika XIV „MET, c’est moi!”. Oskarżano go o zdominowanie

Gildii, korupcję, manipulację, małostkowość, kolosalną głupotę, arogancję i ignorancję, określono jako „control freak” (mniej więcej w przekładzie: osoba mająca totalnego bzika na punkcie kontroli). Jeden z autorów postulował nawet dość drastyczne potraktowanie menadżera w MET: „Peter Gelb powinien być wyłazny z pracy, wpisany na czarną listę, wytarzany w smole i piórach za niszczenie spuścizny, którą kiedyś była MET!”. Wedle bowiem większości opinii autorów komentarzy, MET coraz bardziej stacza się w poziomie artystycznym. Zatrudnia coraz więcej złych śpiewaków, co zdaniem kilku autorów jest wynikiem opanowania jej przez „mafię operową” niedopuszczającą tych utalentowanych na korzyść tych przez siebie promowanych. Pisano też o wulgarnych, pretensjonalnych, marnotrawczych i nieprzemyślanych artystycznie produkcjach, które Gelb wprowadził do MET. Postulowano „wykadenie MET” i pozbycie się „złych ludzi” w jej zatrudnionych.

Protesty te zawierały jednak i inne wątki. Jednym z najważniejszych była cenzura wolnego słowa w prasie i to w kraju tak sobie je ceniącym jak USA, którego Konstytucja zawiera jego gwarancję. Cytowany przez New York Times David J. Levin, profesor uniwersytetu w Chicago i redaktor akademickiego kwartalnika Opera Quarterly, wyraził swe zdumienie ingerencją Petera Gelba w wolność słowa autorów artykułów w Opera News. „To dla mnie nie do pomyślenia, by MET nie przyjmowała wypełnionej niuansami choć negatywnej czy pełnej wyzwania krytyki”.

Cynik mógłby powiedzieć, że to wszystko burza w szklance wody, bo karawana i tak będzie szła naprzód. I pewnie by tak było, gdyby nie inny wątek bezpośrednio bijący w interesy MET – a więc pieniądze. Znakomita większość autorów e-maili po zamieszczeniu wyrazów swego oburzenia podawała do wiadomości, że nie odnowi członkostwa w Gildii MET, nie będzie subskrybować Opera News, oraz rozważy nawet decyzje o przychodzeniu na spektakle do MET. A tego już nie można było zignorować. Pojawiła się więc konieczność podjęcia decyzji przez dyrekcję MET i Gildii: Co wybieramy w tej sytuacji? Petera Gelba czy MET? Peter Gelb przegrał, ponieważ już 22 V na stronie internetowej MET można było przeczytać powiadomienie o wycofaniu decyzji cenzury Opera News, czyli o tym, że recenzje z MET nadal będą w tym miesięczniku publikowane.

23 V również w New York Timesie pojawił się artykuł informujący o wycofaniu decyzji. Zacytowano też słowa Petera Gelba: „Myślę, że popełniłem błąd”. Po czym dodał, że „MET istnieje tylko dzięki dobrej woli jej publiczności. Oczywiście jest, że publiczności brakowałoby recenzji z MET [w Opera News] więc odpowiadamy na ten ogrom rozczarowania”.

I pewnie wszystko to do śmiechu by było warte, gdyby w głębszej warstwie nie było to tragiczne czy wręcz groźne dla MET, a nie dla Petera Gelba, którego reputacja uległa już chyba całkowitemu unicestwieniu. Pisano o tym zresztą w komentarzach artykułu o

odwołaniu decyzji: Peter Gelb ukazał światu swą prawdziwą osobowość.

Można też sobie zadać pytanie dlaczego Peter Gelb zareagował z aż taką mocą. Trudno tu mówić o reakcji w chwili emocji, ponieważ konflikt narastał co najmniej od marca i jak widać, decyzja o cenzurze w Opera News przeformowana była przez niego podczas kilku tygodni dyskusji czy negocjacji. Było więc sporo czasu na ochłonięcie, refleksję i zastanowienie się nad ewentualnymi konsekwencjami. Moim zdaniem poszło o Ring Lepage'a. Jak już kiedyś Państwu pisałam, każdy generalny menadżer MET stawia sobie za punkt honoru wystawienie nowej jego produkcji. I tu Gelb się niestety nie popisał. Efekt końcowy jest, zdaniem wielu, groteskowo tragiczny. Wydano ogromną ilość pieniędzy na produkt, którego nie daje się sprzedać, oprotostowany przez ogromną część miłośników opery, stałych bywalców MET, którzy często też oświadczaali, że po owym eksperymencie wycofują swe finansowe wsparcie dla MET. A więc finansowe fiasko produkcji, która w przeszłości przynosiła ogromne dochody. Spekulując dalej, można by założyć, że Gelb mając na uwadze kolejny sezon, w którym planowane są trzy cykle *Ringu*, zdołał przekonać zarząd MET i Gildii, że leży to w finansowym interesie MET, by uciszyć w miarę możliwości wszystkie krytyczne głosy na jego temat. Zapewne wzięto też pod uwagę krytykę dotyczącą innych jego chybionych produkcji. Przy końcu sezonu pojawiły się w kularach pogłoski, że statystycznie rzecz ujmując, MET w bieżącym sezonie wypełniona była jedynie w około 60% i funkcjonowała z zasobów dotacji, by pokryć bieżące koszty. A to już katastrofa. Zamiast jednak przełknąć urozoną dumę i wycisnąć ego, udało się widać Gelbowi przekonać zarządy dyrektorów MET i Gildii, że to nie on, ale krytycy ponoszą winę za finansowe niepowodzenia sezonu.

Warto się teraz może zastanowić nad tym, czy Peter Gelb w ogóle miał prawo ingerować w publikowane przez Opera News negatywne recenzje, czyli zając się odpowiedzią na pytanie: kto rządzi MET?

MET zarządzana jest, jak można to przeczytać na jej stronie internetowej, przez tzw. Board of Directors, czyli Zarząd Dyrektorów, w którego skład wchodzi 12 osób. To ciało rządzi i podpisuje kontrakty z generalnymi menadżerami od początku istnienia MET, instytucji o statusie non-profit.

W 1935 r. z inicjatywy Eleanor Robson Belmont utworzono instytucję wspomagającą MET i przy niej afiliowaną czyli Gildię MET, która również ma swój zarząd dyrektorów. Jej celem jest przede wszystkim zbieranie pieniędzy dla MET oraz prowadzenie rozmaitych działań, m.in. edukacyjnych, mających na celu promowanie i wspomaganie MET.

W 1936 r. Gildia powołała do istnienia publikację Opera News, która początkowo była kilkokartkową informacją przeznaczoną głównie dla słuchaczy przekazów radiowych z MET. Publikacja rozwinęła się w dwutygodnik, który wydawano od 1940 r. W 1957 r. poza sezonem

przekazów radiowych Opera News wydawano co miesiąc, a od 1998 r. stał już się na stałe miesięcznikiem. Jest to obecnie jeden z czołowych i najpopularniejszych miesięczników operowych w USA o nakładzie 100 000 egz. Zawartość i forma Opera News ulegały przeróżnym przemianom. W połowie lat 70. zaczęto publikować stały dział recenzji z MET i z innych oper. Na ile Opera News jest w istocie niezależną od MET publikacją, a nie tubą promującą jej działania, można było się przekonać podczas obecnie zaistniałego konfliktu interesów. Zresztą w każdym jej numerze pod stopką redakcyjną i informacją o tym, że jest publikacją Gildii MET można było przeczytać, że poglądy prezentowane na jej łamach niekoniecznie odzwierciedlają te Gildii czy MET.

Ale nawet gdyby przyjąć, że Opera News powinna występować jako reprezentant interesów MET, to nie ma powodu by nie mogła krytykować poczynił jej pracownika, czyli Petera Gelba, jeśli ich zdaniem jego osoba nie służyłby należycie interesom tej placówki. Generalny menadżer może odejść, ale MET musi pozostać.

Pojawia się też pytanie, kto zaaprobował żądanie Gelba o cenzurze Opera News i dopuścił do zaistnienia tej sytuacji. Wygląda na to, że Gelb podporządkował sobie dyrektorów MET i Gildii, i to on decyduje, a nie zarządy.

Co więc teraz należałoby uczynić? Chyba trzeba pomyśleć o ratowaniu wizerunku MET. Scenariuszy jest oczywiście wiele, jednym z nich jest wzorem strusia, schowanie głowy w piasek, przeczekanie burzy, nadal pozwalając Gelbowi na samowładztwo.

Można zapewne próbować reperować nadwyróżone zaufanie do Petera Gelba i przyznać publicznie, że jak to mawiali starożytni Rzymianie: „Vox populi, vox dei” i poprosić Petera Gelba, by publicznie przyznał się do błędów w swym zarządzaniu. A co więcej, by zamiast tłumaczyć widzowi i sponsorom na wzór Ferdurdurka za co kochają Juliusza Słowackiego i dlaczego to on ma rację, a nie krytycy i publiczność, dać widzowi to, czego chce, na co przyjdzie do MET i co zechce finansować. Tłumaczenie, że nowoczesne produkcje mają na celu przyciągnięcie młodej widowni okazało się nieprawdą. Przeprowadzono bowiem szereg wywiadów z grupami studentów szkół średnich, którzy po raz pierwszy wybrali się do MET. Obejrzeni w ubiegłych sezonach dwa spektakle – nową *Toskę* Bondy'ego i staromodnego *Der Rosenkavalier*. Ich opinia była taka: *Toska* im podobała się ze względu na muzykę, ale jako całość zdecydowanie wygrał *Der Rosenkavalier*. Jeśli więc ani młodzi, ani starzy bywalcy MET nie chcą ekstrawagancji nowych produkcji Gelba, to po co je na siłę wpychać niezadowolonej widowni? Peter Gelb powinien więc po przynajmniej się do niepopularnych decyzji zadośćuczynić woli tych, którzy płacą. Dobrym posunięciem byłoby na początek wprowadzenie rotacji starych i nowych produkcji *Toski*, *Trawiaty* i *Ringu*. Oczywiście pojawią się problemy logistyczne, ponieważ gdzieś należałoby to magazynować na terenie

samej MET, ale i na to jest rada. MET często dzieli spektakle jednej opery podczas sezonu na te pokazywane na jesieni i te wiosenne – tak więc sprawa mogłaby być choćby w ten sposób rozwiązana. Są też trzy cykle *Ringu*, które też można podzielić pomiędzy starą i nową produkcję. A może też warto zmniejszyć rozbuchane zapędy i wystawiać co sezon 23-24 czy nawet mniej oper zamiast 26 czy 27? Więcej czasu na próby i zmniejszenie presji na ekipę techniczną.

Inny, bardziej odważny scenariusz powinien by wybrać MET, a nie Petera Gelba i albo poczekać do wygaśnięcia kontraktu nie odnawiając go, lub już teraz, na fali bieżących wydarzeń podziękować mu za współpracę jeszcze przed rozpoczęciem nowego sezonu i mianować nowego dyrektora generalnego. Nie jest to jednak sprawa prosta, by znaleźć odpowiednią osobę w trybie natychmiastowym, chyba, że tak zarząd MET, jak i Gildii już tę ewentualność rozważał i mają na oku jakichś kandydatów. No i dochodzą też do tego kwestie prawne, czyli klauzule podpisanego z Gelbem kontraktu. Może taniej by było zatrudnić dyrektora artystycznego z prawdziwego zdarzenia i w jego ręce oddać nadzór nad nowymi produkcjami, a Petera Gelba pozostawić na stanowisku zarządzania administracyjnego?

W zaistniałej sytuacji jedynie jednak prawdziwie wielkie nazwisko świata opery, a nie kolejny mniej lub bardziej znany biznesman, mogłoby faktycznie odbudować nadzieje i zaufanie widowni MET.

Można by też powrócić do idei triumwiratu w MET, czyli dyrektora muzycznego, dyrektora artystycznego i menadżera. Dyrektor muzyczny we współpracy z dyrektorem artystycznym kreowałby produkt i przekazywali go w ręce menadżera, którego zadaniem byłoby sprzedanie go sponsorom. Ważne w tym jednak to, by menadżer nie ingerował w działania szefa od muzyki i tego od artystycznej oprawy scenicznej. Zakładamy przy tym oczywiście, że mamy tu do czynienia ze specjalistami od muzyki i teatru najwyższej, światowej klasy. Ale jeśli chce się utrzymać najwyższy światowy poziom – to trzeba za to zapłacić. Obecnie jak wiadomo pensja Petera Gelba wynosi mniej więcej 1 mln dolarów, a więc może się takie rozwiązanie opłaca, jeśli bieżący budżet MET wynosi 300 milionów dolarów?

Ostatni skandal w MET unaoczniał też w bardzo wyraźny sposób emocje i zaangażowanie widowni MET, to nie tylko w samym Nowym Jorku. Ogromne utożsamienie się z jej funkcjonowaniem, traktowanie tego teatru jako „ich MET”, a poczynił Gelba jako wręcz zamachu na „ich dobro” trudno by było przecenić. To niezwykle budujące i dobrze wróżące na przyszłość jeśli oczywiście ten, kto rządzi MET, a nie w MET, zechce tych głosów posłuchać i przedłożyć dobro instytucji nad dobro jednostki chwilowo nią zarządzającej. Jeśli tak się stanie – nie trzeba się pewnie będzie obawiać o finansową przyszłość MET i jej światowy prestiż. 🍷



Wojciech Kilar: Co to jest, to różowe?

Dyktafon, nagram na nim naszą rozmowę.

Taki mały? Wie pani, ja się zupełnie na elektronice nie znam... Wszystko mi się psuje, poza samochodami. Ale tu chyba muszę uważać, bo każde słowo będzie zarejestrowane.

Oczywiście. I dlatego zacznę od weryfikacji pana biografii. W wielu źródłach figuruje pan jako „aspirant” prof. Bolesława Woytowicza w Akademii Muzycznej w Krakowie. Tymczasem sam wielokrotnie podkreślał pan, że od 1949 r. jest związany wyłącznie z Katowicami...

W moich papierach figuruje trzyletnia aspirantura, która formalnie podlegała pod Kraków, w związku ze stypendium, które mi przyznano. W praktyce jednak nigdy nie byłem niczym asystentem. Informacje o mojej pracy na uczelni to fikcja, podobnie jak przypisywanie mi roli dyrygenta czy pianisty.

W tym pianaście trochę prawdy jednak jest...? Przygotowywał się pan przecież do Konkursu Chopinowskiego.

Możliwe, że wykazywałem jakieś zdolności w tym względzie, jednak nie takie, żeby wytrzymać estradę. Nie nadawałem się do tego, ćwiczenie okropnie mnie męczyło.

A czy o porzuceniu kariery pianisty zdecydowała też niechęć do koncertowych strojów? Podobno nie lubi pan smokingu.

Nie lubilem. Ale kiedyś oglądałem w telewizji ceremonię wręczenia Oscarów. Billy Cristal miał piękny smoking – zgrabny, króciutki, właściwie ni to smoking, ni to marynarkę. Znalazłem podobny w Katowicach, i to przeceniony o 40 procent. I ten lubię.

Czyli jest to pana nowe oblicze „estradowe”. A muzyczne? Wskaże pan swój autoportret?

Kiedyś uważałem, że to *Angelus*, potem, że *I Koncert fortepianowy*. Dziś myślę, że odnajduję siebie w jednym i drugim.

Film uczy dyscypliny

z Wojciechem Kilarem rozmawia Maria Wilczek-Krupa



fot. Biuro Prasowe Jasnej Góry/Marek Kępiński

Cieężko postawić znak równości pomiędzy dziełem sakralnym i fortepianowym.

Tak, ale mój *Koncert* też jest po części sakralny. Drugą część oparłem przecież na kantyku Zachariasza, on zainspirował mnie zresztą do napisania tego utworu. Któregoś dnia obejrzałem w telewizji nabożeństwo z Katedry Wawelskiej. Tam właśnie śpiewano kantyk Zachariasza: *Błogosławiony Pan Bóg Izraela, który lud swój nawiedził i wyzwolił*. Zafascynował mnie ten śpiew, wyjątkowo – jak na Polaków – czysty. Wychodzi zatem na to, że już dwie rzeczy zawdzięczam telewizji: smoking i *Koncert fortepianowy*.

Telewizja nadaje także filmy. Lubi pan kino?

A kto nie lubi? Najchętniej oglądam thriller.

Największa fascynacja kinowa to Francis Ford Coppola?

Tak. Obejrzałem *Ojca Chrzestnego* i zrozumiałem, że film może zachwycić na równi z dobrą muzyką czy świetnym malarstwem. Jeden z naszych znakomitych reżyserów, Lech Majewski, powiedział później, że dobre kino jest jak sztuka Szekspira – jego historie też są przygodowe, kryminalne, a jednak są to wielkie dzieła. Zgadzam się z tą opinią. Geniusz Coppoli, podobnie jak wcześniej geniusz Szekspira, uczynił z tych krwawych

historii uniwersalne arcydzieła, w których znajdujemy odpowiedzi na wiele pytań, nurtujących ludzkość od wieków.

Jednym słowem zaakceptował pan film jako dzieło sztuki.

Aż tak bym nie ryzykował. Zawsze będę stawiał Bacha czy Dantego przed mistrzami kina. Ekranowe arcydzieła zdarzają się mimo wszystko stosunkowo rzadko.

Ma pan świadomość, że muzykę filmową do rangi dzieła sztuki podnosi właśnie pan?

Pani mnie prowokuje, żebym był nieskromny. Zawsze, pisząc na potrzeby kina, staram się pisać przyzwoite utwórki, które mają jakieś

samodzielne życie. Choć – powiem szczerze – nigdy nie zastanawiałem się nad rolą, jaką muzyka może pełnić na ekranie. Do dziś nie rozumiem, dlaczego tak wielu reżyserów chciało wobec tego współpracować właśnie ze mną. Ja pisałem, co chciałem, oni musieli to wyciszać, ciąć, skracać... Dużo zamieszania.

Właśnie filmowi zawdzięcza pan jedno ze swoich największych, klasycznych arcydzieł – *Exodus* z 1981 r. To było przy okazji pracy nad *Davidem* Petera Lilienthala?

Tak. W podarowanym przez reżysera zbiorze kandydów wyszukałem zachwycającą melodię, którą postanowiłem uczynić tematem *Exodusu*. Ostatecznie utwór ten stał się symbolem dramatycznej walki Solidarności z komunistycznym reżimem, chociaż pierwotnie wcale o nim w ten sposób nie myślałem. Kto wie, może artyści są jak zwierzątka, które potrafią przeczuć niebezpieczeństwo? Był moment, że chciałem, aby w kulminacyjnym momencie *Exodusu* masa brzmienia była tak miążdżąca, żeby waliły się mury filharmonii...

Przy takiej ilości blachy to wydaje się całkiem możliwe... Ta wzmocniona obsada ma, o ile pamiętam, swoją historię?

To prawda. Kiedyś u nas w Katowicach odbywał się zjazd orkiestr dętych. Pamiętam ten trzask kilku tysięcy trąbek i puzonów, dochodzący z jednego końca placu na drugi z kilkusekundowym opóźnieniem. Zafascynowała mnie wtedy ta dźwiękowa masa blachy, dlatego dodałem do obsady *Exodus* po dwie trąbki, dwie waltornie, dwa puzony. Dziś uważam, że popełniłem błąd – dodałem ich za mało. Gdybym dał dwadzieścia trąbek, można byłoby liczyć na podobny trzask... Po latach muszę przyznać – dla spokoju sumienia skorygowałbym w tym utworze kilka detali.

Na przykład zakończenie? *Exodus* kończy się nagle, niemal urwanym krzykiem chóru.

Tak, to pewnego rodzaju warsztatowy błąd. Lepiej jest – zgodnie z tradycją – potrzymać przez chwilę ten akord końcowy. Możliwe jednak, że to nagłe zakończenie też miało intuicyjny związek z wyzwoleniem przesłaniem dzieła – nagle zerwał się sznur na szyi komunistycznego ustroju... To musiało się przecieć stać.

A czy w innych swoich utworach też dostrzega pan niedociągnięcia warsztatowe? W *Kzesanym* albo w *Orawie*? W *Koncertach fortepianowym*?

W *Kzesanym* naprawiłbym to czy owo, ale *Orawę*, *Preludium chorałowe* i *I Koncert fortepianowy* uważam za swoje „najczystsze” kompozycje. Chociaż w *Koncertach* mógłbym obmyślić mniej karkołomny technicznie finał. Niestety – w przypadku *II Koncertu* zrobiłem to samo. Ostatnia część wymaga atletycznej wręcz kondycji.

Po *II Koncercie fortepianowym* sięgnął pan m.in. po *Sonet* Petrarcki. Ukończył je pan parę miesięcy temu, ale ta literatura „chodziła” za panem od kilku lat...

Rzeczywiście – pisząc w 2007 r. *Sinfonię de motu* i poruszając się w przestrzeni *Boskiej Komedii* Dantego natrafiłem także na *Sonet* do *Laury*. Szczerze mówiąc, Petrarca dał mi olbrzymie wsparcie w życiu. Uzmysłowił mi, kim była dla mnie moja żona...

Barbarę Pomianowską poznał pan jeszcze w Liceum Muzycznym w Katowicach, dokąd przeniósł się pan z krakowskiego „Nowodwórka”?

To było jedno z pierwszych Liceów Muzycznych w Polsce, powstało jeszcze przed wojną. Jak tylko zobaczyłem tych ludzi oszalałych na punkcie muzyki, musiałem do nich dołączyć. Poznałem tam Basię; była skromną i absolutnie cudowną osobą. Przeżyliśmy razem ponad czterdzieści lat. Od jej śmierci w 2007 r. nienawidzę siódemki...

Petrarka pomogła przetrwać?

Właśnie. Otworzyłem *Sonet* i nagle zorientowałem się, że ktoś, kto żył kilkaset lat przede mną, wiedział o mnie wszystko. Zobaczyłem moją historię – to bardzo pomogło.

Pani Barbara, podobnie jak pan, niezwykle wysoko ceniła talent i osobę Romana Polańskiego...

Dziwi to panią, że się zaprzyjaźniliśmy? Rzeczywiście ja i Roman jesteśmy ludźmi z dwóch biegunów, różnie też między nami bywało. Kiedyś w Paryżu pokłóciliśmy się potwornie, ja się wścieklem, rzecz zakończyła się trzaskaniem drzwiami. Poszedłem do hotelu z zamiarem spakowania się i natychmiastowego wyjechania do domu. Następnego dnia, kiedy emocje trochę opadły, postanowiłem jednak zadzwonić do Polańskiego. Powiedziałem: „wiesz, wczoraj tak trochę głupio wyszło...” A on na to: „Wczoraj? Ale co było wczoraj?”. Za to go lubię. I za mistrzostwo filmowe, rzecz jasna. No, może jeszcze za jego zaskakujący sentyment do Lwowa i wspólne śpiewanie nieprzyzwoitych, lwowskich piosenek, które nie mam pojęcia, skąd on – urodzony w Paryżu a wychowany w Krakowie – zna.

Śpiewanie podczas paryskich kolacji w domu mistrza?

Niekoniecznie. Śpiewaliśmy też podczas nagrywania muzyki do *Pianisty*, budząc tym ogólne zgorzienie.

A która z własnych ścieżek dźwiękowych do filmów Polańskiego jest panu najbliższa? Właśnie ta z *Pianisty*?

Nie, tam jest na szczęście więcej Chopina, ja mam tam tylko 17 minut. Najwyżej cenię muzykę z *Dziwiątych wrót*. I nie chodzi nawet o wokalizę, którą napisałem pod napisy końcowe, ale o motyw głównego bohatera, który bardzo lubię. W ogóle fascynują mnie *Dziwiąte wrota*, bo są pełne mistrzowskich

szczegółików, z których słynie Polański. Nagle ni stąd, ni zowąd w kadrze pojawia się na przykład pies, taki niepozorny dalmatyńczyk, przypatruje się całej akcji i niesamowicie dodaje kolorytu całej filmowej kompozycji.

Z takich szczegółików słynie także Andrzej Wajda. Choćby w *Ziemi Obiecanej*.

O tak, to absolutnie genialny film. Z muzyki najbardziej lubię ten industrialny, miejski motyw, pojawiający się jakby w kontrze do sielanki ilustrowanej walcem.

Ten motyw charakterem przypomina muzyczne tematy z horrorów. Gdyby nie on, obraz mówiłby nam zupełnie co innego...

To prawda – Wajda posłużył się muzyką, żeby wzbudzić w nas, widzach, niepokój. Nawiasem mówiąc przekląłem ten motyw pewnego wieczoru, podczas kolacji u Francisca Forda Coppola, kiedy w całym domu szła w kółko właśnie moja muzyka z *Ziemi Obiecanej*. Jakies tajne głośniki chyba zainstalował we wszystkich pomieszczeniach, bo grało to absolutnie wszędzie.

Pod koniec stulecia dotarł pan zatem ze swoją muzyką za ocean. Zdarza się, że młodzi twórcy wypytują pana, co trzeba zrobić, żeby zaistnieć w Hollywood?

Owszem. A ja odpowiadam zawsze tak samo: trzeba mieć telefon i siedzieć przy nim. O trzeciej w nocy zadzwonił do mnie pewien człowiek z pytaniem, czy Coppola może się ze mną skontaktować. Zgodziłem się, Coppola zadzwonił i w ten sposób zostałem członkiem jego ekipy. Pojechałem do Stanów i pisałem muzykę przez trzy dni zupełnie sam, zamknięty z portierem w wytwórni Columbia. Spacerowałem po filmowym miasteczku, zwiedzałem ulicę Marilyn Monroe... To było wielkie przeżycie. Potem wróciłem do Polski.

Nie uczestniczył pan w montażu?

Nigdy tego nie robię. Muzyka przestaje być moją własnością zaraz po nagraniu, podkładaniem pod konkretne sceny zajmuje się reżyser. Szczególny talent w tym względzie ma Andrzej Wajda – w każdym naszym projekcie dokonał, moim zdaniem, idealnego wyboru. W *Ziemi Obiecanej*, w *Smudze cienia*, *Korczaku*, *Panu Tadeuszu*, *Zemście* – wszędzie.

I w każdym z tych przypadków ścieżka dźwiękowa żyje do dziś własnym, pozakranowym życiem.

Rzeczywiście, teraz mi pani to uświadomiła. Może dlatego, że to głównie marsze, polonezy, walce? Łatwo wpadają w ucho.

Lubi pan tańce w muzyce filmowej.

Pewnie dlatego, że sam nie tańczę.

A do autorskiego tańca w *Salcie Tadeusza Konwickiego* skąd pan czerpał pomysły?

Pojęcia nie mam. Ale zgadzam się, że to jeden z lepszych moich tematów filmowych.

W sumie jednak – nawet, jeśli pozbieramy wszystkie autonomiczne dziś ścieżki dźwiękowe mojego autorstwa – nie ubiera się więcej, niż godzina dobrej, samodzielnej muzyki.

Pan jest bardzo skromny.

Wcale nie. Staram się po prostu być wobec siebie krytyczny. Nie uważam, żeby moja muzyka filmowa była sztuką z najwyższej półki. Wielokrotnie jednak wspominałem, że chciałbym być współczesnym Moniuszką. Dlatego cieszę się, że moje tematy filmowe są popularne, bo dzięki nim także muzyka symfoniczna, bliższa mojemu sercu, staje się znana i dociera do ludzi. Muzykę filmową piszę natomiast także dlatego, żeby z czegoś żyć.

Są chyba jednak inne profity, które niesie ze sobą praca dla filmu?

Kino daje przede wszystkim możliwość zwiedzania świata i nawiązywania przyjaźni. To ostatnie jest niezwykle ważne dla kompozytora, który z założenia siedzi zamknięty w swojej norze i ma sporą szansę, żeby zdziczeć. Film uczy także dyscypliny. Kiedy komponujemy symfonię czy kwartet nie związany z zamówieniem, nie mamy nad głową przysłowiowego bata i w efekcie praca może się wydłużać w nieskończoność.

Jaką ilość czasu dają zwykle producenci na skomponowanie pełnometrażowej ścieżki dźwiękowej?

W Ameryce – sześć do ośmiu tygodni. Na szczęście komponowanie na potrzeby filmu jest niezmiernie łatwe i spokojnie można się w tych widelkach zmieścić.

Łatwe? Ja słyszałam odmienne opinie.

Naprawdę? Przecież kompozytor ma już gotowy punkt zaczepienia, inspirację, treść! Pisząc kwartet smyczkowy lub symfonię startujemy od zera, stoimy przed ścianą, a raczej przed klawiaturą, gdzie – jak napisał kiedyś Zygmunt Mycielski – „dwanaście biernych półtonów rzuca nam obelgę w twarz”. Niedawno zwrócono się do mnie z prośbą o napisanie utworu symfonicznego dla orkiestry z Indianapolis. Kompozycja ma trwać około 20 minut i to są absolutnie wszystkie dane na temat tego zamówienia, jakie posiadam. Sam muszę wymyślić, co chcę tym utworem powiedzieć. W filmie natomiast mam wszystko podane na tacy, do tego jeszcze nie obowiązują mnie

żadne zasady formalne czy ograniczenia, poza czasowymi. A przecież w kompozycji najtrudniejsza jest właśnie konstrukcja utworu.

Ale u Krzysztofa Zanussiego zdecydował się pan na filozoficzny wręcz komentarz dźwiękowy. To chyba trudniejsze?

Rzeczywiście, moja muzyka do obrazów Zanussiego ma szczególny wydźwięk. Komentarze akcję, ale robi też coś więcej – utożsamia widza z konkretną ideą, scala narrację. Najbardziej zadowolony jestem ze ścieżki dźwiękowej do *Iluminacji*, zwłaszcza z tego bachowskiego motywu, który towarzyszy m.in. górom, a potem także jednej z ostatnich scen, kiedy bohater stoi samotnie w rzece. Wyszła z tego taka barokowa aria o refleksyjnej, egzystencjalnej wręcz wymowie.

A w kryminałach Christie co pana tak zafascynowało? Hercules Poirot? Panna Marple?

Wcale nie. Jeśli już mówimy o postaciach, to najbardziej lubię pisarkę, trochę postrzeloną i uwielbiającą jabłko Ariadnę Oliver. W kryminałach Christie przede wszystkim ujęła mnie jednak urocza atmosfera angielskiej prowincji z pierwszej połowy XX w. Dlatego tak chętnie wracam do jej książek i na szczęście bardzo rzadko pamiętam, kto zabił. Muszę przyznać, że z wiekiem mniej jednak ceni się fabułę, a bardziej – pamiętniki, listy czy biografie. W ostatnich latach największym wydarzeniem literackim były dla mnie *Dzienniki Iwaszkiewicz*a, napisane z niewiarygodną, porażającą wręcz szczerością. To są obecnie książkowi przyjaciele takiego dojrzałego człowieka, jak ja.

Pan przyjaźni się także z kotami.

Koty wzbudzają we mnie stany emocjonalnie skrajne – od złości do miłości. Jak zacząłem karmić jednego przybłądę, to teraz prowadzę już całą jadłodajnię, tak się namnożyły. Ale rzeczywiście, ma pani rację. Do kotów i książek mam wielką słabość.

I do szybkich samochodów.

Już coraz mniej. Pozyłem się krądownika, zostawiłem sobie jedno mniejsze auto. Niestety z automatyczną skrzynią biegów, wobec czego na początku nie potrafiłem nim jeździć, ciągle spotykały się ze sobą obydwie nogi. Ktoś mi poradził, żeby lewą przywiązać... Tak czy inaczej, czas moich fascynacji nadmierną prędkością minął. Już nie jeżdżę 255 km na godzinę. Wolę ciszę, dom, spokój i książki.

Jest pan melancholikiem?

Kiedyś, w jakimś teście osobowościowym napisałem, że moje nadrzędne cechy to kontemplacyjność, medytacyjność, refleksyjność, czyli po prostu... lenistwo.

Życzę wobec tego wielu spokojnych chwil w tym jubileuszowym roku. Obawiam się jednak, że spożytkuje je pan na pracę, nie leniuchowanie, bo przecież ma pan sporo zamówień.

Rzeczywiście, cały czas komponuję. Ale ja to lubię i raczej mnie to nie męczy, więc pani życzenia są jak najbardziej na miejscu.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Mówimy o muzyce i filmie, a pan kocha przecież także literaturę. I to nie tylko tę klasyczną czy filozoficzną, ale również tę przyziemną – kryminały i literaturę grozy...

Istotnie, obok dzieł Pascala czy św. Augustyna mam na półce prawie wszystkie powieści Agathy Christie, jestem także miłośnikiem prozy Stephena Kinga. Jego *Christine* jest absolutnie rewelacyjna, uwielbiam do niej wracać. Świetna jest też *Misery*, ale odkąd obejrzałem film i zobaczyłem scenę z łamaniem bohaterowi nóg łomem, boję się nie tylko ekranizacji, ale także książkowego oryginału.

Miloš Karadaglić – *Latino*

Latynoska dusza gitarzysty z Czarnogóry

Dorota Staszewicz

„Tak wiele najpiękniejszego repertuaru gitarowego pochodzi z Ameryki Łacińskiej” – mówi Karadaglić – „że żadna inna decyzja nie była dla mnie tak łatwa, jak wybór tematu mojej nowej płyty. Niektóre utwory z tego albumu sprawiły, że wyszedłem nieco poza strefę, w której czuję się komfortowo – ale chciałem pokazać różne aspekty tej kultury”. Ameryka Łacińska ma wiele skojarzeń – począwszy od kubańskich cygar i rumu, przez tortillę i Che Guevarę, aż po piłkę nożną, a bogactwo jej muzycznej kultury zachwyca melomanów na całym świecie. Ukazanie różnorodności muzycznej tego niezwykłego kontynentu na jednej płycie nie było łatwym zadaniem, ale komu mogło się to udać, jeśli nie Milošowi?

Miloš Karadaglić urodził się w Czarnogórze w 1983 r., a osiem lat później jego ojciec wziął go za rękę i zaprowadził do szkoły muzycznej. Czy mógł w najśmielszych marzeniach wyobrazić sobie, że niedługo jego syn ukończy prestiżową Royal Academy w Londynie i będzie koncertował na całym świecie? Przecież w ich rodzinie nie było wcześniej muzyków... W drugiej ręce mały Miloš trzymał wówczas starą gitarę, w której podobno brakowało kilku strun. Obecnie gra na instrumencie autorstwa słynnego Australijczyka Grega Smallmana, подарowanym gitarzyście przez anonimowego miłośnika jego talentu. „To publiczność sprawia, że ożywam na scenie” mówi Karadaglić, chociaż jego plany dotyczyły na początku kariery muzyka raczej rockowego niż klasycznego. W wywiadach wspomina, że zmiana dokonała się dopiero pod wpływem zasłyszanego pewnego razu *Asturias* Albeniza w wykonaniu Andrésa Segovii (nic dziwnego, że utwór ten znalazł się na honorowym miejscu pierwszej płyty Miloša).

Markizowi de Salobreña, bo takim tytułem został uhonorowany Segovia w uznaniu jego zasług w krzewieniu kultury hiszpańskiej na świecie, zadedykował swoje utwory wielu kompozytorów – w tym Heitor Villa-Lobos (1887–1959) i Manuel Ponce (1882–1948), który skomponował świetnie interpretowane przez Karadaglića wytworne, eleganckie *Scherzino mexicano* i *Chanson z III Sonaty*. Miloš wspomina: „Kiedy po raz pierwszy obejrzałem kasetę wideo, na której wielki Segovia grał *Chanson*, porwały mnie emocje. Musiałem mieć to na płycie, ponieważ to jest jeden z najgłębszych utworów muzycznych,

jaki kiedykolwiek zagrałem”. Podobnym uczuciem gitarzysta darzy muzykę Villa-Lobosa: „Villa-Lobos był kimś niezbędnym dla rozwoju tego instrumentu. We współpracy z Segovią stworzył dzieła, które naprawdę rzuciły wyzwanie skromnej naturze gitary – jej technicznym i muzycznym możliwościom, palcie kolorów i czystej mocy”.

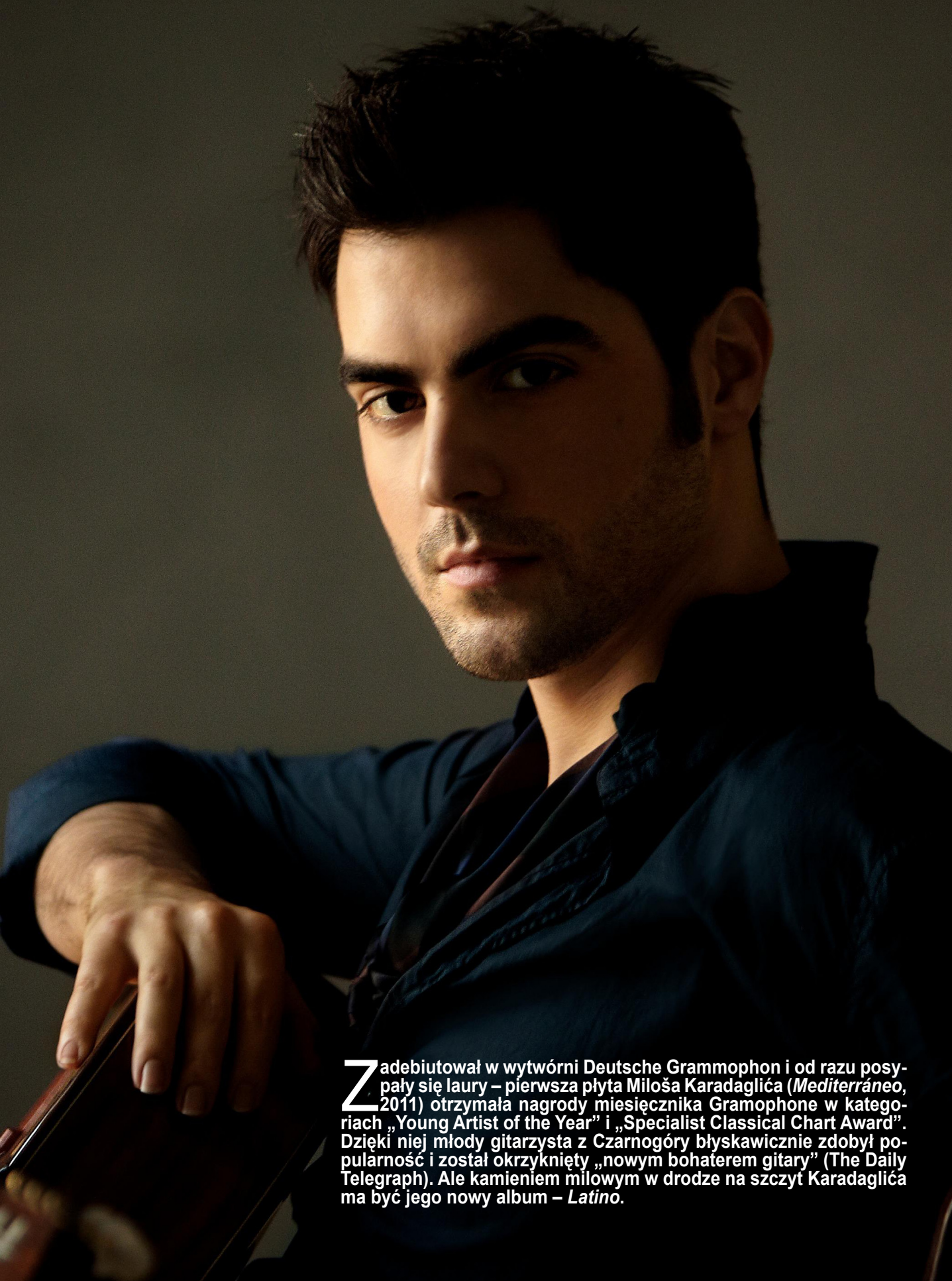
Brazylijski kompozytor odegrał bardzo ważną rolę w życiu muzycznym nie tylko swojej ojczyzny, której różnorodne tradycje chłonał podczas swoich podróży po kraju, ale całego świata. Album *Latino* zawiera pierwsze z pięciu preludiów, które skomponował w 1940 r. i miniaturę ze *Suite popular brasileira* (1912), zadedykowaną Segovii po ich pierwszym spotkaniu w Paryżu w latach 20. XX w. „Villa-Lobos traktuje tu gitarę jak wiolonczelę – mówi Karadaglić o *Preludium e-moll* – z bogatą melodią legato w basie. Brzmi tak, jakbyś potrzebował łuku, żeby to zagrać! To jeden z moich ukochanych utworów z repertuaru na gitarę i taki, który wykonywałem przez wiele lat”. Samego Segovię młody muzyk porównuje do Marii Callas („jest on dla gitarzystów tym, kim Callas dla śpiewaków. Stworzył nowy świat dźwiękowy, pomógł gitarze zdobyć nowych wielbicieli i zdobyć szacunek jako instrumentu równego każdemu innemu na międzynarodowej arenie koncertowej”).

Wydaje się, że nic nie może być bliższe człowiekowi żyjącemu w świecie kultury iberijskiej i iberoamerykańskiej niż muzyka, która ją definiuje – tango. A jeśli tango, to oczywiście *Por una cabeza* Carlosa Gardela (1890–1935), napisane w roku tragicznej śmierci „słowika z Buenos Aires”, a także słynne *La cumparsita* z 1917 r. Gerarda Matosa Rodrigueza (1897–1948, znanego także jako „Becho”), które Rodriguez skomponował jako młody student i do którego sprzedał prawa autorskie (by następnie przez wiele lat starać się je odzyskać). I – naturalnie – utwory króla tego tańca, Astora Piazzoli (1921–1992). „Czy na tym świecie jest ktoś, kto nie lubi tanga?” – pyta retorycznie Miloš i dodaje: „to najpiękniejszy, najbardziej zmysłowy, erotyczny taniec na tej planecie i jako taki stanowi niezbędny składnik tej płyty”. Dwa utwory Piazzoli, *Oblivion* i *Libertango*, są klasykami jego oryginalnego stylu *tango nuevo*. Karadaglić wspomina, że w czasach studiów w Royal Academy „każdy szalał za Piazzolą – być może dlatego, że muzyka

tęgo kompozytora dawała poczucie ucieczki od rygoru klasycznych ćwiczeń”. Album *Latino* zawiera także *Milonga z 24 Piezas sudamericanas* Jorga Cardosa (ur. 1949) – bo czy można skomponować dobre tango nie będąc Argentyńczykiem? W odpowiedzi Karadaglić prezentuje utwór francusko-tunezyjskiego gitarzysty i kompozytora Rolanda Dyensa (ur. 1955). Jego *Tango en skaï* według Miloša jest „uosobieniem radości”, dlatego wiele razy pojawiało się w recitalach gitarzysty, najczęściej grywane na bis.

„Latynoamerykańska muzyka na gitarę jest może jeszcze bardziej nieskrepowana niż hiszpańska” – mówi Karadaglić, a jego słowa potwierdza *Batucada z Cenas brasileiras*, autorstwa urodzonego w Urugwaju brazylijskiego kompozytora Isaíasa Sávia (1900–1977), dzięki któremu popularna samba *Favelas* zamienia się w niezwykle pulsującą utwór gitarowy. Album *Latino* zawiera także energiczną, porywającą *Danza brasileira* Jorgego Moreli z Argentyny (ur. 1931) oraz *Un sueño en la floresta i Una limosna por el amor de Dios* nazywanego „Chopinem gitary” Agustina Barriosa Mangoré (1885–1944), który według Miloša „przeniósł technikę tremolo na najwyższy stopień zaawansowania”. Kolejne propozycje to *Un día de noviembre (Listopadowy dzień)* Leo Brouwera z Urugwaju (ur. 1939), w którego utworze najważniejszą rzeczą według Karadaglića jest „uchwycenie głębokości i sensu muzyki, z prostymi kształtami i formami – każda nuta może sięgnąć w głąb psychiki słuchacza, a gitara staje się głosem”, a także przebój autorstwa kubańskiego kompozytora Osvalda Farrésa (1902–1985) *Quizás, quizás, quizás*.

„Zawsze chciałem wejść do świata wolności – bez żadnych ram ani granic, w którym można pozwolić sobie na połączenie z najskrytszymi uczuciami i muzycznymi pragnieniami, komunikując je na najwyższym poziomie. Aby ta płyta mogła być naprawdę »latynoska«, trzeba było zagrać utwory bliskie ludziom” – twierdzi Karadaglić. Soliście towarzyszy zespół Studioorchester der Europäischen FilmPhilharmonie pod dyrekcją Christopa Israela – autora orkiestrowych aranżacji niektórych utworów na *Latino*, a nagrania powstały w studiu w Berlinie i w kościele pod wezwaniem św. Marii w angielskiej miejscowości Chilham, w hrabstwie Kent. 🎸



Zadebiutował w wytwórni Deutsche Grammophon i od razu posypały się laury – pierwsza płyta Miloša Karadaglića (*Mediterráneo*, 2011) otrzymała nagrody miesięcznika Gramophone w kategoriach „Young Artist of the Year” i „Specialist Classical Chart Award”. Dzięki niej młody gitarzysta z Czarnogóry błyskawicznie zdobył popularność i został okrzyknięty „nowym bohaterem gitary” (The Daily Telegraph). Ale kamieniem milowym w drodze na szczyt Karadaglića ma być jego nowy album – *Latino*.

Urodzony kontrabasista

z utalentowanym kontrabasistą Szymonem Marciniakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Szymon Marciniak swoim talentem i umiejętnościami gry na kontrabasie imponuje i zdumiewa od wielu lat. Pochodzi z Kujaw, a konkretnie z historycznej stolicy Kujaw, czyli z Włocławka. Choć, jak sam przyznaje, jego rodzice nie są muzykami, to jednak miłości do muzyki nauczył się właśnie od nich. Swoją przygodę z muzyką zaczął od fortepianu w wieku 6 lat, to jednak w wieku lat 11 odkrył, że jest urodzonym kontrabasistą.

Dzisiaj – jak przyznaje w specjalnej rozmowie dla czytelników *Muzyka21* – stara się odczarować mit, że dobry kontrabasista musi mieć 4 na 4, a sama gra na instrumencie to prawdziwy kalejdoskop barw i dźwięków. Dumny jest, że w swoim życiu spotkał profesora, który pokazał mu prawdziwą pasję i miłość do kontrabasu i muzyki. Cieszy się bardzo, że profesor Wenancjusz Kurzawa wskazał mu drogę, która zaprowadziła go na sale koncertowe Europy. Choć mieszka na stałe w Holandii, koncertuje na całym świecie.

Na swój debiut płytowy wybrał bardzo znane i popularne wśród kontrabasistów *Sonaty Adolfa Miśki*, co może samo w sobie wydawać się mało oryginalne. Ale spotkanie z Janem A. Jarnickim, wybitnym producentem muzycznym i właścicielem prestiżowej firmy Acte Préalable spowodowało, że zamiast jednej płyty ze znanym repertuarem, otrzymaliśmy dwie ambitne płyty, na których Szymon Marciniak z towarzyszeniem znakomitej pianistki Joanny Ławrynowicz nagrał wszystkie dzieła czeskiego kompozytora napisane na kontrabas i fortepian. A smaczku i wartości obu ambitnym albumom dodaje światowa premiera fonograficzna niedawno odkrytej *Fantazji na tematy z oper Smetany Adolfa Miśki*.

Warto poznać osobę Szymona Marciniaka i jego sztukę muzyczną, bowiem ma on szansę dołączyć na stałe do grona najwybitniejszych artystów europejskich, z których tak wielu pochodzi z Polski.

Kiedy zaczął pan interesować się muzyką?

Muzyka zawsze była obecna w domu moich rodziców. Choć nie są zawodowymi muzykami, od zawsze byli pasjonatami muzyki, i to zarówno biernie, jak i czynnie. To również rodzicom zawdzięczam fakt, że w wieku 6 lat rozpocząłem edukację muzyczną. Początkowo grałem na fortepianie, ale najwyraźniej nie byłem „urodzonym” pianistą. Dość szybko stało się jasne, że powinienem zmienić instrument.

I konsekwencją tych zainteresowań był wybór kontrabas, jako instrumentu z którym wiąże się pan na całe życie...

Na kontrabasie zacząłem grać w wieku 11 lat. Słuchałem wówczas starszych kolegów kontrabasistów wykonujących dość trudne technicznie utwory i od razu zafascynowało mnie to, że na kontrabasie można grać nie tylko te niskie, ale również te wysokie dźwięki.

To dość szczególnie wybór, bowiem kontrabas jest instrumentem specyficznym. Rzadko gości jako instrument solowy...

I to się bardzo zmienia. W ciągu ostatnich 40-50 lat poziom techniczny gry na kontrabasie podniósł się niesamowicie szybko. Jest mnóstwo znakomitych szkół, są kontrabasy robione specjalnie do gry solowej, coraz rzadziej, na szczęście, pokutuje wśród kontrabasistów mit, że kontrabas musi być rozmiaru 4/4, żeby dobrze brzmiał. Również przez rozwój środków masowego przekazu i Internetu każdy sam może się przekonać, że dzisiaj kontrabasistów grających najbardziej wymagające utwory są setki. Teraz chodzi już nie o to, czy się gra na kontrabasie solowo, ale jak się gra?

Swoją edukację, studia odbył pan za granicą. Dlaczego?

Dla mnie był to szczęśliwy splot różnych okoliczności. W wieku lat 13 zacząłem się uczyć u prof. Wenancjusza Kurzawy z Bydgoszczy, który pozostał moim nauczycielem i mentorem przez niemal 10 lat. Gdy profesorowi zaproponowano pracę w uczelni muzycznej w Düsseldorfie, zdałem maturę w przyspieszonym trybie i wyjechałem do Niemiec. Z perspektywy czasu mogę stwierdzić, że nie mogło stać się lepiej.

Jaka jest różnica między studiami w Polsce, a w Niemczech i Holandii?

Nigdy nie odbywałem studiów w Polsce, ale nie muszę chyba tłumaczyć wciąż widocznych różnic poziomu życia muzyków w Polsce a w krajach zachodnich. Uważam, że miałem dużo szczęścia wyjeżdżając z Polski tak wcześnie. W wieku 25 albo więcej lat człowiek nie jest w stanie się już tak łatwo przystosować do innych warunków.

Jest pan solistą, członkiem orkiestry, zespołu kameralnego oraz tworzy duet 2BASE z pianistą. Która forma muzykowania jest panu najbliższa?

Czuję się przede wszystkim muzykiem. Staram się nie dzielić mojej pracy na kategorie, a tym bardziej ich ze sobą porównywać. We wszystko co robię jako muzyk wkładam całą siłę i energię, i żadna z wyżej wymienionych form muzykowania nie jest dla mnie ważniejsza niż pozostałe. Oczywiście bycie solistą, granie w duecie z fortepianem, zespole kameralnym, czy prowadzenie grupy kontrabasów w orkiestrze symfonicznej to różne funkcje i każda wymaga innego rodzaju odpowiedzialności. Ale właśnie ta różnorodność zadań jakie stawia przede mną mój instrument przysparza mi najwięcej satysfakcji!

Do szczególnych pana doświadczeń artystycznych należy udział w premierze opery kameralnej *Der Roman mit dem Kontrabass (Romans z kontrabasem)* w 2005 r., napisanej przez renomowanego niemieckiego kompozytora Jürga Baura (1918–2010), na podstawie opowiadania Antona Czechowa. Proszę nam o tym opowiedzieć...

Niestety już nieżyjącego Jürga Baura poznałem w 2003 r. w trakcie moich studiów w Düsseldorfie. 85-letni wówczas kompozytor wyznał mi, że z zamiarem napisania opery na podstawie noweli Czechowa z udziałem solowego kontrabasisty nosił się już od wczesnej młodości. Historia przedstawiona przez Czechowa to krótko mówiąc opowieść o nieszczęśliwym zauroczeniu, czy też miłości prostego muzyka, nadwornego kontrabasisty Smyczkowa do młodej księżniczki Anastazji. Oczywiście miłość nie może być odwzajemniona ze względu na różnice klasowe dzielące tych dwoje ludzi. Cała opera trwa godzinę. Oprócz śpiewaków oraz orkiestry występuje solowy kontrabas, wykonujący liryczne i wirtuozowskie sola. W punkcie kulminacyjnym historii pojawia się też kilkuminutowe, wirtuozowskie *Concertino na kontrabas i orkiestrę*, które jakby zatrzymuje akcję opery. Bardzo miłe wspominać współpracę z Baurem jak również samą premierę oraz przedstawienia. Mam nadzieję, że jeszcze będzie okazja w przyszłości aby to dzieło wykonać.

Żyje pan obecnie i pracuje w Holandii. Jak tam odbierana jest muzyka? Na jaką muzykę jest największe zapotrzebowanie wśród melomanów?

Publiczność holenderska jest bardzo spontaniczna i żywiołowo reaguje na muzykę. Tym bardziej szkoda, że na kulturze i sztuce w Holandii zawsze nadmiernie oszczędzano. Myślę, że ma to podłoże częściowo religijne i historyczne, to część mentalności Holendrów. Jednak to, co dzieje się w Holandii od roku 2011 – mam na myśli cięcia budżetu kulturalnego na miliony euro, co skutkuje redukowaniem, a nawet rozwiązywaniem się orkiestr – jest tragiczne i nigdzie nie powinno mieć miejsca. To absolutne barbarzyństwo, do tego przesiąknięte ignorancją, niewiedzą i brakiem szacunku dla pracy muzyków.

Na swój debiut fonograficzny w prestiżowej polskiej firmie Acte Préalable wybrał pan utwory Adolfa Miška. To mało znany czeski kompozytor, o którym wiedzą tylko specjaliści, natomiast melomanom jest on obcy...

To dla mnie bardzo szczególnie projekt nagraniowy. Długo wyczekiwałam dlatego, iż z zamiarem zarejestrowania dzieł Miška nosiłem się już od roku 2006! Część dzieł Miška mam w swoim repertuarze od ponad 10 lat. Mišek urodził się w Czechach, ale swoją karierę zaczynał w Wiedniu jako kontrabasista orkiestry operowej, jak również Wiedeńskich Filharmoników. Dopiero po utworzeniu się niepodległej Czechosłowacji po I wojnie światowej Mišek osiedlił się w Pradze, gdzie pozostał do końca życia. W jego późnoromantycznej muzyce słychać poza wpływami czeskimi, również echa Brahmsa, Schuberta, Mahlera, Brucknera i Wagnera, wszakże jako kontrabasista wiedeńskich i praskich teatrów był z tym repertuarem związany całe życie. Te muzyczne „wspomnienia” słychać szczególnie wyraźnie w jego późniejszych dziełach, takich jak *Sonata F-dur op 7* czy *Fantazja*. Mnie zdumiewa muzykalność i inwencja kompozytorska Miška. Jego muzykę przepelnia melodyjność i liryczność. Brak u niego jakichkolwiek popisów wirtuozerii, kontrabas Miška nigdy nie przestaje śpiewać. Nie brak też roztańczonych fragmentów, w których tyle samo jest ducha czeskiego, jak i wiedeńskiej elegancji. O ile najbardziej znane są *Sonaty A-dur i e-moll* o tyle znacznie mniej grywane są jego miniatury oraz *Sonata F-dur*. Niedawno odkryta *Fantazja na tematy z oper Smetany* została tutaj nagrana po raz pierwszy. Mam nadzieję, że nagranie to pozwoli ukazać sylwetkę Miška w nowym świetle, nawet tym, którzy już o nim słyszeli!

Jakie trudności są dla wykonawcy w muzyce Miška?

Sonaty, jak i miniatury Miška to świetnie skomponowane dzieła muzyki kameralnej. Niewątpliwie są wymagające technicznie dla obojga wykonawców, ale dopiero stworzenie duetu, gdzie dwójka ludzi muzykuje na tym samym poziomie może nadać dziełom Miška blask i sens.

W debiucie partneruje panu znakomita polska pianistka Joanna Ławrynowicz. Jak doszło do waszej współpracy?

Joannę Ławrynowicz słyszałem wiele lat temu na kursach muzycznych w Łąncucie, których wówczas byłem uczestnikiem. Nigdy wcześniej nie współpracowaliśmy. Oczywiście słyszałem o jej dokonaniach fonograficznych pod egidą Acte Préalable – niewątpliwie świadczących o jej otwartości na nieznaną repertuar – stąd pomysł zaproszenia jej do współpracy. O ile podejmowanie się projektu nagraniowego z osobą, z którą nigdy wcześniej się nie współpracowało jest zawsze swoistym ryzykiem, o tyle dzisiaj, mając płytę w ręku mogę śmiało powiedzieć, że nie mogłem dokonać lepszego wyboru. Joanna Ławrynowicz jest nie tylko świetną pianistką i doświadczoną kameralist-

ką, ale przede wszystkim wrażliwym i otwartym muzykiem. Cieszyłbym się gdybyśmy mieli możliwość współpracować w przyszłości.

11 maja wystąpił pan jako solista ze swoją orkiestrą w Koncercie Edwarda Tubina. Skąd ten pomysł?

romantyzmu, jak i intensywność muzyki rosyjskich mistrzów XX w., takich jak Szostakowicz czy też Prokofiew. Gdy zaczynałem pracę nad tym utworem nie wiedziałem, że stanę się członkiem orkiestry po dyrektora Maestro Neeme Järvięgo, który znał Eduarda Tubina osobiście i nagrał wszystkie jego dzieła. Zaprogramowanie *Koncertu* Tubina pod dyktando Reidentie Orkest kilka lat temu. Pierwotnie zaplanowany koncert na sezon 2010/11 musiał zostać przesunięty o półtora roku. Ostatecznie koncert, na którym grałem Tubina okazał się jednym z pożegnalnych koncertów Järvięgo jako szefa haskiej orkiestry. Był to niezapomniany wieczór, współpraca z Järviem była prawdziwą przyjemnością.

Jak publiczność oceniła pana występ?

Chyba trzeba zapytać publiczność! Zebrałem wiele gratulacji nie tylko od publiczności, ale również od kolegów z orkiestry, którzy obdarzyli mnie dużym wsparciem. To bardzo miłe z ich strony.

Czy ma pan w repertuarze jakieś utwory kompozytorów polskich i plany z ich wykonywaniem lub nagraniem?

Kilka lat temu miałem okazję wykonywać *Sonatę* na kontrabas *solo* Mieczysława Weinberga, którego muzyka jest ostatnio na nowo odkrywana. Poza tym w repertuarze polskim na kontrabas są oczywiście dzieła Stefana Bolesława Poradowskiego, w tym jego *Koncert kontrabasowy*. Zatem pomysłów na ciekawe projekty nagraniowe na pewno nie zabraknie.

Jakie są pana najbliższe plany?

Latem występuję na festiwalach kameralnych w Holandii i Niemczech. Szczególny projekt, który mam w planach to wykonanie *Wariacji goldbergowskich* Bacha w opracowaniu na trio smyczkowe (skrzypce, altówka, wiolonczela). Tym razem jednak w składzie tria będzie kontrabas zamiast wiolonczeli. Ponadto zostałem zaproszony do udziału w międzynarodowej konwencji kontrabasistów odbywającej się w tym roku w Kopenhadze. Zaprezentuję tam recital oraz poprowadzę kurs mistrzowski. W programach recitalu na pewno pojawi się Mišek!

Dziękuję za rozmowę.®

Gdzie pan będzie promował swoją debiutancką – podwójną płytę?

Na pewno będę promował wydawnictwo „Miškowskie” przy okazji każdego koncertu, czy też recitalu, jak i za pośrednictwem mediów. Nie wykluczam również specjalnych recitali promocyjnych z muzyką Miška.

Koncert Tubina wykonuję od roku 2006. Jest on prawdziwym skarbem w repertuarze koncertów kontrabasowych. Ekspresji, którą kompozytor wydobyl z instrumentu nie mógłbym porównać z żadnym innym koncertem skomponowanym na mój instrument. To utwór łączący w sobie echa skandynawskiego

fot. Merlijn Doomernik



Marszałek
Województwa
Świętokrzyskiego



Wojewoda
Świętokrzyski



Starosta Powiatowe
w Busku-Zdroju



Urząd Miasta i Gminy
w Busku-Zdroju



Starosta Powiatowe
w Staszowie



Urząd Miasta i Gminy
w Solcu-Zdroju



Urząd Miasta i Gminy
w Staszowie



Urząd Miasta i Gminy
w Ozarowie

PATRONAT: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego - Bogdan Zdrojewski
Wojewoda Świętokrzyski - Bożentyna Pałka - Koruba; Marszałek Województwa Świętokrzyskiego - Adam Jarubas
Starosta Buski - Jerzy Kolarz; Burmistrz Miasta i Gminy Busko-Zdrój - Waldemar Sikora,
Wójt Solca-Zdroju - Adam Pałys; Burmistrz Miasta i Gminy Ozarów - Marcin Majcher
Burmistrz Miasta i Gminy Staszów - Romuald Garczewski, Starosta Staszowski - Andrzej Krzuel
Poseł do Parlamentu Europejskiego - dr Czesław Siekierski

ORGANIZATOR: Buskie Samorządowe Centrum Kultury - Dyrektor Andrzej Żądło,

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Festiwal zrealizowano przy wsparciu finansowym
Samorządu Województwa Świętokrzyskiego,
Świętokrzyskiego Urzędu Wojewódzkiego



Festiwal zrealizowano
przy wsparciu finansowym
Powiatu Buskiego.

Dyrektor Festiwalu - **Artur Jaroń**



XVIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY

im. **Krystyny Jamroz**

30.06 - 7.07.2012 r.

Busko — Zdrój



Patronat
Medialny:



echodnia.eu

TVP KIELCE

twoja muza

Tygodnik
PONIDZIA

RADIO
KIELCE
101,4 MHz

TERAZ
ŚWIĘTOKRZYSKI
MIEŚCZANIN KULTURALNY

Muzyka21

MAESTRO

Mecenas i Złoty
Sponsor Festiwalu



**POLSKIE SKŁADY
BUDOWLANE**

Partnerzy
i Sponsorzy strategiczni



CEMENT
OZARÓW



PGE

Polska Grupa
Energetyczna

Dolina

VIVE
textile recycling

SAS
PRACZYSTAWY SIEC
ZAKŁAD
METALOWO-KOTLARSKI
BUSKO-ZDRÓJ

FART

UniMax

KARPACKA
SPÓŁKA GAZOWNICTWA

NADWIŚLAŃSKI BANK
SPÓŁDZIELCZY
W SOLCU ZDRÓJU

dobud
Spółka Akcyjna

TargiKielce
BOJOSZCZAKÓW & COOPERATION CENTERS

BANK SPÓŁDZIELCZY
W BUSKU ZDRÓJU

GETINGE

JEZIERSKI

WASAR

LAFARGE
GIPS

SPRÓD

MORAWICA
W

FORMASTER



ZESPÓŁ PRACOWNI
KONSTRUKCYJNYCH

HOTEL BUSKO-ZDRÓJ

SANATORIUM "SŁOWACKI" SPA

BUSKOPOL

TOSHIBA

FMK

Busko-Zdrój

Piekarnia
„Tarkor”

P.H.U. „Lotos” Sp. z o.o.

Sanatorium „WŁCZNAK”

MAQUET
GETINGE GROUP

SPS
CONSTRUCTION

Natura
WILLA

RESTAURACJA
SAMO

HOTEL
POD WIERZBĄ

Zamek „Derstawa”
PENSJONAT

Willa „Rys”

www.jamroz.busko.pl

Bilety i Karnety do nabycia w **Domu Kultury**, Busko-Zdrój, Al. Mickiewicza 22, tel./fax: 041 378 17 29, www.bsck.busko.pl, e-mail: buskie@wp.pl

Fantasia Yuji Wang

Stefan Banasiak

Yuja Wang nie przypomina sobie, ile razy bisowała w paryskiej Sali Pleyel. „Sądziłam, że bisowałam cztery razy – opowiada – ale wszyscy mnie zapewniali, że bisów było więcej. To dziwne”. W Carnegie Hall, były cztery bisy: w Pleyel trudno jej było rozstać się z fortepianem. „To jest tak samo jak z ludźmi, spotyka się ich jeden raz, potem jadę do innego miasta. Nigdy więcej nie zagram już na tym fortepianie, a był taki piękny i tak bardzo podobała mi się ta atmosfera”.

Dla Yuji bis jest czymś efemerycznym a jednocześnie tak pełnym prawdy: „Jest to czasowy stan ducha, który udziela się także publiczności. Gram te utwory od tak dawna, stanowią część mnie samej. Jest to czymś w rodzaju świadectwa tego, co odczuwam w danej chwili”.

Po znaczącej płycie zatytułowanej *Transformation* zawierającej utwory Strawińskiego, Scarlattiego, Brahmsa i Ravela, jak również po albumie Rachmaninowa, który został przyjęty bardzo entuzjastycznie, Yuja i jej firma płytowa zdecydowali się na antologię miniatur – projekt zupełnie odmienny. „Lubię każdy utwór z tej płyty – wyjaśnia Yuja – Mam nadzieję, że wraz z tymi miniaturami mogę uchwycić klimat, zapach – nieco atmosfery. Jest to jedyna rzecz, którą można zrobić z małym utworem: stworzyć znak ze wspomnienia czy też z nadziei. To tak jak haiku”.

Yuja cieszy się bardzo, że tytuł płyty *Fantasia* przypomina jednocześnie *Ucznia czarnoksiężnika* Paula Dukasa i film Walta Disneya. To właśnie na tym filmie, jak również oglądając *Jezioro łabędzie* będącą małą dziewczynką, Yuja odkryła muzykę poważną i delectuje się ciągle tym dreszczykiem, który przebiega przez publiczność, kiedy wylania się znana melodia.

W charakterystyczny sposób, z największą łatwością na świecie, Yuja przechodzi od Myszki Miki do Johanna Wolfganga von Goethego. Gdy dzieło Dukasa było zainspirowane balladą Goethego *Der Zauberlehrling*, pieśnią *Gretchen am Spinnrade* Schuberta, graną w transkrypcji Liszta, swoją substancję czerpie z *Fausta*. Dramat ten przeczytała cały i „bardzo mi się podoba. Zawiera w sobie tyle humanitaryzmu. Schubert napisał swoją pieśń dwieście lat temu, jednak odnoszę wrażenie, że przemawia do mnie jak i do innych ludzi także dzisiaj, ponieważ wszyscy przeżywamy takie same ludzkie emocje, przeżywamy coś większego niż my sami. To jest piękny utwór, głęboki i pełen możliwości. Jest tam dramat, ale nie jest to rzeczywiste – to jest fantazja, która ma miejsce jedynie w mojej wyobraźni”.

Podobne konkluzje wyciąga wobec niektórych stanów duszy wyrażonych przez Skriabina, kompozytora, który wyjątkowo ją urzeka. Dodając *Walc cis-moll* Chopina, zestawia dwóch kompozytorów, których rozmyślnie połączyła na swojej pierwszej płycie nagranej dla Deutsche Grammophon *Sonata & Etudes*. „Pierwsze utwory Skriabina są bardzo chopinowskie. Następnie, staje się bardziej niespokojny i kiedy dochodzi do swego środkowego okresu, opus 32, słyszymy, że dużymi krokami zmierza ku szaleństwu. Jest to ciągle zawile, oniryczne, ale jest w tym muśnięcie szaleństwa. Chodzi o doświadczenie odmienne od egzystencji. Podobnie jak Messiaen, który postrzegał dźwięki jako barwy przez synestezję. Te utwory przemawiają do mnie – jest w nich tyle fantazji. Uważam, że z tymi utworami dysponuję niewiarygodną swobodą”. Inną, wspólną cechą części programu wybranego przez Yuję jest transkrypcja, począwszy od aranżacji fragmentu *Orfeusza i Eurydyki* Glucka, dokonanej przez Giovanniego Sgambatiego, aż do jej własnej wersji *Ucznia Czarnoksiężnika* Dukasa, która zainspirowana jest zwłaszcza transkrypcją tego samego utworu dokonaną przez Victora Stauba.

Dlaczego nie zagrać wersji Stauba? „Wersja Stauba jest praktycznie nie do zagrania dla pianisty, którego ręce nie obejmują dwóch oktav każda”, śmiejąc się, wyjaśnia Yuja. „Moja wersja jest dostosowana do moich rąk”.

Dziękuję Rachmaninowa, które Yuja zachowała tutaj stanowią hołd złożony jednocześnie pianistom i kompozytorowi. „Gra Rachmaninowa jest anielska i szlachetna, i bardzo organiczna. Jest bardzo przejrzysta, na płaszczyźnie brzmienia jak i konstrukcji; wszystko wydaje się tu być logiczne. To tak jak obraz Rafaela. Horowitz przypomina bardziej Dalego”. Jeśli Yuja podziwia pianistów tak różnych jak Samuel Weinberg i Art Tatum – pierwszego za subtelność, drugiego za swobodę improwizacji – Vladimir Horowitz, który figuruje na tej płycie jako autor transkrypcji *Tańca śmierci* Saint-Saënsa i *Carmen* Bizeta, zajmuje wyjątkowe miejsce w jej osobistym panteonie. „Prawie się skusiłam, by zatytułować płytę *Moi bohaterowie*, wyznaje artystka. Horowitz jest największym pianistą. Może dowieść swej zadziwiającej wirtuozerii i eksplodować, ale potrafi także opowiedzieć historię. Jego muzyka jest magnetyczna. Ujmuje. Kiedy słuchamy jak gra, to tak, jak byśmy byli sami na świecie i jakby on zwracał się tylko do nas. Odnosi się wrażenie, że skupia na nas całą swoją uwagę. To jest bardzo intymna sytuacja, i według mnie jest to właśnie to, czym powinien być bis. Myślmy często, że bis powinien być spektakularny, ale dla mnie, jest to mała chwila czułości pochodząca z serca”. ☺



Logos et Sentiments

Nowe oblicze Jarosława Adamusa

Łukasz Kaczmarek

Nakładem wytwórni Acte Préalable na światowym rynku muzycznym ukazał się w ostatnim czasie monograficzny album poświęcony muzyce Jarosława Adamusa (1960), wybitnego polskiego skrzypka i kompozytora. W mojej rozmowie z artystą przeprowadzonej dla czasopisma Muzyka21, opowiada on o swoich muzycznych fascynacjach, snuje refleksje o życiu, filozofii, religii...

Pochodzę ze Śląska, uczyłem się w Katowicach. Utwory Góreckiego grałem już w wieku 16. lat. To oczywiście, że nasiąknąłem tym stylem. Fascynowało mnie to swoiste „fedrowanie”, „młotkowanie”, uporczywe „dokopywanie się czegoś”. Potem zająłem się muzyką dawną. Będąc związany z opactwem tyńieckim, śpiewałem także chorał gregoriański. Jako skrzypek studiowałem muzykę barokową, którą często gram. Stąd zapewne pochodzi to pokrewieństwo z muzyką Arvo Pärta i owe twórcze powiązanie z muzyczną tradycją. Lubię też Johna Tavenera, Giacinta Scelsiego i minimalistów amerykańskich: Steve’a Reicha oraz Mortona Feldmana.

Chociaż Adamus nie powiedział jednoznacznie, w jaki sposób określiłby swój własny muzyczny styl, wskazał na dwie fazy jego ewolucji.

Moim zdaniem, twórczość artystyczna rozkłada się na dwie fazy: „wychodzenia: z siebie”, i „wchodzenia: w innych”. Najpierw musi z człowieka coś „wyjść”: to czego się nauczył, co polubił, co w nim przez lata osiadło. Potem dopiero może owo coś – lecz już w formie bardziej osobistej, własnej i przepracowanej – zacząć „wchodzić” w słuchacza. Nie wiem na jakim etapie jestem. Będę skromny, podejrzewam, że jestem dopiero na etapie „wychodzenia z siebie”.

Proces kompozytorski u Adamusa przebiega głównie w jego umyśle. Dopiero myśl o jakim kształcie zostaje przelana na papier.

Przywiązuję wagę do owego „chodzenia” z utworem. Po papier nutowy sięgam dopiero pod koniec procesu „chodzenia”. Samo pisanie nie trwa zbyt długo. Korzystam wtedy z fortepianu lub organów.

Mówiąc o swoich dotychczasowych dziełach, kompozytor szczególnie wagę przywiązuje do jednego z nich. Ono też otwiera jego najnowszą monograficzną płytę.

Utwór *Au commencement était la parole* op.6 był chyba najczęściej grywany. Idea „początku” interesuje mnie tu szczególnie, chodzi również o szczególny dystans, który mam w stosunku do tego utworu. Jest on napisany na

cztery wiolonczele. Jako skrzypek nie mogłem go zatem wykonywać sam. Może więc z racji na to, za nim się opowiem.

Utwór ten odwołuje się do Aktu Stworczego, oczywiście więc są w nim fascynacje religijne. Religia i wiara, tak w muzyce, jak i w życiu Jarosława Adamusa odgrywają niezwykle istotną rolę.

Fascynacje związane z religią chrześcijańską są raczej oczywiste. Dodam jednak, iż mieszkając w Marsylii od 10. lat, nasiąknąłem też ową kosmopolityczną kulturą. Marsylia to mieszanek wyznań, wspólnot i kultur. Wszystko się tu miesza i raczej należy do tego pozytywnie podchodzić: obokrajowiec nie ma tu zbyt wielu problemów z przystosowaniem się.

Z kolei *Eau.Pain.Amitié.Philosophie (Woda.Cheb.Przyjaźń.Filozofia)* op.13 to znakomity przykład przenikania się w muzyce religii i filozofii. To także filozofia wywarła na życie i twórczość Adamusa olbrzymi wpływ.

Zajmuję się raczej filozofią nowożytną, postkartezjańską. Moja struktura myślowa jest raczej dialektyczna. Lubię widzieć owe przeciwstawne aspekty oraz ich wzajemne relacje. Hegel, oczywiście, jest tego najlepszym przykładem. Często w procesie twórczym spotykałem się z tą „przeciwstawnością”, jak to jest na przykład w utworze *Clair-obscur (Światłocień)* op. 3.

Ta mnogość, różnorodność i wielowymiarowość fascynacji Adamusa, wiele razy doprowadziła do konieczności dokonania wyboru.

Często napotykałem na trudności wyboru. Trzeba wybrać swoją dyscyplinę, szkołę, pracę, filozofię, środowisko, styl życia. Jak tego dokonać? Oczywiście, że z pomocą innych i z dużą dozą realizmu, pod warunkiem, że owa pomoc i ów realizm będą osiągalne. W przeciwnym razie będziemy skazani na radzenie sobie „mimo wszystko”. Dziś jest to o wiele trudniejsze, niż 30 lat temu, gdyż możliwości wyboru są większe, a też i większa jest możliwość zagubienia się w nacierającej masie informacji. Czy jesteśmy przygotowani do tych wyborów? Myślę, że nie. Rada, pomoc w wyborze, ukierunkowanie życia, uczenie owego realizmu w szkole i na pierwszym etapie życia dojrzałego, dokonywało się i dokonuje dalej raczej po amatorsku. Należy się spodziewać, że trudności w tej dziedzinie jeszcze się nasilają, gdyż te struktury, do których byliśmy przyzwyczajeni często dziś upadają, pozostawiając nas w obliczu zagubienia. Do tych spraw trzeba będzie inaczej podejść.

Mówiąc o pomocy innych, Adamus nie wskazuje na żadne konkretne nazwisko w swoim życiu. Jak słusznie zaznacza, decydujący jest jednak wkład własnej pracy zmierzający do elaboracji, jak najbardziej korzystnego zinternalizowania przez jednostkę wpływów z zewnątrz.

Uważam, że zawsze pojawia się pytanie i zachodzi trudność przepracowania nauki owych mentorów i przewodników w kategoriach własnego, osobistego życia. Nie chodzi przecież o bierno naśladowanie i beczynne wchłanianie. Aby tego uniknąć, jestem skłonny podkreślać wagę tej osobistej pracy.

Pamiętając znakomite kreacje artystyczne Jarosława Adamusa, skrzypka, nie omieszkalem zapytać i o ten aspekt jego sztuki.

Od wielu lat gram często muzykę barokową. Lubię grać Corellego. Uważam jednak, że w pewnych proporcjach zbyt dużo jest dziś muzyki barokowej na koncertach i w nagraniach, ze szkodą dla innych kierunków. Wzorcem i ideałem nadal pozostaje dla mnie takie skrzypcowe przygotowanie, które umożliwia wykonanie utworów, należących do różnych epok, szkół i prądów. Skrzypek, w miarę możliwości i w zakresie własnego życia zawodowego, powinien od czasu do czasu wystąpić jako solista, ale też często grać w zespole. W rzeczywistości jednak sprawa ma się nieco inaczej. Bycie solistą nie jest w istocie kwestią wyboru, kontaktów i sytuacji na rynku pracy. Prawdziwy solista musi posiadać odpowiednie predyspozycje, rozeznane i odpowiednio ukierunkowane w młodości. To nie zdarza się zbyt często. Raz jeszcze podkreślę wagę realizmu w tej dziedzinie. Osobiście, uważam, że nie mam tych predyspozycji, o których mówię. Ważne jest jednak, aby życie artystyczne muzyka było jak najbardziej bogate, urozmaicone, satysfakcjonujące. Tak też staram się ukierunkować moją pracę.

Gdy nasza rozmowa zmierzała już ku końcowi, Adamus zdążył wspomnieć jeszcze o swoich najbliższych planach kompozytorskich.

Rozważam napisanie utworu na większy skład, z solową partią skrzypiec.

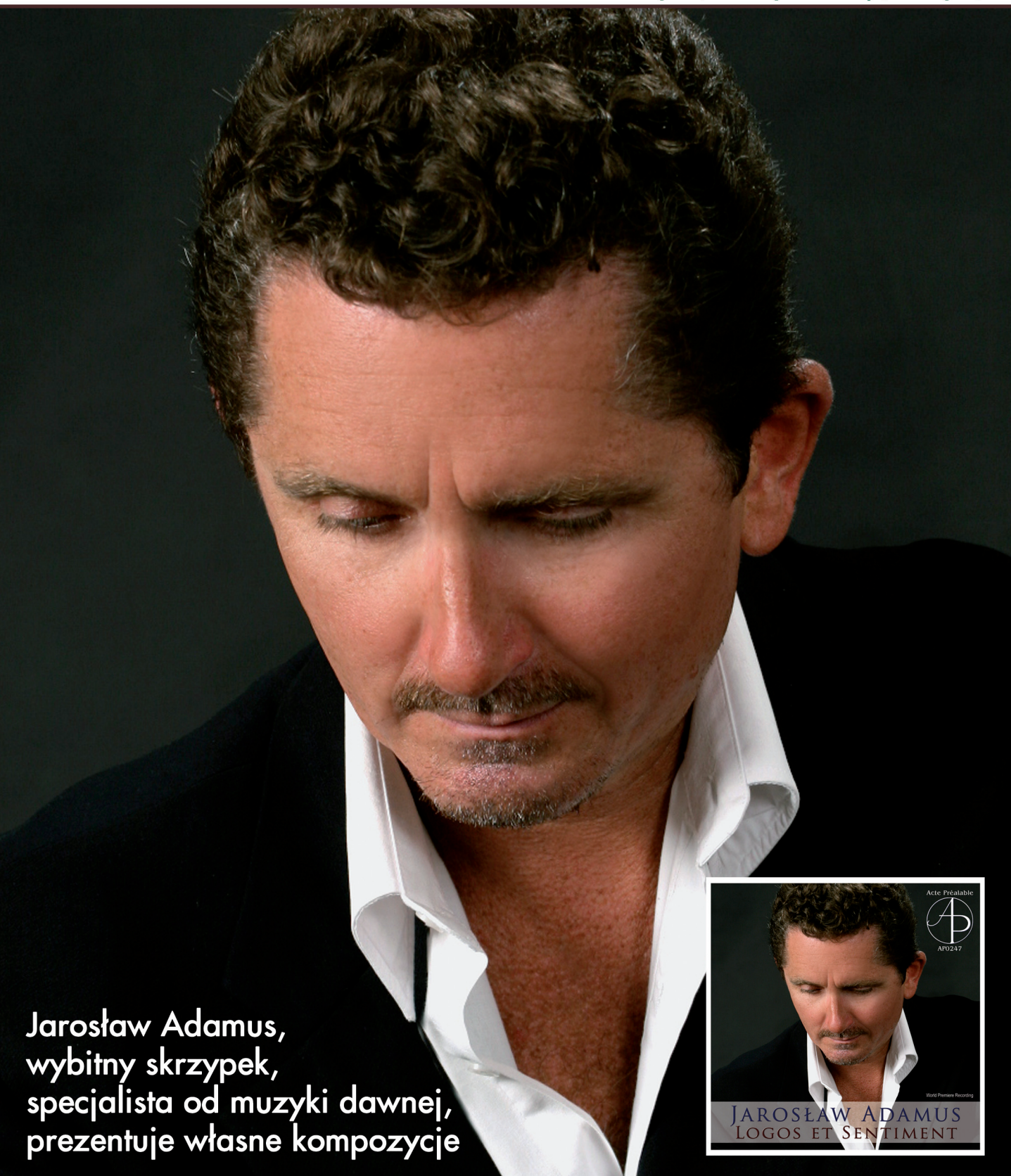
Zapytawszy go zaś, czego mogą mu w imieniu Czytelników i Redakcji Muzyka21, oraz własnym, życzyć, wypowiedział słowa, które mogą być przesłaniem dla nas wszystkich, tu żyjących i zmierzających ku ciąglemu doskonaleniu, a wreszcie ostatecznemu wypełnieniu.

Abym nie ustał w drodze.☺

Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki
dla tych, którzy kochają muzykę



Jarosław Adamus,
wybitny skrzypek,
specjalista od muzyki dawnej,
prezentuje własne kompozycje



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

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, Norwegia, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy.

Divine Levine – boski Jimmy (5)

MET



James Levine i Boston Symphony Orchestra w 2007 r.
fot. Michael Lutch

Basia Jakubowska

James Levine miał 33 lata, gdy mianowano go w 1976 r. muzycznym dyrektorem MET. Nie był pierwszym, któremu tytuł ten przyznano, ale był pierwszym w historii tej opery, którego faktycznie uczyniono odpowiedzialnym i przyznano autorytet związany z funkcją. Nawet Toscanini w latach 1908–1915 nie osiągnął takich wyżyn władzy. Nie była to jednak jednoosobowa „dyktatura”, ale część tzw. „Triumwiratu” rządzącego w owym czasie w MET. Pozostali dwaj to: Anthony A. Bliss, prawnik z Wall Street, generalny menadżer, oraz John Dexter, brytyjski producent teatralny, mianowany dyrektorem produkcji MET.

W owych latach MET stała na granicy bankructwa. Zadanie postawione więc przed ową „Trójcą” polegało na odbudowaniu artystycznego prestiżu oraz finansowej stabilności. Moloch jakim jest MET zatrudniał wtedy około 750 pracowników z czego około połowa miała stałe roczne kontrakty, a reprezentowana była przez 14 różnych związków zawodowych. Deficyt na otwarcie sezonu obliczono wtedy na 12 milionów dolarów. Zdawało się, że MET jest dogorywającym dinozaurom minionej epoki, i że dni jej są policzone.

Wbrew logice i przewidywaniom MET przetrwała, szybko podniosła się z zagrożenia, odzyskała międzynarodowy status artystyczny, a większość uważa, że kluczową rolę w owym procesie odegrał James Levine. Anthony Bliss mógł bowiem dzięki osiągnięciom Levine’a „sprzedawać” bogatym ofiarodawcom „doskonały produkt” dostarczony przez dyrektora muzycznego. Z dumą więc zbierał pieniądze od fundacji, korporacji, prywatnych ofiarodawców, rządowych agencji, a oni chętnie, wręcz z entuzjazmem i respektem, nie zaś z obowiązku czy niechętnie, finansowo wspierali MET.

To, że Levine jest doskonałym muzykiem o niezwykłym talencie wiedziano od początku czyli od dnia jego debiutu w MET. Miał on miejsce w sobotnie popołudnie, 5 czerwca 1971 r. podczas czerwcowego festiwalu MET. Bez próby generalnej z orkiestrą, bo nie było czasu, Levine poprowadził wtedy spektakl *Toski* z Grace Bumbry, Franco Corellim, Peterem Glossopem i Paulem Plishką. Do Nowego Jorku zaprosił Levine’a jeden z asystentów Rudolfa Binga (generalnego menadżera MET), po tym jak usłyszał jego

wykonanie tej samej opery w San Francisco. Po zakończeniu spektaklu podszedł do Levine’a koncertmistrz, Raymond Gniwerek, i powiedział: „To było najbardziej ekscytujące wykonanie, jakie grałem od czasu, gdy dyrygował nami Karajan”. Brak próby nie był minusem. Levine znał operę na wylot.

Dzień po spektaklu, Goren Gentele (ówczesny dyrektor MET) skontaktował się z impresariem Levine’a i spytał czy Levine przyjmie funkcję głównego dyrygenta, proponując mu tę funkcję tylko i wyłącznie po usłyszeniu tego jednego, jedynego spektaklu. Prasa też była mu bardzo przychylna. Allen Hughes z *New York Timesa* pisał: „Nie można wyrokować na podstawie jednego przedstawienia o umiejętnościach dyrygenta, ale można przypuszczać, że 28-letni James Levine może być jednym z najlepszych nabytków MET. Dyrygował przedstawieniem, które było witalne, precyzyjne i znakomite pod względem temp. Równowaga pomiędzy głosami i orkiestrą była doskonała, a równowaga w obrębie samej orkiestry dostosowana w taki sposób, by osiągnąć wzajemne współgranie faktur muzycznych i kolorów”.

Sezon, który nastąpił po debiucie Levine'a był ostatnim sezonem Rudolfa Binga. Levine dyrygował wtedy w MET *Toską* i *Luizą Miller*, którą przejął po zmarłym Fausto Clewie. Podczas zaś kolejnego czerwcowego festiwalu, w ostatniej chwili uratował przedstawienie *Falstaffa*, które przez wielu muzyków uważane jest za jedną z najtrudniejszych do zagrania partytur. Tym razem w New York Timesie ocenił go Donald Henehan: „Mr. Levine (...) grał jak weteran i poprowadził cudowne, żywe przedstawienie, (...) pełne energii, a orkiestra brzmiała w harmonii z nim, i ze sobą samą podczas całości grania partytury, która prezentuje największe »pułapki« i problemy. Tempo było szybkie, ale nigdy »pozbawione tchu« (...) wiele scen było poprowadzonych z tym rodzajem dobrze wyważonego tempa, że wydobyło westchnienia zachwytu u publiczności”.

Kilka tygodni wcześniej James Levine prowadził orkiestrę MET w *The Star Spangled Banner* otwierającym pożegnalną galę dla Rudolfa Binga. Wtedy już przyjął propozycję Gentilego i został głównym dyrygentem MET. Miał podlegać muzycznemu dyrektorowi, którym w owym czasie był Rafael Kubelik. Jednak Kubelik głównie przebywał w Europie, co spowodowało wzrost obowiązków młodego Maestro. W lutym 1974 r. Kubelik złożył rezygnację ze swego stanowiska. Zaproponowano wtedy tę pozycję Jamesowi Levine'owi, a wynikała ona logicznie z jego funkcji.

Nie nastąpiło to jednak natychmiast. Na początku poszukiwano następcy Kubelika w Europie. Wkrótce jednak zorientowano się, że Levine jest najlepszym z możliwych wyborów. Chodziło więc tylko o zakres jego władzy. Po 5 miesiącach negocjacji podpisano kontrakt. Według jego ustaleń składano w ręce Levine'a władzę nie mającą precedensu w MET.

Oficjalnie mianowanie Jamesa Levine'a muzycznym dyrektorem MET ogłoszono wiosną 1975 r. i w bardzo krótkim czasie „Triumwirat” osiągnął niebywale rezultaty i niekwestionowany sukces. „Stanęło przed nami wyzwanie” – wspomina w jednym z wczesnych wywiadów Levine. „W każdym pokoleniu jest kilku ludzi, którzy mogą wykonać podobną pracę. Dane nam było widzieć na własne oczy niezwykle artystyczne zmiany i to znacznie szybciej niż sądziliśmy, że to możliwe. W pewnych sferach oczekiwałem poprawy w ciągu 3 lat. Faktycznie trwało to rok lub dwa. Jakość orkiestry, śpiew chóru, konsekwencja w obsadzie ról, rozszerzenie repertuaru, (...) stałe i konsekwentne polepszanie standardu, który okazał się bardziej fascynujący niż gdziekolwiek indziej”.

Właściwa obsada ról stanowiła kolejny problem. Nie chciano dopuścić, by MET została zepchnięta do roli „prowincjonalnego teatru operowego zatrudniającego jedynie amerykańskich śpiewaków”. I nie chciano zatrudniać tylko renomowanych śpiewaków, czy gwiazdy z Europy. Szybko ustabilizował się system 50/50 i zdało to egzamin znakomicie, a Levine osiągnął swój cel poprzez stworze-

nie „Międzynarodowego Amerykańskiego Domu Operowego”.

Zapraszano bowiem ponownie gwiazdy, umożliwiano debiuty wielu późniejszym sławom, jak np.: Ileana Cotrubas, Rene Kollo, Elena Obraztova, Kurt Moll, Julia Varady, by wymienić tylko kilka nazwisk. Ale Levine ściągał też do MET gwiazdy, których blask już przeminął. Chciał bowiem, by swym doświadczeniem pomagali przy kreowaniu nowych produkcji i szkolili nowe pokolenie młodych śpiewaków w MET. A więc zatrudnił takie sławy jak Fedora Barbieri, Renato Capecchi, Italo Tajo czy Tito Gobi, szczególnie pomocny przy nowej produkcji *Toski*.

John Dexter zmarł w 1990 r. Z MET wycofał się w 1982 r. Na 100-lecie MET (1983) Levine doprowadził orkiestrę do sukcesu i standardu najwyższego od czasów Toscaniniego. To najbardziej związany z MET dyrygent i jak oceniają historycy MET – nie było w jego spektaklach rutyny tylko zawsze entuzjazm i witalność.

100. rocznicę powstania MET obchodzono hucznie. Na okładce Time'a było zdjęcie Levine'a. Miał wpływ na stabilność, a nie przypadkowość obsady śpiewaków, wszystko planował, a pomagała mu Joan Ingpen – chodząca encyklopedia wiedzy o śpiewakach i o ich możliwościach kontraktowych, i czasowych.

Gdy Levine dyrygował około 100 przedstawieniami rocznie podczas sezonu MET stała się konkurencją dla Europy. Gaże w latach 80. były tu niższe niż w Europie, ale MET umiała „uszcześliwiać” śpiewaków. „Mogłem jechać, gdzie płacą 4 czy 6 razy więcej niż to dostawałem w MET”, mówił Plácido Domingo, „ale w innych miejscach nie oferowano możliwości pracy z Jimmym”.

Pierwszy raz pracowali razem w MET 4 listopada 1971 r. kiedy Plácido zastąpił Richarda Tuckera w *Luizie Miller* i tak zaczął się ich profesjonalny związek trwający do dziś. W 1973 r. natomiast po raz pierwszy dyrygował *Rigolettem* w udziałem Luciana Pavarottiego, który był zachwycony młodym maestro.

W 1983 r. wiedziano już doskonale, że MET polega na jednym człowieku bardziej niż kiedykolwiek od czasów Toscaniniego. Jego wizja jedności muzyczno-dramatycznej była jasno sprecyzowana, jako cel, do którego dążył. Był to rok, w którym James Levine został mianowany dyrektorem artystycznym MET.

Bliss prowadził MET przez 11 kluczowych lat w jej historii. W sezonie 1984/85 (6 lat przed śmiercią) przeszedł na emeryturę w wieku lat 72, a jego następcą został Bruce Crawford. Pełnił tę funkcję tylko 4 lata. W listopadzie 1989 r. na krótko zastąpił go Hugh Southern, który przekazał rządy 1 sierpnia 1990 r. Josephowi Volpe. Po 12 latach funkcjonowania jako „assistant manager” uzyskał tytuł generalnego menadżera, który przyznano mu w sezonie 1992/93.

I tak po wielu latach dzięki uporowi i konsekwencji Levine'a nastąpiło niemożliwe. Finansowy raport z 1995/96 wykazał równowagę

budżetową. Wypracowano listę 200 tysięcy lojalnych przyjaciół wspierających MET plus subskrypcje, granty etc. Udało się przywrócić bardzo wysoki standard muzyczny, korygowano „tradycyjne” cięcia, przywracano stopniowo pełne brzmienia partytur i tak: *Forza del destino* w MET jest o około 1 godzinę dłuższa niż za czasów Binga, *Don Carlos* ma znów przywrócony pierwszy akt. Gdy Levine dyrygował *Tristanem i Izoldą* w sezonach 1980/81 i 1983/84 prawdopodobnie wtedy właśnie po raz pierwszy w MET usłyszano całość tej opery bez cięć.

Jednak za czasów Volpego, oficjalny tytuł funkcji Levine'a w MET uległ zmianie na Dyrektora Muzycznego MET. I tak już pozostało po przejściu rządów przez Petera Gelba.

Podczas swej 40-letniej współpracy z MET status i rola Jamesa Levine'a nie może być przeceniona. Był pierwszym dyrygentem w historii MET, który poprowadził spektakle Mozarta *Idomeneo* i *La Clemenza di Tito*, Gershwina *Porgy and Bess*, Strawińskiego *Oedipus Rex*, Verdiego *I Vespri siciliani*, *I Lombardi* i *Stifelio*, Weilla *Rise and Fall of the City of Mahagony*, Schoenberga *Erwartung* i *Mojżesza i Arona*, Brega *Lulu* i Rossiniego *Kopciuszką* oraz takie premiery, jak Corigliana *Duchy Wersalu* i John Harbison *Wielki Gatsby*.

Miał wpływ na wszystko i decydował o sposobach realizacji projektów. W czasach, gdy prawie wszystkie teatry operowe umieszczały nad sceną tablice wyświetlające tłumaczenia librett, ostro się temu przeciwstawił mówiąc, że stanie się tak w MET po jego trupie. To, co zainstalowano w MET (w fotelach) nikomu nie przeszkadza.

W produkcjach chciał zachować równowagę między konserwatywnym a „nową szkołą”. Starał się nie dopuszczać tzw.: „rewizjonistów”, o których mówił: „Uważają, że oryginalne wskazówki sceniczne mogą spokojnie być zignorowane. Dzieło, które ma ponad 100 lat musi być kompletnie na nowo zinterpretowane, ponieważ oryginalny przekaz się zmienił. Oczywiście w przypadku prawdziwie wielkich dzieł oryginalny przekaz jest taki sam, jak był kiedy słyszano je po raz pierwszy, a może nawet jeszcze bardziej aktualny”.

Razem – dyrygował około 2,5 tysiącem przedstawień w 85 różnych operach. Wystawił w MET 7 oper Mozarta, uwielbia Richarda Straussa, Verdiego, Wagnera i wielu twórców z XX w. Najczęściej wykonywaną przez niego operą w MET był *Otello* (82 razy), a międzynarodowo poza MET – *Parsifal* (ponad 100 razy, z tego 53 w MET).

Kolejne „rekordy” to: 143 koncerty w MET, 67 *Walkirii*, 67 *Wesel Figara*, 62 *Tannhäuserów*, 61 *Don Giovannich* i 60 *Don Carlosów*.

Dyrygował też aż 24 galowymi przedstawieniami w MET, włączając w to Galę 125 rocznicy MET i 40-lecia pracy w MET Plácida Dominga, która miała miejsce 15 III 2009 r.®

Kolejny odcinek w następnym numerze.

„Odszedł bóg, który miał wszystko”

DFD in memoriam

Wielki baryton niemiecki Dietrich Fischer-Dieskau, który zmarł 18 maja 2012 r. na dziesięć dni przed swoimi osiemdziesiątymi siódmymi urodzinami, był jedną z największych muzycznych postaci ostatniego wieku, a całość jego nagrań – pieśni, opery i oratoria – stanowi kamień węgielny katalogu Deutsche Grammophon od ponad sześćdziesięciu lat. Fischer-Dieskau to jeden z najsłynniejszych w powojennej Europie wykonawców utworów na głos solo i fortepian, znany z przywiązywania ogromnej uwagi do tekstu, odnosił wielkie sukcesy również na scenie operowej, a także jako pedagog i pisarz. We Francji był nazywany „cudownym”, a jedna z największych śpiewaczek operowych XX w., sopran Elisabeth Schwarzkopf, mówiła, że był „bogiem, który miał to wszystko”. Podziwiany za talent interpretacyjny i wyjątkowe panowanie nad własnym głosem. Dokonane przez niego nagranie cyklu *Podróż zimowa* Franza Schuberta, stało się punktem odniesienia w ocenie innych interpretacji. On sam mówił, że chce tylko wydobyć istotę wykonywanej pieśni, bez ustępstw wobec popularnych gustów i własnych ograniczeń głosowych.

Na pierwszym miejscu zapamiętamy go jako najwybitniejszego interpretatora niemieckiej pieśni romantycznej. „Nigdy nie usłyszałem śpiewającego Fischera-Dieskau, żebym nie mógł dowiedzieć się czegoś nowego o jego śpiewie”, pisał brytyjski krytyk J. B. Steane. „U niego intelekt i emocja stanowią jedno; jest to cecha charakterystyczna kultury europejskiej, którą tak znakomicie przedstawiał w ciągu całej swojej kariery”. Ta uwaga tłumaczy, dlaczego ten niemiecki śpiewak, cytując Hilary Finch, inne wnikliwe pióro brytyjskie, „pozostawił ślad dużo większy w historii śpiewu w XX w. niż jakikolwiek inny wykonawca” i dlatego, jak zauważył to niemiecko-węgierski intelektualista Ivan Nagle, wielu z nas „spędziło połowę swego życia z tym śpiewakiem”, wiedzielibyśmy o nim mniej, mielibyśmy mniej doświadczeń, czy w końcu przeżyli dużo mniej bez niego.

Dietrich Fischer-Dieskau urodził się na berlińskich przedmieściach w Zehlendorfie 28 maja 1925 r. Już w szkole podstawowej recytuje wiersz za wierszem. W wieku 9 lat zaczyna lekcje gry na fortepianie, w wieku 16 lat zaczyna lekcje śpiewu (pomysł matki) u Georga A. Waltera, znakomitego wykonawcę Bacha. W 1942 r. kontynuuje swą muzyczną edukację w klasie Hermanna Weissenborna, w Berlińskim Konserwatorium i po raz pierwszy występuje z recitalem na scenie w Zehlendorfie: w programie *Podróż zimowa* Schuberta, przerwana przez alarm przeciwlotniczy. Konserwatorium kończy w następnym roku, potem zostaje powołany do wojska. Schwytany przez Amerykanów w maju 1945 r., spędza dwa lata w obozie jenieckim na północy Włoch. Po uwolnieniu w 1947 r. kontynuuje swe lekcje z Weissenbornem i zaczyna dawać koncerty. Tak więc słyszymy go w pierwszym recitalu retransmitowanym w radiu przez berlińskie RIAS, wykonuje dzieło, do którego będzie powracał najczęściej w ciągu całej swej kariery: *Podróż zimową*. W 1948 r. zostaje zatrudniony w berlińskiej Städtische Oper, gdzie debiutuje jako Markiz Posa w *Don Carlosie* Verdiego pod dyktando Ferencza Fricasaya, który będzie nim dyrygował w wielu przedstawieniach operowych i nagraniach płytowych.

W 1949 r. zaczyna nagrywać dla Deutsche Grammophon. Pośród jego pierwszych płyt znajdują się *Vier ernste Gesänge* op. 121 Brahmsa, recital Hugo Wolfa, gdzie towarzyszy mu Hertha Klust, szefowa śpiewu Städtische Oper. Oprócz pieśni

Bach stanowi dla niego inny punkt zaczepienia dla jego pierwszych nagrań dla DG i Archiv Production. W 1951 r. artysta nagrywa solowo dwie kantaty pod dyktando niemieckiego dyrygenta Karla Ristenparta, wielkiego specjalisty od muzyki barokowej. W tym samym roku prezentuje swój pierwszy recital w Wiedniu, w mieście, w którym – zauważa w swoim pamiętniku – publiczność, różni się tym od publiczności niemieckiej, że uważa recital za „część swego chleba powszedniego”.

W taki to właśnie sposób Fischer-Dieskau stawia swe pierwsze kroki na swej artystycznej drodze, która nie tylko określi jego karierę, ale pozostawi także trwałe ślady na jego kolegach śpiewakach, a ponadto na recitalu śpiewu, takim, jakim go znamy. Także w 1951 r. wykonał kolejny krok naprzód: nagrywa swą pierwszą płytę z pieśniami z akompaniamentem Geraldem Moorem, co stanowiło początek wyjątkowo owocnego partnerstwa muzycznego trwającego dwadzieścia lat. Dużo później Moore zawiesi swą emeryturę, by nagrać z Fischerem-Dieskau wszystkie pieśni Schuberta na głos męski, największy projekt solowy w całej karierze barytona.

Opracować repertuar w sposób kompletny i systematyczny było jednym ze znaków firmowych Fischera-Dieskau. Innym takim znakiem była jego wszechstronność, którą skomentował w taki oto sposób w 1958 r.: „W ubiegłym roku, na festiwalu w Salzburgu, miałem wystąpić w operze, recitalu pieśniarskim i oratorium. Dziwiono się i zastanawiano: »Czy to jest naprawdę możliwe, aby użyć swego głosu z taką samą skutecznością kiedy przechodzi się tak szybko od jednego gatunku do drugiego?«... Aby to osiągnąć, potrzebny jest bez wątpienia pewien bagaż techniczny, który w danym przypadku pozwoli w krótkim czasie zmienić kostium, ale co więcej, trzeba być zdolnym dostosować swój stan ducha”.

Oprócz Moore’a, Fischer-Dieskau miał jeszcze dwóch ulubionych, wyjątkowych akompaniatorów. Austriackiego pianistę Jörga Demusa, z którym zrobił kilka ze swoich najpiękniejszych płyt DG w latach 1960. – zwłaszcza słynną *Podróż zimową*, *Miłość poety* Schumanna o niepowtarzalnej ekspresyjności (1965) i recital Beethovena, nie mający sobie równego aż do dzisiaj (1969) oraz Daniela Barenboima, który był jego głównym partnerem na recitalach w latach 1970. i 1980., z którym stworzył mistrzowskie antologie pieśni Schumanna, Brahmsa, Wolfa i Liszta.


Don Juan Mozarta, to jedna z jego najsłynniejszych ról. Zajął się nią w 1953 r., w berlińskiej Städtische Oper, nagrywa ją w 1958 r. z Ferencem Friscayem w Berlinie i po raz drugi dziewięć lat później z Karlem Böhmem w Pradze. Inne role mozartowskie to Hrabia w *Weselu Figara* i Papageno w *Zaczarowanym flecie*, nagrane także z Friscayem w Berlinie, a później z Böhmem. Na scenie nigdy nie wystąpił jako Papageno, uważał, że jest zbyt wysoki (miał 1,93 wzrostu), by w przekonujący sposób wcielić się w tę postać. Na scenie śpiewa większość nagrań oper, na przykład opery Wagnera. Jego dwie najsłynniejsze role to Wolfram w *Tannhäuserze* w reżyserii Wieganda Wagnera – jego debiut w Bejrucie – i dużo później Hans Sachs w *Śpiewakach norymberskich* nagranych z Eugenem Jochumem w Berlinie. W Verdym najszybciej kojarzymy go z postacią Markiza Posy, ale w 1964 r., pod dyktando Rafaela Kubelika nagrywa znaczącą *Rigoletto* w La Scali, a w 1966 r. w Wiedniu, pod batutą

Leonarda Bernsteina nagrywa antologię *Falstaffa*. Słyszymy go także w wybitnych interpretacjach Makbeta i Iaga.

W 1965 r. artysta debiutuje w Covent Garden jako Mandryka w *Arabelli* Straussa – jest to jedna z ról, która odniesie najwięcej sukcesu. Dwa lata wcześniej wcielił się w tę rolę w Monachium pod batutą Josepha Keilbertha (opera nagrana na żywo), ujmując, według słów krytyka Richarda Wigmore'a „całą żarliwość, impulsywność i naiwny idealizm Mandryki”. Śpiewak dał się także zauważyć jako Barak w *Kobiecie bez cienia* Straussa, Wozzeck u Berga (nagranie z Böhmem), w roli Sinobrodego Bartóka (nagranie po niemiecku z Fricsayem i z Kertészem po węgiersku), a także w roli Fausta Busoniego (nagranie z Ferdynandem Leitnerem) i jako Mathis u Hindemitha (nagranie z Kubelikiem). A w 1978 r. wykonuje tytułową rolę *Leara* Ariberta Reimanna.

innym kompozytorem, do którego Fischer-Dieskau miał słabość i z którym chętnie go się kojarzy był Gustav Mahler. Baryton wykonał większość jego muzyki wokalne z Brunonem Walterem, Wilhelmem Furtwänglerem, Leonardem Bernsteinem (zwłaszcza wyjątkową *Pieśń o ziemi*), Karlem Böhmem i Danielem Barenboimem. Śpiewak był także jednym z ulubionych wykonawców Benjamin Brittena i brał udział w

jednym z najważniejszych wydarzeń muzycznych XX w., w wystawieniu *War Requiem* Brittena, które miało miejsce w odrestaurowanej katedrze w Coventry.

W 1993 r. ten jeden z najbardziej wpływowych i najczęściej nagrywanych artystów, zakończył swą karierę śpiewaka. Credo, które prowadziło go przez całą drogę, znajduje się być może w tym fragmencie jego dzieła *Kiedy muzyka wzbogaca miłość*: „Ktoś, kto śpiewa tylko głosem, nie zajdzie daleko. Natomiast, jeżeli w kimś płonie ogień poezji, dla kogo każdy wiersz zdaje się być wypowiedziany spontanicznie przez kogoś tworzącego wyobraźnię... to właśnie ten użyje swej techniki, by wyrazić ideę, charakter, przesłanie dzieła lub danej roli”. W jeden ze swoich ostatnich rozmów, ponownie zapewnił o swej pasji do poezji: „Jestem ciągle przywiązany do słowa: sprawić, by tekst był żywszy, bardziej zrozumiały, bliższy publiczności niż jest w partyturze. To właśnie temu hołduję”. Na szczęście pozostała jego bogata dyskografia świadcząca o kunszcie, za pomocą którego ten znakomity baryton zrealizował ten szlachetny ideał. 

(red)

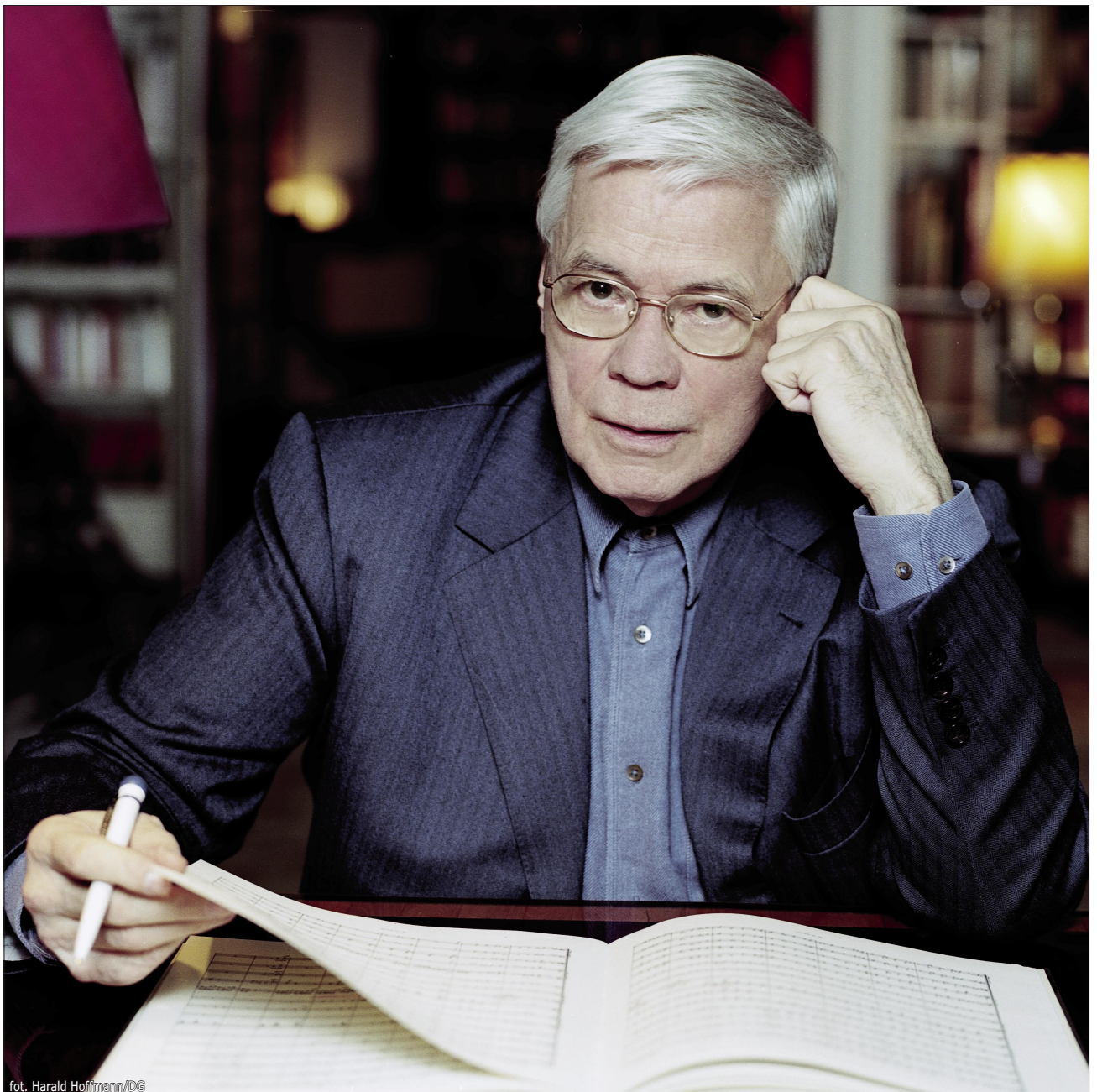


foto. Harald Hoffmann/DG

Artur Rubinstein (4)

Powrót w chwale



fot. Sony

Podbój Ameryki Łacińskiej

Pierwszy argentyński koncert Artura Rubinsteina odbył się 2 lipca 1917 r. w Teatro Odeon w Buenos Aires. W programie znalazły się, m.in. któraś *Toccata* Bacha, jedna z *Sonat* Beethovena, kilka utworów Chopina, *Navarra* Albeniza, *Ondine* z *Gaspard de la nuit* Ravela i *XII Rapsodia węgierska* Liszta. Recital zakończył się sukcesem i czterema bisami. Do wielkiego sukcesu prasowego tego wieczoru w czołowej argentyńskiej gazecie *La Nación*, przyczyniło

się wszak jeszcze jedno wydarzenie. Oto bowiem Rubinstein bawiąc w Hiszpanii w towarzystwie Manuela de Falli, poznał słynną tancerkę Pastorę Imperio, ta zaś będąc pod czarem uroku Artura, wręczyła mu list polecający do właściciela *La Nación*. Hiszpański epizod zaowocował także zaproszeniami od najbardziej wpływowych Argentyńczyków. Dzięki temu Rubinsteinowi udało się zjednać pozostałą część argentyńskiej prasy, która początkowo okazała się obojętna. Tak więc kolejne koncerty, mimo trudnego programu, z muzyką m.in. Karola Szymanowskiego i

Łukasz Kaczmarek

Sergiusza Prokofiewa, zakończyły się już pełnym sukcesem. Po Buenos Aires przyszedł czas na Urugwaj i Montevideo. I tutaj sukces okazał się tak wielki, że Rubinstein zdecydował się przedłużyć swój pobyt w Ameryce Południowej. Wkrótce na swoje tournée przybyły także Balety Rosyjskie Sergiusza Diagilewa, z którymi Rubinstein był już od dawna zaprzyjaźniony. A pewnego wieczoru odbył się wspólny występ pianisty i Wacława Niżyńskiego, który miał się okazać ostatnim przedstawieniem genialnego tancerza. Zanim Artur powrócił do Hiszpanii, podpisał kontrakt na kolejne południowoamerykańskie tournée.

Pianista i Śpiewaczka

Będąc na krótko w Hiszpanii, Rubinstein miał okazję usłyszeć Gabriellę Besanzoni, słynny wówczas kontralt, w *Carmen* Bizeta. Natychmiast uległ czarowi jej głosu, ona zaś – jego urokowi. Dwoje wielkich artystów spotkało się także w Nowym Świecie, okazało się bowiem, że ich tournée zbiegły się. Temu niezwykle związkowi uczuciowemu towarzyszył także związek artystyczny, kiedy tych dwoje wielkich artystów dało w Panamie wspólny koncert dla żołnierzy. Podczas jednej z południowoamerykańskich podróży, Rubinstein poznał też Annę Pawłową. W Brazylii zaś zaprzyjaźnił się z Dariusem Milhaudem i Paulem Claudem. Podczas jednego z recitali Artura na Kubie, wśród publiczności obecna była Maria Barrientos, wielki sopran. Spotkawszy się z Rubinsteinem następnego dnia, powiedziała mu o jego planowanych koncertach w Stanach Zjednoczonych. Zapowiedziane były począwszy od kolejnego tygodnia. Nieświadom niczego, Artur, udał się czym prędzej na ziemię Nowego Świata. Był rok 1919. Tuż po przybyciu do Nowego Jorku, Rubinstein poznał Sergiusza Prokofiewa, z którym zawarł serdeczną przyjaźń. Prokofiew obecny był podczas debiutu Rubinsteina w Carnegie Hall. Sala, w której znaleźli się także m.in. Józef Hofman, Joseph Lhévinne i Jacques Thibaud, była całkowicie wyprzedana. Mimo że Artur nie był wówczas w najlepszej formie, koncert zakończył się sukcesem. W Ameryce dał także dwa koncerty ze swym starym przyjacielem, wielkim Eugene'em Ysayem: dyrygentem i skrzypkiem. Całe amerykańskie tournée udało się tak wielce, że Rubinsteina natychmiast zaangażowano na kolejny sezon. W roku 1919 dokonał on także swych

pierwszych rejestracji pianolowych. Będąc ponownie w Meksyku, zaprzyjaźnił się z kompozytorem Manuelem Poncem, który dedykował mu kilka swych utworów fortepianowych. Wkrótce jednak trzeba było znowu wracać do Europy...

Młodym Pianistom...

Pierwsze swe kroki w Europie Rubinstein skierował do Londynu. Następnie przyszedł czas na Hiszpanię, gdzie Rubinstein dał kilka koncertów, a potem znów Londyn. Istotnym wydarzeniem były wówczas jego koncerty wspólnie z Jacquesem Thibaudem i Emmą Calvé, wielką francuską Carmen. W Londynie Rubinstein poznał także młodego Williama Waltona, którego muzyka wywarła na nim spore wrażenie. Nim opuścił Anglię, Artur dał jeszcze kilka koncertów, m.in. z Elisabeth Schumann i Sir Henrym Woodem. Tymczasem w Stanach Zjednoczonych Rubinsteina znów czekały występy z Ysayem, ale także z Willemem Mengelbergiem i Leopoldem Stokowskim. Igor Strawiński zadedykował zaś wielkiemu pianiście swój pierwszy poważny utwór fortepianowy: *Piano Rag Music*, który jednak nie przypadł Rubinsteinowi do gustu. Nieco później wielki rosyjski mistrz opracował dla niego trzy tańce z *Pietruszki*... Podczas tego pobytu w Nowym Świecie, Arturowi udało się znaleźć czas, by nacieszyć się także rolą słuchacza. W swych *Pamiętnikach* wspomina on recitale Hofmana, Rachmaninowa, Gabriłowicza, Moiseiwitscha, Levitzkiego, a także młodzieńczego wówczas Jaschy Heifetza, grającego w Carnegie Hall. Jednak to słuchanie pianistów, skłoniło go do igrasce pedagogicznych refleksji.

„Wielu młodych utalentowanych pianistów uległo »metodzie Leszetyckiego« czy »metodzie Breithaupta« albo też jakiejś jeszcze innej. Mniej utalentowani uczniowie owych mistrzów bezwstydnie zalecali te metody i z nich żyli. Zawsze byłem zdania, że nauczyciel – podobnie jak lekarz – powinien traktować każdy przypadek indywidualnie i próbować odkryć szczególne muzyczne uzdolnienia i braki. Nauczyciele powinni zwracać baczną uwagę na fizyczne różnice między swymi uczniami. Pianista niskiego wzrostu ma inne podejście do instrumentu niż ktoś wysoki. Są małe ręce i ręce zbyt duże, palce bywają zbyt krótkie, a ponadto istnieje kwestia rozciągliwości dłoni. (...) Wszystkim obiecującym talentom chciałbym tu udzielić najpoważniejszej, płynącej z serca i mego długiego doświadczenia rady: gdy tylko opanują w pełni klawiaturę i rozwiną należycie technikę, niech przerwą studia u swych profesorów i sami uczą się odtwarzać muzykę. Większość młodych pianistów w wieku siedemnastu czy osiemnastu lat jest już doskonale przygotowana do kariery i właśnie wtedy powinni rozpoczynać swój własny dialog z kompozytorem. (...) Jeszcze jedna uwaga: strzeżcie się grania przed publicznością utworu, którego nie lubicie lub

nie rozumiecie, lecz który wydaje się wam użyteczny w repertuarze. Nie przysłużycie się tym ani kompozytorowi ani samym sobie” (Artur Rubinstein, *Moje długie życie*, tom 1., PWM, Kraków 1988, str. 100-101).¹

Dowody uznania

Będąc kolejny raz w Ameryce Południowej, w roku 1920, Rubinstein poznał Heitora Villa-Lobosa. Chociaż kompozytor nie wywarł na nim najlepszego wrażenia jako człowiek, jego kompozycje natychmiast zafascynowały Artura. W programie swego ostatniego koncertu tego sezonu, w Rio de Janeiro, umieścił nawet pierwszą suitę *O Prole do Bebe*, jednak reakcja publiczności była negatywna. Z kolei słuchacze w Montevideo gorąco oklaskiwali utwór. Wkrótce, dzięki pomocy Rubinsteina, w Paryżu odbył się koncert muzyki Heitora Villa-Lobosa, zakończony sukcesem. Na sali znajdowali się m.in. Ravel, Prokofiew i Florent Schmitt. Tymczasem Artur ujawnił i inne swoje talenty. Wykazawszy się znakomitymi zdolnościami kulinarnymi, otrzymał w darze od pewnego zachwyconego szefa kuchni 12 skrzynek szampana, które czekały na niego w kabinie statku płynącego do Londynu, którego był pasażerem. Spotkawszy zaś na pokładzie Ignacego Friedmana, to w jego towarzystwie spędził wiele czasu. W Londynie zaś czekali na Artura starzy przyjaciele: Paweł i Zofia Kochańscy. Artur i Paweł oczywiście dali wspólny recital sonat składający się z *Sonaty c-moll* op. 30 Beethovena, *III d-moll* op. 108 Brahmsa oraz *A-dur* Francka. W Londynie poznał także Aleksandra Silotiego, ucznia Liszta, znaczącego wówczas pianistę. Następnie Rubinstein udał się do Paryża, gdzie spotkał dawnych przyjaciół, m.in. Strawińskiego, Szymanowskiego i Diagilewa, poznał Erika Satiego, a Dariusz Milhaud zaznajomił go z całą Grupą Sześciu; Francis Poulenc dedykował nawet Arturowi *Les Promenades*. A w Madrycie, spotkawszy Manuela de Fallę, Rubinstein otrzymał dedykowaną mu partyturę *Fantasia Bética*. Był już sławny: poznał się na nim cały niemal muzyczny świat! Po powrocie do Londynu, wraz z Pawłem Kochańskim namówili Szymanowskiego, by towarzyszył im w Ameryce. Udało się! Wkrótce wszyscy przyjaciele przedostali się do Nowego Świata.

Od Łodzi do Łodzi...

Po powrocie do Paryża, Artura zastała wieść o śmierci jego rodziców. Pospiesznie udał się więc do rodzinnej Łodzi. Wkrótce musiał jednak wyjechać do Hiszpanii, gdzie czekały go kolejne koncerty. Tu też stał się przewodnikiem po Sewilli dla Almy Gluck, gwiazdy MET tamtych czasów. A potem: znowu Paryż i kolejne sensacyjne koncerty. Udając się następnie do Londynu, Rubinstein poznał kilkoro najznamienitszych brytyjskich kompozytorów tamtych czasów: Arthura Blissa, Arnolda Baxa, Fredericka Deliusa i Johna

Irelanda. Włączył nawet do swego repertuaru *Koncert fortepianowy* tego ostatniego. I znowu przyszedł czas na Stany Zjednoczone. Tam, wraz z Pawłem Kochańskim, Rubinstein dał prawykonanie *Sonaty skrzypcowej* Ernesta Blocha. Obaj muzycy stali się współtwórcami partytury, służąc kompozytorowi swoimi sugestiami. Podczas prawykonania obecny był oczywiście Bloch. To on przewracał Arturowi kartki... Wkrótce do Ameryki przybył także Fiodor Szalopin. Wielki bas zapoznał Rubinsteina z Solem Hurokiem, który miał stać się jego wieloletnim impresariem. Pierwszym koncertem z jego inicjatywy był wieczór w Hipodromie, podczas którego zapowiedziano dwoje artystów: Tittę Ruffo oraz Artura Rubinsteina. Słynny baryton nie był wówczas w najlepszej formie, jednak dla Artura koncert zakończył się wielkim sukcesem. W Buenos Aires, Rubinstein dał wspólny koncert na dwa fortepiany z francuskim pianistą Édouardem Rislerem (1873–1929), specjalistą od Beethovena. Zakończył się on wielkim sukcesem. Na widowni siedzieli wówczas m.in. Ignacy Friedman i Felix von Weingartner. W Londynie zaś, Artur pozyskał sobie znamienitą wielbiczkę w osobie pianistki Ilony Eibenschütz, uczennicy Brahmsa. Skandalem zakończył się natomiast jeden z recitali Rubinsteina w Madrycie. Publiczność nie akceptowała faktu umieszczenia w programie *Walców szlachetnych i sentymentalnych* Ravela, wygwizdując utwór. Wielkim entuzjazmem reagowała natomiast na ostatni punkt programu: *XII Rapsodię węgierską* Liszta, po której usilnie domagała się bisu. Nie chcąc ryzykować życiem, wielki pianista zmuszony był dać bis, wybrał jednak nań powtórzenie owych nieszczęsnych *Walców szlachetnych i sentymentalnych*. Wśród publiczności rozgorzała bójka, a obecna na koncercie królowa Wiktoria Eugenia ostentacyjnie opuściła salę. Prasa wrzała po tym wydarzeniu. Po Hiszpanii, Rubinstein wybrał się w egzotyczne dlań tereny: do Turcji, Grecji i Egiptu, by tam dać kolejne recitale. Po drodze odwiedził też ziemię Palestyńską, by po raz pierwszy w życiu wystąpić przed publicznością Tel Awiwu. Powróciwszy do Paryża, szybko wszedł w rytm tamtejszego życia kulturalnego. Przyjaciółką Artura była wówczas Carla, księżna Palladini. Pisząc o niej w swych *Pamiętnikach*, artysta porównuje tę relację do historii Liszta i księżnej Marii d'Agoult... To w towarzystwie Carli Rubinstein odbył swoje kolejne tournée po Ameryce Południowej. Tymczasem w roku 1924, Rubinstein, od niepamiętnych już czasów, zawiązał do Warszawy, gdzie dał trzy koncerty: dwa recitale i jeden z towarzyszeniem orkiestry pod dyktando Grzegorza Fitelberga. Grał wówczas koncerty fortepianowe Chopina (*e-moll*) i Czajkowskiego (*b-moll*). Nie pominął także rodzinnej Łodzi z dwoma recitalami solowymi. W wolnej już teraz Ojczyźnie, Artur spotkał rodzinę i dawnych przyjaciół. Szymanowski zapoznał go także z całą grupą Skamandrytów. Po raz pierwszy powrócił do kraju jako człowiek zamożny i cieszący się powszechnym uznaniem. 📖

Lidia Skowron

Adam Czopek

Natura obdarzyła ją jednym z najpiękniejszych sopranów lirycznych w powojennych dziejach naszego teatru operowego. Karierę śpiewaczki zaczęła w Bydgoszczy, kontynuowała w Łodzi. W zasadzie te dwa miasta były świadkami jej największych osiągnięć wokalnych. Dzięki jej aktorskiemu talentowi, wysokiej kulturze muzycznej, kreowane przez nią bohaterki nabierały niepowtarzalnych rysów. Była artystką w pełni świadomą swoich możliwości twórczych więc z zasady nie podejmowała się partii przekraczających jej aktualne możliwości. Pozwalało jej to budować karierę w sposób spokojny i konsekwentny. Śpiewu uczyła się w Łodzi u prof. Grzegorza Orłowa i Stanisława Donat-Stałowkiego, a także w Bydgoszczy u prof. Felicji Krysiwiczowej. Jej pedagogiem był też przez jakiś czas słynny polski baryton Wacław Brzeziński.

Urodziła się 31 V 1919 r. w Batumi, portowym mieście na Kaukazie w Gruzji, była córką Jana i Julianny z domu Ebert. Na początku lat 20. rodzina Skowronów postanowiła wrócić do Polski, co okazało się trudnym przedsięwzięciem. Podróż z Batumi do Polski, trwała prawie trzy miesiące, w okropnych warunkach sanitarnych. Skowronowie zamieszkali początkowo w Topoli koło Stopnicy, a następnie w Krakowie. Wreszcie w 1923 r. osiadają w Busku-Zdroju, gdzie ojciec otrzymał pracę elektryka w sanatorium Górka. W tym mieście rozpoczęła naukę w Szkole Powszechnej, również tutaj uczęszczała do Gimnazjum i Liceum w Busku-Zdroju. W 1939 r. rodzina przenosi się do Ostrowca Świętokrzyskiego. Tutaj Lidia Skowron skontaktowała się z organistą kościoła św. Michała aby włączyć się w działalność Towarzystwa Muzycznego. Została członkiem chóru kościelnego. W kościele w Ostrowcu Świętokrzyskim poznała Franciszka Wesolowskiego nauczyciela muzyki (później jej męża, który następnie został profesorem Akademii Muzycznej w Łodzi). To właśnie on pierwszy zwrócił uwagę na piękno jej głosu i szlachetność jego brzmienia i zaproponował jej bezpłatne lekcje śpiewu.

Po wojnie spędzonej w Ostrowcu, od 1 VI 1945 r. rozpoczęła naukę w Państwowej Szkole Muzycznej w Bydgoszczy. Śpiewu uczyła ją Felicja Krysiwiczowa z Arnoldem Rezlerem ustalili, że na otwarcie Rozgłośni Polskiego Radia w Bydgoszczy Lidia Skowron zaśpiewa z orkiestrą *Suite Pieśni „Nad polskim morzem”* S. Kwaśnika. Stało się to 1 VII 1945 r. i zostało niezwykle serdecznie przyjęte przez radiosłuchaczy. Od tego momentu przeciętnie dwa razy w miesiącu miała radiowe występy,

jak powszechnie mówiono – „z Orkiestrą Rezlera”. 28 VI 1946 r. występem na specjalnym koncercie szkolnym w pełni potwierdza swój śpiewaczy talent. Do 1952 r. współpracuje z Pomorską Orkiestrą Symfoniczną. 24 IX 1952 r. Artystka ukończyła jako ekstern Średnią Szkołę Muzyczną w Łodzi. Nadal jednak jest związana w bydgoskim środowiskiem muzycznym. Występuje też w Filharmonii Krakowskiej kierowanej wówczas przez Bohdana Wodiczkę.

Jedną z jej pierwszych kreacji operowych jest Pamina w montażu *Czarodziejskiego fletu* Mozarta wystawionym 23 I 1953 r. w Bydgoszczy i powtórzony 25 I w Toruniu. W lutym 1956 r. została solistką Studia Operowego w Bydgoszczy, które szybko stanie się Operą Bydgoską. Na tej scenie zadebiutowała 21 IX 1956 r. jako Zuzia w *Verbum nobile* Moniuszki. Przedstawienie zagrano ponad 50 razy. 2 I 1958 r. drugi niezwykle ważny dzień w jej artystycznym życiu, premiera *Straszego dworu* z nią w partii Hanny; mogła po niej przeczytać: „Na czele wykonawców stanęła Lidia Skowron (Hanna), jak zawsze świetna głosowo, pozostawiając resztę zespołu daleko za sobą” (Jerzy Stefan). Ta premiera okazała się poniekąd przełomem w jej karierze, wiedziała już, że scena operowa jest jej powołaniem, zresztą utwierdzały ją w tym przekonaniu kolejne udane premiery, po których zbierała wyrazy uznania od krytyków i wielka brawa od zachwyconej jej głosem publiczności. Temperaturę jej scenicznych występów wyznaczają Antonia w *Opowieściach Hoffmanna* (3 III 1959), tytułowa Hrabina w operze Moniuszki (7 II 1960), po której napisano, że była „prawdziwą osobą premierowego przedstawienia”. *Hrabina* okazała się ostatnią premierą Studia Operowego w Bydgoszczy, które z dniem 22 II 1960 r. przemianowano na teatr Muzyczny Opery i Operetki w Bydgoszczy. W bydgoskim teatrze operowym pracowała do sierpnia 1962 r. Pierwszą premierą nowo powołanego teatru było *Życie paryskie*, w którym zagrała rolę Metelli. Zanim pożegna się z bydgoskim teatrem zdąży jeszcze odnieść sukces jako Małgorzata w *Fauście* i wystąpić w *Ciekawskich niewiastach* Wolfa-Ferrario (Rozalia). Wróci do Bydgoszczy w 1966 r., by z okazji jubileuszu dziesięciolecia wystąpić w partii Hrabiny.

W 1962 r. Lidia Skowron została solistką Opery Łódzkiej, później Teatru Wielkiego, gdzie pracowała do 1978 r. Występy w Operze Łódzkiej rozpoczęła 26 VIII 1962 r. *Cyganerią* Pucciniego, w której z dużym sukcesem zaśpiewała partię Mimi. Rok później sukcesem kończy się jej kreacja najpierw Donny Anny w premierze *Don Juana* Mozarta (9 IV 1963),

później Amelii w *Balu maskowym* (30 sierpnia). Równie głośna okazała się premiera *Manon* Massenet’a z jej kreacją tytułowej roli (30 XII 1964). „Ta popisowa, lecz nietatwa, partia znalazła znakomitą odtwórczynię w Lidii Skowron. Jej przekonywujące, pełne umiaru aktorstwo, niezwykła wzruszająca żarliwość, połączone z nieskazitelnym, doskonałym kunsztem wokalnym stworzyły w sumie kreację, na którą trzeba czekać niekiedy całe lata” – napisano po tej premierze w Słowie Powszechnym z dnia 9 II 1965 r.

Wreszcie nadchodzi długo oczekiwany dzień otwarcia nowego gmachu Teatru Wielkiego w Łodzi. Pierwszą premierą jest wystawiona 17 I 1967 r. *Halka* z Lidia Skowron w partii Halki i Tadeuszem Kopackim w roli Jontka. „Obdarzona raczej lekkim, lirycznym głosem, potrafi za to władać tym głosem z wybitną maestrią, a przy tym jest artystką o wysokiej kulturze i muzykalności – to też czystość intonacji, szlachetność frazowania, giętkość głosu we wszystkich, bynajmniej nie tak rzadko w partii Halki rozsianych ozdobnikach i pasażach, sprawiała prawdziwą satysfakcję” – napisał Józef Kański w Ruchu Muzycznym nr 5 z 1967 r., zaś Słowo Powszechne z 25 I 1967 r. roku odnotowało: „Po wojnie nie słyszało się takiej Halki, jak Lidia Skowron”. Nowy teatr, nowa scena, nowe możliwości, wszystko to wykorzystała w dalszej swojej artystycznej działalności. Nedda w *Pajacach*, Bronka w *Janku* Żeleńskiego, Jarosławna w *Kniaziu Igorze* Borodina, Zuzanna w *Tajemnicy Zuzanny* Wolfa-Ferrario, Bogna w *Legendzie Bałtyku* Nowowiejskiego. Jedną z jej ostatnich premier były *Wesołe kumoszki z Windsoru* (9 VI 1973), po której napisano: „Na wielkie uznanie zasłużyła kreacja Lidii Skowron, która trudną partię Pani Fluth wykonała z imponującą precyzją, wyraziście, bez przesłizgiwania się po dźwiękach, zaś rolę ujęła znakomicie, grając z dużą kulturą, wdziękiem i umiarem” (Anna Iżykowska z Głosu Robotniczego z 15 VI 1973 r.).

W 1985 r., będąc już na emeryturze, Lidia Skowron wystąpiła gościnnie w *Śpiewniku domowym* Moniuszki w reżyserii Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Powszechnym. Wspólnie z Władysławem Malczewskim wsparła wówczas swym mistrzostwem młodych wykonawców, występujących w tym interesującym spektaklu.

W roku akademickim 1976/7 Lidia Skowron podjęła pracę pedagogiczną na Wydziale Wokalno-Aktorskim w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi. Jej uczennicą jest m.in. Jolanta Bibel, solistka Teatru Wielkiego z Łodzi.

Zmarła 21 VII 2002 r. ☹

Pamiętne wieczory z monachijskimi filharmonikami i Sergiu Celibidachem (1)

Łukasz Kaczmarek

Niniejszy tekst poświęcony jest krótkiemu omówieniu niektórych rejestracji koncertowych Sergiu Celibidache dokonanych już pod koniec życia Maestro wraz z Orkiestrą Filharmoników Monachijskich, a oficjalnie wydanych przez wytwórnię EMI. Starają się one przywoływać całą atmosferę tamtych wieczorów, stąd w nagraniu nie dokonano żadnych cięć: niemal każdy koncert rozpoczyna się od oklasków publiczności witającej wstępującego na podium Maestro, kończy zaś także owacjami. Pozwala to nie tylko poznać sztukę wykonawczą Celibidache'a, ale i niejako, w pośredni sposób, uczestniczyć w tamtych wielkich muzycznych wydarzeniach. Większość omawianych przez mnie płyt poświęcona jest muzyce Antona Brucknera. Pozostałe: także prawdziwie wielkiej symfonice!

Symfonia Romantyczna Brucknera. W repertuarze Sergiu Celibidache'a muzyka Antona Brucknera zajmowała miejsce szczególne. I to właśnie interpretacje dzieł wielkiego austriackiego mistrza, w całej spuściznie Celibidache'a, należy uznać za najdoskonalsze. 16 października 1988 r. rumuński dyrygent poprowadził *IV Symfonię Es-dur „Romantyczną”*. Pod jego batutą, utwór brzmi w sposób niezwykle bohaterski i szlachetny. Mamy tu przestrzeń, spokój i szeroki gest. A jak wspaniale gra orkiestra wraz z jej pierwszym waltornistą na czele! I to chyba właśnie w muzyce Brucknera w najpełniejszy sposób zrealizowała się idea Celibidache, który „muzikalność” definiował jako „zdolność do współzależności”. Mimo wolnego tempa, *Symfonia Romantyczna* Brucknera w wykonaniu Monachijskich Filharmoników pod batutą Sergiu Celibidache'a jest frapująca od pierwszego tremolo smyczków i wejścia rogu do znakomitej finałowej kody. A przy tym, jakże interesującego kształtu nabrała w tej interpretacji druga część, brzmiąca niczym marsz żałobny...

Wielka Msza f-moll Brucknera. W marcu 1990 r. miało miejsce wydanie niezwykle: soliści, Chór i Orkiestra Monachijskich Filharmoników pod wodzą Sergiu Celibidache'a wykonały w Opactwie św. Floriana w pobliżu Linzu, w miejscu gdzie Anton Bruckner był wieloletnim organistą i gdzie spoczywa pochowany, jego *Wielką III Mszę f-moll*. Dla Celibidache'a był to „największy zaszczyt”, jaki tylko mógł go spotkać. Powstała wielka kreacja, pełna mistycyzmu, niezwykle

monumentalna, a przy tym intymna. Spośród solistów na słowa najwyższego uznania zasługę anielski sopran Margaret Price.

V Symfonia Czajkowskiego. 29 maja 1991 r. Sergiu Celibidache poprowadził *V Symfonię e-moll* op. 64 Piotra Czajkowskiego. Była to prawdziwie wielka kreacja! Dzieło rozpoczyna się niezwykle dostojnie, ale i z wielkim spokojem. W części drugiej Celibidache namalował piękną epicką opowieść, momentami niezwykle dramatyczną. Jak wspaniale Mistrz buduje tutaj napięcie, jak w kulminacyjnych momentach zawiesza muzykę, aby wydzielić kolejny temat, pozwalając w pełni wybrzmieć poprzedniemu. *Walc* brzmi nieco nostalgicznie... *Finał* zaś jest po prostu znakomity: uroczysty i podniosły, idealnie wieńcząc tę doskonałą kreację. Zarejestrowana podczas tamtego pamiętnego koncertu, *V Symfonia* Czajkowskiego pod batutą Celibidache'a jest niewątpliwie jednym z najgenialniejszych i najciekawszych nagrań tego dzieła!

VI Symfonia Brucknera. Dzieło zabrzmiało pod batutą Celibidache'a 29 listopada 1991 r. Była to interpretacja bardzo klasyczna, choć nie mniej świetna niż pozostałe kreacje Brucknerowskie Celibidache'a. Część druga mogła prawdziwie wzruszyć, trzecia i czwarta zaś – porwać. Maestro poprowadził je w stosunkowo szybkim tempie, z wielką energią i prawdziwym ogniem. Poprzez taką interpretację, przedstawił się słuchaczom jako entuzjasta *VI Symfonii* Brucknera i wielu słuchaczy z pewnością przekonał!

Beethoven. W programach koncertów Celibidache'a 28 i 31 maja 1992 r. znalazła się *V Symfonia c-moll* op. 67 Ludwiga van Beethovena. Trzy lata później, 19 marca 1995 r. – *IV Symfonia*. Beethoven Celibidache'a jest poważny i dostojny, pełen majestatu. Przy tym dyrygentowi udaje się wydobyć z partytur i uwydatnić te niuanse, które nie są tak wyraźnie słyszalne w innych interpretacjach. Niektórym mogą nie przypaść do gustu powolne tempa, stosunkowa statyczność muzyki, mała kontrastowość, czy ograniczenie powtórzeń. Jednak w swej koncepcji Celibidache pozostaje niezwykle konsekwentny i może rzeczywiście przekonać odbiorców do własnej wizji tej muzyki. A przy tym ileż w tym wykonaniu pasji (w części trzeciej *V Symfonii* słyhać głos samego Maestro!).

Debussy. Muzyka Claude'a Debussyego zawsze była mu bardzo bliska. *Morze* uważał za „najpiękniejszy utwór francuskiego repertuaru”. Wykonując to dzieło, 13 września 1992 r., bez trudu potrafił przekonać słuchaczy, że tak jest w rzeczywistości. Mimo, że interpretacja Celibidache'a jest niezwykle barwna, pełna znakomicie podkreślonych detali, stanowi integralną całość. Koniec logicznie wynika z początku, do czego zawsze dążył rumuński dyrygent. Tempa są skrajnie rozciągnięte (całość trwa przeszło 33 minuty), jednak taka interpretacja znajduje swoje uzasadnienie. „Im bogatsza muzyka, tym wolniejsze tempo”, radził Celibidache. Przy tym, wykonaniu nie brak prawdziwej siły (genialna kulminacja części pierwszej!). To samo można powiedzieć o wykonanej dziewięć dni później *Iberii* (roztańczona część trzecia). Tym razem jednak interpretacja jest jeszcze bardziej ekspresyjna (wyrazista, pełna kontrastów część pierwsza). Interpretacja? Raczej „dochodzenie do muzycznej prawdy”, by użyć słów samego Mistrza. Mimo wielu kontrowersji, z jakimi spotkały się rejestracje zawarte na omawianej płycie, jest w tym prawdziwa artystyczna wielkość!

Patetyczna Czajkowskiego. Podczas swych listopadowych koncertów, 14 i 16 listopada, 1992 r. z Monachijskimi Filharmonikami, Sergiu Celibidache poprowadził *VI Symfonię h-moll „Patetyczną”* Piotra Czajkowskiego. W części pierwszej w genialny sposób udało mu się odmalować skrajnie depresyjny nastrój beznadziejności. *Allegro con grazia* pod batutą Celibidache'a stało się melancholijnym walcem. Największą niespodzianką stanowiło jednak wykonanie części trzeciej, *Allegro molto vivace*. Nie zapomnę mojej rozmowy z jednym z przyjaciół, który opowiadał mi swoje wrażenia z koncertu, podczas którego *Symfonia Patetyczna* Czajkowskiego zabrzmiała pod batutą Antoniego Wita. Najbardziej zachwyciło go wykonane w porywający sposób *Allegro molto vivace*. Powiedziałem wówczas, że do wykonania tej części potrzeba energii i temperamentu. „Potrzeba przede wszystkim pomysłu” – zripostował mój przyjaciel. Miał rację, co znakomicie widać na przykładzie interpretacji Sergiu Celibidache'a. Pomimo, że dyrygent dobrał raczej powolne tempo, wykonanie ma cechy wielkości. Pod batutą Celibidache'a, trzecia część *Symfonii Patetycznej* Czajkowskiego staje się marszem o nieco groteskowym charakterze. Stąd już tylko jeden krok do

Szostakowicza. Część czwarta natomiast prócz dojmującego smutku, ma w sobie jakąś szlachetność i siłę. To upadek bohatera w prawdziwie wielkim stylu!

Wagner. W programach koncertów 3 i 4 lutego 1993 r., Celibidache zamieścił muzykę Ryszarda Wagnera. Były to wyjątki orkiestrowe z jego dramatów muzycznych: uwertury do *Śpiewaków Norymberskich* i *Tannhäusera*, *Marsz żałobny* z *Zygfryda*, a także *Idylla Zygfryda*. Poza tymi symfonicznymi fragmentami, Celibidache nie miał w swoim repertuarze żadnej z oper. Twierdził, iż wykonywanie opery wymaga swoistego kompromisu, słuchacz bowiem nie jest w stanie w równym stopniu percypować wszystkich elementów wykonania dzieła. Ale pod batutą Celibidache'a symfoniczne fragmenty z oper przestają być wyjątkami, a stają się samodzielnymi, pełnoprawnymi dziełami. Uwertura do *Śpiewaków Norymberskich* zachwyca genialnie uchwyconymi niuansami artykulacyjnymi. W *Idylli Zygfryda* czas zdaje się zamierać. Celibidache w kapitalny sposób zawarł w swej interpretacji Wagnerowską zasadę „prostoty w złożoności i złożoności w prostocie”. To samo tyczy się wykonania uwertury do *Tannhäusera*. Z kolei interpretacja *Marsza żałobnego* z *Zygfryda* jest nader dramatyczna i pełna ekspresji. Znakomity, jednak mimo wszystko, muzyczny teatr! Jeden z najgenialniejszych dokumentów sztuki Sergiu Celibidache'a!

VIII Symfonia Brucknera. Nigdy nie zapomnę koncertu w Filharmonii Narodowej, kiedy po raz pierwszy usłyszałem na żywo *VIII Symfonię* Antona Brucknera, pod batutą Jerzego Semkowa. Monumentalizm i genialna architektonika to elementy, które w głównej mierze zadecydowały o mistrzostwie tego dzieła. Sergiu Celibidache twierdził, że *VIII Symfonia* stanowi szczytowe osiągnięcie muzyki symfonicznej. Interpretacja dana 12 i 13 września 1993 r. może potwierdzać taką opinię. Było to wykonanie raczej statyczne, opierające się na ukazaniu struktury formalnej dzieła, jego kontemplacji. Dyrygentowi towarzyszyła żelazna konsekwencja w realizacji takiej wizji. Rezultat okazał się rzucający na kolana, ale też nieco monotony. Piękny obraz jaki roztoczył Celibidache w części trzeciej, słuchacze kontemplowali przez 35 minut; wizję Sądu Ostatecznego w części czwartej – 32 minuty. Jeśli jednak pewna statyczność interpretacji komuś nie przeszkadza, nagroda będzie bardzo piękna!

Mozart i Haydn. Celibidache bardzo chętnie sięgał po dzieła symfoniczne Mozarta. Tak też było podczas koncertu, 15 marca 1994 r., kiedy to wykonał *40. Symfonię g-moll* KV 550. Mozart Celibidache'a jest raczej stonowany, ale przy tym lekki i nie nużący. Jest to muzyka niezwykle elegancka

i szlachetna. A orkiestra pod batutą Maestro jakże pięknie frazuje!

W programie koncertu 28 lutego 1993 r., Celibidache zamieścił natomiast *92. Symfonię G-dur „Oxfordzką”* Haydna. Jego interpretacja jest dość statyczna, a tempa rozciągnięte. Celibidache charakteryzuje się niezwykle analitycznym podejściem do tej muzyki, uwielbia zagłębiać się w detale, efektem jest jednak bardzo piękne pod względem brzmieniowym wykonanie. Płyta zawierająca obie te interpretacje, amatorom „stylowych” wykonań raczej nie przypadnie do gustu, jest jednak sama w sobie niezwykle interesująca i jak mało która, rozwija nasze horyzonty myślenia o muzyce Haydna i Mozarta.

VII Symfonia i Te Deum Brucknera. 10 września 1994 r. Sergiu Celibidache poprowadził *VII Symfonię* Antona Brucknera. Jest to chyba najwolniejsza spośród wszystkich zarejestrowanych przez niego kreacji tego dzieła. Interpretacja jest bardzo piękna, pełna spokoju, raczej wyciszona. W części drugiej (edycja Roberta Haasa) nie rezygnuje jednak z instrumentów perkusyjnych. Będąc do końca wierny swej koncepcji, także części trzecią i czwartą prowadzi Celibidache w wolnych tempach, co jest już kwestią dość kontrowersyjną. Na płytach EMI zawierających omawianą kreację *VII Symfonii*, zamieszczono także Brucknerowskie *Te Deum* wykonane 1 lipca 1982 r. To interpretacja pełna prawdziwej pokory i oddania, modlitewnego skupienia ale też, kiedy trzeba, podniosłego nastroju. Znakomita kreacja!

Musorgski i Ravel. 24 i 25 września 1994 r. w programie koncertów Celibidache'a i Monachijskich Filharmoników znalazły się *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego w opracowaniu orkiestrowym Maurice'a Ravela. Tempa dobrane przez Celibidache'a są tutaj znacząco wolniejsze od temp obieranych przez większość dyrygentów. Wykonanie jest niezwykle epickie. Maestro bogato korzysta ze swego zmysłu analitycznego, odkrywając przed słuchaczami istotne detale, jakie kryją się w partyturze. Niezwykle ważnym elementem jest też cisza! Choć nie brak i momentów niezwykle efektownych (*Wielka Brama Kijowska*), w całości jest to piękna i pełna spokoju wędrówka przez arcydzieło Modesta Musorgskiego.

Bolero Maurice'a Ravela było jednym z najchętniej wykonywanych przez Celibidache'a utworów. Znalazło się ono także w programie koncertu z 18 czerwca 1994 r. Wykonanie pełne jest blasku i siły. Maestro osiągnął taki efekt dzięki niezwykle konsekwentnej wizji interpretacyjnej. Orkiestra jest tutaj dla niego zespołem, nie zaś zbieraniną solistów. Każdy akcent, dźwięk, akord, służyć ma całościowej logice. *Bolero* pod batutą Celibidache brzmi zaś jako jeden kompletny utwór. Orkiestra znakomicie pod względem technicznym, wywiązuje się ze swego zadania. ❷

Inspiracja obrazem

Technikę muzycznych motywów przewodnich Kilar stosuje w większości filmów Zanussiego, by wspomnieć choćby *Bilans kwartalny* (1974) z epickim tematem szarej codzienności i mozolnej drogi życiowej czy – przede wszystkim – *Cwał* (1995), z balladowym motywem opisującym postać głównego bohatera, ilustracyjnymi tematami obrazującymi bieg konia czy impresjonistycznym w charakterze, przechodzącym liczne przeobrażenia stylistyczne motywem kreślącym złożoną osobowość ciotki-hrabiny. Równocześnie jednak z rozwijającą się w zawrotnym tempie pracą na planie Zanussiego kompozytor rozpoczyna współpracę z kolejnym tużem polskiego kina – Andrzejem Wajdą.

Początek jest imponujący – dwa lata po przełomowej *Iluminacji* Zanussiego powstaje *Ziemia obiecana* Wajdy (1974), z charakterystycznym, jakby niekończącym się, urzekającym walcem Wojciecha Kilara. „Nigdy nie miałem problemów z filmami Andrzeja Wajdy – mówi kompozytor. – Wizja opracowania muzycznego narzuca się natychmiast, gdyż obraz u Wajdy jest po prostu porwijający. Po obejrzeniu *Ziemi obiecanej* czy *Kroniki wypadków miłosnych*, nie miałem żadnych problemów przy komponowaniu”¹.

W 1976 r. Wajda kręci *Smugę cienia* – dramat psychologiczny na motywach powieści Josepha Conrada, ze znakomitym Markiem Kondratem w roli głównej i refleksyjną, tchnącą nieco szostakowiczowską aurą, muzyką Kilara. Wspomniana przez kompozytora *Kronika wypadków miłosnych* powstaje w roku 1985 i wreszcie rok 1990 przynosi pierwsze ze wspólnych arcydzieł Kilara i Wajdy, zdaniem Leszka Polonego „kino najwyższej artystycznej próby, i to zarówno dzięki obrazowi, jak i muzyce”² – wstrząsający dramat wojenno-biograficzny *Korczak*. Kilar tworzy tu swoiste requiem pamięci ofiar holocaustu – rytualny marsz żydowskich dzieci w ostatnich sekwencjach filmu sam kompozytor określa mianem „Exodus II”, jako „exodus w przeciwnym kierunku, rytualny marsz ku śmierci”³.

Na przełomie wieków powstają dwa największe dzieła duetu Wajda-Kilar, *Pan Tadeusz* (1999) i *Zemsta* (2002). Obydwa obrazy są znakomitym przykładem mistrzowskiego wykorzystania techniki motywów przewodnich, opisujących tym razem nie wydarzenia obserwowane w kadrze, ale przede wszystkim postacie głównych bohaterów. Warto przypomnieć, że tematy z *Pana*

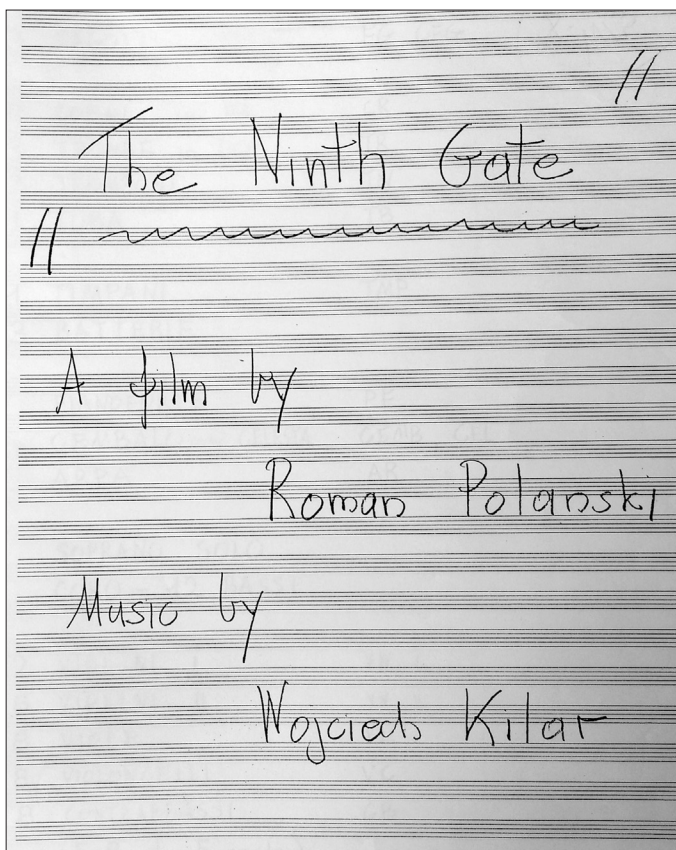
Filmowy rozdział zamknięty

Szkic o współpracy z wybitnymi reżyserami (2)

Maria Wilczek-Krupa

Tadeusza wykonywane są dziś w salach koncertowych, w formie suit filmowej, której części otrzymały tytuły literackie: *Inwokacja*, *Świątynia dumania*, *Mrówki*, *Tadeusz i Zosia*, *Tadeusz i Telimena*, *Polowanie*, *Zaścianek*, *Bitwa*, *Rok 1812*. Tak autonomicznie pomyślana oprawa muzyczna pełni w tym obrazie dwojaką rolę – po pierwsze dopowiada widzowi istotne fragmenty, elementy poematu Mickiewicza pominięte przez Wajdę z powodów wymuszonych niejako formą filmowej adaptacji (podobnie dzieje się w przypadku opery, z librettem zaczerpniętym z literatury), po drugie zaś opisuje i uwypukla wybrane cechy charakteru bohaterów, niekoniecznie dostrzegane przez nas w kadrze. I tak na przykład *Telimena* – przez Mickiewicza (a za nim przez Wajdę) ukazana jako kobieta frywolna, zalotna, płocha – opisana jest dźwiękowo z jednej strony leciutkim, pełnym humoru gawotem, podkreślającym jej kokieterię (temat *Mrówki*), z drugiej zaś liryczną, pełną melancholii kantyleną smyczków, oddającą jej ukrytą, tkliwą, prawdziwie kobiecą naturę (temat *Świątynia dumania*). Całą serię funkcji zarówno dramaturgicznych, jak i strukturalnych pełni z kolei słynny *Polonez* (także funkcjonujący jako odrębne dzieło muzyczne, wykonywane na estradach koncertowych sal). Fragmenty tego tańca nieśmiało pojawiają się w pierwszych sekwencjach filmu, by – po prezentacji poszczególnych jego motywów w toku narracji filmowej – ujawnić się w pełnej krasie w jednej z finałowych scen. Nie uchodzi wątpliwości, że *Polonez* – poza swoją funkcją budującą portrety poszczególnych bohaterów i odzwierciedlającą ich konkretne cechy – pełni w filmie Wajdy rolę jednego z najważniejszych środków wyrazu, scalającego i ujednolicającego filmową narrację. Z dramaturgicznego punktu widzenia najistotniejsze jest jednak to, co dzieje się z tym tematem „wewnątrz” fabuły, a zatem pomiędzy pierwszymi pokazami fragmentów tańca a jego pełną, szumną odsłoną w finale. Słyszymy tam dwa „modele” *Poloneza* – jeden oparty na stałym, charakterystycznym schemacie rytmicznym, niemal zupełnie pozbawiony melodii, symbolizujący wady polskiego temperamentu i ukazujący polską porywczoność i fanfaronadę, drugi utrzymany w tonacji mollowej, w zwolnionym tempie i o zabarwieniu lirycznym (tęskna melodia oboju), opisujący dźwiękowo nieszczęśliwą i niejednoznaczna postać Jacka Soplicy.

Podobna gra motywów ma miejsce w *Zemście*. Szorstki w brzmieniu, „szlachecko-wiejski” *Mazur* scala i integruje poszczególne sceny i sekwencje filmu, jednocześnie zaś podkreśla, wręcz piętnuje sarmackie cechy naszego narodowego usposobienia. Motywy tego tańca towarzyszą przede wszystkim Cześnikowi (w tej roli znakomity Janusz Gajos), jako postaci najsilniej uosabiającej sarmatyzm polskiego charakteru. *Mazur* ujednolica zatem filmową narrację, a zarazem buduje dramaturgię i kieruje uwagę widza na wybrane cechy osobowości jednego z głównych bohaterów. Podobnie rzecz się ma w przypadku kolejnych kluczowych postaci *Zemsty*: Klary i Waclawa, przypisany im motyw muzyczny ma jednak zupełnie odmienny charakter. Zamiast ostrego, „przaśnego” *Mazura* pojawia się temat delikatny, subtelny, w stylu rokokowym, z uroczą melodią prowadzoną raz przez flet (z naciskiem na figlarność), innym razem przez skrzypce (nastroj liryczny). Tak skonstruowany motyw przewodni symbolizuje niewinność i prawdziwość uczucia bohaterów, ale także ich otwartość na świat, postępowość, nowoczesność. Kontrastowość tematów muzycznych Kilara idzie zatem w parze z różnorodnością charakterów ukazanych w komedii Fredry, a tym samym w adaptacji Wajdy.



Wbrew regułom Hollywood

Twórczość tych trzech topowych, polskich reżyserów – Kutza, Zannussiego i Wajdy – stanowi niewątpliwie serce filmowego dorobku Wojciecha Kilara. „Mam poczucie, że to są ludzie, którzy mówią o moich sprawach”¹⁴ – mówi kompozytor.

A co z kinem amerykańskim? „Pisząc do filmów hollywoodzkich – wyznaję Kilar – przestrzegam zasady, żeby pracować wyłącznie z wielkimi (...) Bo jeśli pytają: z kim robisz film?, a ja odpowiadam: z Coppolą, albo z Romanem Polańskim, to nie narażam się już na kolejne pytania: a co oni zrobili?”¹⁵. Te dwa nazwiska, wspomniane przez samego kompozytora, mają szczególne znaczenie w jego filmowej twórczości. Współpraca z Polańskim, dla którego Kilar zilustrował trzy obrazy, wygląda niemal zawsze tak samo. „Kiedy mam już jakąś propozycję, on przyjeżdża do mnie do Katowic i razem coś dłubiemy”¹⁶ – opowiada kompozytor.

Pierwszy wspólny film tych twórców to dramat psychologiczny *Śmierć i dziewczyna* (1994), z tytułem zaczerpniętym z *Kwartetu d-moll* Franciszka Schuberta. W 1999 r. powstaje horror *Dziewiąte wrata*, z przepiękną *Wokalizą* otwierającą i zamykającą film (w wykonaniu znakomitej Sumi Jo), która przyniosła Kilarowi nagrodę Cezara. Muzyka do *Dziewiątych wrót* zdaje się potwierdzać to, co o komponowaniu na potrzeby filmu mówił swego czasu Krzysztof Komeda (autor wielu ścieżek dźwiękowych do obrazów Polańskiego), a za nim właśnie Kilar – że dźwięki powinny pojawiać się w filmie wyłącznie tam, gdzie jest to absolutnie konieczne.

Narracja u Polańskiego przetykana jest zatem jedynie króciutkimi motywami muzycznymi, z których zwłaszcza jeden – opisujący dźwiękowo postać głównego bohatera, Deana Corso – zasługuje na wspomnienie. Ten niepozorny, nieco ironiczny temat o marszowym charakterze i mrocznym, niepokojącym zabarwieniu (jeden z ulubionych tematów filmowych samego Kilara) symbolizuje podróż bohatera do bram piekieł, jego uparte, mozolne poszukiwania kolejnych wersji tajemniczej księgi, a zarazem drogę do tytułowych, dziewiątych wrót.

I wreszcie rok 2002 przynosi największe i najistotniejsze dla samego kompozytora dzieło Romana Polańskiego – filmową biografię Władysława Szpilmana – *Pianistę*. Propozycja napisania muzyki do filmu Polańskiego zbiegła się ze zleceniem skomponowania ścieżki dźwiękowej do *Femme fatale* Briana de Palmy. I choć Kilar wielokrotnie wspominał o chęci podjęcia współpracy z de Palmą, a gaża za opracowanie muzyczne jego filmu była wyższa, wybór padł na Polańskiego.

Pianista wziął górę nad *Femme fatale*, jednak nie tyle ze względu na przyjaźń kompozytora z reżyserem, co z uwagi na temat, jaki poruszał. Kilar miał okazję poznać Szpilmana – w jego pamięci pozostał on człowiekiem niezwykłym, który przeszedł gehennę wojny z podniesionym czołem i żył nadal bez zgorzknienia, rozpamiętywania, nienawiści (taki też jest główny motyw muzyczny filmu – dumny i dostoyny, o miarowym, marszowym charakterze symbolizującym wędrówkę bohatera przez życie naznaczone wojną).

Skomponowanie ścieżki dźwiękowej do filmu opowiadającego o tak nietuzinkowej postaci okazało się sporym wyzwaniem – muzyka napisana „dla obrazu” musiała bowiem dorównać muzyce klasycznej, tej w kadrze, autorstwa samego Chopina, a jednocześnie nie mogła jej przecieżyć, zepchnąć na margines, sprowadzić do roli tła. Po latach Kilar powie: „Jestem z tej muzyki zadowolony, ponieważ jest ona skromna, taka, jak reżyseria Polańskiego. Nie ma niczego trudniejszego, niż usunąć się w cień”⁷.

Na koniec – największy sukces filmowy Wojciecha Kilara, uhonorowany nagrodą Stowarzyszenia Kompozytorów Amerykańskich: *Bram Stoker's Dracula* w reżyserii Francisa Forda Coppoli (1992). O początkach współpracy ze swoim ulubionym reżyserem kompozytor opowiada tak: „Pewnego dnia, o godzinie 3 nad ranem, zadzwonił do mnie z propozycją napisania muzyki do *Draculi*. Oczywiście, zgodziłem się, a to z dwóch powodów. Po pierwsze – kino kojarzyło mi się zawsze właśnie z Coppolą, bo lubię i cenię właśnie „kino”, które to pojęcie oznacza w języku ludzi filmu „obraz, ruch, akcję, wielkie napięcia” etc., etc. Jeśli potrzebuję metafizyki, to nie idę do kina, tylko wystarczy mi sięgnąć do mojej półki z książkami, po Pascala, św. Tomasza z Akwinu, albo po prostu Pismo Święte. A po drugie, nie da się ukryć, że – cytując *Ojca chrześnego* – była to propozycja nie do odrzucenia”⁸.

Nocny telefon od reżysera *Draculi* zaowocował zatem znakomitą suitą filmową o wielkiej wartości czysto muzycznej, funkcjonującą z powodzeniem z dala od ekranu. Można zaryzykować stwierdzenie, że muzyka Kilara wręcz podnosi walory artystyczne obrazu Coppoli, uczestnicząc w budowaniu narracji filmowej i ukazując jej drugie, głębsze dno. Dzięki czterem wytrawnym tematom muzycznym fabuła nabiera szlachetniejszych rysów, a jej tendencja do hollywoodzkiej melodramatyczności nie razi, a nawet dodaje koloru. Motywy te opisują kolejno: cierpienia i miłosne rozterki hrabiego Draculi, jego demoniczną naturę i groźbę postaci (marsze *Vampire Hunters* i *The Storm*), niewinność i kobiece pragnienia Miny i Lucy i wreszcie – miłosne uniesienia towarzyszące przeobrażeniu się Miny w Elisabeth.

Leszek Polony, analizując przytoczone tematy muzyczne *Draculi*, pisze: „Istotą muzycznego opracowania filmu jest to, iż muzyka wyłamuje się tu z hollywoodzkiej zasady niewolniczej, ilustracyjnej zależności od obrazu, scala cały ciąg sekwencji, utkanych z przeplatających się wątków”⁹. Istotnie muzyczne motywy przewodnie przewijają się tu przez kolejne sceny, łączą pozornie niezależne wydarzenia, uruchamiają w nas określone rodzaje wzruszeń i emocji, od strachu i przygnębienia, poprzez zaskoczenie aż do rozczulenia, uniesienia, ekscytacji. Coppola pozostawia kompozytorowi absolutną wolność twórczą, mówiąc mu: „To Ty w końcu jesteś muzykiem”¹⁰. Kilar skwapliwie z tej wolności korzysta – w efekcie powstaje autonomiczna, niezależna od obrazu suita filmowa, pełnoprawny środek wyrazu, kluczowy element kompozycji filmowego arcydzieła.

Powyższe przykłady tematów filmowych Wojciecha Kilara stanowią bezsporny dowód narodzin nowego, samodzielnego nurtu w historii muzyki, a także w historii kina – nurtu muzyki filmowej. To właśnie dzięki Kilarowi, a wcześniej także dzięki Komedzie, polska muzyka skomponowana na potrzeby ekranu wyszła poza kino, trafiając nie tylko do wytwórni płytowych, ale także na estrady koncertowych sal. Tym bardziej smuci kategoryczna zapowiedź kompozytora, zgodnie z którą jego muzyczna przygoda z filmem dobiegła końca. „W filmie powiedziałem już chyba wszystko. Mam nadzieję, że ten rozdział w moim życiu jest zamknięty...”¹¹.

Przypisy:

- 1 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 48
- 2 L. Polony, *Kilar*, PWM, Kraków 2005, s. 188
- 3 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 48
- 4 K. Janowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku 3*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 227
- 5 K. Janowska, P. Mucharski, op. cit., s. 227-228
- 6 G. Wojtowicz, *Rozmowa z Wojciechem Kilarom*, <http://kilar.soundtracks.pl/wywiad.php>
- 7 G. Wojtowicz, op. cit.
- 8 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 49
- 9 L. Polony, op. cit., s. 190
- 10 K. Podobińska, L. Polony, op. cit., s. 49
- 11 wypowiedź pochodzi z nieopublikowanej rozmowy z autorką, przeprowadzonej w Katowicach, 18 XII 2011.

W katalogu kompozytorskim Aleksandra Tansmana widnieje siedem oper, z których „fresk liryczny” z 1958 r. *Sabatą Cwi, fałszywy Mesjasz (Sabbatai Zevi, le faux Messie)* należy do najważniejszych dzieł kompozytora. Pierwsze zetknięcie z postacią Sabataja Cwi miało miejsce w Stanach Zjednoczonych przed II wojną światową, kiedy to Tansman widział dramat Natana Bistrizky'ego. Dzieło to wywarło ogromne wrażenie na kompozytorze. Przez wiele lat nosił się z zamiarem napisania opery opartej na dziejach Sabataja. Jak sam wspominał, dojrzał do tego dopiero po wojnie. Libretto do opery napisał Natan Bistrizky, na język francuski zostało przetłumaczone przez Ezrachiego Krischevsky'ego. O ścisłej współpracy librecisty i kompozytora świadczy obszerna korespondencja Bistrizky'ego z Tansmanem.

Premiera opery miała miejsce 3 marca 1961 r. w słynnym teatrze Champs Elysées pod dyrekcją Charlesa Burcka. Niezwykle rozbudowane dzieło kompozytor streścił w rozmowie z Claudem Chamfray'em 24 lutego 1961 r. w następujący sposób:

„**Claude Chamfray:** Z pewnością nie warto nalegać, aby artysta wybrał ulubione dzieło z własnego katalogu. Jednak można zapytać, o miejsce, jakie przyznaje nowemu utworowi w kontekście swojej dotychczasowej twórczości. Tak, więc, dla Aleksandra Tansmana *Sabatą Cwi, fałszywy Mesjasz*, napisany w latach 1957–1958 do libretta Natana Bistrizky'ego, jest najważniejszą kompozycją w całej działalności twórczej. Premiera będzie miała miejsce 3 marca. Tytuł tego dzieła wymaga pewnych wyjaśnień. Kim był Sabataj Cwi? Istniał naprawdę czy jest postacią fikcyjną? O to właśnie postanowiłem zapytać kompozytora.

Aleksander Tansman: Sabataj Cwi był postacią rzeczywistą. Żył w XVII w., w czasie, kiedy umyślnie łatwo zapalały się. Sabataj miał niekwestionowany wpływ na tłum, co zawdzięczał swojej niezwykłej charyzmie. Sabataj stał się centrum ruchu mesjanistycznego, który dotarł aż do Europy.

CC: W librecie jest wiele postaci. Czy zechciałby pan przybliżyć ich role?

AT: Obok Sabataja (baryton) w operze występują: Mosze (tenor), sługa i uczeń Sabataja, jego sekretarz Samuel Primo (tenor), bankier Rafael Bachi (tenor), który finansuje sprawę Sabataja w Europie, nastoletni uczeń (Nastolatek, sopran), Natan (tenor), najwierniejszy czciciel fałszywego Mesjasza, Abraham Rubia (bas-baryton), szef wyznawców Sabataja,

Opera *Sabataj Cwi, fałszywy Mesjasz* Aleksandra Tansmana (1)

Dagmara Budzioch, Małgorzata Gamrat

Abraham Hayskhini (bas-baryton), notariusz, który fałszuje pewien tekst, aby uczynić z niego fałszywe proroctwo, Sara (sopran), mistyczna narzeczona, później mistyczna żona i kochanka Sabataja. Wśród przeciwników Sabataja znajdują się: Nehemiasz Cohen (baryton), główny przeciwnik Sabataja, delegat Synodu z Polski, Sułtan (tenor) i Wezyr (tenor).

CC: Teraz, zajmijmy się treścią opery. Czy na początku jest jakaś uwertura?

AT: Tak, krótka uwertura, po której następuje *Prolog*, jego akcja toczy się w sali modlitewnej Synagogi (w Smyrnie w 1653 r. – przy. tłum.). Prezentuję tu trzy postacie: Sabataja, Moszego i Nastolatka, ale bez stosowania leitmotywów, których staram się nie używać. Po prologu rozpoczyna się pierwszy akt, który rozgrywa się osiemnaście lat później w Kairze u Rafaela Bachiego. Słyszymy tłum, przyprowadzony przez bojownika Abrahama Roubia, domagającego się Sabataja nazywając go „Naszym Królem, Naszym Mesjaszem, Naszym Wybawcą, Bohaterem Izraela”. Pojawia się Sabataj i Primo, który informuje go, że rabini zebrali się u jego przeciwnika Halma Pinyaha, aby przygotować ekskomunikę. W tym samym akcie dowiadujemy się, że pewien tekst zostanie sfalsyfikowany, aby służyć za proroctwo oraz, że została znaleziona mistyczna narzeczona dla fałszywego Mesjasza. Rabini przybywają i rzucają na Sabataja anatemę. Drugi akt dzieje się w Synagodze w Kairze. Oficjant recytuje wersety z *Lamentacji Jeremiasza*, co następnie kontynuuje chór kongregacji. W tym miejscu stosuje, dla Oficjanta, wokalizy w stylu pieśni Środkowego Wschodu. Wkrótce na zewnątrz słychać krzyki tłumu okłaskującego Sabataja. Dwa chóry, religijny i świecki zostają przeciwstawione sobie. Później wchodzi odziany po królewsku Sabataj i otwiera Szafę Ołtarzową, za nim podąża procesja. Zdumienie rabinów. Notariusz czyta fałszywe proroctwo. Następnie wchodzi Sara wyciągając palec w stronę pierścienia, który Sabataj zdjął ze swojej ręki. Wraz z trzecim aktem, widz zostaje przeniesiony do fortecy (koło Stambułu – przyp. tłum.), gdzie uwięziono Sabataja. Jest on tam z Primem, który czyta mu listy od wyznawców, wysłane nie tylko ze Wschodu, ale również z Europy: z Amsterdamu i z Paryża. Przyniesiono Sabatajowi perfumy, jak dla króla. Słudzy wchodzić niosąc dwanaście sztandarów plemion Izraela. Później przybywają Sara i delegat z Polski, Nehemiasz, który oskarża Sabataja: »Teraz rozumiem, przez jakie kłamstwo próbujesz przynieść wyzwolenie...«. Nehemiasz odchodzi poinformować Sułtana.

Akt kończy się wraz z miłosną pieśnią Sary, której tekst opiera się na zmysłowych i poetyckich strofach *Pieśni nad pieśniami*. Dla tych tekstów wybrałem muzykę ascetyczną i jakby oddaloną. Ostatni akt łączy się bezpośrednio z poprzednim, ponieważ rozgrywa się u Sułtana (w Stambule – przyp. tłum.), który rozmawia z Wielkim Wezyrem na temat Sabataja. Przybywa Nehemiasz. Sabataj zostaje wprowadzony razem z Primem i Sarą. Wezyr żąda cudu. Jaki cud? Ma nim być ocalenie Sabataja od strzała Wezyra. Jednak Sabataj wypowiada nieoczekiwane słowa: »Strzelaj, będziesz miał tylko ciało bez duszy, martwe ciało. Szema Israel, Mesjasz Izraela nie żyje«. Sabataj woła do Wezyra, aby nie strzelał. Biegnie do niego ze słowami: »nie ma innego boga niż Allah i Mahomet jego prorok«.

I to jest to zdumiewające nawrócenie Sabataja, które nie zostało nigdy całkowicie wyjaśnione. Wyznawcy opuszczają fałszywego Mesjasza. Zostają tylko Sara i Nehemiasz, dookoła których zbierają się Żydzi, aby odśpiewać *Szema Israel*. Dla tej najstarszej modlitwy Izraela chciałem zachować język hebrajski, podczas gdy pozostałe fragmenty liturgiczne partytury śpiewane są po francusku.

CC: Nazwał pan swoje dzieło nie »dramatem lirycznym«, ale »freskiem lirycznym«. Czy rozumie pan przez to, że partytura zamiast być skoncentrowana na postaci dzieje się przed widzem bez powrotów tematycznych?

AT: Wybrałem tę nazwę, ponieważ akcja i muzyka dzieją się na wielu planach. To bardzo szeroki wachlarz, zmienność wynika z tematu, ponieważ *Sabataj* jest jednocześnie: dramatem mistycznym – wieczne oczekiwanie Mesjasza Wyzwoliciele, dramatem ludzkim – przekonanie Sabataja o jego przeznaczeniu, dramatem ludowym, w którym ściera się lud



i fanatyczni rabini, w sensie dosłownym, i w końcu, dramatem sentymentalnym zawierającym się w miłości Sary, którą Sabataj niszczy w momencie zwątpienia.

CC: W kwestiach muzycznych, musiały pojawić się jakieś szczególne problemy. Czy używał pan tematów autentycznych w partiturze?

AT: Nie, ale starałem się sugerować, przywoływać, odtworzyć atmosferę tekstu stosując do każdego problemu indywidualne rozwiązanie. Nic nie wybierałem w sposób systematyczny. Nie wstydziłem się użyć C-dur, jeśli uznałem to za właściwe”.¹⁰

(wstęp i tłum. Małgorzata Gamrat)

Claude Chamfray: *Rozmowa z Aleksandrem Tansmanem przeprowadzona 24 lutego 1961*, opublikowana w *Le Guide de concert*, t. XLII nr 303, s. 742-743. Tłumaczenie według wydania: Alexandre Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, red. Mireille Tansman-Zanutini, Harmattan, Paryż, 2005, s. 315-317.

PALCEM PO PŁYCI

JORDI SAVALL I JEGO INTERPRETACJA BACHA



JAN SEBASTIAN BACH

Uwertury

Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox ABSA 9890 A+B • w. 2012, n. 1990 • 114'34"

Muzyka21

plyta miesiąca

Z wielką przyjemnością mogę zarekomendować kolejne rewelacyjne wykonanie muzyki Jana Sebastiana Bacha przez Le Concert des Nations i Jordiego Savalla – wydany wiosną dwupłytowy album ze *Suitami orkiestrowymi* jest reedycją klasycznego nagrania dokonanego dwadzieścia lat temu dla wytwórni Astrée. Dziś, w ekskluzywnej oprawie edytorskiej i poprawionym dźwiękiem, dostosowanym do wymagań systemu SACD, ukazuje się w barwach Alii Vox, dowodząc świeżości i nieprzemijającej wartości ich interpretacji twórczości lipskiego kantora.

2 lata temu bodajże w tej samej obsadzie wznowiono *Koncerty brandenburskie*, które wzbudziły mój natychmiastowy zachwyt, każąc mi umieszczać Bachowskie nagrania Savalla i jego zespołu na samym szczycie ulubionych rejestracji barokowej twórczości instrumentalnej. Nie inaczej jest z wyśmienicie zagranyymi i nagrami *Suitami (Uwerturami)* BWV 1066-1069. Mimo ogromnej konkurencji na rynku, właśnie omawiane wykonanie uznaję za absolutnie jedno z najlepszych, wyróżniając się swoistym ciepłem, liryzmem, imponującą kulturą gry, brakiem jakichkolwiek szaleństw czy kontrowersji interpretacyjnych, wreszcie zaś perfekcyjnym

odczytaniem zapisów partytur. Nie dziwi to w ogóle, ponieważ Savall w orkiestrze miał naprawdę doborowe grono muzyków, by wspomnieć chociażby skrzypka Fabia Biondiego czy braci Hantaï (klawesyn, flet). W ich ujęciu cztery kompozycje ujmują świetnym wyczuciem temp, nie ma się tu wrażenia ani nadmiernego pośpiechu, ani ociężałości: żywym częściom tanecznym nie brak radości i energii, zaś otwierającym cykle powolnym uwerturom dostojności oraz elegancji. Zwraça uwagę skrupulatna realizacja zamierzeń autora, przejawiająca

się m.in. w respektowaniu znaków repetycji, co wydłuża czas trwania wszystkich *Suit*; zajmują łącznie dwa krążki, podczas gdy niektóre inne nagrania mieszczą je na jednym. Absolutnie precyzyjna gra i techniczna maestria członków niezwykle sprawnej, bogatej brzmieniowo orkiestry, poszerzonej np. w *Trzeciej i Czwartej* o grupę obojów, trąbek i kotłów, nie stoi w sprzeczności z głębokim artyzmem czy wręcz uduchowieniem cechującym moim zdaniem obraz całości. Le Concerto de Nations i Jordi Savall wspinają się tu na wyżyny sztuki wykonawczej.

Choć do tej pory bardzo ceniłem przede wszystkim kreacje The English Concert i Trevora Pinnocka, po poznaniu *Suit* i *Koncertów brandenburskich* wydanych przez wytwórnię Alia Vox, muszę zmienić swojego fonograficznego bohatera w tym repertuarze. Nie wszystkie interpretacje katalońskiego gambisty i dyrygenta przypadają mi do gustu, ale jego kreacje muzyki orkiestrowej Jana Sebastiana Bacha zasługują na najwyższe uznanie. Gorąco polecam.

Paweł Chmielowski



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAROSŁAW ADAMUS

Logos et Sentiment: Au commencement était la parole op. 6, Clair-obscur op. 3, Musique provisoire op. 14 nr 1, Sixième vanité pour violon in scordatura op. 1 nr 6, Omne trinum perfectum op. 2, Eau. Pain. Amitié. Philosophie op. 13, Esquisses d'une musique définitive op. 14 nr 2, Joyful Song op. 5 nr 2

Jarosław Adamus, skrzypce; Delphine Barbieri, śpiew; Hanna Holeksa, fortepian • Ensemble Cello Fan; Ensemble Chromatica; Zespół im. G. P. Telemanna Acte Préalable AP0247 • n. 2011, w. 2011 • 58'42"

☆☆☆☆☆

Jarosław Adamus (1960) zapisał się w opinii melomanów jako znakomity skrzypek związany przede wszystkim z muzyką daw-

na. Dla wytwórni Acte Préalable nagrał już płyty z utworami Johanna Sebastiana Bacha, Johanna Schoberta, Jean-Baptiste'a Senallié'go, Michele'a Mascittiego, a teraz – także swoją własną. To, że jest doskonałym wykonawcą, już wiemy. Jakim jest zatem kompozytorem? Przede wszystkim Adamus jest twórcą zanurzonym w tradycji. Źródłem jego inspiracji jest zarówno muzyka Góreckiego i Arvo Pärta, jak i baroku. Jest w jego kompozycjach jakieś rozdarcie, coś niejednorodnego. Charakter ten doskonale oddaje już sam tytuł płyty – *Logos et Sentiment (Rozum i Uczucie)*. Każda z kompozycji, jakie tutaj się znalazły, przeznaczona jest na kameralny skład instrumentów, od jednego do 11 instrumentów. Wszystkie te utwory powstały w ostatnich dziesięciu latach. Narastanie, wolno wydobywająca się, powstająca stopniowo materia dźwiękowa, to wszystko stanowi o przesłaniu pierwszej z kompozycji na omawianej płycie, *Au commencement était la parole (Na początku było słowo)* op. 6, przeznaczonej na wiolonczelę solo i zespół wiolonczel. *Clair-obscur (Światłocień)* op.3, to lament, w którym kompozytor zwrócił

się w stronę snoryzmu, ale i minimalizmu. Śpiewaczka, której towarzyszy kwartet smyczkowy, w całym utworze koncentruje się na samogłosce „o”. *Musique provisoire (Muzyka prowizoryczna)* op.14 nr 1 na skrzypce i fortepian stanowi przekrój różnych stylów w muzyce. Odnajdujemy tutaj zarówno dawne techniki, jak polirytmia czy kanon, jak również improwizację, aż do aleatoryzmu. Niezwykle interesujący utwór! To samo można powiedzieć o *Sixième vanité pour violon in scordatura (Szósta próżność na przestrojone skrzypce)* op. 1 nr 6, gdzie obok barokowej skordatury pojawiają się zdobycze muzyki XX w. *Omne trinum perfectum (We wszechtrójcy doskonałość)* op. 2 to kompozycja przeznaczona na trójce skrzypiec. W taki symboliczny sposób Adamus zbliża się tutaj do najwyższych prawd wiary. Wypada w tym miejscu dodać, że kompozytor jest także teologiem i filozofem... O ile w *Omne trinum perfectum* mamy do czynienia przede wszystkim z teologią, o tyle w następującej po niej, *Eau. Pain. Amitié. Philosophie (Woda. Chleb. Przyjaźń. Filozofia)* op. 13 na kwartet smyczkowy, Adamus ujawnia także swe filozoficzne

korzenie nawiązując do Epikura. To utwór brzmieniowo, mimo cytatu z Gesualda, niezwykle nowoczesny, wykorzystujący możliwości brzmieniowe instrumentów oraz mikrotony. *Esquisses d'une musique définitive (Szkiecy do muzyki definitywnej)* op. 14 nr 2 na skrzypce solo znów zawieszono są gdzieś pomiędzy muzyką wykułą w kamieniu a czystą improwizacją... Natomiast w wieńczącej omawianą płytę *Joyful Song (Pieśń o Radości)* op. 5 nr 2 na głos i skrzypce, Adamus wykorzystuje cytaty z muzyki ludowej. Choć i tutaj nie brak nawiązań do chorału gregoriańskiego i, oczywiście, dialogowania. Tym razem nie tylko ludzkiego głosu ze skrzypcami, lecz także atonalności z tonalnością. Piękna muzyczna przygoda! Wykonanie, jakie otrzymujemy, w przypadku każdego z utworów, jest chyba najlepsze z możliwych, po prostu idealnie oddające całą złożoność i brzmieniowe piękno tej muzyki. A do tego wspaniałe wydanie ze znakomitą komentarzem pióra samego kompozytora. To jedna z najwartościowszych płyt z polską muzyką współczesną!

Karol Majewski

HECTOR BERLIOZ

Harold w Italii, Marche hongroise, Ballet des Sylphies, Menuet de follets, Chasse royale et orage

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg • Fabrice Bollon, Sylvain Camberling, dyrygenci

Hänssler Classics CD 93.241 • w. 2009 • n. 2002/7 • 66'06"

☆☆☆

O ile nawiązująca do *Symfonii Pastoralnej* Beethovena *Symfonia fantastyczna* Berlioz zapoczątkowała romantyczną symfonię programową, to *Harold w Italii* oparł ją na ścisłych związkach z konkretnym, literackim pierwowzorem (w tym przypadku *Wędrórkami paniczka Harolda* Byrona), do czego nawiąże po latach Piotr Czajkowski swoim *Manfredem* (też opartym na poemacie Byrona), a wcześniej rozwijać będzie ten nurt swoimi symfoniąmi Ferenc Liszt (*Symfonia Dantejska* oraz *Faustowska*). Jest to właściwie symfonia z koncer-

tującą altówką (powstała bowiem na zamówienie Paganiniego, który był jednocześnie wybitnym altowiolistą, choć ostatecznie nie znalazł partii solowej jako zadowalającej na potrzeby popisu wirtuozowskiego i nigdy jej nie wykonał), przy czym w ujęciu Sylvaina Camberlinga i Jean-Erica Soucy'ego główny nacisk położono na ten drugi człon tego określenia. Solowy instrument reprezentuje tytułowego bohatera, eksponując po rozbudowanym wstępie orkiestrowym związany z nim temat, stylizowany na sarabandę. W następnej części jego pasaż, wykonywane nad podstawkiem, oddają osamotnienie bohatera, w znacznej mierze będącego „porte parole” samego kompozytora, przebywającego we Włoszech w związku z otrzymaną Nagrodą Rzymską. W swojej czteroczęściowej budowie utwór ten w pełni związany jest z klasycznym wzorcem absolutnej symfonii, zwłaszcza marszowym drugim ogniwem nawiązując za-

równy do Josepha Haydna, jak i symfonii Beethovena (*Trzeciej i Siódmej*). Trzecią część stanowi *Scherzo* z serenadą zakochanego górala z Abruzów w partii altówki w triu. Przybierająca postacią rondo czwarta część – *Orgia zbójców* – to zaiste orkiestrowa orgia dźwiękowa, w której żywioł symfoniczny bierze górę i zapanowuje nad wszystkim, prowadząc partię altówki do zaledwie epizodycznego sola w tle. W refrenie tego ognia pojawia się charakterystyczny motyw, wykorzystany później przez Cesare'a Francka oraz Zygmunta Stojowskiego w ich *Symfoniach d-moll*. Jako mistrz instrumentacji, Berlioz nie stroni od pomysłowych rozwiązań i efektów w tym zakresie, na przykład za pomocą odpowiedniego zestawienia dźwięków rogów, harfy, fletu i oboju oddaje stłumiony odgłos odległych dzwonów klasztoru, do którego zmierzają przed nocą pielgrzymi. W przeciwieństwie do kanadyjskiego wiolisty, przywiązującego znaczną

wagę do wydobycia odcieni barwowych solowego instrumentu, interpretację Sylvaina Camberlinga, lepiej znanego jako odtwórca muzyki współczesnej, znamionuje klasycystyczna powściągliwość, skupiająca się bardziej na wydłubaniu pierwiastka konstrukcyjnego niż romantycznej programowości i ilustracyjności. Te ostatnie docho- dzą do głosu w dopełniających płytę ustępach instrumentalnych z oper Berlioz: *Marszu węgierskim* oraz *Tańcząc: sylfów i błędnych ogników* z legendy dramatycznej *Potępienie Fausta*, a także *Polanowaniu królewskim* i *burzy z Trojan w Kartaginie*, drugiej części scenicznej dylogii, aczkolwiek mimo swego numerowego charakteru, może poza popularnym *Marszem Rakocznego*, nie wydają się na tyle samoistnymi ustępami, aby wieść odrębny żywot poza swym naturalnym kontekstem muzycznym i scenicznym, co potwierdza koherentność Berliozowskich dramatów muzycznych, mimo że tak przez



LUDWIG VAN BEETHOVEN
9 Symfonii, Uwertury
 Gewandhausorchester Leipzig • Riccardo Chailly, dyrygent
 Decca 478 3492 w. 2011 n. 2007–2009

Muzyka21
plyta miesiaca

Na rynku muzycznym ukazały się właśnie trzy komplety symfonii

Ludwiga van Beethovena: Riccarda Chailly'ego, Philippe'a Herreweghe i Christiana Thielemanna. Nagrań kompletu Beethovenowskich symfonii jest bardzo dużo i sporo z nich ma coś interesującego do zaoferowania. Weingartner, Furtwängler, Toscanini, Walter, Klemperer, Jochum, Karajan, Bernstein, Szell, Gardiner, Norrington, Harnoncourt, Zinman, Vänskä, Rattle, Mackerras – to tylko niektóre nazwiska tych, których edycje najbardziej zapadły w pamięć i najwyższej zapisały się w ocenach krytyków. Mimo całego tego ogromu rejestracji, każde nowe nagranie budzi zainteresowanie i staje się przedmiotem uwagi krytyki. Od samego początku możemy też wyróżnić kilka odmiennych nurtów interpretacyjnych. Felix von Weingartner, który dokonał

pierwszej kompletnej rejestracji dziewięciu symfonii Beethovena, widzi w Beethovenie raczej klasyka. Podobnie czynią Toscanini i Szell. Ich interpretacje wyrastają z wielkich Mendelssohnowskich źródeł. Odmiennym podejściem charakteryzują się Furtwängler i Klemperer – ich interpretacje są z kolei pełne potęgi, patosu i dostojności; istic królewskie wizje. To tradycja Schumannowska. Mamy wreszcie, w ostatnich czasach, cały nurt wykonań historycznie poinformowanych, z użyciem dawnych instrumentów i środków wykonawczych. Odkąd „barokowcy” weszli na światowy rynek muzyczny, nawet ci dyrygenci związani z tradycyjnym, postromantycznym nurtem, nie mogą pozostać wobec nich obojętni, ich interpretacje zaś nie mogą

pozostać „nieskażone” wizjami wiernymi historycznie. Tak było w przypadku Davida Zinnmana, który poprowadził Orkiestrę Tonhalle w Zurichu, w nagraniu płytowym zrealizowanym przez wytwórnię Arte Nova, tak jakby miał przed sobą jeden z zespołów muzyki dawnej. Innym interesującym przykładem jest druga rejestracja kompletu dokonana przez wielkiego „barokowca” Rogera Norringtona, który stanął na czele Orkiestry Symfonicznej ze Stuttgartu (płyty Hänsslera). Efekty są często porywające!

A jakie jest to najnowsze nagranie dokonane przez Riccarda Chailly'ego? Przede wszystkim należy wskazać na źródło: prowadząc Orkiestrę Lipskiego Gewandhausu, Chailly skłania się ku wielkim tradycjom klasycz-

nego samego nie określanym. W tych ich fragmentach szczególnie dochodzi do głosu pierwiastek dźwiękowego malarstwa, który znajduje w pełni odzwierciedlenie w grze Orkiestry Radia Południowo-zachodniemieckiego w Baden-Baden i Fryburgu (kierowanej w przeszłości m.in. przez Kazimierza Kordę), z którą dokonane zostały zarejestrowane na płycie nagrania.

Lesław Czaplinski



GILLES BINCHOIS
L'argument de beauté
 Discantus • Brigitte Lesne, dyrygent
 Aeon AECD1096 • w. 2010, n. 2010 • 61'25"
 ★★★★★

Spór o piekno – to tytuł omawianej płyty zawierającej utwory Gillesa Binchoisa (c. 1400–1460), mistrza szkoły burgundzkiej, oraz anonimowe kompozycje XV-wieczne. Chociaż większość zachowanej spuścizny kompozytorskiej Binchoisa to pieśni świeckie, pozostawił on po sobie także nieliczne opracowania pojedynczych części ordinarium missae. Omawiana płyta przybliży właśnie twórczość religijną Binchoisa. Znajdują się tutaj głównie

trzygłosowe utwory utrzymane we wczesnorenansowej stylistyce. Prócz wspomnianych opracowań części mszy, na omawianej płycie otrzymujemy kilka kołęd, hymnów i plainchant.

Wykonanie zespołu Discantus pod kierunkiem Brigitte Lesne pełne jest subtelności i intymności. Do jasnych głosów kobiecych dołączają tu niekiedy dzwoneczki. Ogólne wrażenie jest chwilami zgoła niebiańskie. Przy tym wykonawcy nigdy nie popadają w kłiwosc: w swej interpretacji nie zwracają się ku ziemi i doczesności, lecz ku niebu. Może minimalne użycia vibrata nie jest zasadne w przypadku tych XV-wiecznych dzieł, jednak wykonaniu nie sposób odmówić stylowości. Na słowa uznania zasługuje także układ płyty: części mszy nie następują bezpośrednio po sobie, mamy tu momenty kulminacji, ale i rozładowań. Dzięki temu wykonanie tchnie spokojem, lecz nie monotonią. Całości dopełnia znakomita książeczka z niezwykle fachowym komentarzem. Bardzo piękna płyta i na pewno świetna inspiracja dla chórów!

Lukasz Kaczmarek

ANTON BRUCKNER
Symfonia nr 4
 London Symphony Orchestra • Bernard Haitink, dyrygent
 LSO Live LS00716 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 69'08"
 ★★★★★

Cisza... W partyturze oznaczenie: „Bewegt, nicht zu schnell”

i trzy bemole przy kluczu. Dopiero po chwili orientujemy się, że do naszych uszu od jakiegoś czasu dociera delikatny szum. To tremolo kwintetu smyczkowego w niskim rejestrze. Mija jeszcze kilka chwil i na tle tego ledwie zauważalnego pomruku rozbrzmiewa wyrażenie, acz niezbyt głośno dźwięk rogu. Muzyka rozwija się z wolna, niespiesznie... Lekkie ożywienie zawdzięczamy wiolonczelom i kontrabasom oraz grupie instrumentów dętych drewnianych. W chordofonach pojawia się przełamany chromatyką postęp gamowy w dół, a aerofony rozjaśniają brzmienie za sprawą użycia dźwięków z oktawy dwukresłnej. Kolejne takty, kolejne minuty przywodzą na myśl wyobrażenie średniowiecznego miasta budzącego się ze snu, wyruszających w drogę szlachetnych rycerzy (część I *Symfonii*), polowania z przerwą na biesiadę (część III) i budzącej grozę burzy (część IV). Niemym świadkiem tych wydarzeń jest las. Las, który w wyobrażeniu romantyków był jednocześnie żywicielem-przyjacielem i onieśmielającą, skrywającą mroczne tajemnice siłą... Tak w kilku zdaniach można scharakteryzować początek *IV Symfonii Es-dur* zwanej *Romantyczną* Antona Brucknera i naszkicować ideową koncepcję, jaka przyświecała kompozytorowi w pracy nad tym dziełem.

Utwór powstał w połowie lat 70. XIX w. i pod wpływem opinii publicznej został kilkakrotnie poddany rewizji. Na płycie zrealizowanej przez London Symphony Orchestra pod batutą Bernarda

Haitinka zarejestrowana została druga wersja tej kompozycji, zgodnie z tekstem muzycznym według L. Nowaka (publikacja z 1953 r.).

Ci, którzy decydują się mierzyć ze spuścizną Antona Brucknera podejmują się nietatwego zadania. Jego muzyka pozbawiona jest bowiem blichtru i bezpośredniości przekazu. Cechuje ją natomiast monumentalizm, który ociera się czasem o monotonię, i rozmach, który stwarza wrażenie braku, tak typowego dla muzyki symfonicznej, zdyscyplinowania. Wykonawcy ponadto zobowiązani są ze szczególną starannością prowadzić linie melodyczne, gdyż to im, a nie kolorystyce dźwiękowej, autor przyznawał prymat. Z kolei na sposób potraktowania zespołu orkiestrowego przez Brucknera wpływ miały jego doświadczenia chóralne oraz z zakresu gry na organach. Świadczy o tym operowanie grupami, a nie pojedynczymi instrumentami. Muzycy „skazani są” więc na szczególnego rodzaju współpracę.

Konfrontacja kompozycji Antona Brucknera z muzyczną wrażliwością, wyobraźnią dźwiękową i biegłością techniczną „londyńczyków” prowadzonych przez Bernarda Haitinka daje satysfakcjonujący efekt. *IV Symfonia Es-dur „Romantyczna”* w ich wykonaniu jest dziełem „wielowątkowym”, tak w zakresie kontrastujących ze sobą tematów, wywoływanych przez te tematy pozamuzycznych skojarzeń, jak również w skali mikro, a więc na poziomie sukcesywnie i symultanicznie występujących

nym wywodzącym się jeszcze od Mendelssohna. Jego komplet symfonii Beethovena jest niezwykle żywy i udratyzowany. Dominują tutaj szybkie tempa, co odzwierciedla oparcie się Chailly na, nieraz karkołomnych, oznaczeniach metronomicznych zapisanych przez kompozytora. Kolejny ważny aspekt tej interpretacji to dynamika. Chailly nie boi się wykorzystywać pełnych możliwości brzmieniowych Orkiestry. Nie zapominajmy, że u Beethovena rozpiętość ta jest ogromna: od pianissimo do forte fortissimo! Przy tym dźwięk jest zawsze, nawet przy największym wolumenie, niezwykle szlachetny, nie ocierając się o hałas. Dzięki temu, Beethoven Chailly jest pełnokrwisty i nasycony. Kolejna ciekawostka: sam kompozytor

niezwykłą estymą darzył swoje symfonie IV i VIII. Chailly, z nabożnym wręcz oddaniem, realizujący wszelkie sugestie interpretacyjne pozostawione przez Beethovena, właśnie te dwa dzieła wykonuje w sposób chyba najbardziej zachwycający. Co do IV, jest to utwór dość często pojawiający się w programach koncertowych Chailly'ego; jego interpretację cechuje dojrzałość. VIII Symfonia zaś pod batutą tego dyrygenta staje się niezwykle żywa i pełna ognia, po prostu porywająca! Prawdę powiedziawszy, wszystkie jednak są znakomite. I i II zachwycają młodzieńczością i niezwykle energicznymi tempami, podobnie jak V. VII jest lekka i roztańczona (przecież tego życzył sobie kompozytor!), VI Pastoralna pełna radości i prostoty, IX niecodziennie

wartka i płynna (soliści rzadko wychodzą w finałowej odzie poza poprawność; najsłabszy jest bas). Może jedynie III Eroica nie do końca mnie przekonuje (nie jestem w tym odosobniony). Brak mi tutaj tej charyzmy, wewnętrznego dramatu, jakie obecne są w nagraniu Klemperera (EMI), czy w ostatniej rejestracji Stokowskiego (RCA). Z drugiej strony nie ma tu też tego ognia i intensywności, jaka emanuje z nagrania Toscaniniego (RCA). Wszystko jest jednak, jak zwykle u Chailly'ego, na najwyższym poziomie.

Ale, jeśli się przyjrzeć poszczególnym symfoniom i ich częściom, odnajdziemy swoiste smaczki interpretacyjne, świadczące o unikatowości tej kreacji. Dla przykładu, posłuchajmy kapitałnego wręcz podbicia kotłów

w *Finale I Symfonii*, czy nie mniej znakomitego *Finale V*, w którym to Chailly w niezwykle interesujący sposób wydobywa z gęstego brzmienia orkiestry flet piccolo.

Kompletu symfonii dopełnia osiem uwertur Beethovena: interpretacje są nie mniej znakomite! Szczególnie porywająco brzmi *Uwertura Egmont*, gdzie Chailly genialnie wydobywa z orkiestry poszczególne instrumenty.

Prezentowany album to jedna z najciekawszych i najwartościowszych Beethovenowskich kreacji ostatnich czasów, a przy tym znakomity przykład połączenia dawnej praktyki wykonawczej z możliwościami współczesnej orkiestry symfonicznej!

Łukasz Kaczmarek

motywów. Poszczególne głosy orkiestrowe rozwijane są tak, by w sposób możliwie pełny zaprezentować bogactwo pomysłów melodycznych. Dyrygent prowadzi muzyczną narrację szerokim gestem, dbając o właściwe przygotowanie kulminacji i umiejętnie rozładowując napięcia, co skutecznie przeciwdziała monotonii powtórzeń.

Symfonia „Romantyczna”, dzieło będące apoteozą przyrody, w osobach holenderskiego mistrza batuty oraz instrumentalistów tworzących London Symphony Orchestra znalazło godnych wykonawców. W ich interpretacji Czwarta Brucknera urzeka sugestywnością, absorbuje uwagę, onieśmiela i wzrusza. Artyści swą grą z łatwością kreują fantastyczny, zaczerpnięty leśny krajobraz i przywołują postacie średniowiecznych rycerzy i myśliwych. Słuchacze za sprawą muzyki austriackiego kompozytora i dzięki staraniom muzyków mogą odbyć niesamowitą podróż w przeszłość. Mogą również na własne uszy przekonać się jak bliska sercu i inspirująca była dla Brucknera natura.

Romana Zaitz

ANTONIO CASIMIR CARTELLIERI
Gioas, Re di Giuda

Katharina Kammerloher, mezzosopran; Gesa Hoppe, sopran; Ingeborg Herzog, sopran; Thomas Quasthoff, baryton; Hugo Mallet, tenor; Jörg Hempel, baryton • Bachchor Gütersloh; Detmolder Kammerorchester • Gernot Schmalfuß, dyrygent



MDG 338 0748-2 • w. 2012, n. 1996 • 95'15"
★★★★

Antonio Casimir Cartellieri (1772–1807) należy dziś do zapomnianych twórców. Niemniej jego biblijne oratorium *Gioas, Re di Giuda* (1795) jest dziełem znakomitym i pełnym uroku. Co ciekawe, kompozytor nie określił go jako oratorium, lecz „azione sacra”. Utrzymane w stylistyce późnoklasycyzmu, jest bardzo zręcznie skomponowane, a przy tym zawiera sporo pięknej muzyki. Kompozytor zawarł swe dzieło w dwu częściach, co daje łącznie niewiele ponad 1,5 godziny muzyki. W zasadzie każdy z fragmentów (łącznie, a może przede wszystkim z kapitalnymi, bogatymi muzycznie recytatywami) ma w sobie coś interesującego i zasługuje na uwagę, ja jednak chciałbym wskazać na jeden interesujący moment: orkiestrowy motyw otwierający recytatyw Sebii i Gioasa (CD 1, ścieżka 13). Czy nie brzmi on Państwu niczym początek *Koncertu skrzypcowego Beethovena*? Swój drogą, ciekawe jak potoczyłaby się kariera kompozytorska Cartel-

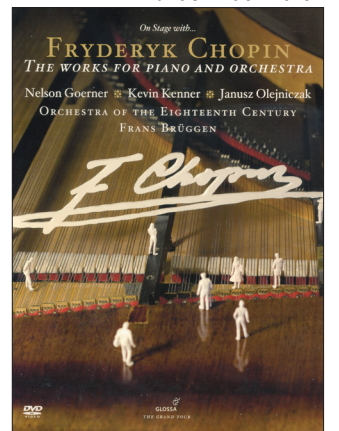
lieriego, gdyby przyszło mu żyć dłużej... Czy mógłby konkurować ze starszym dwa lata od siebie geniuszem z Bonn?

Wykonanie oratorium Cartellieriego, jakie otrzymujemy w postaci omawianego albumu, jest bardzo dobre. Zostało zarejestrowane w grudniu 1996 r., a obecnie wznowione przez wytwórnię MDG. Spośród artystów, na słowa najwyższego uznania zasługuje tenor, kreujący partię Ismaela, Hugo Mallet, o pięknym, dźwięcznym i pełnym blasku głosie oraz znakomitej ekspresji i nerwie dramatycznym. Thomas Quasthoff (Giojada) jak zwykle, zachwyca. Zapewne wiedzą już Państwo, że nigdy więcej nie usłyszymy go na estradzie, bowiem ten wybitny baryton zdecydował się zakończyć karierę. W omawianym nagraniu możemy podziwiać piękno młodzieńczego głosu Quasthoffa (był to wszak rok 1996). Z kolei baryton Jörg Hempel (Matan) dysponuje dość bladym głosem. Śpiewa dobrze, jednak ma pewne problemy z wysokimi dźwiękami. Mezzosopran Katharina Kammerloher w tytułowej partii Gioasa jest artystką niezwykle wrażliwą, śpiewającą z wielkim wyczuciem i świetnie prezentującą się w swojej roli. Znakomity jest jej górny rejestr, w którym jej głos nabiera mięśistości i siły. Sopran Gesy Hoppe (Sebia) znakomicie brzmi w momentach dramatycznych. Artystka ma jednak drobne problemy z intonacją, a jej głos nie posiada odpowiedniej ruchliwości (CD 1, ścieżka 7). Za to jej koleżance, sopranistce Inge-

borg Herzog (Atalia) nie mam nic do zarzucenia: śpiewa pięknym, nasyconym głosem, z wielką wrażliwością i znakomitą techniką wokalną. Chór Bachchor Gütersloh oraz Detmolder Kammerorchester są bardzo sprawnymi zespołami. Może jedynie dyrygentowi, Gernotowi Schmalfussowi brakuje nieco fantazji...

W całości, jest to jednak bardzo wartościowe wykonanie, a muzyka z pewnością zasługuje na przypomnienie. Polecam, nie tylko jako ciekawostkę!

Łukasz Kaczmarek



FRYDERYK CHOPIN
Utwory na fortepian i orkiestrę
Nelson Goerner, Kevin Kenner, Janusz Olejniczak, fortepian • Orchestra of the Eighteenth Century • Frans Brüggen, dyrygent

Glossa GVD111 • w. 2011, n. 2010 • DVD-V
★★★★

Z okazji 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina, 26 lutego 2010

r. w Filharmonii Narodowej odbył się uroczysty koncert z udziałem trojga znakomitych pianistów: Nelsona Goermera, Kevina Kennera i Janusza Olejniczaka, a także Orkiestry XVIII Wieku pod dyrykcją Fransa Brüggena. Zabrzmiął komplet dzieł Chopina na fortepian i orkiestrę, a także zagrane na bis dwa Mazurki i Nokturn. Koncert ten został w całości wydany przez wytwórnię Glossa w postaci dwóch płyt DVD, a uzupełniony wywiadami z artystami. Estetyka brzmieniowa zaprezentowanych wykonawców pozwala nam przenieść się w czasy Chopina. Wszyscy pianiści grają na fortepianie Érarda z 1849 r. O charakterze Orkiestry XVIII Wieku nie trzeba wspominać. Jest to zatem niezwykle interesująca podróż brzmieniowa. Choć nagrań muzyki Chopina na instrumentach z epoki pojawia się coraz więcej, ten omawiany album stanowi jeden z najwybitniejszych tego przykładów. Znakomicie brzmi tutaj Orkiestra XVIII Wieku, niezwykle przejrzyste i klarowne, w której wszystkie detale są doskonale słyszalne. Sama jej barwa jest też niezwykle interesująca w odniesieniu do Chopinowskiej muzyki. Szczególnie zachwycają instrumenty dęte! Świetnie brzmi fortepian Érarda. Jego barwa jest niezwykle naturalna, a pewne „chropowatości” w niskim rejestrze i odgłos młoteczków w wysokim tylko dodają smaczku. Zatem, w samej warstwie brzmieniowej: znakomity album! Również jeśli chodzi o warstwę czysto interpretacyjną, posiada on wiele zalet. Przede wszystkim wszyscy pianiści są wybitnymi artystami. Spośród nich najbardziej zachwyca mnie Nelson Goerner. Omawiając jakiś czas temu jego znakomity Chopinowski recital w Londyńskiej Wigmore Hall, zwróciłem uwagę na wielką subtelność artysty. To samo mogę powiedzieć o interpretacjach zaprezentowanych w Filharmonii Narodowej, 26 lutego 2010 r. Goerner wzrusza już od pierwszych fraz *Fantazji na tematy polskie* op. 13, aż po ostatnie dźwięki przepięknie wykonanego na bis *Nokturnu c-moll* op. 48. Jego niezwykle poetycka gra, wielka wrażliwość muzyczna i doskonałe frazowanie dają znakomite rezultaty w muzyce Fryderyka Chopina. To Chopin liryczny i pełen delikatności. Goerner dysponuje także odpowiednią biegłością palcową, co da się słyszeć zwłaszcza w

najbardziej wirtuozowskich pasażach *Ronda à la Krakowiak* op. 14. Owszem, zdarzają mu się pomyłki tekstowe, jak zresztą każdemu z trojga pianistów, nie są one jednak częste, nie deprecjonują też tych znakomitych kreacji! Goernerowi przypadło w udziale wykonanie najobszerniejszej części programu. Prócz wspomnianej *Fantazji, Ronda* i *Nokturnu*, gra on także *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza Es-dur* op. 22 oraz *Wariacje B-dur „Là ci darem la mano”* op. 2. Kevin Kenner i Janusz Olejniczak reprezentują dwa odmienne bieguny. Ten pierwszy jest młodzieńczy i pełen energii, drugi – dojrzały. Stosunek Olejniczaka do *Koncertu f-moll* jest niezwykle osobisty. Jest to przy tym interpretacja będąca wynikiem wieloletniego doświadczenia, mądra i wyważona, lecz także pełna zachwyty wobec Chopinowskiego arcydzieła. Znakomity jest zagrany przez niego na bis *Mazurek cis-moll* op. 30. Nieco mniej zachwycił mnie *Mazurek a-moll* op. 7 w wykonaniu Kennera: może nieco zbyt mechaniczny. Artysta ten tworzy jednak świetną kreację w *Koncertcie e-moll*, piękną i pełną rozmachu zarazem, co znakomicie brzmi na historycznym Érardzie. Szkoda tylko, że Frans Brügggen wydaje się być nieco ospały...

W całości, jest to bardzo dobry album. Wydany został w współpracy m.in. z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina. Szkoda tylko, że w książeczce brakuje polskiego tłumaczenia, a w wywiadach – polskich napisów, przy obecności np. hiszpańskich, czy japońskich (film).

Łukasz Kaczmarek

ANTONI DWORZAK

Symfonia nr 9, Uwertura Karnawał

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Roger Norrington, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.251 • w. 2009, n. 2008 • 52'56"
★★★★

Dziwiąta „Z nowego świata” należy do arcydzieł symfoniki. Jej *Scherzo* spowinowacone tematycznie ze *Scherzem* z innej *Dziwiątej*, a mianowicie Beethovena, wraz z *Piątą* tegoż oraz *Czwartą* Czajkowskiego składając się razem na symfonię „losu”, z uparczywie powracającym motywem „fatum”. Z tym ostatnim spokrewnia ją ponadto doprowadzone do pa-

roksyzmu narastanie kulminacji, zakończonych gwałtownym załamaniem linii melodycznych. To poniekąd apogeum romantyzmu. W tym kontekście interpretacja Rogera Norringtona z radiowymi symfonicami ze Stuttgartu wyzbyta jest wszelkiego romantycznego gestu i rozwichrzenia. Zamiast tego odznacza się nieomal klasycystyczną powściągliwością i dyscypliną, na co nie bez wpływu pozostaje być może przeszłość dyrygenta w zakresie wykonawstwa historycznego. Przede wszystkim wydobywa on Brahmsowskie, a więc klasycyzujące oblicze Dworzaka, a co za tym idzie skupia się na uprzywilejowaniu porządku architektonicznego, czemu odpowiada emocjonalny umiar. Wyraziście zarysowuje kompleksy tematyczne oraz ich przetworzenia, buduje dramaturgię dzieła poprzez doładnie obliczoną gradację napięć i konsekwentne przeprowadzanie kulminacji, rozkłada wyraziste kontrasty dynamiczne i agogiczne, nie zaniedbując przy tym wymiaru/oddechu epickiego zacięcia, rozwijając też obecną w tym utworze, acz nie sformułowany „explicite” programowy pierwiastek narracyjny (np. początek *Larga* cechuje refleksyjne skupienie i wręcz elegijna zaduma). Uderza niezwykle precyzyjną artykulacyjną i rytmiczną, natomiast mniejszą wagę zdaje się kapelmistrz przywiązywać do jakości brzmieniowych, choć to ostatnie może być do pewnego stopnia pochodną niezbyt wysokiej jakości nagrania na żywo z publicznego koncertu: płytka przestrzenność i mała plastyczność nieco głuche go dźwięku. Odstłania ponadto swoista archeologia, eksponując zazwyczaj umykające reminiscencje i powinowactwa motywiczne z innymi autorami – np. rozwiązanie kadencyjne w drugiej części przywodzące to ze wstępu do III aktu *Traviaty*, a w triu *Scherza* do słuchać się można echo „motywu losu” z *Carmen*.

Na większy rozmach i swobodę pozwala sobie w *Karnawale*, tym istnym fajerwerku orkiestrowym. Przeciwstawia żywiołowość, a nawet zgiełkowość otwierającego utwór dynamicznego furianta rozlewności następującego epizodu, w którym dochodzą do głosu słowiański liryzm i nostalgia (znana chociażby z *Tańców słowiańskich* czy *Tria „Dumki”* tegoż autora). Skądinąd dzieło to jest apoteozą życia, którego przejawom zostało

poświęcone i pierwotnie nosić miało taki właśnie tytuł, stanowiąc środkowe ogniwo trylogii, której ramy współtworzyć miały symfoniczne wizje przyrody oraz miłości, odpowiednio opatrzone potem tytułami *Na tonie natury* i *Otella*.

Lesław Czaplński

FELIX MENDELSSOHN

Symfonia nr 2 B-dur op. 52 Lobgesang

Eleonore Marguerr, sopran; Ulrika Strömstedt, mezzosopran; Markus Schafer, tenor • Deutsche Kammerchor; Heidelberger Sinfoniker • Thomas Frey, dyrygent

Hänssler Classics CD 98.577 • w. 2009 • n. 2009 • 62'49"

★★★★

Z jednej strony Felix Mendelssohn-Bartholdy w swojej *II Symfonii B-dur „Hymn chwały”* nawiązał do wzoru Beethovenowskiej *IX Symfonii d-moll*, z drugiej wszakże zapoczątkował praktykę arbitralnego przywłaszczania określeń gatunkowych i opatrywania nimi utworów, nie wyczerpujących tychże znamion. O ile u Beethovena zachowane zostały jeszcze rygory formalne, a czwarta, kantatowa część powiązana jest tematycznie z poprzednimi, to u Mendelssohna trzy pierwsze ogniwa instrumentalne stanowią zaledwie wstęp do właściwie oratoryjnego zřębu. Być może pewien wpływ na taki jej kształt wywarł fakt, że jest do pewnego stopnia dziełem okolicznościowym, powstałym dla uczczenia czterechsetlecia wynalezienia przez Gutenberga druku. Zrazu nic nie zapowiada dalszego, nietypowego przebiegu. Otwiera utwór fanfarny motyw, by po ekspozycji drugiego, żywego tematu, spleść się z nim w kunsztownym kontrapunkcie, co świadczy o znakomitym opanowaniu przez kompozytora techniki wielogłosowej (był on wielbicielem i propagatorem muzyki barokowej, podczas prawykonania tejże *Symfonii* poprowadził ponadto *Dettinger Te Deum* Haendla), co daje początek przetworzeniom, właściwym dla allegro sonatowego. Następują po nim: *Scherzo*, utrzymane w formie melancholijnego walca, w którego triu pojawia się reminiscencja motywu fanfarnego, ale taneczny motyw nie daje się wyprzeć, oraz wolny wstęp *Andante religioso*, z zaznaczającym się przejściowym motywem w marszowym rytmie.



JERZY FRYDERYK HAENDEL
Arie i duety
 Sandrine Piau, sopran; Sara Mingardo, kontralt • *Concerto Italiano* • Rinaldo Alessandrini, dyrygent
 Naïve OP 30483 • w. 2011, n. 2008 • 59'12"

Muzyka21
 płyta miesiąca

STREAMS OF PLEASURE
 Karina Gauvin, sopran; Marie-Nicole Lemieux, kontralt • *Il Complesso Barocco* • Alan Curtis, dyrygent
 Naïve V 5261 • w. 2011, n. 2011 • 75'00"
 ★★★★★

Wytwórnia Naïve wydała właśnie dwa albumy z ariami i duetami Haendla. Pierwszy z nich to reedycja sprzed kilku lat, drugi nagrany został w roku ubiegłym. W obu mamy do czynienia ze znakomitymi artystami. Wszystkie śpiewaczki mogą poszczycić się fantastycznymi głosami i wokalnymi mistrzostwem. Rozpocznę od omówienia pierwszego albumu, tego całko-

wicie włoskiego. Powstawał on w atmosferze prawdziwej radości wspólnego muzykowania. Włosi znakomicie potrafią się bawić! Zarówno Piau jak i Mingardo mogą poszczycić się niezwykle wyrazistymi głosami: Piau jest delikatny i pełen słodyczy, Mingardo – mocny i głęboki, prawdziwie zjawiskowy. Chociaż ich głosy są tak silnie skontrastowane, a może właśnie dzięki temu, obie śpiewaczki tak dobrze brzmią w duetach! Ale nie tylko dlatego! Artystkom poświęcającą wspólnie idee. Obie dążą do maksymalnie najbardziej realistycznego przedstawienia postaci i ich emocji, których w muzyce Haendla jest bardzo wiele! Tak silna koncentracja na scenicznej akcji doprowadziła do tego, że w przypadku żadnego duetu bądź arii, nie pomijają one poprzedzającego recytatywu. W szczególności uwagę zasługuje kilka pozycji tego przepięknego albumu: wspaniały, wykonany z niezwykłą ekspresją duet z opery *Orlando*, aria z opery *Flavio*, w której Sandrine Piau zachwyca nieskazitelnym brzmieniem swego głosu i cudownym frazowaniem. Długie, wytrzymane dźwięki w jej wykonaniu, to prawdziwe mistrzostwo! Dalej, aria z *Amadigi di Gaula*, w której, pełen smutku głos Sary Mingardo brzmi wręcz rozdzierająco i oczywiście wspaniały finał płyty (duet z opery *Ottone*) będący eskalacją radości.

Prowadzący zespół Concerto Italiano Rinaldo Alessandrini jest znakomity: pełen energii i niezwykle plastyczny, a przy tym znakomicie realizujący na klawesynie partię continuo (szczególnie wyraźnie słyhać to w recytatywach). Także on ma swoje solowe popisy w dwóch uwerturach: do oper *Poro* i *Alessandro*. I jeszcze jedna zaleta tej znakomitej płyty: jak już zapewne zdążyli Państwo zauważyć z wyszczególnionych przeze mnie tytułów, zawiera ona fragmenty z raczej mniej znanych oper. Przepiękny i mistrzowski album!

Druga omawiana w tej recenzji Haendłowska płyta łączy z kolei fragmenty z oratoriów. Bohaterkami są dwie znakomite śpiewaczki kanadyjskie, prowadzone doświadczoną ręką specjalisty od Haendla, Alana Curtisa. Jest to płyta z utworami o bardziej dramatycznym charakterze. Gauvin i Lemieux pozwalają sobie na wielce ekspresyjne interpretacje. Ich głosy są w dużo większym stopniu zbliżone do siebie, aniżeli te Piau i Mingardo. Karina Gauvin dysponuje silnym sopranem, bez trudu radząc sobie z partiami dramatycznymi. I właśnie te najbardziej dramatyczne fragmenty, zarówno w wykonaniu Gauvin, jak i Lemieux wypadają najlepiej! Otwierająca płytę, wykonana z wielką ekspresją przez Marie-Nicole Lemieux, *Destructive war* z *Belshazzara*

to prawdziwy majstersztyk! Po nim następuje przeuroczy duet z *Theodory*, dalej zaś aria z *Alexandra Balusa*, znów w niezwykle ekspresyjnym wykonaniu Lemieux. Potem pięknie zaśpiewana przez Karinę Gauvin aria z *Susanny* i znakomity duet z *Judy Machabeusza*: kolejna porcja mistrzowskiej ekspresji śpiewaczek. Później jednak emocje zdają się sukcesywnie opadać aż do zamykającego płytę nieco wymęczonego duetu, także z *Belshazzara*. Wadą jest zatem konstrukcja omawianego albumu. Inną rzeczą, która z kolei może nie do końca odpowiadać stylowości Haendłowskich oratoriów, jest operowa maniera obu śpiewaczek. Są to jednak znakomite artystki i pod wodzą doświadczonego specjalisty osiągają piękne i interesujące rezultaty. Płyta jest godna polecenia, ale zdecydowanie jako ta druga, po albumie włoskich artystów.

Lukasz Kaczmarek



Właśnie on wraz z fanfarym motywem przewodnim otwiera część wokalnoinstrumentalną, a ten ostatni powróci jeszcze w zamykającej całość kodie. Za sprawą odpowiednich modulacji kolejne ogniwa przechodzą bezpośrednio jedno w drugie *attaca*. Tekst został skompilowany z cytatów biblijnych: głównie starotestamentowych (*Księga: Psalmów* oraz *Izajasza*), ale także nowotestamentowych *Listów św. Pawła*. Wyraźnie daje się słyszeć zafascynowanie Mendelssohna bachowską polifonią (skomponował wszak tę *Symfonię* w jedenaście lat po poprowadzeniu przez siebie wznowienia *Pasji wg św. Mateusza*, a prawykonanie odbyło się 25 czerwca 1840 r. w lipskim kościele św. Tomasza, w którym kantorem był jej autor), o czym świadczą dwie rozbudowane fugi chóralne: *Die Nacht ist vergangen* oraz finałowa *Bringen Her dem Herrn Ehre und Macht!*, a także unisonowy chorał *Nun ranket Alle Gott*, wprowadzony po pierw-

szej fudze. Na związku z Bachem wskazuje ponadto w tym nagraniu dobór tenora o tembrze i ustawieniu głosu, charakterystycznym dla niemieckiej szkoły odtwórców partii Ewangelistów w *Pasjach*, a więc altowo zabarwionego w górze skali. Szczególnie przejmująco w wykonaniu Markusa Schäfera brzmi recytatyw, kończący się frazą na tle dysonansowego tremola orkiestry: „Strózu, czy nadejdzie wnet nocy kres?” (*Iz 21, 11*). Również krystalicznie czysto i przejrzysto brzmiący sopran Ulriki Strömstedt przydaje śpiewanym przez nią ustępom mistycznego zabarwienia. Prawdopodobnie wpływ na to miała muzyczna przeszłość prowadzącego to dzieło Thomasa Feya, który pierwsze kroki dyrygenckie stawiał na polu wykonawstwa historycznego (w tym celu powołał Orkiestrę Kameralną w Schlierbach), które zgłębiał u Nikolausa Harnoncourta. Zetknął się wszelako również z Leonardem Bernsteinem, a więc nieobce mu jest

bardziej swobodne podejście do dziedzictwa muzycznego, charakteryzujące wielkie indywidualności dwudziestowiecznej sztuki kapelmistrzowskiej. Z uczestniczącymi w nagraniu: Niemieckim Chórem Kameralnym oraz liczącą zaledwie dziewiętnaście lat Heidelberską Orkiestrą Filharmoniczną (wyrósł z wspomnianego zespołu kameralnego) udało mu się nadać kompozycji Mendelssohna nieoczekiwaną zwartość i spójność, tak że w jego ujęciu wspomniane na wstępie zastrzeżenia straciły na swej ostrości i w odbiorze tego konkretnego wykonania schodzą na dalszy plan.

Lesław Czaplński

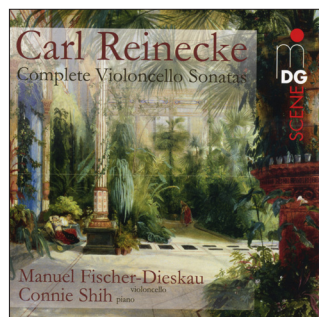
WOLFGANG AMADEUS MOZART
Kwartety smyczkowe KV 589 i KV 590
 Klenke Quartett
 Profil PH04031 • w. 2010, n. 2007 • 50'39"
 ★★★★★

Nakładem wydawnictwa Profil ukazała się jakiś czas temu kolejna płyta Klenke Quartett, złożonego z absolwentek Wyższej Szkoły Muzycznej w Weimarze, poświęcona utworom Wolfganga Amadeusza Mozarta. Utworom nie byle jakim, bo tzw. *Kwartetom pruskim*, napisanym w latach 1789–1790 dla króla Prus, Fryderyka Wilhelma II, grającego na wiolonczeli, co kompozytor umiejętnie i twórczo wykorzystał. Na krążku mamy dwa z trzech dzieł należących do owej grupy: *Kwartet B-dur* KV 589 oraz *Kwartet F-dur* KV 590. Są łabędzim śpiewem Mozarta w tym gatunku, jego szczytowym osiągnięciem w pisaniu na ten skład, dowodem najwyższego mistrzostwa twórczego. Klenke Quartett już od dawna poświęca się studiowaniu i nagrywaniu smyczkowych dzieł autora *Wesela Figara*, na ogół z dobrym skutkiem, co zauważa niemiecka i międzynarodowa krytyka, honorując kameralistki i ich osiągnięcia różnymi nagrodami (np. Clas-

sical Award na MIDEM w roku 2007). Słuchając omawianej płyty możemy zauważyć, iż pochwały te są zasłużone, albowiem nie sposób nie docenić profesjonalizmu formacji wyrażającego się w sprawdzonym, niemieckim stylu wykonawczym na odpowiednim poziomie. Od razu zwraca uwagę bardzo staranne opanowanie materiału. Zapewne intensywna praca nad brzmieniem i dynamiką również przyniosła odpowiednie efekty w postaci dźwiękowej równowagi między poszczególnymi instrumentami, choć daje się za sprawą kompozytora zauważyć istotny udział wiolonczeli, mającej tu spore pole do popisu. Tempa dobrane trafnie, są „bezpieczne”, dość umiarkowane, przysłużyły się zaprezentowanemu arcydziełu. Może jedynie w menuetach przydałoby się trochę więcej żywiołowości, „pazura”, większego wyrafinowania rytmicznego czy agogicznego. Odniosłem bowiem ogólne wrażenie, że panie grają raczej zachowawczo, jakby bojąc się „wychylić” lub czymś zaskoczyć. Założenie samo w sobie dobre, ale wykonanie nie wykracza przez to poza ramy niewątpliwie profesjonalnej rzetelności i sprawności. Do tego, by kreacja tak wymagających kompozycji naprawdę zachwyciła i porwała odbiorcę, trochę w tym przypadku daleko.

Jest zatem album Profilu pozycją wartościową, interesującym świadectwem fonograficznej działalności stosunkowo młodej kameralnej formacji. Mam nadzieję usłyszeć w przyszłości jej bardziej przekonujące osiągnięcia płytowe.

Paweł Chmielowski



CARL REINECKE
Sonaty wiolonczelowe
 Manuel Fischer-Dieskau, wiolonczela;
 Connie Shih, fortepian
 MDG 603 1661-2 • w. 2011, n. 2011 • 62'44"
 ★★★★★

Carl Reinecke (1824–1910) jest jedną z najważniejszych postaci

muzyki XIX w. Był kompozytorem, dyrygentem i pianistą, związanym przez całe swoje życie z Lipskiem. Jego rejestracje pianolowe są obecnie dostępne na płytach. Przyjaźnił się z Schumannem, Mendelssohnem i Brahmssem. Przyjaźń ta, połączona z fascynacją, zaważyła też na kształcie kompozycji Reineckiego. Są to utwory utrzymane w romantycznym stylu, dobrze skomponowane i zawierające sporo pięknej muzyki. Zamieszczone na omawianej płycie trzy *Sonaty wiolonczelowe* dzieli przeszło 40 lat. Najwcześniejsza z nich, *I Sonata a-moll* op. 42 została wydana w roku 1855, jednak wiele wskazuje na to, że utwór ten mógł powstać już w latach 1840. Skomponowana prawdopodobnie dla wiolonczelisty Johanna Andreasa Grabaua, stylistycznie zbliżona jest do kameralistyki Schumanna. Zafascynowany starszym mistrzem, Reinecke użył nawet podobnych oznaczeń dynamicznych, jakie zwykł wykorzystywać Schumann. Kompozytor wykorzystuje w tym dziele klasyczny model formy sonatowej, pozwalając sobie wszak na ukazanie własnego języka brzmieniowego (znakomity, pełen emocji, *Finał*). *II Sonata wiolonczelowa D-dur* op. 89 to dzieło pochodzące z 1866 r. I tutaj echa muzyki Mendelssohna i Brahmsa są słyszalne. Po niezwykle wyrazistej części pierwszej, następuje *Andante*, gdzie, po krótkiej introdukcji, główny temat wprowadzany jest przez fortepian na tle pizzicata wiolonczeli. Zarówno tutaj, jak i w pozostałych częściach każdej z sonat wiolonczelowych Reineckiego, wyraźnie słyszalny jest jego stosunek do muzyki kameralnej, w którym partie obu instrumentów są równouprawnione, a pojęcia „solista” i „akompaniator” zdają się być zupełnie bezzasadne. *III Sonata wiolonczelowa G-dur* op. 238 pochodzi z roku 1897 i dedykowana została pamięci Johanna Brahmsa. Jest to wzruszająca, pełna melancholii i żalu kompozycja, zakończona efektownym finałem.

Wykonawcami sonat wiolonczelowych Reineckiego na omawianej płycie są wiolonczelista Manuel Fischer-Dieskau i pianistka Connie Shih. Rodzice Manuela Fischer-Dieskausa to muzycy: wielki baryton Dietrich Fischer-Dieskau i utalentowana wiolonczelistka Irmgard Poppen, która zmarła wkrótce po urodzeniu Manuela. Miłość Manuela Fischer-Dieskausa do muzyki

kameralnej jest wyraźnie słyszalna w omawianym nagraniu. Wiolonczelista gra *Sonaty wiolonczelowe* Reineckiego w taki sposób, jakby były to arcydzieła najwyższego formatu. Jego interpretacje pełne są pasji (*Finały Sonat I i III*) i wzruszeń. Znakomicie brzmi w duecie z kanadyjską pianistką Connie Shih, artystką niezwykle wrażliwą. Dla obojga muzyków jest rzeczą absolutnie naturalną przekazywać prowadzenie drugiemu z pary, kiedy tylko wymaga tego utwór. Znakomicie słysząc to w środkowej części *II Sonaty*, kiedy to pianistka wprowadza temat na tle wspierającego pizzicata wiolonczelisty, a chwilę później wiolonczelista podejmuje prowadzenie wspierany podstawą akordową fortepianu. Technika obojga muzyków niewątpliwie pomaga im w osiągnięciu tak znakomych rezultatów i przysłużeniu się tym wybitnym a zapomnianym dziełom, jakimi są *Sonaty wiolonczelowe* Carla Reinecke. Ta płyta to kawał świetnej kameralistyki!

Łukasz Kaczmarek



ALESSANDRO SCARLATTI
Dixit Dominus, Motety, Magnificat

Concerto Italiano • Rinaldo Alessandrini, dyrygent
 Naive OP 30050 • w. 2011, n. 2006 • 58'35"
 ★★★★★

Dixit Dominus i Magnificat Alessandro Scarlatti to znakomite przykłady stile osservato końca XVII w. Stylistycznie bardzo im bliskie są też, choć stanowiące muzykę świecką, zamieszczone na omawianej płycie *Madrygały*. Traktują one o miłości, śmierci, cierpieniu, pasji, należąc raczej do cięższych przykładów dzieł tego gatunku. We wszystkich tych utworach, Scarlatti łączy hold Monteverdiemu i nawet jeszcze starszemu pokoleniu mistrzów XV-wiecznych. Kontrapunkt, polifonia, zestawienie konsonansów i dysonansów – to wszystko, choć charakterystyczne dla renesan-

owego motetu, znajduje swoje urzeczywistnienie we wspomnianych dziełach. Alessandro Scarlatti zwraca się jednak w stronę wcześniejszej epoki w sposób niezwykle świadomy i mądry, czyniąc to z wielkim mistrzostwem. Zamieszczone na płycie utwory nie stanowią tych najbardziej znanych w dorobku kompozytorskim mistrza z Neapolu, tym większa radość z możliwości zapoznania się z nimi w znakomitym wykonaniu. Zespół *Concerto Italiano*, składający się z pięciorga solistów, uzupełniony brzmieniem basso continuoowych organów/perkusji i lutni, poprowadził Rinaldo Alessandrini, mistrz włoskiego baroku. Zastosował on pojedynczą obsadę wokalną. Podkreślając korzenie muzyki Scarlatti, Alessandrini kładzie duży nacisk na warstwę słowną. Każde słowo jest tutaj wyartykułowane w taki sposób, by jak najsilniej uwydatnić jego urodę brzmieniową. Podobnie rzecz się ma z dysonansami. Funkcją dysonansu jest w interpretacji Alessandrini, niczym w założeniu twórców renesansowych motetów, uwydatnienie piękna konsonansu. Śpiewacy są po prostu znakomici! Bezbledni pod względem technicznym, zaangażowani, a przy tym dysponujący niebagatelną fantazją. Nie ma tu cienia przesady, są świetne proporcje i wielki artystyczny smak, co w przypadku muzycznego manieryzmu, jest rzeczą nader trudną! A przy tym czuć tutaj prawdziwy włoski ogień i pasję. Ta płyta to potężna dawka znakomitego muzykowania. W kolekcji miłośników baroku i renesansu – pozycja obowiązkowa!

Łukasz Kaczmarek



ERWIN SCHULHOFF
Kwartety smyczkowe
Aviv Quartet
 Naxos 8.570965 • w. 2010, n. 2008 • 51'02"
 ★★★★★

Kompozytor czeski Erwin Schulhoff (1894–1942), protego-

wany samego Antonina Dvořáka, uczeń m.in. Maxa Regera, w swoim czasie należał do światowej czołówki muzycznej awangardy. Wywodząc się z ekspresjonizmu, eksperymentował z dadaizmem, techniką ćwierćtonową, a nawet jazzem. Jego najwybitniejszym dziełem jest opera *Płomienie*. *Kwartety smyczkowe* Schulhoffa, przypominane obecnie przez wytwórnię Naxos, także należą do jego najwartościowszych kompozycji. W *I Kwartecie smyczkowym* z roku 1924, słysząc echa muzyki Schoenberga, ale także Bartóka (warstwa rytmiczna, kolorystyka brzmieniowa), Strawińskiego (z jego witalistycznego i neoklasycystycznego okresu), a nawet Hindemitha (jego korzenie także tkwiły w ekspresjonizmie). Zastosowanie przez kompozytora drobnych interwałów stanowi załazek jego rodzącej się fascynacji techniką ćwierćtonową. Obecny jest też tutaj element folkloru (*Allegro giocosa alla slovacca*), który najsilniej uwidacznia się w kolejnym dziele, nie mniej znakomitym *II Kwartecie smyczkowym* (1925), a zwłaszcza jego III części, *Allegro gajo*. A II część, to znakomity cykl wariacji. Płyty dopełnia *Pięć Utworów na kwartet smyczkowy* pochodzących z 1923 r. Kompozytor daje w tym dziele upust dwóm swoim fascynacjom: tańcem oraz stylizacjami (każda z części posiada w tytule *alla...*). Mamy tutaj walc wiedeński, serenade, czeski taniec ludowy, tango oraz tarantelę. Jednak potraktowanie tych form przez Schulhoffa często bywa bardzo dowolne. W całości, jest to fascynująca muzyka, niezwykle barwna i pełna życia oraz, mimo zastosowania awangardowej techniki, niezbyt skomplikowana w odbiorze.

Wykonanie zespołu Aviv Quartet jest znakomite. Muzycy potrafią porwać słuchacza w prawdziwie dzikich momentach, nie boją się „brudnych” dźwięków, zwłaszcza w tych najbardziej „ludowych” fragmentach, świetnie rozumieją ducha tej muzyki. Mimo, że jest to nagranie studyjne, spontaniczność i entuzjazm wykonawców nasuwają raczej emocje jakich doświadcza się jedynie podczas żywego koncertu. Artystów cechuje świetne poczucie rytmu tej muzyki. Przy tym, tworzą oni znakomity zespół.

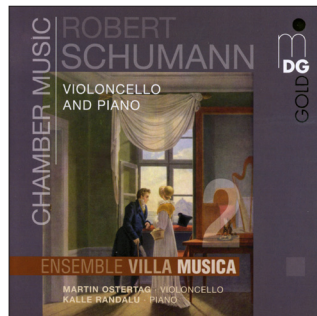
Omawiana płyta przynosi prawdziwe perły muzyki kameralnej okresu międzywojennego, których wartość wcale nie ustępuje ana-

logicznym dziełom Bartóka czy Janáčka.

Łukasz Kaczmarek



ROBERT SCHUMANN
Sonaty skrzypcowe
Ensemble Villa Musica
 MDG 304 1647-2 • w. 2010, n. 2009/10 • 76'09"
 ★★★★★



Chamber music vol. 2: utwory na wiolonczelę i fortepian
Ensemble Villa Musica
 MDG 304 1648-2 • w. 2011, n. 2011 • 70'30"
 ★★★★★

Robert Schumann – Phantasiestück op. 73, Drei Romanzen op. 94, Märchenbilder op. 113, Adagio Und Allegro op. 70 • Jeajon Ryu – Sonata na skrzypce i fortepian

Eungsoo Kim, skrzypce; Moon-Young Chae, fortepian
 Telos TLS 127 • w. 2010 • 69'20"
 ★★★★★

Dyskografia muzyki Roberta Schumanna cały czas powiększa się o kolejne, interesujące pozycje; żadnego kryzysu w tej dziedzinie odnotować nie można. Tym razem mam okazję przedstawić trzy albumy poświęcone jego twórczości kameralnej.

Pierwszy z nich, wydany przez mało znaną wytwórnię Telos, zawiera skrzypcowe wersje kompozycji napisanych pierwotnie na inne instrumenty: róg, altówkę, klarnet, obój. Wykonawcy podążają zatem za możliwością wyrażoną przez samego autora, dopuszczającego grę na innym

niż początkowo planował medium. Uważne przesłuchanie zgromadzonego na omawianym krążku materiału dowiodło słuszności takiego rozwiązania, jako że muzyka Schumanna na skrzypce i fortepian brzmi niezwykle przekonująco, nastrojowo i po prostu pięknie. Jest to zasługą kreacji koreańskiego duetu: Eungsoo Kima oraz pianistki Moon-Young Chae. Czytelny, klarowny dźwięk, śpiewny ton, natchnione prowadzenie frazy i narracji sprawiają, iż nie sposób się oderwać od tej nad wyraz romantycznej, wzruszającej i często zmysłowej wręcz muzyki. Szkoda jedynie, iż płytę zamyka *Sonata* współczesnego kompozytora Jeajona Ryu, wykazującego zresztą związki z Polską (studia i doktorat na krakowskiej Akademii pod kierunkiem Krzysztofa Pendereckiego). Stylistycznie zupełnie nie pasuje do poprzedzających ją kompozycji Schumanna, niewiele też z niej wynika.

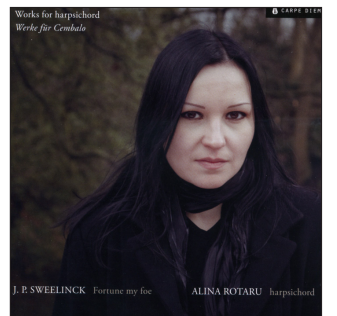
Dwie kolejne pozycje są wynikiem współpracy wytwórni MDG z formacją Ensemble Villa Musica, która w zmieniającej się obsadzie wykonuje muzykę kameralną różnych epok. Pierwsza płyta planowanego cyklu twórczości kameralnej Roberta Schumanna (zakładam, że na dwu krążkach się nie skończy) zawiera wyłącznie *Sonaty skrzypcowe*, nie tylko bardziej znane dwie pierwsze, ale również mniej popularną *Trzecią, a-moll*, napisaną w 1853 r. Owe arcydzieła romantycznej literatury wiolinistycznej podane są tu przez Nicholasa Chumachenco i Kalle Randalu w wymiennie. Ich gra odznacza się świetnym doborem temp, niewątpliwym zaangażowaniem niezbędnym w przypadku tak nasyconych emocjami kompozycji, idealną współpracą między oboma artystami.

Druga część planowanego zdaje się cyklu w barwach MDG poświęcona jest muzyce na wiolonczelę i fortepian. Pod względem repertuarowym przypomina omawiany wcześniej krążek firmy Telos, jako że i tu znalazły się dzieła nie zawsze napisane początkowo na ów instrument, dlatego porównywanie obydwu wersji było dla mnie ciekawym doświadczeniem. Z dzieł oryginalnych znalazło się tam jedynie *5 Utworów w stylu ludowym* op. 102 oraz autorskie opracowanie *III Suty C-dur* BWV 1009 Jana Sebastiana Bacha. W przypadku tej ostatniej mamy do

czynienia ze swoistą ciekawostką, będącą nie tylko znakiem praktyki mającej miejsce w XIX stuleciu, ale też świadectwem podjęcia się przez Schumanna niełatwego zadania opracowań z fortepianem oryginalnych skrzypcowych i wiolonczelowych kompozycji twórcy *Koncertów brandenburskich*. Choć początkowo dość trudno było mi się przekonać do tej kombinacji instrumentalnej, z biegiem czasu i w wyniku częstego słuchania omawianego albumu doceniłem oryginalną warstwę kompozycji, ich logikę przebiegu i detale zapisu partytury, jak również ciepły, nasycony, pełny dźwięk.

Wszystkie omawiane tytuły cechuje zatem satysfakcjonujący poziom wykonania i jakość techniczna nagrania oraz odpowiedni poziom edycji. Miłośnicy twórczości wielkiego niemieckiego romantyka, jak i kameralistyki w ogóle, powinni być z nich zadowoleni.

Paweł Chmielowski



JAN SWEELINCK
Muzyka klawesynowa
Alina Rotaru, klawesyn
 Carpe Diem CD-16281 • w. 2010
 ★★★★★

Fortune my foe (Fortuno, nieprzyjacielu mój), tak zatytułowana jest omawiana płyta. Cytat zaczerpnięty został z Szekspira, a posłużył Williamowi Byrdowi jako tekst jednego z utworów znajdującego się w zbiorze *Fitzwilliam Virginal Book*. Jednak omawiana płyta koncentruje się przede wszystkim na muzyce Jana Pieterszoon Sweelincka (1562–1621), kompozytora niderlandzkiego. Jego utwory cieszą

się dużą popularnością wśród organistów; nieco mniejszą wśród klawesynistów. Najnowsza płyta młodej rumuńskiej klawesynistki Aliny Rotaru może jednak stanowić dla tego faktu antytezę. Rozpoczyna się od młodzieńczego, ale przy tym jednego z najważniejszych dzieł Sweelincka, *Fantasia Chromatica*, stanowiącego najbardziej złożoną i ewoluującą spośród wszystkich zawartych tu kompozycji. Stąd już tylko jeden krok do muzyki Johanna Sebastiana Bacha... Znakomite i jakże piękne są także wariacyjna *Pavana Hispanica* oraz *Paduana Lachrymae*, stanowiąca transkrypcję dzieła Dowlanda, czy też tytułowe *Fortune my foe*, tym razem już nie Byrdowskie. Ale nie można również przejść obojętnie obok tych radośniejszych utworów, jak *Puer nobis nascitur*, *Onder een linde groen*, czy *Balleth del granduca* (kompozycji przypisywanej często Samuelowi Scheidtowi, uczniowi Sweelincka), albo opracowania chorału protestanckiego *Ach Gott vom Himmel sieh darein*, czy angielskiej piosenki *Malle Sijmen*. A jakimż kunsztem wykazał się Sweelinck w swej transkrypcji niemieckiej pieśni *Mein junges Leben hat ein End!* Płytę dopełnia *Toccata in d* domniemanego autorstwa Claudia Merulo, wienczy zaś kompozycja Johna Bulla, *Fantasia op de Fuga* (1621), dzieło o charakterze lamentacyjnym poświęcone pamięci Sweelincka. Jak zaznaczono w książeczce, płyta ma stanowić wędrowkę poprzez życie Sweelincka, stąd w pełni uzasadnione staje się wplecenie dzieł jemu współczesnych. Jest to niezwykle piękna wędrowka w towarzystwie kompetentnego przewodnika. Grającą na znakomitym współczesnym klawesynie będącym kopią instrumentu Ruckersa, Alinę Rotaru cechuje głębokie zrozumienie wykonywanej muzyki. Dysponuje świetną techniką, a także swoistym wdziękiem, w uroczy sposób ozdabiając zapisane w partyturze utwory. Jest przy tym niezwykle zdyscyplinowana, stąd wykonanie jest znakomite pod względem rytmicznym. To z pewnością jeden z najlepszych albumów z muzyką Jana Pieterzooona Sweelincka!

Łukasz Kaczmarek



ANTONIO VIVALDI
Arie d'opera
Sandrine Piau, sopran; Ann Hallenberg, mezzosopran; Paul Agnew, tenor; Guillemette Laurens, mezzosopran • *Mondo Antiquo* • Federico Maria Sardelli, dyrygent
Naïve OP 30411 • w. 2011, n. 2005 • 64'44"
★★★★★



Arie per basso
Lorenzo Regazzo, bas • *Concerto Italiano* • Rinaldo Alessandrini, dyrygent
Naïve OP 30415 • w. 2011, n. 2005 • 62'07"
★★★★★

Oto dwie znakomite płyty z ariami Antonio Vivaldiego, zarejestrowane w roku 2005 we Włoszech: we Florencji i w Rzymie. Płyty te stanowią dwa woluminy całej serii obejmującej nagrania muzyki weneckiego mistrza zapisanej w postaci manuskryptów spoczywających w Narodowej Bibliotece Uniwersyteckiej w Turynie. Są to znakomite, przepiękne utwory, nie ustępujące w niczym analogicznym dziełom Haendla. Pierwszy z albumów zawiera arie i duety (oraz kwartet) śpiewane przez czworo znakomitych solistów, którym towarzyszy zespół *Modo Antiqua* prowadzony przez flecistę, Federica Marię Sardellego. Otwierająca płytę aria *Certo timor ch'ho in petto* z opery *La Candace* to wspaniały popis głosowy Sandrine Piau. Dysponuje ona sopranem o pięknej, jasnej, a zarazem niezwykle nasyczonej barwie. Taki wstęp to również solidna porcja energii. Chociaż, jak mówi w swoim komentarzu Federico Maria Sardelli, celem jego interpretacji nie jest epatowanie słuchaczy tanimi efektami. Według niego muzyka Vivaldiego jest tak bogata w emocje, że tylko jak naj-

wiejsze jej odczytanie jest tym najbardziej pożądanym. Istotnie, w wykonaniu Sardellego, możemy chyba w pełni doświadczyć całego tego bogactwa emocji. Ann Hallenberg, mezzosopran, prawdziwie wzrusza w przepojonej smutkiem arii *È barbaro quel cor* z opery *La Silvia*. To samo można powiedzieć o znakomitym wykonanym duecie *Dar la morte a te mia vita* z opery *Tito Manlio*. Partnerką śpiewaczki jest tutaj kontralt, Guillemette Laurens, niezapomniana Dydona w pierwszym nagraniu Purcellowskiej opery Williama Christie. Laurens pojawia się jeszcze na omawianej płycie w innym duecie z *Tito Manlio*, a także w kwartecie z opery *La Candace*. Hallenberg i Piau słyszymy zaś także w kilku innych ariach, oraz znakomitym duecie obu tych śpiewaczek *Zeffiretti che sussurrate*. Czystość głosu i nieskazitelne koloratury Piau, a także znakomite echo Hallenberg mogą tutaj dostarczyć wielu wzruszeń. Proszę zwrócić także uwagę na środkową część tej niezwykłej arii-duetu, *Vieni, vieni o mio diletto*, gdzie głos Piau staje się kontrastująco ciemniejszy. I wreszcie wspomnieć należy czwartego śpiewaka biorącego udział w omawianym nagraniu: Paula Agnew. Choć jest to wybitny artysta, znajduję dlań mniej słów uznania, aniżeli dla jego koleżanek. Czasem jego śpiew wydaje mi się nieco niedbały, a w gwałtowny sposób atakowane, wysokie dźwięki, nie są jego główną domeną. Słysząc to już w samym początku arii *Mi fé reo l'amor d'un figlio* z opery *La verità in cimento*. Podsumowując, jest to jednak w całości znakomita płyta z cudowną, poruszającą muzyką włoskiego mistrza baroku!

To samo powiedzieć mogę o kolejnym omawianym w tej recenzji albumie. Zawiera on już tylko arie Vivaldiego (połączone wszak z *Koncertem na smyczki RV 162* i kilkoma fragmentami orkiestrowymi), a do tego przeznaczone jedynie na bas. W przeciwieństwie do swoich kolegów, Vivaldi często czynił główne partie w swych operach, partiami barytonowymi czy też basowymi. Nie należy mu się dziwić. Dysponując bowiem tak znakomitymi śpiewakami, jak Antonio Francesco Carli, Angelo Zannoni czy Giovanni Battista Calvi, by wskazać tylko trzech, pisane dla nich arie kompozytor przyoblekał w rzadko spotykane wyzwania techniczne. Zwycięską

ręką wychodzi z nich solista omawianej płyty, znakomity włoski bas, Lorenzo Regazzo. Dysponuje on ładną barwą głosu, a także pewną rzadko spotykaną u basa cechą. Jego głos jest mianowicie niezwykle ruchliwy, dzięki czemu artysta znakomicie realizuje wszelkie barokowe koloratury. Nie posiada on szczególnie dużego wolumenu, jednak jak na warunki realizacji studyjnej, jest on w pełni satysfakcjonujący. A przy tym śpiewak potrafi w znakomity sposób modulować głos, osiągając znakomite efekty ekspresyjne. Słysząc to zwłaszcza w scenie szaleństwa *Ah sleale, ah spergira... lo ti getto elmo, ed usbergo* z opery *Orlando furioso*. Cóż za wokalne aktorstwo! I jeszcze jedna istotna zaleta tego znakomitego śpiewaka: temperament, który w idealny sposób pozwala mu przedstawić słuchaczom cały bogaty świat emocji kryjący się w muzyce Vivaldiego. Aria *Con la face di Megera* z opery *Semiramida* brzmi wręcz porywająco! Towarzyszącą Lorenzo Regazzo, zespół *Concerto Italiano* Rinaldo Alessandriniego jest znakomity! Grają oni „swoją” muzykę, którą rozumieją i którą po prostu żyją!

Całości, w obu przypadkach, dopełnia estetyczne wydanie utrzymane w niezwykle pięknych barwach. Gorąco polecam obie te płyty! Prezentując przepiękną muzykę w pełnych pasji wykonaniach, są one prawdziwą zachętą do zapoznania się z przedstawianymi tutaj dziełami w całości.

Łukasz Kaczmarek

HENRYK WIENIAWSKI

Polonez A-dur op. 21; Polonez D-dur op. 4, Fantazja na tematy z Fausta op. 20, Dudziarz op. 19 nr 2, Kujawiak a-moll, Obertas op. 19 nr 1, Legenda g-moll op. 17, Scherzo-Tarantelle g-moll op. 16

Bronisław Gimpel, skrzypce • Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Arnold Rezler, dyrygent

Polskie Nagrania PNCD 1404 • w. 2011 • n. 1962/3

★★★★★

Bronisław Gimpel (1911–1979) należy do najwybitniejszych polskich skrzypków wszechczasów. Uczeń Carla Flescha, porównywany z genialnym Bronisławem Hubermanem, w młodości zwany był Bronisławem II. Przez całe swoje życie pozostał niezwykle ak-



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Koncerty fortepianowe, Sonata skrzypcowa op. 134
Alexander Melnikov, fortepian; Isabelle Faust, skrzypce • Mahler Chamber Orchestra • Teodor Currentzis, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902104 • w. 2011, n. 2010 • 74'11"

Muzyka21
plyta miesiaca

Po znakomitym, nagrodzonym nagraniu *Preludiów i fug* Szostakowicza, dla Alexandra Melnikova przyszedł czas na *Koncerty fortepianowe* tego kompozytora. Melnikov zestawia je z *Sonata skrzypcowa F-dur* op. 134, mrocznym i ciężkim dziełem, silnie kontrastującym z pozornie lekkimi i utrzymanymi w konwencji żartu *Koncertami*. Swój wybór artysta uzasadnia w komentarzu do płyty. Istotnie, kto zna realia życia w tamtych czasach, kto dopatry

się w *Koncertach*, „drugiego dna”, dla tego zaproponowane przez Melnikova zestawienie nie będzie wydawać się dziwnym. Co więcej, *Sonata* wpleciona pomiędzy oba *Koncerty* będzie wciąż dziełem kontrastującym, ale przecież nie dysonansem. Takiemu podejściu sprzyja niezwykle spójna wizja interpretacyjna artystów, w przypadku każdego z dzieł. Głównym bohaterem płyty jest wspomniany, 39-letni pianista rosyjski, Alexander Melnikov. Wraz z nim pojawia się skrzypaczka Isabelle Faust (*Sonata*), a także Mahler Chamber Orchestra pod batutą młodego greckiego dyrygenta, Teodora Currentzisa. Płytę otwiera *II Koncert fortepianowy F-dur* op. 102. Jego pierwsza część brzmi niezwykle lekko, a pianista może poszczycić się olbrzymią paletą odcieni dynamicznych. Tempo nie jest zagonione. Dyrygent Teodor Currentzis, w znakomity sposób prowadzi Orkiestrę, tworząc z początku nastrój uroczej naiwności, prowadzący wszak do niepokojącej, wywołującej silne emocje, kulminacji tejże pierwszej części, by w jej finale znów pozwolić nieco opaść wewnętrzznemu napięciu. Wolna część *II Koncertu* brzmi prześlicznie. Chyba żaden pianista nie wykonał jej z większą subtelnością i uczuciem niż Melnikov. Cóż

za frazowanie! A do tego urzekające rubato... Chwilami można się zastanawiać, czy to muzyka Szostakowicza, czy Chopina... Dla kontrastu proponuję posłuchać nagrania kompozytora (EMI, 1958), suchego i rzeczowego. A trzecia część *Koncertu* to znakomity popis pianisty. Pod jego palcami każdy dźwięk brzmi inaczej!

Interpretację *Sonaty skrzypcowej F-dur* op. 134 daną przez Isabelle Faust i Alexandra Melnikova nazwałbym humanitarną i szlachetną. W ich wykonaniu, muzyka ta przepojona jest głębokim smutkiem, ale nigdy bezosobowym uczuciem! Takie wrażenia wzmacnia porównanie z innymi rejestracjami tego dzieła, m.in. znakomitą wersją Daniela Hope'a i Simona Mulligana, która w porównaniu z Faust i Melnikovem, jest sucha, gorzka i odhumanizowana. W nagraniu *Sonaty* zarejestrowanym na omawianej płycie, jej trzecia, najobszerniejsza część brzmi wprost genialnie! Posłuchajmy, w jak cudowny sposób w wykonaniu Faust i Melnikova, powolne i pełne intymności *Largo* przechodzi w istne szaleństwo! Tych dwoje czarodziei, rozpaliwszy emocje słuchaczy do czerwoności, znów, w finale dzieła, wykreowuje przez chwilę nastrój intymności, by w kilku ostatnich taktach zasiać ziarno

niepokoję... Fascynująca i jakże piękna interpretacja!

Płytę wieńczy *I Koncert fortepianowy c-moll* op. 35 (z trąbką). Ponieważ należy on do wczesnych dzieł Szostakowicza, wykonawcy nie próbują na siłę wydobywać zeń tragedii, czy ironii. Pełne smutku *Lento*, porusza do głębi (genialna partia Berwaerts!), ale nie ociera się o beznadziejność, jak w wielu innych nagraniach. A finałowe *Allegro con brio* brzmi porywająco! W zarejestrowanym na omawianej płycie wykonaniu, w całości jest to utwór radosny, pełen energii i młodzieńczej naiwności, napisany pod wpływem dobrego humoru przez twórcę muzyki filmowej, jakim był wówczas Szostakowicz. Wspaniała jest tutaj wirtuozeria Melnikova, ośniewająca sola trębacza Jeronena Berwaerts, znakomita gra i brzmienie Orkiestry, porywające prowadzenie Currentzisa.

W całości, album ten jest moją ulubioną płytą z muzyką Szostakowicza. Artystom, którzy są wielkimi mistrzami, udało się wydobyć z niej słońce i radość, a w najbardziej tragicznych momentach – ukazać prawdziwie ludzkie oblicze kompozytora. Doprawdy, niewiele jest takich nagrań jego muzyki!

Łukasz Kaczmarek

tywny, dzieląc swój czas pomiędzy Polskę i Stany Zjednoczone. Koncertował często z Władysławem Szpilmanem, był także pierwszym skrzypkiem słynnego Kwintetu Warszawskiego. Z okazji 100-lecia urodzin artysty rejestrację Bronisława Gimpla przypominają Polskie Nagrania. Na płycie znalazło się 8 utworów Henryka Wieniawskiego, które Gimpel wykonuje wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Warszawskiej pod dyrykcją Arnolda Rezlera. Rejestracje pochodzą z początku lat 1960. Skrzypek gra jasnym dźwiękiem, szczególnie dobrze czując się w wysokich rejestrach. Ale jakże piękne są też jego doły (aria Mefistofelesa z *Fantazji na tematy z opery Faust Gounoda*)! Jest wielkim wirtuozem o znakomitej technice, a przy tym artystą wielce subtelnym! Cechuje go genialne wręcz wyciucie idiomu ludowego w takich utworach jak *Dudziarz* czy *Obertas*! Osobiście jednak wolę nagranie dokonane przez Gimpla w podobnym czasie z Władysławem Szpilmanem. Może ta wersja fortepianowa

przekonuje mnie bardziej, a może też ta zadziorność jaką udało się skrzypkowi osiągnąć z kolegą-pianistą. W słynnej *Legendzie Gimpel* maluje piękną i wzruszającą opowieść! Cóż za frazowanie! Wspomniana *Fantazja na tematy z opery Faust Gounoda* zwraca uwagę znakomitą logiką konstrukcyjną i wyważeniem. Azamykające płytę *Scherzo-Tarantella g-moll* to wyostrajający apetyt słuchaczy, popis znakomitej wirtuozerii! Utwór w wykonaniu Gimpla brzmi wręcz porywająco!

Niestety, rozczarowuje dźwięk nagrań: płaski, z obcym dołem (stąd moje cztery gwiazdki, jako całościowa ocena płyty, nie zaś pięć). Szkoda też, że w książeczce zabrakło informacji na temat szczegółowych dat rejestracji. Niemniej jednak, jest to dokument wielkiej sztuki wielkiego Polaka!

Łukasz Kaczmarek

Różne

Robert Schumann – Koncert fortepianowy a-moll • Ludwig van Beethoven – Koncert fortepianowy nr 2

Franz Vorraber, fortepian • Leipziger Kammerorchester • Morten Schuldt-Jensen, dyrygent

Thorofon CTH 2583 • w. 2011 • 55'44"

★★★

Rzadko kiedy są na krążkach zestawiane *II Koncert fortepianowy B-dur* Ludwiga van Beethovena oraz *Koncert a-moll* Roberta Schumanna, więc ciekawość skłoniła mnie do sięgnięcia po album bliżej mi nieznanego wytwórni Thorofon, gdzie oba dzieła się znalazły. Są to rejestracje występów na żywo pianisty Franza Vorrabera i Lipskiej Orkiestry Kameralnej pod dyrykcją Mortena Schuldt-Jensena, które miały miejsce w 2004 r. (Lipsk) i 2009 r. (Dortmund).

Samo zestawienie reprezentywnych pozycji niemieckiej literatury koncertowej w swym klasycz-

nym i romantycznym rozkwicie jest wystarczającym powodem, by życzliwie przyjrzeć się omawianemu tytułowi, lecz zapoznanie się z jego zawartością nie pozwala mi na większy zachwyt. Szczególnie odnosi się to do *Drugiego* Beethovena. Wykonany jest, podobnie jak *Koncert a-moll* Schumanna, na sposób quasi-historyczny. Pianista oraz orkiestra realizują poronione pomysły kapelmistrza w zakresie przesadnie szybkich temp, oryginalnej artykulacji dźwięku (brzydkie smyczki), wyraźnych dynamicznych kontrastów. Dobrze, że zasiadający przy fortepianie Franz Vorraber gra na instrumencie współczesnym, podobnie zresztą jak Leipziger Kammerorchester, gdyż „klekoczącej” ciekawostki z epoki w połączeniu z podobnymi wykonawcami rewelacjami wątpliwej jakości bym nie zniósł. Doprawdy kuriozalnie i wręcz w wynaturzony sposób brzmi powolne ogniwo, przepiękne *Adagio*, zredukowane w czasie do zaledwie 6 minut, po którym na próżno oczekiwać odpoczynku, wzruszeń,

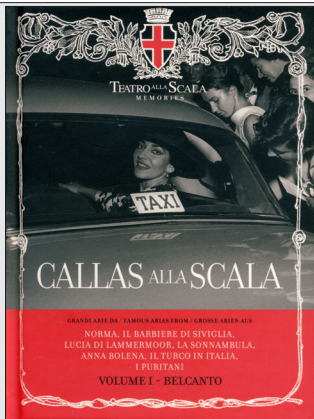
**CALLAS ALLA SCALA
Volume I – Bel Canto**

Norma, Cyrulik sewilski, Łucja z Lammermoor, Anna Bolena, Turzek w Italii, Purytanie, Lunaticzka

Skira Classica • w. 2011 • 79'58"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Callas alla Scala, czyli *Callas w La Scali* to, album poświęcony tej genialnej śpiewaczce. Album w pełnym znaczeniu tego słowa, bowiem płyta stanowi jedynie dodatek do przepięknie wydanej, zawierającej mnóstwo rzadkich fotografii, książki. Sądząc po tytule możemy się spodziewać serii takich albumów ukazujących sztukę Callas w różnych obliczach. Ten omawiany zawiera reedycje dobrze znanych nagrań, pojawiają się też jednak prawdziwe rarytasy. Do takich zaliczyć należy dwa fragmenty z *Normy* Belliniego.



Pochodzą one z przedstawienia z roku 1955 poprowadzonego ręką Antonina Votto. Nazwisko Callas zrosło się z partią Normy. Do dziś nie było chyba lepszej odtwórczyni tej roli. W przesławnej arii *Casta diva* głos Callas jest świeży, piękny, bogaty i pełen siły. Jej interpretacja ma w sobie wiele charyzmy i dostoj-

ństwa. Następujący po arii duet *Mira, o Norma*, to znakomity popis sztuki wokalne Callas i Giulietty Simonato, jej częstej partnerki, a przy tym oddanej przyjaciółki. Obie artystki różnił temperament: przy niezwykle ekspresyjnej Greczynce, Simonato prezentowała się zawsze jako wielka, pełna dostojności dama. Zestawienie tych dwóch wspaniałych głosów jest czymś niezwykle fascynującym! Po *Normie*, następują dwa fragmenty z *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. I znów, pomysłodawcy albumu nie sięgnęli po studyjne nagranie pod batutą Alcea Gallieri, lecz nieco wcześniejsze, żywe przedstawienie z 1956 r. poprowadzone przez wielkiego Carla Marię Giuliniego. W porównaniu ze świetną rejestracją studyjną, to żywe nagranie jest jeszcze lepsze! Przede wszystkim Callas znakomicie bawi się swoją rolą, dysponując niewiary-

godną wręcz fantazją. Głos jest pełen lekkości, a koloratury w *Cavatine* są mistrzowskie! A jak znakomicie brzmi głos Callas w niskich rejestrach: ciemny i niezwykle intrygujący! Następujący potem duet *Dunque io son... Tu non m'inganni?* to z kolei świetny przykład współpracy dwojga genialnych, wzajemnie inspirujących się artystów: Marii Callas i Tita Gobiego, także będącego w szczytowej formie. A cóż za wokalne aktorstwo! Zamieszczone na płycie fragmenty *Cyrulika sewilskiego* z przedstawienia w roku 1956, to chyba najlepszy przykład komicznej kreacji Callas! Po *Cyruliku*, mamy dwa fragmenty z *Łucji z Lammermoor* Donizettiego. To również niezwykle ważna rola w repertuarze Callas, niczym Norma i Tosca. Wydawcy wybrali żywe nagranie z 1955 r. pod batutą Herberta von Karajana. W moim przekonaniu jest to najgenialniejsza

szerokiego oddechu, długich, natchnionych fraz. Zamiast nich słyszę w moim ulubionym koncercie mojego ulubionego kompozytora silenie się na rzekomą odkrywczość i niepotrzebny pęd nie wiadomo po co i dokąd. Cóż z tego, że gra pianisty może sprawić niemalą satysfakcję, ujmując klarownością, pewnością w opanowaniu materiału, wyraźnym, pełnym dźwiękiem oraz niewątpliwym temperamentem, skoro obraz całości jest niestety zaburzony? Nieco lepsze wrażenie zrobiła na mnie kreacja *Koncertu a-moll* Schumanna, utrzymanego podobnie w nieco szybszych niż zazwyczaj tempach, które jednak niezbyt mu zaszkodziły, za to niewątpliwie dodały dodatkowej witalności i atrakcyjności, odświeżając w ten sposób utarte wykonawcze kanony.

Zarówno gra pianisty, jak i orkiestry, utrzymana jest na wysokim poziomie, do realizacji technicznej nagrania też nie za bardzo mogą się przyczepić, choć miałem niekiedy subiektywne wrażenie różnicy głośności poszczególnych ścieżek. Doceniam wprawdzie omawiany album, lecz estetycznie daleko mu do moich wyobrażeń i przyzwyczajeń. W przebogatej dyskografii *Koncertów fortepianowych* Beethovena i Schumanna raczej nie dokona przełomu, za to może być potraktowany jako interesujący dokument, świadczący o niezwykle intensywnym życiu koncertowym i wydawniczym Niemiec.

Paweł Chmielowski



Alban Berg - Ludwig van Beethoven – Koncerty skrzypcowe

Isabelle Faust, skrzypce • Orchestra Mozart • Claudio Abbado, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902105 • w. 2012, n. 2010 • 68'58"

★★★★★

Zarówno *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 Ludwiga van Beethovena, jak i *Koncert skrzypcowy „Pamięć Anioła”* Albana Berga, to dzieła przełomowe. Ten pierwszy stanowił przełamanie klasycznej formy koncertu solowego: orkiestra stanowi tutaj równoprawnego partnera dla solisty, skrzypka. Z kolei dzieło Albana Berga to muzyka z pogranicza: z jednej strony liryczna, wyrażająca najgłębsze uczucia twórcy po stracie Manon Gropius, ukochoanej kompozytora, córki Almy Mahler i Waltera Gropiusa, a także cytująca melodię ludową z Karyntii, czy Bachowski chorał; z drugiej – przejaw serializmu. Już samo zrozumienie tego dzieła stanowi dla wykonawcy trudne zadanie. Isabelle Faust w genialny sposób udało się przeniknąć cały skomplikowany świat emocji utworu Berga. Jej dźwięk jest ciepły i nasycony, bardzo piękny w ścisłe

zmysłowym znaczeniu. Artystka w znakomity sposób realizuje wszelkie, licznie występujące, oznaczenia i uwagi kompozytora zawarte w partyturze. Zarówno Isabelle Faust, jak i Claudio Abbado, są niezwykle precyzyjni, przywiązując dużą wagę do detali. Ich interpretacja *Koncertu* Berga przesiąknięta jest głębokim smutkiem, choć zdarzają się podkreślone przez artystów momenty przełamania tego nastroju, jak choćby „walcowy” fragment drugiej części. Znakomicie, niezwykle przejrzyście i klarownie brzmi Mozart Orchestra, w której partie wszystkich instrumentów są doskonale słyszalne (kapitałny początek części drugiej). Wszystko w tym wykonaniu wydaje się bardzo naturalne, a artyści przekonują słuchacza do słuszności swej interpretacji. Radość, spokój i wrażliwość to z kolei główne cechy ich wykonania *Koncertu skrzypcowego* Beethovena. Stanowi on świetlisty kontrast dla mrocznego dzieła Albana Berga. Ciekawostką jest wykorzystanie przez Isabelle Faust kadencji własnego autorstwa, znakomicie skomponowanej na podstawie kadencji do fortepianowej wersji *Koncertu*. Z całego tego znakomitego wykonania, do mnie najsilniej przemawia część wolna – zagrana przez solistkę niezwykle lirycznie, takim pięknym dźwiękiem, z taką starannością... I z tak znakomicie towarzyszącą jej Mozart Orchestra pod batutą wrażliwego na wszelkie niuanse, doświadczonego Claudio Abbado.

Ta płyta to bardzo znacząca pozycja w dyskografii *Koncertu skrzypcowego* Ludwiga van Beethovena, ale przede wszystkim jest to jedno z najlepszych istniejących nagrań *Koncertu* Albana Berga!

Łukasz Kaczmarek

Johannes Brahms – Trio op. 101 • Franz Liszt – Tristia • Arnold Schoenberg – Verklärte Nacht op. 4

Boulanger Trio

Profil PH11042 • w. 2011, n. 2011 • 59'12"

★★★★★

Oto płyta, na którą uwagę powinni zwrócić wszyscy miłośnicy muzyki kameralnej! Założone w roku 2006 Boulanger Trio, z samymi paniami w obsadzie, na krążku wytwórni Profil sprawia wielką satysfakcję, zarówno doбором samego repertuaru, jak i jego wyśmienitym wykonaniem. Album ów otwiera *III Trio fortepianowe c-moll* op. 101 Johannesesa Brahmsa, brzmiące w tej zaangażowanej i przemyślanej kreacji tak jak należy: bardzo emocjonalnie, z pasją, zwarcie i treściwie, we właściwym dla tego autora stylu, łączącego w sobie liryzm, zwłaszcza w postaci drugiejemu tematowi pierwszej części dzieła. Soczyste, wyraźne brzmienie instrumentów oraz nośny, dobrej jakości dźwięk sprawiają, iż owego porywającego utworu, zresztą ważnej pozycji w Brahmsowskiej kameralistyce, słucha się

kreacja Callas w *Łucji*. W pełnej smutku i rezygnacji arii *Regnava nel silenzio*, Maria Callas w genialny sposób przedstawia tragiczną postać głównej bohaterki, by w *Egli è luce a' giorni miei... Quando rapito in estasi* zobrazować prawdziwą miłosną ekstazę! Łucja Marii Callas jest żywa i pełna emocji, niezwykle wyrazista. Jej kreacja zrywa zupełnie z ówczesną manierą szampaowości i całkowitej koncentracji na zmysłowym pięknie głosu. Z *Łucji z Lammermoor* możemy jeszcze usłyszeć znakomity, wieńczący I akt duet, w którym partnerem Callas jest Giuseppe di Stefano. To był także jego wielki dzień! Ale aby o tym się całkowicie przekonać, zachęcam Państwa do sięgnięcia po kompletne nagranie tego nieśmiertelnego przedstawienia! Po fragmentach *Łucji* następują dwie arie z *Anny Boleny*, także opery Gaetano Doni-

zettięgo, zarejestrowanej podczas przedstawienia z 1957 r., pod batutą Gianandrei Gavazzeniego. Również w tej roli Maria Callas nie ma sobie równych! *Anna Bolena* została w pewien sposób odkryta przez Callas, bowiem to z myślą o niej, La Scala zdecydowała się wznowić tę operę. W arii *Al dolce guidami*, Callas w genialny sposób odmalowuje smutek bohaterki. Emocje w pełni udzieliły się tutaj publiczności, która nagrodziła artystkę prawdziwym aplauzem. Z kolei finałowa aria *Coppia iniqua, l'estrema vendetta*, w wykonaniu Callas brzmi wręcz porwijająco! Cóż za heroizm! Żałuję tylko, że wydawcy albumu nie zamieścili brawurowo wręcz zaśpiewanej przez Callas sceny *In separato carcere tutti costor sian tratti... Ah! segnata è la mia sorte* wieńczącej I akt. Przedstawienie, w całości, było zresztą wielkim jej triumfem!

Kolejne fragmenty omawianego albumu to nagrania studyjne. Aria *Non si dà follia maggiore z Turka we Włoszech* Rossiniego to znów znakomita kreacja komiczna Callas (z 1954 r., także pod batutą Gavazzeniego). Artystka świetnie przedstawia portret przebiegłej bohaterki, zachwycając lekkością głosu w koloraturach. Dalej następują dwa fragmenty z dokonanego w roku 1953 nagrania *Purytanów* Belliniego pod batutą Tullio Serafina. Zarówno w scenie *O rendetemi la speme... Qui la voce sua soave*, jak i następującej po niej popisowej arii *Vieni, diletto, è in ciel la luna*, Callas znakomicie radzi sobie z niezwykle trudną partią Elwiry. Album zamykają dwa fragmenty z legendarnego przedstawienia *Lunatyczki* pod batutą Leonarda Bernsteina z 1955 r. Śpiewaczka niezwykle ceniła sobie współpracę z tym wielkim dy-

rygentem. Jej owoce są znakomite. Amina Callas jest słodka i pełna uroku. Lekki głos Callas i przepojona smutkiem interpretacja arii *Ah! non credea mirarti*, nie pozwala nam wątpić w niewinność i szczerość głównej bohaterki. A przy tym koloratury są istnym majstersztykiem tego wykonania. Słychać to zwłaszcza w radosnej, ale jakże karkołomnej *Ah! non giunge uman pensiero*. Właśnie ta aria stanowi piękne i niezwykle efektowne zwieńczenie płyty.

Omawiany album zarówno w swej oprawie graficznej, jak i warstwie muzycznej jest po prostu genialny! Zawiera przekrój najważniejszych ról belcantowych Marii Callas w jej najlepszych zachowanych rejestracjach. Dźwięk zawsze, nawet w przypadku żywych rejestracji, jest w pełni akceptowalny. Ideal!

Lukasz Kaczmarek

naprawdę z dużą przyjemnością. Podobnie jest też w przypadku dwu pozostałych kompozycji zamieszczonych na krążku, będących transkrypcjami na skrzypce, wiolonczelę i fortepian. *Tristia*, znana w oryginale jako *La Valée d'Obermann*, czyli fragment szwajcarskiej części cyklu *Lata pielgrzymstwa*, tutaj zaprezentowana w autorskiej aranżacji Franciszka Liszta, bardzo udanej zresztą. Wspaniale brzmi także *Rozjaśniona noc* Arnolda Schönberga w opracowaniu Eduarda Steuermanna; może nawet lepiej niż w swej pierwotnej postaci przeznaczonej na smyczkowy sekstet. Bogactwo ekspresji, melodyki i niezwykła aura właściwa dla tego właśnie utworu wywierają imponujące wrażenie na słuchaczy, świadcząc o naprawdę przekonującej i niesztampowej kreacji Boulanger Trio.

Można zatem pokusić się o twierdzenie, iż tworzące ową formację trzy panie należą do kolejnej interesującej europejskiej grupy wykonującej żelazny repertuar kameralnej literatury klasycznej, romantycznej i dwudziestowiecznej. A że czynią to z odpowiednim rezultatem, pokazuje omawiana płyta wytwórni Profil, przygotowana i zrealizowana starannie pod każdym względem: wykonawczym, technicznym i edytorskim. Polecam.

Paweł Chmielowski



DAVID GARRETT
Legacy

Ludwig van Beethoven – Koncert skrzypcowy • Fritz Kreisler – Miniatury

London Philharmonic Orchestra • Ion Marin, dyrygent

Decca 279 8316 • w. 2012, n. 2011 • 74'14" ★★★★★

Kolejna płyta popularnego skrzypka Davida Garretta i następne muzyczne wrażenie najwyższej próby, tym razem w wydaniu bardzo klasycznym, aczkolwiek niepozabawionym stylistycznego zróżnicowania, tak przeciwieństwo tego dla koncertowej i fonograficznej działalności młodego wirtuoza.

Z właściwą sobie odwagą, kierowany własnym doświadczeniem estradowym i niewątpliwym szacunkiem, sięgnął po arcydzieło literatury wiolinistycznej wszech czasów: *Koncert D-dur* op. 61 Ludwiga van Beethovena. Z niełatwego zadania zmierzania się z ową kompozycją wyszedł zwycięsko, dowodząc niewątpliwie wysokiej klasy i imponujących możliwości wykonawczych również w „po-

ważnej” twórczości. Udało się Garrettowi zachować szlachetny liryzm, śpiewność i ogrom muzycznych myśli w ramach spójnej i satysfakcjonującej kreacji. Pozytywne wrażenie wywarły na mnie dobrze dobrane tempa, płynna współpraca z dyrygentem Ionem Marinem oraz Królewską Orkiestrą Filharmoniczną z Londynu. Ta, choć gra rzetelnie i pokazuje godną podziwu kulturę, tworzy w sumie niezbyt porywającą i niezapadającą szczególnie głęboko w pamięć interpretację. Niniejsze nagranie Beethovenowskiego arcydzieła uznaję za udane i przekonujące, lecz nie można go uznać za jedyne i najlepsze spośród dziesiątek innych dostępnych na rynku.

Repertuarową ciekawostką wpisującą się w bardziej popularny nurt działalności Davida Garretta, są zamieszczone na krążku utwory Fritza Kreislera, dodatkowo opracowane przez samego skrzypka i jego współpracownika, F. van der Heijdena. Nie wzbudziły mojego entuzjazmu, choć nie sposób im odmówić swoistej atrakcyjności i uroku, co z pewnością docenią mniej zaawansowani słuchacze. Napisane na skrzypce i orkiestrę, są świadectwem zręczności aranżerów, ale jak dla mnie są zbyt sentymentalne, filmowo-hollywoodzkie, przesadzone, zwłaszcza w przypadku dzieł stworzonych przez legendarnego wirtuoza na wzór włoskiego baroku i klasycyzmu (*Preludium i Allegro w stylu Pugnanięgo*, *Wariacje na temat Corellęgo w stylu Tartinięgo*). Wolalbym ich

posłuchać w oryginalnej postaci, bez niepotrzebnych upiększeń. Przyznaję jednak, że mogą one sprawić wiele satysfakcji, a i sam David Garrett pokazuje się w nich z najlepszej strony pod względem technicznym i wyrazowym. To idealny repertuar dla niego, by przyciągnąć nowych, niezorientowanych w świecie muzyki klasycznej, odbiorców! Efektowne, melodyjne, przyjemne w percepcji, mogą się naprawdę spodobać.

Polecam więc jego najnowszą, wydaną przez wytwórnię Decca płytę, miłośnikom wiolinistyki w bardzo dobrym wydaniu.

Paweł Chmielowski

ELEGIE

utwory: E. Pałfasza, F. Liszta, F. Chopina, G. Fauré, G. Mahlera, H. M. Góreckiego, J. Masseneta, P. Czajkowskiego, R. Hahna, R. Straussa

Magdalena Blum, fortepian; Magdalena Kulig, mezzosopran; Stanisław Firlej, wiolonczela

Polskie Nagrania PNCD1427 • w. 2012, n. 2011

★★★

Sięgając po nową płytę wydaną wiosną tego roku przez Polskie Nagrania meloman jest pod wielkim wrażeniem programu nagrania i nie tylko.

Wrocławską śpiewaczką Magdaleną Kulig sięgnęła po znakomite dzieła wybitnych kompozytorów. Ułożyła je w album o bardzo ambitnym programie i postawiła

sobie bardzo wysoko artystyczną poprzeczkę. Niestety, jesteście świadkami jak ją strąca. Płyta jest przykładem artystycznej katastrofy pod każdym względem. W ogóle nie powinna się była ukazać. Nagrane na płycie utwory znamy w większości ze znakomitych kreacji wokalnych polskich i zagranicznych artystów. Natomiast ta płyta absolutnie nie satysfakcjonuje. Śpiewaczka nie proponuje nam niczego nowego, niczym nie zaskakuje, niczym nie wzrusza, co najwyżej jej interpretacja wywołuje zażenowanie. Szkoda, że renomowana polska firma – jaką są wciąż Polskie Nagrania – firmuje tę artystyczną klępkę.

Magdalena Kulig ma głos ładny, giętki, podatny na kształtowanie. Cóż z tego, że dźwięki w górze są dźwięczne, w dole do zaakceptowania, skoro śpiewaczka nie do końca wie, jak tym głosem się posługiwać. Absolutnie nie wiadomo, co artystka śpiewa i w jakim języku. Każdy z utworów jest zaśpiewany niemal tak samo, bez emocji, nudno, wręcz nonszalancko. Śpiewaczka pilnuje technicznej poprawności wydobycia dźwięków, a zapomina o tym, że śpiewa utwory mające swoją treść i dramaturgię, które zawierają konkretne przesłanie. Bo teksty w tych pieśniach są absolutnie pierwszoplanowe, a tu słyszemy, że śpiewaczka ma problem, i to poważny, z właściwą artykulacją, dykcją. Gdzie podziła się poprawne wymawianie zgłosek, sylab, czytelne podawanie całych fraz tekstu...? Więcej o tym wykonaniu nie piszę, by czytelnik nie miał wrażenia, że recenzent pastwi się nad artystką. Magdalena Kulig zmarnowała swoją szansę na wartościowe nagranie.

Wiele do życzenia pozostawia też sposób wydania płyty. Mimo że pokuszono się nawet o wychodzący już z mody digipack. Tytuł płyty *Elegie* znajdujący się w centrum okładki nasuwa poważne wątpliwości. Jeżeli tytuł jest polski, to dlaczego pozostałe informacje nt. głosu artystki i instrumentów są w innym języku? A jeżeli tytuł jest francuskim słowem „Élégie”, to jego pisownia ma dwa błędy ortograficzne. Szkoda, że wydawca nie dołączył do płyty lupy: rozmiar i kształt czcionki bez niej uniemożliwia niemalże przeczytanie.

W książeczce nie ma komentarza wyjaśniającego program płyty i prowadzącego nas po nagranych

muzycznej powieści. Umieszczenie bez żadnego porządku biografii artystów i zdjęć pozostawia wiele do życzenia. Jest tu klasyczne pomieszczenie z poplątaniem. Są zdjęcia artystyczne i tzw. robocze z sesji nagraniowych. Te drugie wręcz onieśmielają i wywołują zażenowanie (szczególnie w czasach, gdy każdy detal wydawniczy jest tak dopieszczany). Obecnie niemal wszystkie artystki powszechnie muszą na zdjęciach „dowglądać” w tym, czego nie potrafią artystycznie dośpiewać. A centralne zdjęcie książeczki epatuje niezbyt eleganckimi i mało wyszukany wygnieceniami na koszuli śpiewaczki...

Szkoda, że nie pomyślano o tym, że nie każdy biegłe włada niemieckim, francuskim, angielskim, rosyjskim i nie zabrano o polskie tłumaczenia nagranych obcojęzycznych pieśni.

Wiele do życzenia pozostawia też reżyseria dźwięku, tym bardziej, że Polskie Nagrania tak kiedyś pieściły nasze uszy nagraniami legendarnego reżysera dźwięku Antoniego Karużasa (np. ostatnio wydana płyta z pieśniami Karłowicza w wykonaniu Andrzeja Hiolskiego). Na tej płycie poważne zastrzeżenie budzi dźwięk. Jak zrozumieć popis akustyczny inżyniera dźwięku, który tworzy pogłos odpowiedni do wykonania partii solowych, ale w wielkich salach czy katedrach, gdzie się podziela kameralna intymność lirycznych, romantycznych pieśni wykonywanych dla niewielkiego grona słuchaczy w salonie? Ta nietrafiona reżyseria dźwięku wpływa niewątpliwie na sposób brzmienia fortepianu, którego rola jest tu bardzo istotna, gdyż wraz z głosem ma współtworzyć atmosferę i całą interpretację. Nie rozstrzygając sporu kto jest winien: reżyser dźwięku, pianistka czy śpiewaczka, ujmę to krótko: fortepian głównie przeszkadza i dudni. Jest zbyt głośny, zbyt napastliwy, a głos śpiewaczki jest zbyt cicho, brzmi w wielu miejscach niczym z drugiego końca sali.

Płyta ma też tzw. „artistic director” w osobie Jana Popisa, który cieszył się uznaniem w środowisku, a firmując ten album wyjątkowo się nie popisał kompetencjami i zmysłem artystycznym.

To płyta, po którą nie warto sięgać, bo szkoda czasu na blahe i byle jakie nagrania.

Stefan Banasiak

ANGELA GHEORGHIO
Homage to Maria Callas

EMI Classics 8 84377 2 • w. 2011, n. 2010/11
• 60'44"
★★★★

Angela Gheorghiu gwiazdą stała się właściwie z dnia na dzień, od sławnej kreacji w *Traviacie* w Covent Garden pod dyrekcją Georga Solti'ego w 1994 r. Jej głos uznany został za najpiękniejszy sopran jaki się w ostatnich latach objawił, porównywalny z głosem samej Marii Callas. I ta opinia gwiazdy, podparta zresztą niecodzienną urodą rumuńskiej artystki i jej sposobem bycia, utrzymuje się nadal. A wysokie oceny jej sztuki wokalne przez krytyków są w pełni zasłużone. Gheorghiu obdarzona jest pięknym w brzmieniu, ciemnym sopranem o niepowtarzalnej barwie. Dodatkowym atutem jej sztuki wokalne jest żywiołowa, pełna wyrazu, wzruszająca interpretacja. Jeden z krytyków napisał kiedyś, iż śpiewaczka ta czaruje publiczność delikatną, czystą intonacją i pełnym wyrazu „niebiańsko prowadzonym glosem”.

Omawiana płyta jest bodaj dziełką recitalową płytą tej artystki. Nagrywana była, z przerwami, w Londynie i w Nowym Jorku, w okresie od maja 2010 do lutego 2011 r. I jest to pierwsza płyta studyjnie nagrana przez śpiewaczkę od sześciu z górą lat (poprzedziła ją *Puccini Opera Arias* z 2005 r.). Płyta obejmuje 13 arii operowych, które śpiewała na recitalach i w studiach Maria Callas. Znajdziemy więc na tym krążku arie romantyków włoskich (Puccini, Bellini, Leoncavallo, Catalani, Giordano, Cherubini, Cilea, Verdi) oraz francuskich (Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Massenet). Większość z tych arii została już wcześniej zarejestrowana na płytach, ale znajomość interpretacji tych wcześniejszych zupełnie nie przeszkadza. W swym najnowszym nagraniu artystka ukazuje bowiem całą urodę swego niezwykłego głosu. Te interpretacje, wokalnie bez zarzutu, zdają się być pogłębione, może bardziej przemyślane, przez to mocniej wnikaące w głębię muzyki, na pewno satysfakcjonujące słuchacza.

Ostatecznie ponad 20 lat intensywnej pracy artystycznej, podejmowanie nowych zadań, powiększanie repertuaru i ciągle doskonalenie już opanowanego, współpraca z wieloma wybitnymi

partnerami, dyrygentami i reżyserami muszą procentować.

Trudno w zwięzłej recenzji szczegółowo omawiać każdą z tych 13 arii. Podkreślić trzeba jednak, iż szczególnie w ariach werystów włoskich, śpiewając bez zarzutu, artystka jest wyrazista, emocjonalna i przekonująca aktorsko. Znakomicie zaśpiewana jest, na przykład, słynna aria z *caballetą* z *Traviaty*. Artystka doskonale frazuje, jej góry są swobodne i piękne. Każdy ton bliższy, każda nuta jest pewna. W ariach z oper francuskich, lirycznych, sentymentalnych, dramatycznych (także uwodzicielskich: Carmen, Dalila) ukazuje całą paletę barw umożliwiających oddanie wszystkich, jakże bogatych nastrojów i emocji swych bohaterów. Prezentowane na płycie arie stwarzają wielkie pole do opisu wokálnego i interpretacyjnego. Można się więc zgodzić z oceną, że śpiewaczka wszędzie tam, gdzie jest pełna indywidualnej fantazji i wyobraźni tworzy postacie na miarę wielkich artystek. Ale tylko wtedy gdy jest szczerą i naturalną.

Angeli Gheorghiu w omawianym recitalu towarzyszy Royal Philharmonic Orchestra pod dyrekcją Marca Armiliata, a jako Alfred w *Traviacie* pojawia się tenor, James Valenti.

Jacek Chodorowski

Karol Szymanowski – Nokturn i Tarantela op. 28 • Maurice Ravel – Kwartet smyczkowy F-dur • Szymon Laks – Kwartet smyczkowy nr 3

CAVie-music 8553158 • w. 2009, n. 2009
• 59'03"
★★★

Podobnie jak Karol Szymanowski miejscem urodzenia oraz domem dzieciństwa i młodości spinał pomostem Polskę i Ukrainę, tak i kwartet jego imienia składa się po połowie z Ukraińców (skrzypek Andrij Bieliw i altowiolista Wołodimir Mykytka) oraz Polaków (drugi skrzypek Grzegorz Kotów i wiolonczelista Marcin Sieniawski). Ich płytę otwiera muzyka patrona – *Nokturn i Tarantela* op. 28, w oryginalne utwór przeznaczony na skrzypce i fortepian, którego partia przetransponowana została na pozostałe trzy głosy kwartetu przez Myrosława Skorka, ukraińskiego kompozytora starszego pokole-

nia, autora muzyki do pamiętnych *Cieni zapomnianych przodków*, huculskiego filmu Sergieja Paradżanowa (właśc. Sarkisa Paradżaniana). *Nokturn i Tarantella* to jeszcze opus Szymanowskiego, pozostającego pod znacznymi wpływami impresjonizmu, a autor opracowania pod koniec wprowadził na dodatek dyskretne efekty sonorystyczne. Dosłuchać się go także można w *Kwartecie smyczkowym F-dur* Maurice'a Ravela, odznaczającym się ponadto daleko idącą jednorodnością tematyczną (główny motyw pierwszej części, za pierwszym razem grany unisono przez głosy melodyczne, powraca w triu *Scherza*, a następnie w dwóch pozostałych ogniwach) i polega na przeciwstawieniu sobie motywów, w których przeważa pierwiastek motoryczno-rytmiczny, tym bardziej kantylenowy. Ta forma muzyczna to właściwie odpowiednik symfonii na gruncie kameralistyki, równie wymagająca wobec twórcy, jak i odtwórców oraz słuchaczy. Muzycy z Kwartetu Szymanowskiego wykazują się w nim wrażliwością na walory brzmieniowe, zarówno związane z artykulacją, jak i barwą dźwięku, wsparte na dodatek bogatą skalą odcieni dynamicznych. Twórczość Szymona Laksa jest żywym zaprzeczeniem prawdziwości twierdzenia Theodora Wiesssegunda Adorna, że po Auschwitz nie może już powstawać żadna muzyka, albowiem jego neoklasycyzujący *III Kwartet smyczkowy na polskie tematy ludowe*, ostatecznie ukończony po wojnie, dojrzewał w samym środku „obozowego piekła”, gdzie jego autor kierował złożoną z więźniów obozową orkiestrą. Z tej muzyki, przenikniętej folklorystycznym, mniej (oberkowe rytmy w pierwszej części, oparty na góralskim materiale muzycznym finał) lub bardziej (mazurek pizzicato w roli *Scherza*) przetworzonym, trudno byłoby domyślić się tragicznej przeszłości autora i jego okrutnych doświadczeń, albowiem odznacza się ona nie tylko elegancją (wspomniany mazurek), ale nawet i humorem (kończące wolną część glissando). Jest zatem przejawem eskapistycznych tendencji w sztuce, polegających na ucieczce od brutalnej rzeczywistości, w której przyszło jej powstawać.

Lesław Czaplinski

François Couperin – Le Tic-Toc-Choc ou le Maillotins; Les barricades misterieuses • Claude Debussy – Premier livre de préludes • Albert Roussel – 3 Pièces op. 49

Yvonne Lefébure, fortepian
Solstice SOCD 239 • w. 2009, n. 1969/1970
• ADD, 52'25"
★★★★★

L. van Beethoven – Sonata nr 32 op. 111; Sonata nr 29 op. 106 Hammerklavier • C. M. von Weber – L'invitation à la valse op. 65

Yvonne Lefébure, fortepian
Solstice SOCD 238 • w. 2007, n. 1961/1971/1973 • ADD, 61'18"
★★★★★

Yvonne Lefébure była znakomitą francuską pianistką, dzisiaj będącą chyba nieco w cieniu tak zarówno swojego mistrza – Alfreda Cortot – jak i uczniów, pośród których byli m.in. Samson Francois oraz Dinu Lipatti. Tym bardziej warto więc przyrzeć się jej sztuce pianistycznej, co też możemy uczynić dzięki prezentowanym dwóm albumom.

Pierwszy z nich poświęcony jest w głównej części impresjonizmowi francuskiemu – zawiera bowiem pierwszy tom *Preludiów* Claude'a Debussy'ego oraz *Trois pièces* op. 49 Alberta Roussela. Album ten otwiera *Le Tic-Toc-Choc* François Couperina, które pod palcami pianistki powoduje lekką konsternację. Yvonne Lefébure fenomenalnie dzieli w nim plany, gra bardzo poetycko, pięknie kształtując melodię jednocześnie mając do perfekcji opanowane wszystkie smaczki artykulacyjne, lecz piekielnie szybkie tempo zabija cały urok tej miniatury. Zgoła inaczej ma się natomiast sprawa z *Preludiami* Debussy'ego, z których każde jest odrębną opowieścią, niezwykle przemyślaną, ale i na swój sposób emocjonalną. Emanujące niezwykłym wręcz spokojem *La fille aux cheveux de lin* pokazuje wybitne zdolności Yvonne Lefébure w zakresie operowania dynamiką i brzmieniem fortepianu. Podobnie jak *Les collines d'Ancapari*, gdzie ujmuje niezwykłą wrażliwością na linię melodyczną, fenomenalnie kształtując ją pośród crescendo i diminuendo, grając bardzo energicznie, a jednocześnie odkrywając całe piękno napisanych przez Debussy'ego nut. Charakterystykę gry francuskiej pianistki cechuje

duża prostota. Nie sili się ona na przesadne zmiany dynamiczne, rubata czy skrajną artykulację. Brzmienie jej fortepianu posiada ładny okrągły dźwięk, artystka dość gęsto używa prawego pedału, do tego grając bardzo ścisłym legato. Preludia te są zagrane więc w klasycznym stylu, bez zbędnego romantyzmu i rozwichrzonego stylu. Płynię z nich za to doskonałość artystyczna i wielkie zrozumienie tej muzyki. Nie należy też myśleć że są one oazą spokoju, bowiem pianistka uwalnia w nich sporą energię.

Drugi album poświęcony jest w większości dwóm sonatom Ludwiga van Beethovena. Francuska pianistka gra Beethovena w dość klasyczny, lecz zarazem specyficzny sposób. Momentami niepotrzebnie się tak spieszmy – jak choćby w drugiej części *Sonaty* op. 111, przez co – podobnie jak w utworze Couperina – znika całe piękno tego utworu, chociaż bardzo dobrze przemyślanego wykonawczo. Natomiast o wiele spokojniej jest grana druga z sonat. Słynna *Hammerklavier* raczej nas dbałością o klimat i barwę, co szczególnie słyhać w III części – *Adagio sostenuto*. Podobnie jak w muzyce Debussy'ego, i tutaj śpiewność gry Yvonne Lefébure mogłaby być wzorcem dla niejednego pokolenia adeptów sztuki pianistycznej. Zawsze coś się dzieje, fortepian zawsze wyraża melodię w sposób poetycki. I nie ma tu znaczenia, że pianistka jest też momentami bardzo energiczna. Silne akcenty, wszelkie zróżnicowania w wewnętrznym charakterze utworu tylko dopełniają doskonale wyzucicie frazy. Album natomiast kończy delikatnie rozkołysane *Invitation à la valse* op. 65 Carla Marii von Webera. Nie przesadzone, nie nazbyt uproszczone, a po prostu, zwyczajnie – wzorcowo zagrany walczyk.

Interpretacje Yvonne Lefébure, które z całą pewnością pod wieloma względami są wybitne, tak momentami budzą ambiwalentne uczucia. Z jednej strony genialnie opracowane, gdzie żaden najmniejszy akcent czy łuk nie ujdzie uwadze pianistki, z drugiej momentami zbyt przegonione, być może nawet za bardzo grane z metronomem, gdyż pianistka bardzo rzadko używa rubat. Na pewno pozycja warta poznania ze względu na *Preludia* Debussy'ego, reszta natomiast raczej dla koneserów

poszczególnych kompozytorów. Czasem tak już niestety bywa, iż pomimo całej wybitności opracowania, to jednak w całościowym podejściu jest coś, co sprawia że przyjemność ze słuchania nie jest aż tak wielka, jak oczekivalibyśmy po nazwisku i repertuarze. Swoją małą udział ma tu także sposób obróbienia ścieżki dźwiękowej, która jest dość jaskrawa i bez głębi, lecz nie należy zapominać iż nagrania te powstały w latach 1961–1973. Reasumując – w większości wybitne interpretacje z dozą zatracenia w szybkich tempach – niekoniecznie w pozytywnym aspekcie.

Jacek Krzakała



**NYPHIDIA
The Court of France**

Pantagrue
Carpe Diem CD-16282 • w. 2011, n. 2010
★★★★★

Nymphidia – tak zatytułowany jest trzeci krążek międzynarodowej formacji Pantagrue, robiącej w Europie furorę swymi występami i koncertami poświęconymi głównie muzyce renesansowej, choć nie tylko. W tym przypadku mamy do czynienia z wokalno-instrumentalnym repertuarem z czasów elżbietańskiej i jakobińskiej Anglii, w postaci ballad, pieśni oraz tańców. Treścią literacką zaprezentowanych kompozycji są fantastyczne opowieści o wrózkach, nimfach i innych bankowych postaciach, będących zarazem mniej lub bardziej zawaalowanymi odniesieniami o osoby królowej Elżbiety I. Wszystko to przyprawione nutą ciemnej, zachwycającej angielskiej melancholii w wersji tamtejszych poetów, metafizyków i alchemików, tworzącej niezwykle żywy, przekonujący i interesujący obraz fascynującej epoki.

Jest to zasługą doprawdy nieograniczonej wyobraźni i twórczego potencjału drzemającego w artystach tworzących formację Pantagrue, koncertującej w kostiumach sprzed kilkuset lat

na instrumentach z owych czasów, w formie quasi-scenicznych występów, budzących zachwyt publiczności. Ich kreacje z jednej strony spontaniczne i żywiołowe, z drugiej zaś przemyślane i starannie przygotowane, oparte są na gruntownych badaniach historycznych i muzykologicznych.

I na tej płycie angielsko-niemiecko-duński zespół zachwyca. Świetny dobór repertuaru, bardzo skonstrastowany pod względem obsady, formy i wyrazu, daje szerokie pole do popisu zarówno w kompozycjach tanecznych czy humorystycznych, jak i lirycznych, uduchowionych, przepojonych głęboką melancholią, by przywołać chociażby przepiękny utwór Johna Dowlanda, *I saw my Lady weep*. Jasny, nieskazitelny w intonacji i barwie sopran Anny-Marie Wierod znajduje idealną podbudowę we śpiewie i grze na różnych instrumentach (przede wszystkim flety oraz lutnie) Marka Wheelera i Dominika Schneidera. Całość jest tym bardziej fascynująca, że wywołuje wrażenie absolutnej autentyczności. Słuchacz wpada w wir zupełnie nieznanego dźwiękowego i językowego świata; wydaje mu się, że odbywa podróż do epoki wyjątkowej, nastrojowej, pełnej emocji oraz muzycznego wyrafinowania.

Wyjątkowe wykonanie oryginalnego repertuaru wsparte doskonałą jakością techniczną nagrania sprawia, że album wytwórni Carpe Diem zasługuje na wysoką ocenę i rekomendację miłośnikom muzyki dawnej oraz pasjonatom języka i kultury angielskiej.

Paweł Chmielowski

ROMANZE

songs and arias for soprano, clarinet and orchestra
utwór: W. A. Mozarta, Spohra, Lachnera, Schuberta

Chen Reiss; Andy Miles • WDR Orchestra • Pietro Rizzo, dyrygent

Telos Music TLS 1007 • w. 2009, n. 2009 • 61'23"
★★★★

Krażek tej mało znanej firmy przynosi interesujący zestaw pieśni na sopran, klarnet i orkiestrę kompozytorów reprezentujących klasycyzm (Mozart) i romantyzm (Spohr, Lachner, Schubert). Na 10 utworów nagranych, trzy to utwory orkiestrowe (uwertura do opery *Duch gór* Spohra, uwertura

do opery *Król Edyp* Lachnera i fragment nieukończony *Symfonii* D 615 Schuberta). Interesujące jest to nagranie nie tylko jednak z uwagi na rzadziej wykonywane melodie (m.in. pieśń Mozarta *Już uśmiecha się dumna wiosna*, *Duet i Kotysanka* Spohra czy *Pastuszek u skały* Schuberta) ale także dzięki wykonawcom: izraelskiej śpiewaczce Chen Reiss, niemieckiemu klarneciście Andy'emu Milesowi i Orkiestrze Radiowej z Kolonii pod dyktando Pietra Rizzo.

Sopranistka, przez krytyków określana jako „wstrząsająca Gilda” i artystka o „nadzwyczajnym talencie”, ma już za sobą debiuty i występy na wielkich scenach światowych (m.in. La Scala, Staatsoper w Wiedniu i Monachium, Opera w Filadelfii i Festiwal w Salzburgu). Mimo szerokiego repertuaru operowego, chętnie śpiewa pieśni. Dysponuje istotnie pięknym głosem, o krystalicznej wręcz czystości brzmienia, doskonale prowadzonym. Swą interpretacją potrafi wzruszyć słuchacza. Andy Miles kształcił grę na klarnecie w Bremie i Hannoverze. Od 1991 r. jest liderem grupy klarnetów w Filharmonii w Hamburgu, a od 1992 r. ma taką samą pozycję w Orkiestrze Radiowej w Kolonii. Oba te zespoły należą do ścisłej czołówki orkiestr niemieckich.

Rozpoczynająca nagranie pieśń Mozarta, pełna radości, pomyślana była jako dodatek do niemieckiego opracowania opery Paisiella *Cyrulik sewilski* (dodatek zresztą niezrealizowany). Ludwig Spohr wszedł do historii muzyki jako kompozytor, skrzypek, pedagog i dyrygent. Pieśni komponował praktycznie przez całe swe życie twórcze. I również doceniał piękne, ciepłe brzmienie klarnetu (przeznaczając mu 4 koncerty). Wspaniałe, zestrojone brzmienie klarnetu i sopranu możemy podziwiać, prócz już wymienionych jego utworów, także w rzadko wykonywanej arii Kunegundy z opery *Faust*. Może najmniej znanym spośród prezentowanych na omawianej płycie kompozytorów, jest Franz Lachner. Jest on, obok Schumanna i Loewego, autorem cyklu pieśni *Frauenliebe und – leben* do słów poety Adelberta von Chamisso. Trudno oczywiście oceniać cały cykl na podstawie jednej z dziewięciu jego części, można się jednak domyśleć powodu tak wielkiej popularności tego cyklu autorstwa Roberta Schumanna.

Schubert przypomniany został na płycie wymienioną już pieśnią (należącą do ostatnich jego kompozycji), a dedykowaną sopranistce Annie Mildner-Hauptmann. Drugim utworem wokalnym tego kompozytora jest romans z trawie zupełnie nieznanego jego opery *Die Verschworenen* (*Sprzysiężone*).

W sumie omawiana płyta przynosi słuchaczowi wiele artystycznej satysfakcji.

Jacek Chodorowski

GÜNTER WAND

dzieła: Beethovena, Strawińskiego, Czajkowskiego, Mozarta, Brucknera, Haydna, Musorgskiego

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Profil PH10046 • w. 2011 • 8CD
★★★★

W odpowiedni sposób świętuje setną rocznicę urodzin wybitnego dyrygenta, Güntera Wanda, wytwórnia Profil. Poszerza mianowicie dziesiątki płyt z nagraniami tego artysty w swoim katalogu o nowe, ciekawe rejestracje koncertów i realizacji studyjnych maestra z zespołami Kolonii, Monachium czy stolicy Niemiec. Najnowszym, niezwykle efektywnym osiągnięciem wydawcy jest 8-płytowy album, kolejny już tytuł dokumentujący współpracę Wanda z Niemiecką Orkiestrą Symfoniczną z Berlina, znaną też pod wcześniejszą nazwą tamtejszej Radiowej Orkiestry Symfonicznej.

Znalazły się na nim nagrania z lat 1987–1995, prezentujące wybrane pozycje ulubionego repertuaru niemieckiego kapelmistrza, należące zarazem do symfonicznego kanonu doby klasycyzmu i romantyzmu. Nie mogło oczywiście zabraknąć kompozytorów, których wykonania pod dyktando Wanda miały zawsze charakter referencyjny: Antona Brucknera i Ludwiga van Beethovena. W pierwszym przypadku mamy wspaniałe koncertowe kreacje *VI* i *VIII Symfonii*. Zaskakujące, jak bogata jest Brucknerowska dyskografia tego artysty a pomimo to przy poznawaniu kolejnej wersji danego dzieła pod batutą wybitnego dyrygenta, fascynują one swym mistrzostwem i świeżością, za każdym razem pokazując coś nowego i zachwycającego. Podobnie jest z arcydziełami Beethovena: *VI* i *VI Symfonia*. Tu mamy rewelacyjną

trzy płytową kolekcję zawierającą dwie różne kreacje każdej z nich, uzupełnione o zapis prób. Dla słuchaczy i młodych adeptów sztuki kapelmistrzowskiej dobrze posługujących się językiem niemieckim, będąą wspaniałą i pouczającą lekcją. Można się przekonać, jak wielką precyzją, starannością i szacunkiem dla partytury cechowała się praca nad utworami Güntera Wanda. A co dopiero mówić o efekcie końcowym, stawiającym maestra w gronie najznakomitszych kapelmistrzów XX w. Słuchając tych kreacji z lat 1992–1994 oraz rewelacyjnego kompletu symfonii Beethovena, powstałego w drugiej połowie lat 80. dla wytwórni RCA, z politowaniem i uczuciem żałowania można ocenić decyzję pewnych „trybunałów” radiowych, promujących miernoty dyrygenckie z wybujałymi ambicjami, których ofiarą już niestety od kilku dziesięcioleci padają genialne kompozycje wielkiego klasyka.

Mniej satysfakcji sprawił mi nurt rosyjski, zaprezentowany w owym albumie suitą z *Ognistego ptaka* w wersji z 1945 r. Igora Strawińskiego oraz *VI* i *VI Symfonia* Piotra Czajkowskiego. Akurat do wizji pierwszego z wymienionych dzieł nie ma zastrzeżeń – fascynuje swym klimatem, żywiołowością czy wręcz dzikością, potwierdzając wszechstronność repertuaru Wanda i jego renomę znakomitego wykonawcy muzyki XX w. W przypadku arcydzieł autora *Jezióra łabędziego* mam jednak pewne wątpliwości. I w tym przypadku słychać mistrzowskie przygotowanie wykonawców, staranne odczytanie zapisów partytury, wielki szacunek dla zamysłów kompozytora, równowagę między elementem intelektualnym a wyrazowym, ale tego ostatniego trochę mi zabrakło, jak gdyby dyrygent chciał uniknąć emocjonalnych „ekscesów”. Oprócz tego zwróciłem jeszcze uwagę na bardzo szybkie tempo. Wykonania, choć nadzwyczaj rzetelne i na wysokim poziomie, nie wzbudziły więc mego entuzjazmu z powodów estetycznych; w symfonice rosyjskiej wolę niebieszy puls, szerokie frazy, pasję, uczucia. Identycznie rzecz się ma z *Obrazkami z wystawy* Modesta Musorgskiego, zagranymi efektownie, acz pośpiesznie. Szkoda tylko, że przygotowujący nagranie dźwiękowcy popsuli owo dzieło, wstawiając króciutkie pauzy między fragmentami łączącymi się ze



MONTSERRAT FIGUERAS
La voix de l'émotion

La Capella Reial de Catalunya; Hespèriion XX-XXI • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox ASV 9889 A+B • w. 2012, n. 1978-2009 • 153 43"

★★★★★

Omawiany album stanowi hołd złożony zmarłej niedawno wielkiej śpiewaczce katalońskiej Montserrat Figueras (1942–2011), przypominając jej najważniejsze dokonania fonograficzne z lat 1978-2009. Przyzwycailiśmy się już, że wytwórnia Alia Vox wznowia rejestracje Jordiiego Savalla i Montserrat Figueras dokonane dla innych wytwórni, z którymi artyści byli związani przed rokiem 1997. I te nagrania zajmują pokaźną część omawianego albumu. Są tu też jednak rejestracje późniejsze. Jednak to nie kolejność chronologiczna nagrań, ani nawet kompozycji, stanowi o układzie zawartych w albumie pieśni i fragmentów. Wszystkie wybrane tutaj utwory zostały bowiem zaprezentowane w takim porządku, aby muzyka mogła swobodnie płynąć, by po momentach kulminacyjnych następowało wyciszenie, by kolejne utwory frapowały słuchacza, kontrastując z poprzednimi. Co my tu zatem otrzymujemy?

Pierwsza pieśń to pochodzące z XII w., anonimowe muzyczne opracowanie tragedii Medei. Dalej następuje arabska *Kołysanka* utrzymana w lekkim, pogodnym nastroju. Potem niezwykle skupiona pieśń sefardyjska, po której otrzymujemy XVI-wieczny romans Luysa Milána. W następującej dalej villancico przypisywanej Francisco Guerrero, do głosu

Montserrat Figueras dołączają Maite Arrubarrema oraz Carlos Mena. Lżejszy charakter posiada proste villancico XVI-wiecznego twórcy, Alonsa Mudarra. Po niej zaś, słyszymy kunsztowną pieśń Cipriana de Rore. Z kolei romans Lope de Vega to już przykład wczesnobarokowej monodii akompaniowanej. W nastroju niezwykle skupienia utrzymana jest antyfona Tomasa Luisa de Victorii. Po niej następuje przepiękny *Lament Nimfy* Monteverdiego, w którym głos Montserrat Figueras rozbrzmiewa na tle wokalnoinstrumentalnego akompaniamentu. Ożywienie wnosi canzona Giulia Cacciniego, gdzie bogactwo instrumentalne jest już większe. Dalej słyszymy uduchowioną kołysankę Tarquinia Meruli. Głos Montserrat Figueras jest tutaj znacznie ciemniejszy i bardziej głębszy, aniżeli w poprzedniej pieśni. Urocze i pełne radości jest *Tono humano* Juana Hidalga, kontrastując w ten sposób z rozpoczynającą się w nastroju skupienia pieśnią Sebastiana Duróna, będącej przykładem zarzueli. Prostotą i niezwykłym pięknem odznacza się *Kołysanka* Johanna Friedricha Reicharda, pochodząca z końca XVIII w. Zróżnicowane pod względem charakteru, lecz przy tym pełne hiszpańskości są dwa utwory Fernanda Sora. Pierwszą płytę zamykają dwie kołysanki: Modesta Musorgskiego i Arvo Pärta. Druga płyta albumu rozpoczyna się pieśnią sefardyjską, po której następuje jedna z *Pieśni Sybilli*, wielkie dokonanie Montserrat Figueras! Niezbyt odległe w charakterze, pochodzące z podobnego czasu, są kolejne dwie pieśni: XII-wieczny utwór hrabiny Beatritz de Dia oraz muzyka nieszporna. Dalej słyszymy trzy villancico: pierwsze i drugie, o tanecznym charakterze,

stanowiące klamrę zamykającą w sobie środkowe villancico będące pieśnią miłosną. Po nich następuje uduchowiony motet Victorii oraz pełen melancholii madrygał Luzzascas Luzzaschiego. Śpiewane przez Montserrat Figueras *Si dolce è il tormento* Monteverdiego to istny balsam dla duszy. Po nim następuje retoryczne *Alme Luci Beate* Giulia Cacciniego, potem zaś taneczna i pełna radości pieśń Tarquinia Meruli. Montserrat towarzyszą tutaj wszyscy trzej pozostali członkowie rodziny Savallów oraz Pedro Estevan. Arianna Savall dołącza do matki w *Canarios* Joségo Mariny. Niezwykle rytmiczny utwór Juana Hidalga wprowadza nastrój beztróski. *El Fill del rei* jest poruszająca w swym pięknie i prostocie. Innych, niezwykle wzniósłych emocji dostarcza fragment *Mszy* Joana Cererolsa. Cały album wieńczy zaś *Kołysanka* Manuela de Falli.

A zatem mamy tutaj dość swobodną podróż przez kolejne epoki, od Średniowiecza, aż do roku 2002, i zupełnie różne muzyczne style. Jeśli chodzi o wykonanie, kunszt Montserrat Figueras chyba wszyscy z Państwa dobrze znają. Wielką zaletą omawianego albumu, jest jego różnorodność, co sprawia, że możemy tutaj podziwiać różne oblicza sztuki wielkiej katalońskiej artystki. Od najbardziej uduchowionych *Pieśni Sybilli*, przez niezwykle nastrojowe kołysanki i pieśni, retoryczne barokowe lamentsy, aż do roztańczonych utworów zatopionych w hiszpańskim folklorze. Szkoda tylko, że w prezentowanym wydaniu brakuje dat nagrań oraz tytułów płyt, z których zamieszczone fragmenty pochodzą. Poza tym, jest to jednak wspaniały portret wielkiej artystki!

Lukasz Kaczmarek



sobą attacca, jak np. przed ostatnim ogniwem, triumfalną *Wielką Bramą Kijowską*, czy *Katakumbami*! Całość zgromadzonego materiału uzupełniają arcydzieła klasyków wiedeńskich: *Serenata notturna* oraz słynna *Symfonia g-moll* Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz *76 Symfonia Es-dur* Józefa

Haydna, podane w poprawnej, przekonującej formie. Omawiany album ma niewątpliwą wielką wartość muzyczną, dokumentującą owocną współpracę Niemieckiej Orkiestry Symfonicznej z Berlina z Günterem Wandem, wielkim autorytetem dyrygentem i znawcą klasycznego

i romantycznego symfonicznego repertuaru, którego nagrania dla wytwórni RCA w ostatnim dwudziestolecu XX w. przyniosły mu światową sławę. Miłośnicy wielkich kapelmistrzowskich kreacji powinni zwrócić uwagę na ten cenny album, który z pewnością trudno będzie dostać w Polsce. Choć nie

jest absolutnie perfekcyjny i porywający pod względem artystycznym oraz technicznym, uznając go za wartościową i potrzebną pozycję na współczesnym rynku fonograficznym.

Paweł Chmielowski



Richard Wagner – Tristan i Izolda – preludium do I aktu • Arnold Schoenberg – Pelleas un Melisande op. 5

Gustav Mahler Jugendorchester • Pierre Boulez, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9347 • w. 2012

• 52'13"

★★★★★

Omawiana płyta przypomina koncert, który odbył się w tokijskim Suntory Hall w kwietniu 2003 r.

Pierre Boulez stając na czele Gustav Mahler Jugendorchester poprowadził uwerturę do *Tristana i Izoldy* Wagnera oraz poemat symfoniczny *Peleas i Melizanda* op. 5 Arnolda Schoenberga. Chociaż zestawianie ze sobą Wagnera i Schoenberga nie jest rzeczą powszechną, te dwa dzieła brzmią jedno po drugim nader interesująco. Przede wszystkim oba utwory, niezwykle bogato rozwijając chromatykę, stanowią swoisty flirt z tonalnością. Ponadto muzyka Schoenberga jest zanurzona na wskroś w romantyzmie, słychać tutaj wyraźne inspiracje Mahlerem. Nie dziwi to, zważywszy że utwór powstał na samym początku XX w., kiedy Mahler pracował nad swą *V, VI* oraz *VII Symfonią*. Bezpośrednich nawiązań do Mahlera w partyturze *Peleasa i Melizandy* też nie brak, by wspomnieć choćby początek

Langsam, czy też sam finał dzieła... Jeśli zaś chodzi o Wagnera, Boulez nie wykonuje tradycyjnej wersji uwertury do *Tristana*, lecz kończy utwór finałem *Śmierci Izoldy*.

Pierre Boulez przyzwyczał melomanów do raczej asceetycznych, wnikliwych, analitycznych i chłodnych wykonań. To nagranie takie nie jest. Przede wszystkim dyrygent nie odziera wykonywanych utworów z ich romantyczności. W jakże ciepły sposób brzmi pod jego batutą motyw *Śmierci Izoldy*! Jakże sugestywnie odmalowana jest nieszczęśliwa miłość głównych bohaterów *Peleasa i Melizandy*! Przy tym, interpretację cechuje wielka mądrość. Wszystko jest tutaj na właściwym miejscu, pozostając, co jest normą u tego dyrygenta, niezwykle klarowne. Zarówno muzyka Wagnera, jak i

Schoenberga, pod batutą Bouleza przepełniona jest pasją i kolorami. Dyrygent odsłania przed słuchaczami całe jej bogactwo, a nie tylko odkrywa detale partytury, jak to często miało miejsce z niektórymi z dawniejszych nagrań Bouleza. Znakomicie sprawdza się też Gustav Mahler Jugendorchester, złożona z bardzo młodych jeszcze muzyków. Pod batutą Pierre'a Bouleza, wydają się oni rzeczywiście zainspirowani. Nagrania pochodzą z żywych koncertów, a mimo to brzmią, jakby były dziełem studyjnym. Jedyne do czego można mieć zastrzeżenia, to do faktu, że płyta jest nagrana dość cicho. Niemniej, jest znakomita! Pierre Boulez jest wielkim artystą i, miejmy nadzieję, jeszcze nie raz nas zaskoczy.

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 26/lipiec 2012
autor: Antoni Rojewski

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

Poziomo:

1-A) najślynniejszy polski tenor (imię i nazwisko); 2-J) miasto rodzinne D. Scarlattiiego; 3-A) Albert ..., amer. klarnecista jazzowy; 4-I) operetka Moniuszki; 5-A) nasz taniec ludowy; 6-H) pora roku w utworze Vivaldiego; 7-D) opera P. Rytla; 7-L) odmiana bębna na Nowej Gwinei; 9-A) wierzchnia ściana pudła w instrumencie strunowym; 9-H) balet J. Łuciuka; 10-E) amer. pianista i piosenkarz, pseud. „King”; 11-H) opera Verdiego; 12-A) imię Noskowskiego; 13-H) technika kompozytorska stosowana w utworach polifonicznych; 14-A) Kazimierz ..., pol. pianista, kompozytor z XIX w.; 15-F) współczesna polska sopranistka (imię i nazwisko).

Pionowo:

A-1) opera W. Żeleńskiego; B-5) uczelnia im. Fryderyka Chopina w Warszawie; C-1) ... *letnia*, opera E. Młynarskiego; D-3) opera Moniuszki; D-11) osoba z opery *Lunatyczka* Belliniego; F-7) znaki umieszczane nad nutami; G-1) stolica europejska – miejsce śmierci B. Smetany; H-5) drewniany dęty instrument muzyczny; I-11) ... Siatkowski, pol. kompozytor i pedagog; J-1) tempo nieco żywsze od andante; L-1) opera Periiego lub Caldary; L-7) rapsodia E. Blocha; Ł-13) nazwa obniżonego o półton dźwięku C; M-1) dział teorii muzyki; N-11) opera G. Becauda.

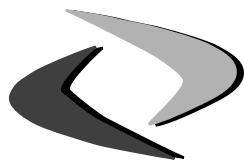
Rozwiązanie krzyżówki nr 25 z czerwca 2012 r.

Rafał Blechacz

płyty otrzymują:

Joanna Czechowicz, Legnica; Janusz Klimek, Katowice; Zygmunt Schönbeck, Szwecja

Litery z pól o współrzędnych: 5-C, 15-J, 4-L, 14-F, 5-M, 9-B, 9-H, 8-F 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	BNL	5	Hat Art	2	P21	5
Accent	5	Calliope	2	Hortus	5	Paraty	5
Acte Préalable	1	Carus	5	Hungaroton	2	Passacaille	5
Aeolus	5	Challenge Classics	5	Hyperion	5	Pentatone	5
Aeon	2	Chandos	5	Iris	2	Phaia Music	5
Agentur Paul Lenz	5	Channel Classics	2	K617	2	Philips	4
Al Sur	5	Christophorus	5	Label Bleu	2	Pneuma	5
Alia Vox	2	Classica D'Oro	5	Ligia	2	Praga Digitalis	2
Alpha	2	Coro & The Sixteen	5	Long Distance	2	Querstand	5
Amati	5	Coviello Classics	5	LSO Live	5	Raumklang	5
Ambroisie	2	CPO	2	Mandala	2	RCO Live	5
Ambronay	2	Cybele	5	Marc Aurel	5	Relief	5
Ameson	5	Cypres	2	Marco Polo	5	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	2	Satirino	2
APR	5	Decca	4	MDG	2	Signum Classics	5
Arcana	2	DG	4	Mirare	2	Sketch	2
Archiv Produktion	4	ECM	4	Musica Ficta	5	Soli Deo Gloria	2
Armide	2	Eloquentia	2	Musique de la Chabotterie	5	Sterling	5
Ar Re Se	5	EPR Classic	5	Musique en Wallonie	5	Supraphon	2
Arthaus	2	Etcetera	5	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	Naxos	2	Syrius	5
Arte Dell Arco	5	Flora	5	NM Classics	5	Tahra	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Northern Flowers	5	Talanton	5
Arts	5	Genuin	5	O+ Music	2	Talent Classic	1
Atma	5	Gimell	5	Ocora	5	TDK	2
Avi Music	5	Globe	5	Oehms Classics	5	Tempéraments	2
Avie Records	5	Glossa	2	Olive Music	5	Verve	4
Bayer Records	5	Glyndebourne	5	Onyx	5	Vox Lucida	2
Bel Air	2	Gramola	5	Opera D'Oro	5	Wigmore Hall	5
Berliner Philh.	2	Hänssler	5	Opus Arte / BBC	2		
Bis	5	Harmonia Mundi	2	Orfeo	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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynе 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 – maj 2012 r. UNIVERSAL – JAN LISIECKI

Maria Adamczyk, Zielona Góra; **Stanisław Czapowski**, Szczecin; **Mariola Dytał**, Iława;
Joanna Grabowska, Warszawa; **Stefania Hajto**, Wrocław; **Maria Kuczyńska**, Jelenia
Góra; **Natalia Niziołek**, Kraków; **Tadeusz Olszowski**, Wieliczka; **Beata Tyczyńska**,
Katowice; **Zbigniew Zabłocki**, Warszawa

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Miloš Karadaglić

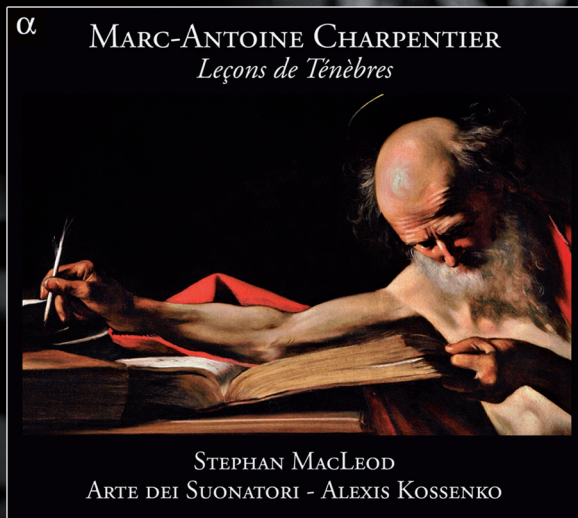
Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od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

Ile płyt nagrał dotychczas Miloš Karadaglić?



foto: Margaret Malandrucolo/DG

Nowości w dystrybucji CMD



Alpha 185



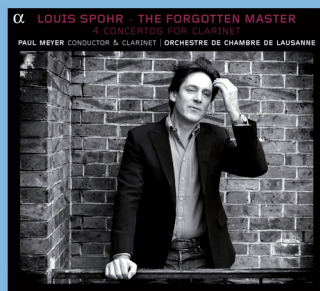
muzyka francuskiego baroku



Agogique AGO 005



Alpha 183



Alpha 605



Arte Verum ARV-200

hmGold

ZŁOTA SERIA HARMONII MUNDI



Harmonia Mundi HMG 508388.89



Harmonia Mundi HMG 501502



Harmonia Mundi HMG 501652.53



Harmonia Mundi HMG 501674



Harmonia Mundi HMG 501759



Harmonia Mundi HMG 501840.41



Harmonia Mundi HMG 501887.88



Harmonia Mundi HMG 502131

CMD
Classical
Music Distribution

ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE
tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

sklep internetowy
www.cmd.pl

Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki
dla tych, którzy kochają muzykę

SZYMON MARCINIAK

15 LAT ACTE PRÉALABLE

już w sprzedaży



już w sprzedaży



Najwybitniejszy kontrabasista
młodego pokolenia i jego
znakomita interpretacja dzieł
wszystkich Adolfa Miška na
kontrabas i fortepian

www.acteprealable.com • acteprealable@wp.pl

wakacyjne nowości

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, Norwegia, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy.