

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 8 (145)  
sierpień 2012  
ROK XIII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 9,00 zł  
(w tym VAT 5%)

jedyny polski  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Dariusz  
Mazurowski**  
„elektroniczny” kompozytor

**Jacek  
Smoczyński**  
wirtuoz na polowaniu

**Aleksander  
Mielnikow**  
pianista uniwersalny

**Andreas  
Scholl**  
śpiewam Bacha



**DANIEL BARENBOIM**  
Beethoven dla wszystkich





# BEETHOVEN FOR ALL

DANIEL BARENBOIM

*„Jeśli szukamy muzyki dla wszystkich,  
to musi to być Beethoven”*

Daniel Barenboim



THE BEST OF (2CD)  
*czerwiec 2012*



SYMPHONIES 1-9 (5CD)  
*czerwiec 2012*



THE PIANO CONCERTOS (3CD)  
*sierpień 2012*



THE PIANO SONATAS (10 CD)  
*październik 2012*

Classic

BE  
EM

H  
E  
L

merlin.pl

Pobierz z  
iTunes

DECCA

UNIVERSAL  
UNIVERSAL MUSIC POLSKA



JEDYNY W POLSCE

!@# \$%^& \*  
: ; < > [ ] ^ \_ ` { | } ~  
!@# \$%^& \*  
: ; < > [ ] ^ \_ ` { | } ~

## II Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina dla Pianistów Amatorów

Warszawa, 10-15 września 2012

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, ul. Okólnik 2

[www.tifc.chopin.pl](http://www.tifc.chopin.pl) | [www.facebook.com/amateurcompetition](http://www.facebook.com/amateurcompetition)

Bilety do nabycia: [www.konkurs.amator.chopin.pl](http://www.konkurs.amator.chopin.pl)

W dni przesłuchań: Uniwersytet Muzyczny, ul. Okólnik 2

Organizator



Patronat Honorowy



Sponsor



Partner TiFC



Współpraca redakcyjna



Patronat medialny



twoja muza



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

15 LAT ACTE PRÉALABLE

dla tych, którzy kochają muzykę

## AGNIESZKA MARUCHA



Agnieszka Marucha, violin • Tomasz Pawłowski, piano



Najnowsza płyta znakomitej skrzypaczki młodego pokolenia

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) · [acteprealable@wp.pl](mailto:acteprealable@wp.pl)

już wkrótce

Albumy do kupienia w salonach EMPiK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)

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



## ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Łańcut • Kraków • Gdańsk-Oliwa  
10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – Ring

## CZŁOWIEK

- 15 Daniel Barenboim i *Beethoven for all* – Łukasz Kaczmarek  
17 „Elektroniczny” kompozytor – z Dariuszem Mazurowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
19 Dla tego dźwięku można umrzeć  
z pianistą Aleksandrem Mielnikowem rozmawia Dorota Staszkievicz  
21 Wirtuoz na polowaniu – z Jackiem Smoczyńskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
22 Divine Levine – boski Jimmy (6) – Świat poza MET, nagrania i coś znaczącego  
Basia Jakubowska  
24 Andreas Scholl: śpiewam Bacha  
26 Artur Rubinstein (5) – Dojrzały mistrz – Łukasz Kaczmarek

## DZIEŁO

- 28 Tansmania (9) – Opera *Sabataj Cwi, fałszywy Mesjasz* Aleksandra Tansmana (2)  
Dagmara Budzioch, Małgorzata Gamrat  
29 Muzyczny portret Wojciecha Kilara (5)  
Jestem jak Angelus... – Narodowo-religijna odsłona twórczości (1)  
Maria Wilczek-Krupa  
31 Pamiętne wieczory z monachijskimi filharmonikami i Sergiu Celibidachem (2)  
Łukasz Kaczmarek  
32 *Anna Bolena* na płytach – Basia Jakubowska

## PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – „Wędrowcy” po raz kolejny – Paweł Chmielowski  
37 Recenzje

## KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 27 – Antoni Rojewski  
54 Universal Music Polska – Daniel Barenboim

## 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!

- Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.
- Należy podać, od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 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](http://www.muzyka21.com)

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@wp.pl](mailto: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](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto: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 Czaplinski,  
Małgorzata Gamrat, Kazik Jędrzejczak, Łukasz Kaczmarek,  
Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,  
prof. Bogusław Schaeffer, Damian Sowa, Dorota Staszkievicz,  
Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce  
Daniel Barenboim  
fot. Felix Broedel/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](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@wp.pl](mailto: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

ŁAŃCUT

**Ł**zańcucki maj muzyczny pod znakiem kobiet. Od czterech lat Łzańcuckim festiwalem (LI Festiwal Muzyczny w Łąncucie: 19 – 26 maja 2012) i organizującą go Filharmonią Rzeszowską kieruje Marta Wierzbieniec, profesor miejscowej Wszechnicy. Po artystycznych fajerwerkach (m.in. recitale Miszy Majskiego czy Shlomo Mintza) towarzyszących poprzedniemu, jubileuszowemu, tegoroczny, wchodzący w drugie półwiecze, może nie obfitował w tak spektakularne wydarzenia, ale kontynuował odkrywanie nieznanych dotąd w naszym kraju wirtuozów.

## Pod znakiem muzycznych osobowości

**W**ubiegłym roku był to fenomenalny harfista francuski Xavier de Maistre, w tym ekscentryczny Amerykanin Cameron Carpenter, pod względem wizerunku zewnętrznego i sposobu bicia do pewnego stopnia przypominający Nigela Kennedy'ego, jeśliby tamten zamienił skrzypce na organy. Szkoda że nie zaczął swego występu od udowodnienia kwalifikacji odtwórczych na przykładzie oryginalnego *Preludium i fugi a-moll* Johanna Sebastiana Bacha i bez włączonego telebimu, transmitującego obraz muzyka zasiadającego przy instrumencie, a raczej przesiadającego się pomiędzy dwoma, albowiem rzecz odbywała się w bazylice bernardynów w Leżajsku. W ten sposób powrócono do zarzuconej tradycji organizowania towarzyszących recitali organowych w tej świątyni. Zarazem, jak przystało na wirtuozów w dawnym stylu (nasuwają się pewne skojarzenia z Jeanem Guillou), zaczął jednak od własnej syntezy tematów bachowskich, a widok muzyka o tlenionych włosach i polakierowanych paznokciach mógł nieco dezorientować i wywoływać opaczne odczucia, a nade wszystko odwracać uwagę od samej gry. Program, zgodnie z przyjętą gdzieś praktyką, obejmował oprócz dzieł klasycznych (*Preludium i fuga C-dur* Bacha), również własne kompozycje (m.in. muzykę filmową), improwizację, w której wplótł melodię *Mazurka Dąbrowskiego*, oraz opracowania muzyki popularnej (piosenki Leonarda Cohena i ąang).

W znacznym stopniu rozczarował mnie występ Wadima Brodskiego z towarzyszeniem

Lwowskich Filharmoników w Starej Ujeźdźalni. Przede wszystkim dyskwalifikującym było nieuzasadnione warunkami akustycznymi zastosowanie sztucznego nagłośnienia. Przypinanie przez solistę mikroportu do instrumentu Guarneriego sprawiło, że na dobrą sprawę mógł być on zastąpiony każdym innym, skoro nie danym było cieszyć ucha jego naturalnym dźwiękiem. Nie przekonuje mnie, że tak postępuje renomowany Kronos Quartet, skądinąd specjalizujący się w muzyce nowoczesnej, podczas gdy tym razem słuchaliśmy głównie repertuaru romantycznego. Głównym punktem był *IV Koncert skrzypcowy d-moll* Nicolò Paganiniego, z zestawem wirtuozowskich efektów jak tryle, wydobywanie pizzicata lewą ręką czy gra na jednej strunie w skrajnych częściach, a liryczną kantyleną w środkowej. Na marginesie warto zauważyć, że w znacznej mierze korzystał on w tym zakresie z osiągnięć swych poprzedników: Pietra Locatello, Jakoba Schellera i polskiego wirtuozu Augusta Duranowskiego. Ponadto wysłuchaliśmy *Poloneza* Henryka Wieniawskiego, *Introdukcji i Ronda capriccioso* Camille'a Saint-Saënsa oraz *Fantazji na tematy z „Carmen”* Pabla Sarasatego.

Program uzupełniły dwa utwory ukraińskie autorstwa twórców wywodzących się z lwowskiego środowiska muzycznego. Otworzyła koncert *Uwertura do opery „Zagrawa”*, będącej drugą redakcją wcześniejszego *Na spotkanie słońca* Anatolija Kos-Anatolskiego (1909–1983). Skrajne ogniwa utrzymane są w heroicznym nastroju, na co wskazuje przewijający się fanfarny motyw blachy, środkowe zaś posiada wybitnie folklorystyczny charakter. Ten ostatni rys dominował także w *Ukraińskiej suicie tanecznej* O. Łyczenki. Szkoda zatem, że na tę okazję nie wybrano bardziej reprezentatywnych kompozycji wybitnych twórców: Semena Hulak-Artemowskiego, Mykoły Łyczenki, Borysa Latoszyńskiego czy Walentyna Sylwestrowa, lub Mykoły Kolessy, jeśli zależało na autorze galicyjskim.

Wskutek wspomnianych okoliczności zniknął zupełnie taki środek wyrazu, jak gradacje dynamiczne, a poza tym obnażone zostały wszelkie niedoskonałości w grze orkiestry, a zwłaszcza twarde, żeby nie powiedzieć pancerne, brzmienie blachy (w introdukcji do koncertu Paganiniego można to było tłumaczyć niedoskonałościami instrumentalnymi kompozytora), jakby niedysyjsze

tanki przetopiono na puzony, rogi i trąbki, zastępując mosiądz stałą, z czym nie po raz pierwszy spotykam się w odniesieniu do tego zespołu. Niestety, w przypadku tego koncertu w sposób nazbyt dojmujący odczuwało się prawa ciężenia, mimo że przewodnim hasłem tegorocznego festiwalu pozostawało „Na skrzydłach muzyki”.

Nie wiem, na ile hasło to sprawdza się w życiu, ale na pewno Gabriel Chmura uskrzydlił Rzeszowskich Filharmoników i poderwał do takiego poziomu, jakiego jeszcze u tego zespołu nie słyszałem.

*Symfonia fantastyczna* op. 14 Hectora Berlioz to z uwagi na jej programowość okazja do dźwiękowego malarstwa, wykonywanego instrumentacyjną maestrią tego twórcy, choć zarazem kryje się w tym niebezpieczeństwo popadnięcia w przesadę i zbyt dosłowną ilustracyjność. Szczęśliwie uniknął tego kapelmistrz, tonując nadmierną jaskrawość niektórych efektów, skupiając się za to na walorach czysto brzmieniowych. Szczególnie wyeksponowana została przez dyrygenta eteryczność wstępu, z którego wylania się walc w *Scenie na balu*, wskazując tym samym na ciągłość w muzyce francuskiej, jej wrażliwość kolorystyczną, czego świadectwem po dziesięcioleciach stanie się impresjonizm i Ravelowski poemat choreograficzny. Z kolei wyeksponowane złowieszcze tremola smyczków w *Scenie nad strumieniem* jakby zapowiadają pandemonium z następnego ogniwa – *Drogi na miejsce stracenia*. Za to stłumione brzmienie rogów w finałowym *Sabacie czarownic* świadczyło o pewnej powściągliwości kapelmistrza, pamiętającego, że to nie są jeszcze czasy Rimskiego-Korsakowa, kolejnego mistrza instrumentacji, zastępującego oryginalną orkiestrację *Nocy na Łysej Górze* Musorgskiego.

Jeszcze bardziej zaimponował może akompaniament w *Konercie skrzypcowym d-moll* op. 47 Jeana Sibeliusa. Trzeba nie lada mistrzostwa, by z pokorą wycofać się na drugi plan i przede wszystkim podążać za tokiem gry solisty oraz przyjętą przezeń interpretacją, dostosowując tempa i brzmienie orkiestry.

Aliści tegoroczny festiwal przede wszystkim stał pod znakiem muzycznych indywidualności muzyków-kobiet.



## Zwycięzynie konkursów im. Fryderyka Chopina i Henryka Wieniawskiego

Pojawiły się zwycięzynie obydwu ostatnich polskich konkursów wykonawczych: Wieniawskiego i Chopinowskiego. To właśnie koreańskiej skrzypaczce Sonyong Yun towarzyszył Gabriel Chmura podczas przywołanego koncertu symfonicznego. Wbrew obiegowym opiniom o muzykach z Dalekiego Wschodu, że są zaprogramowanymi automatami do technicznie perfekcyjnej gry, młoda artystka wykazała się ogromną wrażliwością i wyczuciem stylu. Dysponując nośnym dźwiękiem, ujmowała zarazem subtelnym frazowaniem w tym zdecydowanie lirycznym utworze, choć w skrajnych częściach dochodzi do głosu również pierwiastek taneczny, zwłaszcza w *Rondzie*, wymagającym nie lada wirtuozerii, z fragmentem granym na jednej strunie, ale nie tyle dla popisu, co ze względów ekspresyjnych. I ta niezwykła koda, za sprawą modulacji zyskująca znamiona moto perpetuo.

Z kolei Julijana Awdiejewa, laureatka pierwszej nagrody Konkursu Chopinowskiego, pozostawiła mieszane uczucia. Pierwsza część recitalu stanowiła ciąg niespełnionych obietnic. Wystukała *Uwerturę w stylu francuskim BWV 831* jak w nutach stoi, ale nie poza tym. Zrazu wydawało się, że pod względem brzmieniowym stara się wydobyć z fortepianu dźwięk organowej natury, pamiętając, że był to główny instrument kompozytora, ale w dalszym ciągu jakby się z tego zamiaru wycofała. Pierwsze takty Chopinowskiej *Barkaroli Fis-dur* op. 60 zapowiadały nieomal impresjonistyczne odczytanie tego utworu, ale z czasem i ten trop został zarzucony. Z kolei w przypadku *Scherza b-moll* op. 31 mogło się wydawać, że tym razem punkt ciężkości położony zostanie na jego aspekcie wirtuozowskim, lecz w triu artystka odeszła od tego rodzaju ujęcia. Pazur rasowej „lwy” fortepianu odsłoniła dopiero w drugiej części wieczoru, udowadniając, że jej właściwą domeną jest muzyka nowoczesna: dwudziestowieczna i współczesna. A więc z jednej strony nie pozbawiona wdzięku interpretacja Ravelowskiej *Sonaty*, z drugiej żywiołowość i motoryka *II Sonaty d-moll* op. 14 Siergieja Prokofiewa. Sięgnięcie po *Tombeau*, piątą z cyklu *Klavierstücke* Wolfganga Rihma udowodniło, że jej naturze nieobca jest gęsta faktura harmoniczna, predestynująca w przyszłości do sięgnięcia po utwory Messiaena, na przykład z cyklu *Spojrzeń na Dzieciątka Jezus*, po które kobiety, chyba, do tej pory nie sięgały? W zależności od charakteru wykonywanych utworów artystka różnicowała swoje touché: od ciężkiego, monumentalnego i zwalstego w kompozycji Rihma, poprzez zwiewne, ledwie muskające klawisze u Ravela, po drapieżne, ale i niepozbawione subtelności w utworze Prokofiewa.

Nade wszystko wyrażone powyżej spostrzeżenie dotyczyło głównie kameralistek z dwóch kwartetów: Akademos oraz Opium.

## Jest w żeńskich kwartetach smyczkowych jakaś siła...

Na przełomie XIX i XX w. wraz z żeńskimi orkiestrami, jako swego rodzaju ciekawostki o podtekście erotycznym, cieszyły się znaczną popularnością. Później zespoły symfoniczne, zwłaszcza te o statusie societariuszy, decydujących o swym składzie oraz doborze dyrektorów muzycznych, długo broniły dostępu kobietom-muzykom, mającym jakoby wprowadzać rozdzźwięki. Teraz z kolei panie tworzą formacje instrumentalne bez udziału panów, prawdopodobnie po to, aby nie obniżali im dyscypliny, zarówno gry, jak i pracy.

Program kwartetu Akademos ukazał jego wszechstronność. Do interpretacji *Kwartetu „Śmierć i dziewczyna” D 810* w pełni odnieść można słowa z wiersza Osip Mandelstama o skrzypku Hercowiczu, że potrafił on z Schuberta „zrobić, no brylant, no istny cud”. Za sprawą odpowiedniej artykulacji, zastosowania rozległej skali dynamicznej oraz zróżnicowanej agogiki (allentanda jeszcze bardziej podkreślające przyspieszenia, kulminacje oparte na efekcie crescendo) zyskał on bogatą i wielobarwną dramaturgię. Natomiast *VII Kwartet fis-moll* op. 108 Dmitrija Szostakowicza odznaczał się rygorystycznym budowaniem skondensowanej formy i czytelnym przeprowadzeniem myśli kompozytora (imitacyjne dialogi, fuga). Na koniec w *Pięciu utworach na kwartet smyczkowy* Pawła Szymańskiego umiejętnie wydobyto ich zróżnicowaną i złożoną fakturę: glissandowe generowanie dźwięku na wzór elektronicznego w pierwszym, wyszukane efekty brzmieniowe w drugim i piątym, repetytywny charakter czwartego.

W przypadku drugiego kwartetu – Opium – mogło się wydawać, że stanowi on wyłącznie tło dla występu Anny Seniuk z monodramem według poematu Stanisława Balińskiego *Wieczór w Teatrze Wielkim*, skoro przedzielany on był poprzez kolejne ogniwa *Kwartetu Es-dur „Zart”* Josepha Haydna, który swój przydomek zawdzięcza pauzom, raz po raz rwącym nieprzerwany tok muzyczny finału, pozbawionego na dodatek wieńczącej kody, czego nie przewidywały kanony klasycystycznego gustu. Zagrany został z rokokową elegancją i wdziękiem, przy czym *Menuet* posiadał bardziej Mozartowskie rysy niż rubasznie Haydnowskie, być może przez wzgląd na uzyskanie spójności z wykonanym na koniec opracowaniem Macieja Maleckiego Chopinowskiego *Grande Valse brillante*, w tej wersji też utrzymanym w stylu galante.

Muszę przyznać, że największe oczekiwania wiązałem z występem Ewy Godlewskiej-Małas, którą zapamiętałem, gdy świeżo po studiach wystąpiła w „TeleEchu” Ireny Dziedzic, brawurowo wykonując drugą arię Królowej Nocy, „arię zemsty”, i objawiając się jako najlepsza ówczesna wykonawczyni tej partii, mimo że tytuł ten nie w pełni zasłużył przyznawano wtedy innej polskiej śpiewaczce. Niebawem rozpoczęła światową karierę, wiążąc się z „Królewską mennicą”, jak

zwyczajowo określa się brukselską Operę (la Monnaie), oraz podkładając głos, zmiksowany z amerykańskim kontratenorem Derekiem Lee Raginem, do filmu o Farinellim, choć działał wtedy inny polski śpiewak na miarę sławnego Włocha, a mianowicie fenomenalny sopranista Dariusz Paradowski.

Na omawianym koncercie wykonała arie z oper Antonia Vivaldiego i Jerzego Fryderyka Haendla, w których osiemnastowieczny wirtuoz nigdy nie występował, ale tytuł obwieszczał przecież „la Farinelli”, czyli że mamy do czynienia z jego odpowiedniczką w żeńskim wydaniu. O ile wysokie dźwięki artykułowane staccato brzmiały nadal pewnie, to operowanie w tym rejestrze legatem pozostawiało wiele do życzenia pod względem jakości dźwięku, brzmiącego zbyt forsownie. W sukurs przychodziła wszakże technika i doświadczenie nie tylko muzyczne, ale i sceniczne, a także stylowość wykonania, zwłaszcza w odniesieniu do barokowej retoryki, co szczególnie dało znać o sobie w zaśpiewanych na koniec ariach tytułowej bohaterki z *Alcyny*, a zwłaszcza w arii gniewu *Ombre pallide*.

Warto więc odwiedzić w maju Łańcut, by za przywołaną przez dyrektor Wierzbieniec strofą Gałczyńskiego „błądzić przez pokoje (można zmienić na komnaty) z Panią muzyką (a jednak rodzaju żeńskiego) we dwoje” („Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha”).

Lesław Czaplinski

**KRAKÓW** **Juliusz Cezar Haendla w Krakowie.** 6 czerwca odbył się drugi w tym roku koncert z cyklu Opera Rara. Tym razem miałem szczęście trafić na najpopularniejszą, a także moją ulubioną, operę Haendla. Radość była tym większa, że w tytułowej roli wystąpiła Sonia Prina, której występ zawsze gwarantuje ogromne emocje i najwyższy poziom wykonawczy. *Juliusz Cezar w Egipcie*, bo taki jest pełny tytuł opery, to drama per musica w 3 aktach oparty na libretcie Nicola Hayma, według wcześniejszego weneckiego libretta Giacomina Francesci Bussaniego pod tym samym tytułem. Prapremiera opery miała miejsce 20 lutego 1724 r. w londyńskim Haymarket Theatre, a pierwsze jej wykonanie w XX w. odbyło się w 1922 r. i od tamtej pory znajduje się w repertuarze wszystkich liczących się teatrów operowych. Dzięki bogactwu charakterystyki muzycznej i partytury obejmującej między innymi cztery rogi, flety proste, poprzeczne i partie fagotów, *Juliusz Cezar* to prawdziwe arcydzieło. Dlatego też oprócz przepięknych arii, duetów, cavatiny i chórów, ogromne wrażenie robią cudowne partie solowe skrzypiec, oboju i rogu. Bardzo ciekawym pomysłem Haendla jest muzyka odtwarzana ze sceny, w której delikatne dźwięki stłumionych smyczków, harfy, teorbanu i violi da gamba wtapiają się w orkiestrę. Niestety, wersja koncertowa tej możliwości nie daje. Wszystko wskazuje na to, że krakowska produkcja przejdzie jed-



nak do historii, gdyż po raz pierwszy doszło do wspólnego koncertu Capelli Cracoviensis, jednego z najciekawszych polskich zespołów wykonujących muzykę dawną, z solistami światowej sławy, niejednokrotnie występującymi na festiwalach Misteria Paschalia i w cyklu Opera Rara. Szefem zespołu jest Jan Tomasz Adamus, który przekształcił będącą do tej pory orkiestrą kameralną, Capellę, w zespół muzyki dawnej grający na instrumentach z epoki, co wywołało ostry sprzeciw części muzyków. Jako soliści wystąpili: wspomniana już Sonia Prina, kontralt, w roli tytułowej, znana publiczności krakowskiej Maria Grazia Schiavo, sopran, jako Kleopatry, Tuva Semmingsen, mezzosopran z Norwegii, jako Sesto, grecka mezzosopranistka Irini Karaiani, która zastąpiła niedysponowaną Marinę de Liso, jako Cornelia, w partii Tolomea pojawił się Maarten Engelties, holenderski kontratenor, a jako Achilles pojawił się pochodzący z Sycylii bas, Ugo Guagliardo. W niewielkich rolach Curia i Nirenę zobaczyliśmy i usłyszeliśmy polskich śpiewaków, Sebastiana Szumskiego i Helenę Poczykowską. *Juliusz Cezar* to prawdziwy maraton muzyczny, stawiający przed śpiewakami i muzykami ogromne wyzwania. Poprzez poszerzenie składu orkiestry muzyki mogli wydobyć z partytury pełnię barw instrumentalnych, a partie solowe to prawdziwe „akrobacje” wokalne, pełne brawury, koloratur, ale również nastrojów lirycznych. Na pierwszy plan zdecydowanie wysuwają się odtwórczyni głównych ról, Sonia Prina i Maria Grazia Schiavo. Były zachwycające wokalnie i aktorsko, a prawie każda ich aria wywoływała aplauz publiczności. Punktem kulminacyjnym okazał się fantastycznie zaśpiewany końcowy duet Kleopatry i Cezara, *Caro! Piu amabile belta*. Sonia Prina to według mnie numer jeden wśród kontraltów wykonujących muzykę barokową. Patrząc na jej fantastyczną dyspozycję aż trudno uwierzyć, że od pierwszego do czwartego czerwca wystąpiła w czterech koncertach, w San Sebastian, Dortmundzie, Halle i Bazylei, dzień przerwy i koncert w Krakowie. Partia



J. F. Haendel – *Juliusz Cezar*  
 fot. Bogdan Krzeżel

Cezara pełna jest koloratur i zmian tonacji, dlatego wymaga od śpiewaczki prawdziwego kunsztu wokalnego, ale również dużej skali głosu i dobrej kondycji. Gdybym chciał wyróżnić któreś z arii Cezara, musiałbym wymienić wszystkie, ale może w subiektywnej ocenie pozwolę sobie wybrać kilka. Przede wszystkim brawurowa, koloraturowa *Qual torrente, che cade dal Monte*, również piękna, liryczna aria *Aure, deh per pieta, Va tacito e nascosto*, z towarzyszeniem rogów, *Se in fiorito ameno prato* oraz *Col lampo dell'armi*. Postać Kleopatry odtwarzana przez Marię Grazię Schiavo przechodziła prawdziwą przemianę, od dość frywolnej dziewczyny do zdeterminowanej, gotowej nawet umrzeć z miłości kobiety. Mnie najbardziej podobały się: koloraturowa aria *Da tempeste, il legno infranto*, liryczna *Se pieta di me non senti* oraz aria z dynamiczną koloraturą, ale również elementami lirycznymi *Piangero, la sorte Mia*. Irini Karaiani, odtwórczyni partii Korneli, wybrnęła z niespodziewanego zastępstwa bardzo dobrze. Jej trochę przytłumiony mezzosopran znakomicie pasował do tej tragicznej roli. Wyróżniłbym arie *Non ha piu che tenere* oraz *Cesa omai di sospirare*, a także świetnie zaśpiewany duet z Kleopatą, *Son Nata a lagrimar*. Tuva Semmingsen

jako Sekstus pokazała bardzo ciepły w barwie głos, określane jako mezzo-koloratura. Odniosłem jednak wrażenie, że do arii *Svegliatevi Nel core* zabrakło jej trochę mocy. Ale już na przykład liryczna aria *Cara spece, questo core* wykonana była bez zarzutu, podobnie jak koloraturowa *La giustizia ha gia sull'arco i L'angue offeso mai riposa*. Bardzo dobrze zaprezentowali się również dwaj soliści. Odtwarzający partię Ptolemeusza, kontratenor Maarten Engelties, dysponujący wyrazistym, miejscami dość ostrym w barwie głosem, zdecydowanie lepiej wypadł w akcie drugim i trzecim. Znakomicie zaśpiewał arie *Si, spieta, il tuo rigore i Domero la tua firezza*. Drugi z panów, Ugo Gagliardo, z wielką pasją odtworzył rolę Achilla. Miał stosunkowo niewiele arii, dlatego też wyróżniłem tylko jedną – *Tu il cor di quest core*. Również bardzo przekonująco zabrzmiał w recytatywach. Na koniec kilka słów o dyrygencie i orkiestrze. Wydaje się, że po konflikcie w Capelli Cracoviensis nie ma już śladu. Muzycy sprawnie prowadzeni przez Jana Tomasza Adamusa znakomicie akompaniowali solistom i myślę, że doczekaliśmy się w Krakowie zespołu, który może trwale zaistnieć na europejskiej scenie muzycznej.

Mariusz Trojanowski

**KRAKÓW** **K**rakowscy kompozytorzy i ich goście (XXIV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej – Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich: 27 Maja – 3 czerwca 2012). Od czasu, gdy dyrekcję „Dni Kompozytorów Krakowskich” przejął Jerzy Stankiewicz, nadając im rangę międzynarodowego festiwalu muzyki współczesnej, utwory miejscowych twórców konfrontowane są z dziełami z innych krajów, na ogół sąsiednich, ale zdarza się, iż pojęcie to rozszerzone zostaje nieomal na antypody. W tym roku była to muzyka słowacka, ale i Ahn Hyun Jung, kompozytorka z Korei, która wszelako odbyła studia uzupełniające w tutejszej uczelni.

Na koncercie prawykonawców miejscowe środowisko reprezentowali głównie młodzi twórcy, niespełna trzydziestoletni (według kryteriów radiowej, Międzynarodowej Trybuny Kompo-

zytorów, do tej kategorii wiekowej zalicza się artystów, którzy nie ukończyli trzydziestego piątego roku życia).

11,2 Grzegorza Majki to rodzaj sonorystycznego kaprysu na skrzypce, w którym gra odbywa się po obydwu stronach podstawa, ponadto sięga się po szmerowe pocieranie strun smyczkiem oraz inne niekonwencjonalne efekty artykulacyjne. Tajemniczy tytuł zaczerpnięty został z dziedziny fizyki, gdzie oznacza prędkość, pozwalającą na oderwanie się od ziemskiej orbity, a co w przenośnym znaczeniu odnosić się ma do wyzolenia adepta z wpływów swoich mistrzów.

Z kolei *Mała księga pieśni* Michała Jakuba Papary to dziesięć miniatur wokalnych do słów A. Zagajewskiego z akompaniamentem od czasu do czasu dyskretnie preparowanego fortepianu.

Program tego koncertu uzupełniło *W świetle księżycy* Jauhenija Paplauskiego, białoruskie-

go kompozytora średniego pokolenia, od lat związanego z Polską oraz jej kulturą muzyczną, obejmującą również dziedzictwo Pierwszej Rzeczypospolitej. Zrazu wiolonczela i fortepian prowadzą naprzemienne jakby monologi na stronie (a parte), jak to określa się w teatrze, przeplatając swoje sola, zanim wejdą w dialog, podczas którego fortepian wykorzystywany jest totalnie wraz z wydobywaniem dźwięku bezpośrednio ze strun, a w partii wiolonczeli pojawiają się glissanda, by na koniec znów się rozejść, albowiem przebieg muzyczny kończy solowa kadencja wiolonczeli.

Do pewnego stopnia przywołane wyżej utwory przeglądały się w zwierciadle poszukiwań słowackich rówieśników. Dzień wcześniej po raz pierwszy w Polsce słuchaliśmy między innymi trzech *Obrazów* Luboša Bernátha, zainspirowanych kompozycjami Wasylego Kandinskiego, z niespokojnym ostinatem w pierwszym



ogniwe. Znaczną wyobraźnią brzmieniową odznaczała się kompozycja *W kamiennej ciszy powiał łagodny wietrzyk* Lukáša Borzika, który ze swej strony skomponował ją pod wpływem fascynacji czarnobiałymi fotografiami Stanisława Wosia, skupiając się na ich podobieństwie w operowaniu subtelnymi kontrastami.

Obydwał są wychowankami osiadłego na Słowacji rosyjskiego kompozytora Jewgienija Iršaja, którego utwory: mająca swe prawykonywanie fortepianowa kompozycja *Tasaufi* (pojęcie to oznacza w sufizmie duchową puryfikację), poświęcona katastrofie smoleńskiej, oraz wiolonczelowa *Sonata corta*, odznaczały się umiarkowanym radykalizmem dźwiękowym.

Atoli, zasadniczym kontekstem dla ich dokonań był dorobek twórców słowackiej awangardy muzycznej z lat sześćdziesiątych, której skrajnym przedstawicielem był Ladislav Kupkovič, stosujący między innymi oryginalną notację graficzną (*Osemhran* – kolista pięciolinia z ośmioma od niej odchodzącymi), a po emigracji do Niemiec jego twórczość przybrała wybitnie konserwatywne, by nie powiedzieć epigońskie znamiona, co być może wymusiła konieczność przystosowania się do komercyjnej rzeczywistości? Podobnie było zresztą z klasykiem muzyki słowackiej – Alexandrem Moyzesem – przed wojną eksperymentującym z dodekafonią, a po niej będącym ostoją tendencji zachowawczych. Czyżby podobną ewolucję przeszedł Pavol Simai, również przebywający na wygnaniu, tyle że w Szwecji? Wskazywałby na to wykonany na koncercie jego utwór, opatrzony intrygującym tytułem – *TACK* – i przeznaczony na kwartet wiolonczel, a odznaczający się nieomal serenadowym zabarwieniem. Na tym tle kompozycja jednego z pionierów muzyki tego kraju – Jána Cikker (1911–1989) – a mianowicie *Wariacje fortepianowe na temat słowackiej pieśni ludowej* zabrzmiały o wiele bardziej nowocześnie, zwłaszcza pod względem fakturalnym.

Po raz kolejny na odbiór wymienionych kompozycji niekorzystnie wpływała jakość instrumentu w Instytucie Muzykologii UJ, zażytkowanego Steinwaya, jednego z pierwszych, wyprodukowanego w połowie XIX w., ale wymagającego gruntownego remontu, jak i hałaśliwe kładzenie smyczka przez Jana Kalinowskiego w utworze Iršaja, mimo że partytura nie przewidywała raczej efektu *con legno*.

Ahn Hyun Jung, studiowała u niezjącego już Marka Stachowskiego. Jej utwory na różne zestawy instrumentów: zarówno tradycyjne koreańskie, jak i współczesne europejskie, a także mieszane oraz z elementami przetworzeń elektronicznych, złożyły się na koncert dopełniający festiwal w tydzień po jego zakończeniu. Dzięki temu mogliśmy poznać strunowy instrument geomungo, a z dętych drewnianych: daegung, odpowiednik fletu basowego, oraz stroikowe daepiri i hyangpiri, odpowiedniki oboju. Dołączyły do nich wiolonczela i perkusja.

Tym samym kontynuację znalazł stały nurt festiwalowy, a mianowicie prezentacji rzadkich instrumentów: nieznanymi bądź zapomnianymi. W tym roku dotyczyło to tak-

że powrotu do koncertowych cymbałów, co zbiegło się zarazem z innym festiwalowym wątkiem, polegającym na odwiedzaniu miejsc szczególnie naznaczonych przez sztukę i poszukiwaniu w nich tzw. *genius loci*, albowiem rzecz miała miejsce w bronowickiej Rydlówce, upamiętnionej przez Wyspiańskiego w *Weselu*. Nie przypadkiem zatem Michał Pałko, młody adept gry na wspomnianym instrumencie, wystąpił w kippie i czarnym, aksamitnym stroju, nawiązując nie tylko do jednego z tutejszych gości weselnych sprzed stu lat, ale innego karczmarza, a mianowicie Mickiewiczowskiego Jankiela z *Pana Tadeusza*, grającego przecież na cymbałach, do czego nawiązał zresztą w bisie. Wcześniej usłyszeliśmy przeznaczone na ten chordefon *Balladę cymbałową* Węgra Mikłósa Kocsára oraz serię *Nokturnów* Słowaka Antona Steineckera z dyskretną preparacją, a więc wydobywaniem dźwięku nie tylko za pomocą pałeczek, ale i dłońmi, bezpośrednio ze strun. A także kompozycje samego wykonawcy: *Shachzor*, do którego wprowadził ponadto talerze, tam-tam oraz zawieszony na ramie strojony butelki (wykorzystał je wcześniej Kazimierz Serocki w jednym ze swych *Fresków symfonicznych*), oraz popisową, solową *Romanium hora czardasiensin*. Na mnie jednak największe wrażenie wywarła kompozycja *Skąd?* młodej, studiującej w Krakowie Łotyszki – Renāte Stīvirīny.

Tradycją są też towarzyszące festiwalowi odczyty. Tym razem o nurcie awangardowym w muzyce słowackiej lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia mówił Lubomir Chalupka, profesor muzykologii z Uniwersytetu Jana Komenského w Bratysławie, a o rodzice Sołtysów: Mieczysławie i Adamie, kompozytorach i organizatorach życia muzycznego we Lwowie od czasów galicyjskich po radzieckie, ich wnuczka i córka – Maria Ewa Sołtys.

Lesław Czaplinski

**KRAKÓW** Ostatnie akordy sezonu. Zakończony 1 i 2 czerwca krakowski sezon filharmoniczny stał pod znakiem pomysłowości w układaniu programów koncertów symfonicznych, odchodzących od rutynowego zestawiania uwertury z koncertem instrumentalnym oraz symfonią. Nie inaczej było podczas ostatniego koncertu, rozpoczętego wyborem *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego, przeplatającym te opusowane, a więc solowe z akompaniamentem zorkiestrowanym przez G. Fitelberga, z tymi przeznaczonymi wyłącznie na chór a cappella. Taki początek wskazał na źródło inspiracji i czyniony z niego przez kompozytora użytek. Paweł Przytocki skupił się głównie na wydobyciu kontrastu pomiędzy surowością z lekką przetworzonego oryginalnego materiału w opracowaniach chóralnych z jego do pewnego stopnia stylizacją w transpozycji na głos z instrumentalnym akompaniamentem. W charakterze solistów wystąpili śpiewacy chóralni, których umiejętności zostały w ten sposób docenione.

Po tym pouczającym wstępie nastąpiła *IV Symfonia koncertująca* op. 60, a to wszystko ze względu na pięćdziesięciolecie przyznania tej placówce imienia tego twórcy, a zarazem 130 rocznicę jego urodzin i siedemdziesięciopięcioletnie śmierci i związania z Krakowem poprzez pochówek na Skałce.

Z pozoru dzieło to sprawia wrażenie wirtuozowskiego, mimo że faktycznie nie nastęrcza większych trudności technicznych, albowiem kompozytor pisał je z myślą o sobie, a nie należał do mistrzów klawiatury. Jednocześnie odznacza się, jak przystało na symfonię z fortepianem, kunsztownymi przeprowadzeniami tematycznymi pomiędzy instrumentem solowym i orkiestrą, zwłaszcza w pierwszej części, a zamyka je zadzierzasty krakowiak z kodą opartą na efekcie *crescenda*.

W omawianym wykonaniu zabrakło mi jednak ściślejszej współpracy solisty z dyrygentem, a szerzej prowadzoną przezeń orkiestrą, grającą głośno i bez większego wdawania się w wydobycie brzmieniowych czy konstrukcyjnych subtelności. Piotr Paleczny od dawna ma to dzieło w swoim repertuarze i stworzył niejako kanoniczną jego interpretację. Cechuje ją błyskotliwość techniczna połączona z uwytłonieniem pierwiastka architektonicznego. Z czasem jednak coraz bardziej wkrada się do niej rutyna. Pianista bowiem nie ogląda się na towarzyszącą mu każdorazowo inną orkiestrę, aby dostosować do niej swą grę, lecz przede wszystkim zajęty jest własnym występem i wrażeniem, jakie po nim pozostawi.

Drugą część wypełniła muzyka baletowa Igora Strawińskiego do *Petruszki* w wersji zrewidowanej w 1947 r. Stanowi ona środkowe ogniwo baletowej trylogii, której ramy wyznaczają *Ognisty ptak*, feeria orkiestrowych barw, oraz przełomowe *Święto wiosny*, brutalna apoteoza prymitywnej siły czystego rytmu. *Petruszka*, rozgrywająca się wśród marionetek z jarmarcznego teatrzyku, dającego przedstawienia w ramach zapustnego festynu (tzw. *maslennicy*), stanowi swoisty kolaż muzyczny, w którym Strawiński, wyprzedzając Marcela Duchampa, wprowadza w charakterze obiektu *trouvée* cytaty pospolitej melodii katarynkowego walczyka, którym okazała się bynajmniej nie anonimowa piosenka *Elle avait une jambe en bois* (*Ona miała drewnianą nogę*), lecz mająca swego autora – Émile'a Spencera – z którym przyszło mu potem dzielić się *tantiemami* z wykonania.

Paweł Przytocki w swym odczytaniu tej partytury pozostawał nieco rozdarty i nie potrafił się do końca zdecydować, czy eksponować orkiestrą kolorystykę (w ustępach odmalowujących rodzajowość), między innymi za sprawą solistycznie potraktowanych instrumentów dętych drewnianych, czy też skupić się na znajdującym odzwierciedlenie w muzyce swoistym automatyzmie kukielkowego teatru, bądź też podążyć za pierwotnym żywiołem rytmicznym (w scenach z Maurem). Nie pomogła mu w tym orkiestra, u której razila mnie zbyt duża hałaśliwość, zwłaszcza w ustępach *tutti*, pozbawionych większego zróżnicowania



dynamicznego. Ostatecznie dyrygenta pociągnął pierwiastek taneczny, tak że postanowił nawet zabisować popisowy *Taniec rosyjski*, zamykający pierwszą scenę.

Lesław Czaplński

GDAŃSK-OLIWA

**M**iędzynarodowy Festiwal Mozartowski MOZARTIANA, którego organizatorem jest Polski Chór Kameralny, odbywa się w tym roku już po raz siódmy. W niezwykle sposób łączy on osobę Mozarta z jedną z piękniejszych dzielnic Gdańska – Oliwą, której okres najwspanialszego rozkwitu przypada na wiek XVIII, a więc na lata życia genialnego kompozytora Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Założone w XII w. opactwo cysterskie, dzisiejsza Bazylika Archikatedralna, podziwiany od pokoleń wystrój wnętrza zawdzięcza w dużej mierze czasom ostatniego opata – Jacka Rybińskiego – wybitnego teologa, doskonale wykształconego w Pradze i Rzymie, a zarazem mecenas sztuki pięknych i wrażliwego estety. To on rozbudował pałac (który swój obecny kształt architektoniczny uzyskał w 1756 r., a więc gdy opat się do niego wprowadzał, w Salzburgu przyszedł na świat Amadeusz), otoczył go ogrodami zaprojektowanymi na wzór parków Ludwika XIV w Wersalu, potężny kościół klasztorny wyposażył w małe i duże organy, piękną ambonę z drzewa lipowego i w wiele innych dzieł podziwianych do dzisiaj. Warto dodać, że słynne organy oliwskie, których budowa trwała wiele lat, ukończono w roku śmierci Mozarta.

Jako że opat Rybiński był miłośnikiem muzyki, ufundował też chór i zespół muzyczny dający wiele koncertów, wystawiał opery. Poddając się fantazji możemy sobie wyobrazić, że Wolfgang Amadeusz miałby w osobie opata wspaniałego protektora.

Festiwal MOZARTIANA adresowany jest do każdego, w każdym wieku, bez względu na wcześniejsze doświadczenia muzyczne. Przewodnikiem dla słuchaczy jest książka programowa, która nie tylko szczegółowo wprowadza w cudowny świat dźwięków

Mozartowskich oraz muzyki nimi inspirowanej, ale także edukuje, przybliżając i wyjaśniając terminy i formy muzyczne, cytując fragmenty listów czy wspomnień.

W ramach festiwalu prezentowany jest program i dla najmłodszych, którzy w zabawie z muzyką Mozarta rozwijają swą wrażliwość na piękno (*Mozart dla dzieci*), i dla tych melomanów, którzy wysoko cenią sobie muzykę poważną w dobrych wykonaniach (zagra m.in. Aukso – Orkiestra Kameralna Miasta Tychy pod dyrekcją Marka Mosia i Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach pod dyrekcją Michała Klauzy). Coś dla siebie znajdą miłośnicy opery (obszerne fragmenty *Wesela Figara* zaprezentują znakomici soliści, na co dzień związani z niemiecką sceną operową, oraz Orkiestra Symfoniczna Polskiej Filharmonii Bałtyckiej pod dyrekcją Massimiliano Caldiego), jazzu (program *MozARTjazz* przedstawi Leszek Kułakowski Trio z kwartetem smyczkowym Q4Q), folku (przyjedzie Enzo Favata – jeden z najbardziej znanych i aktywnych muzyków sardyńskich, wraz z zespołem i kwartetem Tenores di Bitti „Remunnu’e Locu” – unikatowym na skalę światową wykonawcą tradycyjnych śpiewów sardyńskich sprzed 3000 lat) oraz egzotyki muzycznej (koncert *Mozart meets Mongolia* wykona grupa Sedaa). Muzyka Amadeusza towarzyszyć będzie także pokazowi tańczącej fontanny.

Perłą festiwalu będzie niewątpliwie Koncert Finałowy, który tradycyjnie odbędzie się w Oliwskiej Katedrze. W tym roku usłyszymy *Litaniae de venerabili altaris Sacramento* KV 243 W. A. Mozarta oraz *Il Mszę G-dur* op. 34 Józefa Elsnera – pedagoga (nauczyciela m.in. Fryderyka Chopina), organizatora życia muzycznego i kompozytora mocno spowinowaconego stylowo z Mistrzem z Salzburga. Dzieło odkryte po latach (odnaleziono je w zbiorach po kapeli gostyńskiej, zostało zadedykowane zespołowi kongregacji filipińskiej), po raz pierwszy po około 170 latach wykonano w Sanktuarium Maryjnym Świętogórskiej Róży Duchownej w Gostyniu w 2011 r.

Odpowiedzialne zadanie zwieńczenia festiwalu wysmakowaną muzyką powierzono znakomitym wykonawcom. Wystąpią: María Cristina Kiehr (znakomita interpretatorka muzyki dawnej, wychowanka René Jacobsa), Ewa Marciniak, James Edwards, Stephen Gadd, słynna orkiestra muzyki dawnej Academy of Ancient Music oraz Polski Chór Kameralny – jeden z najznamienitszych profesjonalnych chórów w Europie, pod dyrekcją Jana Łukaszewskiego – pomysłodawcy tego wyjątkowego festiwalu.

Wstęp wolny na wszystkie koncerty, oprócz Finałowego. Więcej informacji na stronie [www.mozartiana.pl](http://www.mozartiana.pl).

(red)

Polski Chór Kameralny  
fot. Michał Mazurkiewicz





# The Metropolitan Opera

R. Wagner – Die Walküre  
Byrn Terrell (Wotan) | Stephanie Bythe (Fricka)  
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**R**ING w produkcji Roberta Lepage'a nie sprzedaje się – dosłownie i w przenośni. Dosłownie, ponieważ bilety na spektakle dostępne były bez problemów, a w przenośni ponieważ widownia wyrażała swą opinię nie tylko nie kupując biletów (co można by ewentualnie tłumaczyć kryzysem), ale i nogami – podczas widzianych przeze mnie spektakli obserwowałam powolny exodus już podczas pierwszej przerwy spektakli *Walkirii*, *Siegfrieda* i *Zmierzchu bogów* (*Złoto Renu* grane jest, jak wiadomo, bez przerwy).

Najpierw podano do wiadomości, że bilety na poszczególne spektakle trzech cykli *Ringu* nie będą dostępne, ponieważ jak zwykle sprzedawano „pakiet” na cały cykl. Okazało się jednak, że wbrew optymistycznym założeniom, *Ring* Lepage'a się nie sprzedaje. Udostępniono więc bilety na pojedyncze przedstawienia. Najdroższe miejsca na jeden spektakl kosztowały 875 dolarów, a najtańsze 95 (gdy pomnożymy to przez cztery – suma jest niebagatelna). Ale i to niezbyt pomogło ponieważ nadal pozostało wiele pustych miejsc. Aby nieco bardziej wypełnić salę zezwolono na sprzedaż w dniu każdego przedstawienia biletów po obniżonej cenie. Ow zabieg nie przysporzył dyrekcji MET wielbicieli wśród tych, którzy zapłacili pełną cenę.

Podczas przerw słychać też było wiele niezadowolonych głosów, ostro krytykujących produkcję Lepage'a i obiecujących napisanie do Petera Gelba z żądaniem przywrócenia

produkcji Otto Schenka. Kolejnym problemem był brak za pulpitem dyrygentem Jamesa Levine'a. Jego *Ring* zawsze był wyprzedany na wiele miesięcy naprzód.

Peter Gelb próbuje na różne sposoby bronić tego tworu, a pracownicy MET przy każdej okazji chwala go jak mogą. Pojawiają się też dość regularnie w programach spektakli wypowiedzi Gelba usiłujące przekonać wszystkich, że jest to wartościowe i nowoczesne ujęcie idei Wagnera. Były też spotkania dyskusyjne na temat *Ringu* z udziałem Gelba i Lepage'a. Jak dowiedziałam się od jednego z ich uczestników, ogólne wrażenie było takie: jeśli widzowie nie doceniają tego *Ringu* – to ich problem, gdyż Gelb i Lepage mają rację.

By wzmocnić zainteresowanie i rozreklamować cykle *Ringu* bieżącego i przyszłego sezonu zaplanowano też w Nowym Jorku na początek maja, podczas Tribeca Film Festival, pokaz *Wagner's Dream*, filmu dokumentalnego o procesie kreowania *Ringu* przez Lepage'a. Jego reżyserem jest Susan Froemke, która we współpracy z MET nakręciła już dwa inne dokumenty, w tym portret Jamesa Levine'a. Film trwa 115 minut i jest zakulisową rejestracją wydarzeń związanych z powstawaniem i instalowaniem „machiny” oraz śledzi część prób ze śpiewakami. Jeden z recenzentów filmu zdumiony był nieco entuzjastyczną reklamą *Wagner's Dream* przez dyrekcję MET, ponieważ jego zdaniem dokument zawiera wiele ambarasujących momentów. Oprócz Roberta Lepage'a wzięli w nim udział: Peter Gelb, Deborah Voigt

(Brunhilda) i Jay Hunter Morris (Siegfried). Jest to wedle wielu krytyków filmowych dramatyczny w wymowie film, który ukazuje też tzw. ludzki element w wyzaniach produkcji.

Reklama i film nie poprawiły chyba jednak frekwencji, co odzwierciedliła rzeczywistość niesprzedanych biletów. No i doszła do tego ignorancja i arogancja wypowiedzi Lepage'a w wywiadzie dla *New York Timesa* opublikowanym 22 IV zatytułowanym *Ring w MET po naoliwieniu*. Lepage przyznał, że jego *Ring* nie jest bezbłędny, i że wprowadził zmiany. Sprawdzą się one jednak niestety do detali, a nie do ogólnej koncepcji. Cóż więc takiego poprawiono? Ano obeszło się bez posługiwania bogów w *Złocie Renu*, którzy nie zjeżdżają już po pochylni maszyny tylko normalnie wchodzi na scenę. Zygmunt i Zyglinde w *Walkirii*, podobnie zresztą jak większość bohaterów *Ringu*, przeważnie teraz śpiewa na wąskiej kładce blisko krawędzi sceny mając w tle ogrom maszyny i projekcje video. Monolog Wotana w akcie II *Walkirii* okrasza jak poprzednio „wszechwidzące oko” tyle, że tym razem w jego wnętrzu pojawiają się projekcje omawianych przez niego wydarzeń. Głowy postumentów bogów w *Zmierzchu bogów* już nie eksplodują, bo wybuchy zastąpiono częściowym rozsypywaniem się ich rozkruszonych ciał. Nadal jednak siedziba Gunthera i Gutruny wygląda jak przemysłowa stodoła – czyli kolorowe video stojów drewna na ogromie aluminiowych plansz maszyny. Skorygowano też część projekcji, które poprzednio



widać było na tle ciał śpiewaków, a zdaniem Lepage'a personel techniczny lepiej sobie teraz radzi z operowaniem machiną, więc zredukowano (choć nie wyeliminowano) ilość zgrzytów i chrobotów. „To było coś na kształt UFO, które wylądowało w bardzo tradycyjnym domu operowym” mówił Lepage. Czyli co? Za zgrzyty i chroboty maszyny winimy personel techniczny MET, który się w końcu nauczył obsługiwać molocha?

Nie obyło się jednak bez „atrakcji”. Podczas pierwszego cyklu, jak mi doniesiono, konfrontacja Wotana i Brunhildy w *Walkirii* (13 IV) pozbawiona była na kilka minut projekcji video, które po prostu zniknęły z plansz, by po kilku minutach coś zamigotało, coś zabłyśło i obraz przywrócono. Był też jeden nieco groźniejszy moment. W akcie II podczas dysputy pomiędzy Wotanem i Fricką włócznie, która wysunęła się z rąk Wotana, stoczyła się ze wrastającym rozpędem po stromej pochyłości plansz grożąc nadzianiem na jej szpic jednego z muzyków w kanale orkiestry. Na szczęście zatrzymała się na milimetry od krawędzi sceny.

Krytyka produkcji Lepage'a dotyczy również złej skali i złych proporcji w stosunku do śpiewaków, których totalnie przytłacza swym ogromem, rozprasza i odciąga uwagę od muzyki. Lepage nazwał te głosy fałszywą debatą motywując to tym, że podobne konstrukcje zdały już egzamin w przypadku innych przedstawień (Jakich? *Cirque du Soleil*?). W MET, jak powiedział, „z czasem ta koncepcja się przyjmie” (Oj, nie daj Boże!).

„Ludzie są bardzo zachowawczy” komentował reakcje widowni MET. Bronił też rozmiarów produkcji. „Jesteśmy w miejscu, gdzie rzeczy muszą być ogromne i [funkcjonować] jak echo tego co śpiewacy próbują przekazać” (?). Negatywne opinie o wielkości dekoracji często pochodzą jego zdaniem od ludzi „skoncentrowanych na muzyce” (a na czym się mają koncentrować w operze?) i dodał, że on próbuje zadowolić tych, „którzy kochają spektakle operowe, którzy kochają powiększenie idei, których nie można zobaczyć w oczach śpiewaka”. Po co w tym celu patrzeć śpiewakowi w oczy? Może trzeba go słuchać? Trudno jest też chyba w MET patrzeć śpiewakowi w oczy z miejsc umieszczonych z dala od sceny.

„Ale jest grupa purystów, którzy mówią »Nie chcemy takich ludzi (producentów – B.J.), ponieważ nie wiedzą czym jest opera«. Nie odrzucam tego, co mówią specjaliści, ale ja też mam zaferować rozrywkę dla 4 tysięcy ludzi”. Obracająca się ze zgrzytem machina 24 aluminiowych plansz i rzuca na jej powierzchni projekcje video to zadaniem Lepage'a „rozrywka” odpowiednia w teatrze operowym. Lepage mówił też o narzekających wielbicielach opery, którzy siedzą „z partyturą na kolanach, nie patrzą na scenę, słyszą zgrzyty i wszystko już wiedzą...”, po czym dookończył zdanie ze skwaszoną miną: „ci ludzie idą by obejrzeć koncertową wersję *Ringu*”. A jak ocenić włóczenie śpiewaków na wąską kładkę przed krawędzią sceny z ogromem

obracającej się z chrobotami maszyny w tle i służącej za ekran dla projekcji video? A może i Lepage'owi przydałoby się też zajrzeć do partytur Wagnera? Przyznał co prawda, że „*Ring* ma usterki ale jest w nim dużo dobrych rzeczy”.

Jego główny cel, jak powiedział w wywiadzie, to „pozbawienie [*Ringu*] współczesnych interpretacji”. „Ludzie w Europie mieli nadzieję na wyrównanie rachunków z Wagnerem: »Powiedział tyle złych rzeczy o Żydach w swym czasie. Jednym z jego największych fanów

pozazdrościć aroganckiej pewności siebie.

Po publikacji owego wywiadu zawrzało nie tylko wśród wagnerzystów. Komentowano z oburzeniem arogancję Lepage'a. Na stronie internetowej New York Timesa, Daniel J. Wakin 6 IV zainicjował dyskusję „Porozmawiajmy o *Ringu*”. Oceny były rozmaite, ale po opublikowaniu wywiadu z Lepagem wiele e-maili ostro krytykowało jego zarozumiałstwo i sprzeciwiało się m.in. sposobowi zarządzania MET przez Pétera Gelba, jego marnotrawstwu pieniędzy

R. Wagner – *Siegfried*  
Jay Hunter Morris (Siegfried)  
fot. Ken Howard/MET



był Hitler». Europa próbuje wyrównać z nim rachunek. A ja mówię: To wasza sprawa. Pozbądźmy się wszystkiego tego z XX w. i wróćmy do XIX”. Robert Lepage wraca niestety do MET w następnym sezonie w produkcji *Burzy* Thomasa Adesa oraz w późniejszym terminie z oprawą sceniczną do *Św. Franciszka z Asyżu* Messiaena. Na koniec wywiadu dodał ponoć dobrodusznie: „Jesteście na mnie zdani, czy wam się to podoba czy też nie”. No cóż... tylko

nie tylko na *Ring*, ale i na inne, chybione artystycznie produkcje. Były też głosy, często zamożnych sponsorów, którzy publicznie oświadczyli, że po tym *Ringu* wycofują swe długoletnie wsparcie dla MET. Można też było przeczytać protesty z oburzeniem komentujące wypowiedzi Lepage'a o „wyrównaniu rachunków z Wagnerem”.

Oceny krytyków w większości też były niepochlebne. Alex Ross z *The New Yorker*



napisał: „Funt po funcie, tona po tonie, jest to najbardziej pozbawiona inwencji i marnotrawcza produkcja w historii współczesnej opery”, a Anthony Tomasini z New York Timesa, że jest to „najbardziej frustrująca produkcja operowa z jaką przyszło mi się zmagać” oraz, że „osiągnięte efekty nie są warte rozpraszania uwagi jakie kreują”. Jego też zdaniem pożegnanie Wotana z Brunhildą w *Walkirii* było „zimne i bezosobowe”.

Nie mogła też, moim zdaniem, w żaden sposób zachwycić reżyseria spółki Robert Lepage/Neilson Vignola. Śpiewacy poruszali się podczas spektakli jak kukielki na sznurkach na tle ogromu maszyny i projekcji video i bardziej przypominali manipulowane marionetki niż postacie *Ringu*.

Trzeba było więc jakoś ratować sytuację, szczególnie, że zmiany dyrygenta i obsady w dwóch ostatnich spektaklach trzeciego cyklu *Ringu*, nie spotkały się z uznaniem słono placących za przywilej oglądania zgrzytającej maszyny Lepage’a. 5, 9 i 12 V jako Mime wystąpił Robert Brubaker, a Richard Paul Fink w roli Albericha. Spektaklem *Siegfrieda* 9 V dyrygował Derrick Inouye, a 12 V za pulpitem dyrygenckim w *Zmierzchu bogów* pojawił się John Keenam. W następnym sezonie MET znów planuje trzy cykle *Ringu*, dyrekcji zależy więc na subskrypcjach. I tak 13 V pojawił się też w New York Timesie artykuł krytyka Roberta Smith zatytułowany *Video Shifting „Ring” Roles (Przesunięcie ról w „Ringu” za pomocą video)*. Roberta Smith na początku przyznała, że nie jest wagnerzystką, ale lubi operę, szczególnie Glucka, Mozarta, Beethovena i wszystkie włoskie opery. Poprzednio widziała co prawda dwa cykle *Ringu* w produkcji Otto Schenka, ale dopiero teraz w pełni udało się jej uchwycić *Ring* zarówno w sferze muzycznej jak i jego „tragicznej, niemal szekspirowskiej wielkości”. Jej długi artykuł omawia bardzo szczegółowo, niemal scena po scenie, jej zdaniem niezaprzeczalne artystyczne walory projekcji video *Ringu* Lepage’a. Określa to jako „orgię video”, która „jest centralna dla jego produkcji”. Była to nieco desperacka próba obrony czegoś, co w ogóle nie powinno było się pojawić w MET, czy w jakiegokolwiek innej szanującej się operze.

A jak to było na żywo w cyklach *Ringu*? Zaplanowano trzy cykle. Cykl I: 7, 13, 21, 24 IV, cykl II: 26, 28, 30 IV i 3 V, cykl III: 5, 7, 9, 12 V. Widziałam z tego i słyszałam: *Złoto Renu* 4 IV (premiera sezonu poza cyklami), *Walkiria*: 7 V i transmisja radiowa 28 IV, *Siegfried*: 30 IV i transmisja radiowa 21 IV, *Zmierzch bogów*: 24 IV. Bez trudu mogłam usłyszeć i obejrzeć więcej, ale zrezygnowałam.

Być może jestem zbyt rozpieszczona *Ringiem* Jamesa Levine’a, ale to co usłyszałam w bieżącym sezonie nie było na poziomie MET.

Z wyjątkiem *Siegfrieda* i *Zmierzchu bogów* w trzecim cyklu, wszystkimi spektaklami dyrygował Fabio Luisi, którego słusznie określono jako „maratończyka MET”. Jako główny dyrygent MET (funkcję tę objął we wrześniu 2011 r.) poprowadził orkiestrę MET w 13 różnych

operach począwszy od dnia swego debiutu w 2005 r. Latem ubiegłego roku pojechał też z serią występów MET do Japonii. W kwietniu bieżącego roku pobił jednak wszelkie rekordy częstotliwości występów w MET. Dyrygował *Manon*, *Ringiem* i *Trawiatą*. W sumie 20 spektakli, w co weszły również podwójne występy w ciągu jednego dnia. Odbiło się to niestety na jakości. W widzianych i słyszanych przeze mnie spektaklach *Ringu* często nie panował nad orkiestrą. Był po prostu zbyt przemęczony. Nie można jednak traktować tego jako usprawiedliwienia. To nie ten poziom oczekiwań i nie ta klasa światowa.

4 IV w *Złocie Renu* coś szwankowało w harmoniach brzmienia sekcji orkiestry. Również dynamika pozostawiała wiele do życzenia. Nie słychać było nasycenia intensywnością muzyki, było zbyt lekko, za cicho, za mało, sekcja blaszanych dętych miała zbyt wiele nieczystości, wręcz fałszów w brzmieniu, a całość zagrana była bez inspiracji.

*Walkiria* 28 IV, którą słyszałam przez radio też nie była dobra. Zabrakło spójnej, płynnej ciągłości, jednej linii epickiej opowieści muzycznej Wagnera. Znów dęte w kilku momentach zabrzmiały fałszywie jak np. tuż przed walką Zygmunta i Hundinga. Rajd *Walkirii* był zbyt ciężki i nieco łupany w tempie i bez sprężystej radości galopujących wojowniczych Cór Wotana. Na sam koniec, muzyka ognia okalającego górę z uśpioną Brunhildą była za szybka, ze znacznie skróconymi frazami, co niestety pozbawiło ten moment magii i należytego patosu.

Pierwszy akt *Walkirii* 7 V był jednym z najgorszych pod względem muzycznym jakie w ogóle słyszałam. Po pierwsze nudno i rozwlekle, a muzyka Wagnera w tle. Dęte blaszane brzmiały wręcz szokująco źle. Ciągły brak precyzji, wiele wyraźnych fałszów, spóźnione lub zbyt szybkie wejścia. Wagner pod batutą Luisiego tym razem nie był ani partnerem ani nawet jednym z głosów dramatu na scenie. Akt II i III tego wieczoru był nieco lepszy w tempie i dynamice, ale zdarzały się momenty przykrywania wolumenem głosu Terfela (np. podczas jego wielkiego monologu) czy zbyt głośno ingerująca blacha podczas dialogu pomiędzy Brunhildą i Zygmuntem. Rajd *Walkirii* tym razem zabrzmiał cienko, niestety ponownie ze zbyt wieloma fałszami dętych i znów w lekko łupanych tempach.

*Siegfried* 21 IV okazał się chyba jednym z najlepszych muzycznie spektakli *Ringu*.

Maestro Luisi nie powtórzył jednak owego sukcesu 30 IV. Przykrywał niekiedy głosy, tempa były ogólnie nazbyt pospieszne, w wielu momentach brakowało koordynacji, a sekcja dętych blaszanych nadal zmagala się z poprawnością intonacji. Rozczarowywał też, poza tempem, brakiem dramatycznej mocy w marszu żałobnym Siegfrieda.

Problemy w sekcji dętej niestety nadal były wyraźne w *Zmierzchu bogów* 24 IV, a ogólne brzmienie nie miało głębi intensywności barw czy klarowności faktur. Znów zdarzało się przy-

R. Wagner – *Götterdämmerung*  
Jay Hunter Morris (Siegfried) i Wendy Bryn Harmer (Gutrune)  
fot. Ken Howard/MET



krywanie wolumenem głosów. Bywało, że sekcje orkiestry rozwarstwiały się, rozjeżdżały się niemal w dysharmonii brzmień bez dyscypliny zgrania. Wydawało się, że Luisi nie panował nad orkiestrą, której nie potrafił zmobilizować do grania w wewnętrzną spójności.

Rozczarowywał też niejednokrotnie dobór śpiewaków.

Bohaterką wokalną *Złota Renu* i *Walkirii* była Stephanie Blythe, znakomita Fricka. Moc i dramatyczny przekaz emocji, pewność intonacyjna, doskonała barwa i modulacje głosu, świetne ujęcie interpretacyjne zranionego serca żony Wotana, zazdrosnej bogini, która



jednocześnie jest głosem sumienia, strażniczką przestrzegania praw, przyrzeczeń i paktów obowiązujących bogów. Usłyszeliśmy więc ból, pełne godności oburzenie, szlachetną godność, rozpacz i nawet bezradność zdradzanej żony Wotana.

Bardzo dobre wrażenie wywarł Stefan Margita (Loge), słowacki tenor, który debiutował w MET jako Filka Morozov w *Z domu umarłych* w 2009 r. Dobra dźwięczność i moc jasnego w barwie i czystego intonacyjnie głosu, przeconający portret wokalny.



Pozostali bogowie *Złota Renu*, a więc Freia (Wendy Bryn Harmer), Donner (Dwayne Croft) i Froh (Adam Diegel) też mogli zaliczyć ten wieczór w MET (4 IV) do udanych. Z podziwu godną mocą zabrzmiał też Franz-Joseph Selig jako Fasolt. Jedynie Patricia Bardon jako Erda we wszystkich cyklach *Ringu* miała zbyt lekki i wysoki głos.

Ani Deborah Voigt, ani Katarina Dalayman nie poradziły sobie z rolą Brunhildy. Najgorzej wypadła wysoko ułożona Brunhilda z *Siegfrieda*, a wiele fragmentów z *Walkirii* można było zaakceptować. *Zmierch bogów* też niestety okazał się poza możliwościami

wokalnymi obu par, szczególnie oczywiście sam wielki monolog ofiary Brunhildy.

W niżej ułożonych fragmentach roli (jak np. właśnie spora część w *Walkirii* – poza oczywiście *Hojotoho!*, które ostro wykrzyczała z wysiłkiem), Dalayman jako były mezzosopran mogła zadowolili. Zupelnie dobrze więc wypadło np. jej spotkanie z Zygmuntem w akcie II. Nie zachwylił jednak jej zbyt silowy głos w akcie III. Nieszczęśliwie udana też była jej Brunhilda w *Siegfriedzie* 30 IV. Ostro, siłowo-krzykliwy głos, sporo fałszów. Niedobrze zabrzmiała też w *Zmierchu bogów* 24 IV.

7 V Deborah Voigt zaprezentowała nam szczekliwie, siłomatowe *Hojotoho!* Miewała atrakcyjne wokalnie fragmenty (np. spotkanie z Zygmuntem w akcie II), ale w akcie III niestety głównie siłowała się z rolą w praktycznie pozbawionej już blasku górze. Była jednak zdecydowanie lepsza od Dalayman w dramatycznej interpretacji.

Nazbyt ściemniony w barwie głos Voigt był nieco chropowaty w fakturze, często napięty w górnym rejestrze i niestety ogólnie za chwiejny. Nie brzmiał więc ani lekko, ani swobodnie. Walczyła z tессiturą i technicznymi wymogami roli Brunhildy w *Siegfriedzie*, wyraźnie ujawniając niedostatki stabilności w środkowym rejestrze.

Bryn Terfel stracił ostatnio około 15 kilogramów. Prezentuje się więc na scenie jako młody i smukły Wotan. Żywa się też z rolą, a jej prezentacja w całości *Ringu*, czyli interpretacja jego rozwoju dramatycznego bez wątpienia wpłynęła korzystnie na wokalne jej ujęcie. Wiele lirycznych fragmentów mogło wzbudzić uznanie. Nadal jednak słyszę bardzo piękny, ale zbyt wysoki do roli, głos, a w wielu momentach frustracji, Wotan/Terfel zbyt szczekliwie objawiał swe emocje. 4 IV w *Złocie Renu* bardzo oszczędzał głos na początku i dopiero na koniec

zabrzmiał z oczekiwana mocą. W *Walkirii* 29 IV podziwiałam świetną dynamikę w narastaniu intensywności argumentu pomiędzy nim i Fricką. Refleksyjno-liryczny monolog z aktu II wypadł bardzo dobrze w modulacjach barw. Słyszalna była gorycz, bezsilność i psychiczne zmęczenie ciężarem odpowiedzialności. Puryści zapewne będą mieli mu za złe zbyt wyraźną wybuchowość ekspresji emocji w zbyt otwartym głosie we fragmentach, gdzie oczekujemy większej śpiewności linii wokalnej, jak np. dramatyczne zakończenie aktu II, które brzmiało wręcz deklamacyjnie. W akcie III usłyszałam więcej liryki, ale bywało zbyt

bohatero gromko. Tak też zabrzmiał w akcie II *Walkirii* 7 V podczas spotkania z Brunhildą, ale w akcie III można już było delektować się znakomitą wokalną furią w spotkaniu z Walkiriami. Zupelnie dobry był natomiast jako Wędrowiec w *Siegfriedzie*.

Podziwu godne były wszystkie występy Gerharda Siegela (Mime), jednego z najwspanialszych odtwórców wokalno-aktorskich tej roli. Ogromne brawa zaskarbił sobie również doskonały bas Erica Ownesa (Alberich), ale chyba ulubieńcem tych serii *Ringu* był Hans-Peter König, który śpiewał Fafnera i Hundinga. Fantastyczna barwa i moc. Doskonale wyczućie stylu partii i świetna interpretacja.

Z Zygmuntem było trochę kłopotów. Kaufmann wycofał się z powodu choroby i zastąpił go najpierw 13 IV Stuart Skelton (australijski heldentenor, debiut w MET jako Taburmajor w *Wozzecku* 6 IV 2011 r.), a potem holenderski tenor, mąż Zygliny, Frank van Aken (28 IV). Kaufman powiadomił MET o niemożliwości udziału w spektaklu drugiego cyklu *Walkirii* na 48 godzin przed występem, który był jednocześnie transmisją radiową i do kin. Mąż planowanej w tym spektaklu Zygliny – Evy-Marii Wetsbroek – był akurat po raz pierwszy w USA i Nowym Jorku. Przyjechał by zobaczyć występ żony w MET. MET zwróciła się do niego z prośbą o zastępstwo. Aken śpiewał już w swej karierze w *Tannhäuserze*, *Parsifalu* i *Zygfrydzie* w La Scali, Bayreuth i we Frankfurcie. Ostatni raz jednak wykonał Zygfryda 16 miesięcy temu. Jego pierwsza reakcja była więc negatywna. Dał się jednak przekonać i wystąpił. W piątek była krótka, nie sceniczna próba z Fabiem Luisim, a na kilka godzin przed występem Maestro ponownie przećwiczył z nim kilka fragmentów roli. Jego żona/Zyglinda, jak przyznała w wywiadzie, radziła mu by dobrze oddychał. O zmianie w obsadzie poinformował widownię przed kurtyną Peter Gelb, który jednocześnie żartobliwie wyraził nadzieję, że machina będzie dla nowego Zygmunta łaskawa. Machina była, ale rola niestety nie. Lekko zachrypnięty, niezbyt stabilny z suchymi obszarami głosu. Najlepiej zabrzmiał podczas duetu z Zygliną w akcie I. Wintersturm zaśpiewał w szybszym niż tradycyjnie oczekiwanym tempie skracając frazy, by sobie nieco ułatwić zadanie. Po tym wysiłku głos stawał się coraz słabszy, coraz bardziej zachrypnięty i z trudem dośpiewał akt do końca. W akcie II po kilku załamaniach się głosu coraz trudniej przychodziło mu jego kontrolowanie i utrzymanie stabilności. Wyraźnie już zmęczony głos chwiał się w dłuższych liniach wokalnych. Słychać też było jakby pokasywanie. Nie poradził sobie z rolą, ale należało mu się uznanie za wysiłek, odwagę i uratowanie spektaklu.

W *Walkirii* trzeciego cyklu (7 V) znów jako Zygmuntem pojawił się Stuart Skelton. Z dużą przyjemnością przysłuchiwałam się jego wokalnemu ujęciu roli. Ładna barwa, dźwięczność, głębia i liryczna płynność, dobrze wytrzymałe długie linie wokalne, robiące bardzo korzystne wrażenie wołanie do Ojca



„Walse”. Tym razem *Wintersturm* było dobre w tempach z ładną śpiewnością płynnych fraz i dobre w mocy. Dół rejestru może nie jest najsilniejszy czy najstabilniejszy, ale był to atrakcyjny Zygmunt, zaśpiewany z wycuciem i ze sporą kulturą muzyczną.

Zyglinda Evy Marii Westbroek miała dobry środkowy rejestr i niezły dół. Ogólnie podczas swych występów zaprezentowała silny i krągło-głęboki głos, w którym góra jednak nie brzmiała zbyt lekko. Drugi akt *Walkirii* 28 IV był najlepszy w wokalne prezentacji tej postaci *Ringu*. Wyraziście uchwyciła strach, przecucie tragedii losów tak jej, jak i Zygmunta. Dobre barwy usłyszeliśmy też w przekazie

a potem w MET 30 IV. Nie jest to prawdziwy heldentenor, brakuje mu bowiem silnego dołu i ogólnej lekkości wykonawczej roli. Nie jest to też szczególnie skoncentrowany głos. Miewa wyciśnięte, zbyt płaskie momenty bez przestrzenności i oczekiwanego w tej roli w mocy i głębi heroicznego brzmienia. Jego barwa jest oczywiście kwestią gustu.

24 IV w *Zmierchu bogów* w roli Siegfrieda usłyszałam Stephens Goulda. Nie było zbyt dobrze, ale nie było też najgorzej. Tego wieczoru zaprezentował ogólnie niezłą moc, dość atrakcyjną barwę i dźwięczność głosu, choć brakowało niejednokrotnie wycucia w modulacjach przekazu emocji.

*Algierze* oraz Suzuki w *Madama Butterfly*. Bardzo dobry debiut. Duża kultura muzyczna, atrakcyjny w barwie głos o solidnej technice i znakomita prezentacja roli. Jeden z lepszych głosów cykli *Ringu* w tym sezonie w MET.

Erin Morley, Leśny Ptaszek spektakli *Zygfrieda*, wywarła bardzo dobre wrażenie lekkością i srebrzystą dźwięcznością i wdzięcznego brzmienia.

Świetnie dobrano też głosy chóru *Walkirii*. Znakomita harmonia współbrzmienia. Wielkie brawa dla wszystkich pań: Kelly Cae Hogan (Gerhilde), Molly Fillmore (Helmwige), Marjorie Eilnor Dix (Waltraute), Mary Phillips (Schwertleite), Wendy Bryn-Hermer (Ortinde),

R. Wagner – *Götterdämmerung*  
Tamara Mumford (Flosshilde), Jennifer Johnson Cano (Wellgunde) i Erin Morley (Woglinde)  
fot. Ken Howard/MET



poczucia winy i udręczenia duszy. Jednak w akcie III, gdzie Wagner obdarzył Zyglinde jedną z najpiękniejszych melodii linii wokalne *Ringu*, ostry ton głosu w pozbawionej płynnego piękna lirycznego wyciśniętej i nieco krzykliwej górze, rozczarował. Ostry i zbyt krzykliwy głos pojawiał się też niestety zbyt często podczas spektaklu 7 V, choć tym razem w akcie III zabrzmiała wruszająco pięknie.

Nie mieliśmy też zbyt wiele szczęścia do Siegfrieda. Jay Hunter Morris radzi sobie z rolą, czasami nawet zadowalająco, ale w miarę upływu czasu wyraźnie brzmi w coraz to bardziej zmęczony sposób. Słyszałam go najpierw podczas transmisji radiowej 21 IV,

Gutruna *Zmierchu bogów* 24 IV, Wendy Bryn Harmer okazała się rozczarowująca – zbyt ostro i krzykliwie zmagala się z rolą. Doceniłam jednak występ jej brata Guntera, którego śpiewał Ian Paterson.

W roli Waltrauty ze *Zmierchu bogów* (24 IV) debiutował w MET szkocki mezzosopran, Karen Cargill. Miała też zaplanowane w tym sezonie występy w tej roli w Deutsche Oper w Berlinie. Cargill regularnie koncertuje z większością brytyjskich orkiestr. Słyszano ją też w Szwecji, Rotterdamie, Bostonie i Seulu, oraz podczas festiwali w Tangelwood i Edynburgu. Śpiewała też w English National Opera Rosinę w *Cyryliku sewińskim*, Isabellę we *Włoszce w*

Eve Gigliotti (Siegurne), Mary Ann McCormick (Grimgerde) i Lindsay Ammann (Rosswisse).

Oklaskiwaliśmy również Panny Renu trzech cykli *Ringu*: Erin Morley (Woglinde), Jennifer Johnson Cano (Wellgunde) i Tamarę Mumford (Flosshilde), a w *Zmierchu bogów* Trzy Norny: Marię Radner, Elisabeth Bishop i Heidi Melton.

*Ring* tego sezonu rozczarował mnie w zasadzie niemal pod każdym względem, ale może szczególnie od strony muzycznej. W przyszłym sezonie znów planowany jest jako dyrygent we wszystkich jego trzech cyklach Fabio Luisi. Może będzie lepiej...👍



## Daniel Barenboim i *Beethoven for all*

Łukasz Kaczmarek

Pomysł ten zrodził się podczas ożywionych dyskusji Barenboima ze swym przyjacielem, pisarzem i filozofem Edwardem Saïdem (1935–2003). Muzycy Orkiestry są bardzo młodzi, ich wiek mieści się w przedziale 14-25 lat, jednak pod okiem takich wybitnych muzyków, jak Barenboim, czy Yo Yo Ma, osiągają oni znakomite rezultaty. Większość z nich nigdy wcześniej nie grała w dużym zespole, a niektórzy nie mieli nawet okazji usłyszenia symfonicznego koncertu. I może idea założenia Orkiestry nie byłaby aż tak doniosła, gdyby nie fakt, że wszyscy jej członkowie pochodzą z krajów doświadczonych wojnami, a będących ze sobą we wzajemnym konflikcie, takich jak Izrael, Palestyna, Egipt, Syria, Libia, czy Jordania. Celem projektu było, w zamiarze Barenboima i Saïda, poznanie i zbliżenie młodych ludzi z tych krajów poprzez bycie razem i wspólne uprawianie muzyki.

Oddajmy w tym miejscu głos Maestro Barenboimowi: „Wspólne uprawianie muzyki oznacza przede wszystkim słuchanie siebie nawzajem. Kiedy dwoje ludzi razem muzykuje, muszą słuchać się wzajemnie, po to,

aby grać równo, być na tym samym poziomie głośności, podobnie frazować, i tak dalej – to jest stały związek. Kiedy prowadzimy dialog, jedna osoba mówi, druga słucha i vice versa, lecz w muzyce dzieje się to równocześnie. Jeśli więc myślimy poważnie o naturze muzyki,

**Daniel Barenboim znany jest ze swojej działalności na rzecz pokoju na świecie. Ten znakomity artysta potrafi wykorzystać moc muzyki dla najbardziej humanitarnych działań. Jednym z najdobitniejszych tego przykładów było założenie w 1999 r. West-Eastern Divan Orchestra.**

zdajemy sobie sprawę, jak wielce ważne jest, aby słuchać, a także wiedzieć, czyj głos w danej chwili jest najważniejszy – innymi słowy, znać hierarchię: nie jako czynnik umniejszający kogokolwiek, lecz coś, co pomaga nam komunikować się. Muzyka uczy nas więcej, niż cokolwiek innego”.

Wypowiedź ta wskazuje na wielką rolę, jaką Daniel Barenboim przypisuje muzyce. Artysta jeszcze dobitniej wyraził to w rozmowie z Michaeliem Quinmem dla czasopisma Gramophone (9/2005): „Jeśli oderwiemy

muzykę od pozostałych dziedzin życia, pozbawimy ją bardzo ważnej roli”. Wielki artysta po raz kolejny dowiódł tego własną postawą. Postawą, która przełożyła się na kolejny wielki projekt – *Beethoven for all* (*Beethoven dla wszystkich*).

Trudno znaleźć drugiego kompozytora, którego muzyka przekazywałaby tak wzniosłe idee, w tak wielkim stopniu potrafiłaby jednoczyć ludzkość. Pierwszym nasuwającym się przykładem jest *Hymn Unii Europejskiej*. Ale niewiele wcześniej ten sam utwór stał się symbolem wolności dla innych ludzi – berlińczyków rozdzielonych haniebnym murem. I prowadząc wówczas Beethovenowską *IX Symfonię*, Leonard Bernstein, by jeszcze bardziej podnieść szczególną rangę wydarzenia, zaproponował drobną zmianę tekstową, w efekcie której dzieło wieńczyła *Oda do wolności*. Dziś – dla wielkiego, szlachetnego celu – po Beethovena sięgnął Daniel Barenboim. Przy tym, artysta nie ograniczył się tylko do *IX Symfonii*, lecz swym projektem objął wszystkie dziewięć! Wybór Beethovena podyktowany był jeszcze jedną istotną misją. Barenboim szukał bowiem takich arcydzieł,



które okazały się kształcące dla muzyków Orkiestry, przekładając się na podniesienie poziomu zespołu. A symfonie Ludwiga van Beethovena, prócz ich nieocenionej wartości artystycznej, odznaczają się także niezwykle wysokimi walorami pedagogicznymi.

Barenboim rozpoczął swe dzieło w sierpniu 2010 r., startując z Teatro Colón w Buenos

umysł i serce”. Synonimem muzyki, dla Barenboima, jest zaś Beethoven, o którym słyszał chyba każdy człowiek na świecie. „Muzyka Beethovena jest uniwersalna – mówił Barenboim – nieważne w jakim zakątku świata; ona przemawia do wszystkich ludzi!”. Zwieńczenie projektu planowane jest na obecny, 2012 r. (choć artyści noszą się

publiczności. Natomiast cykl tegorocznych koncertów rozpoczął się 10 lipca w Monachium, gdzie zabrzmiały VI i VII Symfonia. Wielką kulminacją był natomiast cykl koncertów londyńskich podczas Festiwalu Proms, między 20 a 27 lipca. Wszystko zostało tak pomyślane, że wykonanie IX Symfonii zbiegło się z rozpoczęciem Igrzysk Olimpijskich! Wiel-



fot. Felix Broede/DG

Aires. Wraz z West-Eastern Divan Orchestra rozpoczął wówczas prezentowanie dziewięciu Beethovenowskich arcydzieł na czterech kontynentach świata. Należy w tym miejscu wspomnieć o kolejnej idei Daniela Barenboima – idei muzyki uniwersalnej, nie elitarnej.

„Muzyka należy do wszystkich, do każdego, kto tylko zechce otworzyć na nią swój

z zamiarem powtórzenia kilku koncertów w roku 2013).

Na czerwiec przypada premiera najnowszego albumu wytwórni Decca: kompletu dziewięciu Beethovenowskich symfonii właśnie, zarejestrowanego przez Barenboima i West-Eastern Divan Orchestra w Filharmonii Kolońskiej, podczas koncertów z udziałem

ki, wspinały projekt Daniela Barenboima i jego West-Eastern Divan Orchestra! *Wszyscy ludzie będą braćmi!*

Oprócz symfonii w serii *Beethoven for all*, Barenboim wyda także komplet koncertów fortepianowych i sonat fortepianowych autora *Fidelia*.®



# „Elektroniczny” kompozytor

z Dariuszem Mazurowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**N**aszym czytelnikom *Muzyka21* jest pan znany jako autor bardzo obszernej *Prehistorii muzyki elektronicznej*. To pasjonująca historia, z której można się wiele dowiedzieć. Skąd u pana zainteresowanie tym rodzajem muzyki?

Nie sądzę, by dziś można było w ogóle mówić o muzyce elektronicznej jako jednorodnej całości, specyficznym i wydzielonym rodzaju sztuki dźwięku. Termin ten definiuje przecież tylko technologię wykorzystywaną do jej tworzenia, niczego nam nie mówiąc o estetyce, emocjach. Wystarczy włączyć radio lub telewizor, by przekonać się jak znaczna część muzyki, zwłaszcza popularnej, jest obecnie efektem zastosowania środków elektronicznych. Może to zabrzmieć dziwnie – zwłaszcza w moim wypadku – ale nie powiem, że jestem tym zachwycony... Wracając do pytania – tak naprawdę, nie wiem dlaczego pokochałem właśnie muzykę elektroniczną, a była to niewątpliwie miłość od pierwszego wejrzenia. Już jako małe dziecko zdradzałem duże zainteresowanie tą dziedziną sztuki, chętnie korzystając z gramofonu i zbioru płyt moich rodziców – a oboje są wytrawnymi melomanami. W którymś momencie – niestety, nie pamiętam już kiedy się to stało – dotarło do mnie, że słyszę niezwykle dźwięki, których z pewnością nie dało się zagrać na żadnym „normalnym” instrumencie. Co więcej, one w ogóle nie kojarzyły się z tym, co powszechnie uchodzi za grę na czymkolwiek. Wtedy tego nie wiedziałem, ale to właśnie jedna z cech charakterystycznych klasycznej muzyki elektroakustycznej – zerwanie relacji łączących technikę gry i jej dźwiękowy rezultat.

Gdy słyszymy nagranie utworu na skrzypce solo, potrafimy sobie wyobrazić muzyka, jego ruchy – nawet jeśli o warsztacie instrumentalnym nie mamy pojęcia. W przypadku dzieł elektronicznych nasza wyobraźnia jest często bezradna, ale – paradoksalnie – to w jakimś stopniu ułatwia nam odbiór absolutny, wolny od jakichkolwiek skojarzeń. Delektujemy się samym dźwiękiem, nie interesując się tym, jak powstał. Choć akurat ja bardzo chciałem wiedzieć jak to się robi... A w domu był magnetofon, nawet dwa – kasetowy i szpulowy, który pozwalał na nagranie jednej ścieżki stereo, albo dwóch mono. Zacząłem więc realizować własne „słuchowiska”, bawiąc się prostymi efektami, jak zmiana szybkości odtwarzania. Odkryłem też kilka, z pozoru zwyczajnych przedmiotów, które wytwarzały dźwięki – jak choćby kalkulator mojego taty. I tak, chyba gdzieś pod koniec szkoły podstawowej, gdy



rozumiałem, że raczej nie będę astronautą, pojawiła się po raz pierwszy myśl – a może zostać kompozytorem? Towarzyszyła jej ogromna fascynacja wszystkim, co wiązało się z muzyką, zatem jej historią, aspektami technicznymi, instrumentami.

**Teraz mamy możliwość poznania pana twórczości muzycznej, bowiem ukazała się pana autorska płyta...**

Moja pierwsza pozycja fonograficzna ukazała się już dość dawno temu, tak się jednak złożyło, że dotychczasowe wydawnictwa funkcjonowały raczej gdzieś za granicą. Cieszę się, że pojawiła się taka możliwość i chciałbym, by płyta została zauważona także w Polsce. Nie wiem czy Czytelników zmartwi, czy ucieszy, ale zamierzam nagrywać kolejne...

**Jakie są na niej utwory? Według jakiego klucza pan je wybierał?**

Jak to się zwykle mówi, poszedłem po najmniejszej linii oporu, wybierając utwory najnowsze, których wcześniej nigdzie nie prezentowałem. *Divertimento* to druga, poprawiona wersja tej kompozycji, podczas gdy *Pseudaria* w istocie powstały właśnie z myślą o tej płycie. Pierwotnie miał się tu znaleźć

inny utwór, liczący sobie ponad 10 lat, ale ponieważ był już prezentowany, a płyta z jego oryginalną wersją doczekała się różnych wzmianek i recenzji, temat wydawał mi się nieco wyeksploatowany. Powstała co prawda nowa, odświeżona wersja, ale przy tej okazji nagrałem rzecz zupełnie nową. A że całkiem niedawno celebrowaliśmy okrągłe rocznice różnych wydarzeń związanych z muzyką elektroniczną, taki utwór, nawiązujący do jej początków, wydał mi się ciekawszy.

**Muzyka elektroniczna to bardzo ciekawa, a zarazem specyficzna forma wypowiedzi artystycznej. Jak pan tworzy tę muzykę?**

Specyfika muzyki elektronicznej sprawia, że procesy komponowania i realizacji dzieła przebiegają zwykle równocześnie, stanowiąc nierozdzielalną całość. Twórca jest więc jednocześnie wykonawcą, co zresztą bardzo mi odpowiada. Ten sposób pracy wymaga stałej obecności w studiu, przy włączonej aparaturze. Mam taki zwyczaj, że praktycznie każdy dźwięk, jaki uda mi się wygenerować, od razu nagrywam – nawet jeśli w danej chwili nie znajduję dla niego zastosowania. Tak zresztą powstało moje *Divertimento*, w znacznej części składające się z gromadzonych przez lata



zbiorów. Do konkretnego efektu dochodzę różnymi drogami. Czasem zaczynam od ogólnego szkicu utworu, bardzo uproszczonej partytury, a następnie szukam dźwięków, które ją ożywią. Albo wręcz odwrotnie – wszystko zaczyna się właśnie w sferze audialnej, od pojedynczej barwy, zbioru. Opowiem panu pewną anegdotę. Realizując *Pseudaria* chciałem, by jedna z etiud powstała wyłącznie z przetworzonych nagrań instrumentu strunowego, a konkretnie cytry. Improwizowałem w studiu, przygotowując surowiec, a następnie poszukując odpowiednich zestawień. Wymyśliłem taki początek, że pojedyncze, ucięte szarpnięcie przeradza się w nieskończony akord elektroniczny, powracając jeszcze w formie odległego echa. Utwór był już gotowy, a ja akurat zbierałem materiały graficzne z myślą o swojej stronie internetowej i trafiłem na szkic pomysłu, nawet nie wiem ile lat temu nakreślonego, który niemal dokładnie odpowiadał tej etiudzie. Chyba cały czas nosiłem go gdzieś w podświadomości... Gdyby chciał pan zapytać o rolę inspiracji w mojej pracy, od razu deklaruje, że mam do niej podobny stosunek, jak Strawiński – czyli raczej negatywny. Co nie zmienia faktu, że wyobraźni trzeba czasem pomóc, w jakiś sposób ją pobudzić. Z racji swoich pozamuzycznych pasji spędzam sporo czasu na łonie przyrody. Powiem teraz coś, co może zabrznieć nieco dziwnie, ale każdemu kompozytorowi, czy muzykowi radzę, by przynajmniej jedną noc spędził samotnie w lesie, na skraju łąki, polany. Wiosną, latem, jesienią – dla odważnych – nawet zimą. Nie znam doskonalszego, czystszej dźwięku, to niepowtarzalny, wspaniały spektakl. Przestrzeń, emocje – każdy powinien choć raz spróbować. Dla mnie samego zaskakujące jest to, że niektóre fragmenty moich utworów, choć wygenerowane elektronicznie, w jakiś sposób kojarzą się z tym, co usłyszałem w lesie. Co wcale nie wynika z celowych zabiegów. Szczególnie wyraźnie słychać to na przykładzie *Divertimenta*, zwłaszcza środkowej części utworu.

### **Jak pan dziś ocenia atmosferę wokół muzyki współczesnej, elektronicznej. Czy łatwo być w naszych czasach twórcą muzyki?**

Chyba w żadnych czasach bycie twórcą nie należało do najłatwiejszych, ale z drugiej strony jest – w każdym razie ja tak uważam – bardzo przyjemne... Przynajmniej dzisiaj. W przeszłości mecenasami bywali możni władcy i gdy dzieło nie przypadło im do gustu – a nie wszyscy byli przecież koneserami – artyście bardzo przydawała się umiejętność szybkiego wycofywania „na z góry upatrzone pozycje”. A jak się spodobało za bardzo, też różnie bywało, bo pan i władca nie chcą, by twórca powtórzył swój wycień, pozbawiał go istotnych części ciała. Dziś traktujemy to opowieści jako anegdoty historyczne, ale warto docenić epokę, w której żyjemy, choć tak często wzdychamy do starych, dobrych czasów. Ale darujmy sobie tę dygresję. Przypadek muzyki elektronicznej jest szczególnie, bowiem na naszych oczach

dokonał się wręcz niebywały postęp technologiczny. Jeszcze dwie dekady temu była ona w pewnym sensie elitarna. By tworzyć takie utwory, należało mieć dostęp do profesjonalnego, doskonale wyposażonego studia – jak nietrudno zgadnąć, bardzo drogiego. Najwartościowsze dzieła powstawały w dużych, renomowanych ośrodkach i zwykle poprzedzał je okres starannych przygotowań. Kompozytor też musiał racjonalnie gospodarować czasem, bo każda godzina pracy aparatury kosztowała majątek, a w kolejce czekali już następni. Prywatne studia tego typu były jeszcze stosunkowo nieliczne, bo ich budowa była naprawdę poważną inwestycją. Tymczasem w latach 90. nastąpiła prawdziwa eksplozja zjawiska zwanego z angielska „homerecordingiem”. Pojawiał się coraz lepszy, a zarazem coraz tańszy sprzęt, a domowy komputer stał się w pełni profesjonalnym środowiskiem pracy. Ponieważ od wielu lat zajmuję się także testowaniem i opisywaniem nowych rozwiązań – syntezatorów, techniki studyjnej – obserwuję to zjawisko niejako z obowiązku, a i tak czasem trudno mi uwierzyć, jak daleko zaszliśmy. Dziś właściwie każdy może być twórcą muzyki elektronicznej, bo do tego wystarczy komputer i stosowne oprogramowanie. Zdobyć takiego „zestawu startowego” nie stanowi jakiegoś szalonego wydatku. To oczywiście bardzo dobrze, bo dostęp do środków technicznych uzyskują osoby, które wcześniej nie miały na to szansy, a mogą zaprezentować ciekawą wypowiedź artystyczną. Z drugiej strony jednak mamy do czynienia z czymś, co nazwałbym pewną inflacją estetyczną. Zalew nowej muzyki jest wręcz przytłaczający – ja w każdym razie dawno się poddałem i przestałem śledzić wszystkie nowości. Słuchacz, powiedzmy – normalny, niekoniecznie będący ekspertem – ma z tym spory problem. Jak wyłowić rzecz naprawdę wartościową, odróżnić ją od natłoku szarzyzny? A pamiętajmy, że współczesne media, zwłaszcza tak dynamiczne, jak Internet, niemal każdemu dają dziś szansę zaprezentowania swojego dorobku. I co z tego wynika? Czy nowa muzyka elektroniczna wykreowała swoje gwiazdy, o takiej randze i szacunku melomanów, jak choćby Stockhausen, Parmegiani, Henry, czy nasz Eugeniusz Rudnik? Nie odpowiem na to pytanie, choć sposób w jaki je zadałem wiele sugeruje. W tym kontekście żywot „elektronicznego” kompozytora nie jest dziś usłany różami, a jeśli, to mają one ostre kolce... Trudno jest być oryginalnym, jeszcze trudniej zwrócić na siebie uwagę odbiorców – na tyle, by zaszczytili nas swoim uznaniem. I jest jeszcze coś – tu posłużę się dość leciwą anegdotą. Z okazji jubileuszu pewnego, zresztą znanego, poety ktoś wykrzyknął: „niech żyje!” – co sam jubilat skwitował: „ale z czego?”.

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

Myszę, że prawdziwe sukcesy – mam taką nadzieję – są dopiero przede mną. Z różnych

względów, po części dających się podsumować terminem „proza życia”, moja aktywność twórcza nie zawsze była taka, jak sobie tego życzyłem. Na szczęście to się zmieniło, więc postaram się mocniej akcentować swoją obecność. Bardzo trudno jest mi ocenić własną twórczość, wskazywać na bardziej, czy mniej istotne punkty. Zawsze miałem z tym problem, a mój stosunek do poszczególnych kompozycji zwykle przechodził kilka faz – od fascynacji samym procesem tworzenia, poprzez zadowolenie z faktu ukończenia pracy, a w końcu po mnóstwo wątpliwości. Czy rzecz w ogóle ma wartość, zasługuje na publikację itd. Trochę zazdrościć twórcom obdarzonym przez naturę większą pewnością siebie.

### **Czy jakiś kompozytor jest panu szczególnie bliski?**

Oczywiście, mógłbym bardzo długo wymieniać. A i tak czytając później ten wywiad stwierdziłbym, że o którymś zapomniałem. Moje muzyczne fascynacje są dość rozległe i często nie mają zbyt wiele wspólnego z tym, co sam komponuję. Na pewno wymienilibym Strawińskiego, swoje miejsce mają Satie, Debussy i Musorgski. Za kluczowych kompozytorów uważam Webera i Varèse'a, bez nich muzyka współczesna miałaby zapewne inne oblicze. Jeśli chodzi o nurt stricte elektroniczny, muszę przyznać, że wychowałem się na twórcach francuskich. Po części także dlatego, że ich muzyka jest powszechnie dostępna na płytach, a przy tym bardzo umiejętnie promowana. I – oczywiście – znakomita. A więc Parmegiani, Henry, Bayle, Reibel, Ferrari i wielu innych. Nie mogę pominąć milczeniem bardzo mi bliskiego Nono, Stockhausena, Berio, Bouleza. Ponieważ zapyta pan pewnie o kompozytorów polskich, powinienem wymienić zwłaszcza Schaeffera, Kotońskiego, Pendereckiego i Rudnika. Tak naprawdę jeszcze wielu innych, ale przecież nie chodzi o cytowanie indeksu haseł encyklopedii.

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

Bałem się tego pytania. Ja w ogóle nie jestem przesądny, ale żeby nie zapeszyć, staram się nie grzeszyć nadmiernym gawędziarstwem w tej kwestii. Powoli zabieram się za utwór, który ma w pewnym sensie otworzyć nowy rozdział mojej twórczości. Pod każdym względem będzie to moje najambitniejsze wyzwanie – tak od strony formalnej, jak i technicznej, czy też – jak kto woli – technologicznej. Więcej pan ze mnie nie wydobędzie... Chciałbym także zaprezentować swoje kompozycje na żywo, w wersjach wielokanałowych i – być może – z dodatkowymi atrakcjami multimedialnymi. Liczę też na okazję szerszej współpracy z różnymi środowiskami twórczymi, na przykład filmowym. Muzyka elektroniczna dobrze sprawdza się także w roli elementu większej całości. Być może uda się również zorganizować multimedialną ekspozycję, łączącą grafiki, fotografie, projekcję wideo i muzykę.

**Dziękuję za rozmowę.®**



**Co wpływa na to, jak wykonuje pan utwory Brahmsa?**

Wiele różnych czynników. Po pierwsze miłość do tej muzyki, potem nagrania utworów, które kiedyś usłyszałem, wreszcie przeczytane przeze mnie książki i ludzie, z którymi rozmawiałem i rozmawiam o Brahmsie.

**Dla pianistów, którzy zamierzają wykonywać Brahmsa na „autentycznym” fortepianie, ważną kwestią wydaje się być wybór pomiędzy mechaniką wiedeńską a instrumentem systemu amerykańskiego. Jaka jest między nimi różnica?**

były wykonywane na ultranowoczesnych Steinwayach czy Bechsteinach. Jakkolwiek kiedy przywołamy w pamięci wczesne utwory Brahmsa, wybór powinien następować raczej między mechaniką wiedeńską i ewentualnie instrumentem Erarda. Ja osobiście preferuję do wykonywania tej muzyki starszą estetykę. Z drugiej strony zdaję sobie sprawę, że funkcjonowanie instrumentów wiedeńskich z czasem stawało się coraz bardziej problematyczne dla wykonawców. Miałem wyraźny problem z tymi, z którymi się zetknąłem – po prostu trudniej było na nich grać. Ale dla tego dźwięku można umrzeć...

Próbowałem ćwiczyć i uczyć się utworów, a jednocześnie konsultować moje przygotowania w tak wielu źródłach, w ilu tylko mogłem – szukając wczesnych wydań, czytając książki, słuchając nagrań itd.

**Pana poprzednia, wielokrotnie nagradzana płyta to album z nagraniami utworów Szostakowicza. Czy ten wybór to kwestia tzw. „rosyjskiej duszy”? Czy przychodząc na świat w Moskwie, odczuwa pan specjalną więź z muzyką rosyjską?**

To bardzo trudna kwestia. Jestem bardzo przeciwny samej myśli o „szkołach narodo-

fot. Marco Borgreve

## Dla tego dźwięku można umrzeć

z pianistą Aleksandrem Mielnikowem rozmawia Dorota Staszekiewicz

**J**eden z najbardziej utalentowanych artystów swojego pokolenia, Aleksander Mielnikow rozpoczął karierę pianistyczną od nauki w moskiewskiej Głównej Szkole Muzycznej. Po ukończeniu studiów w klasie Lwa Naumowa w Konserwatorium im. Czajkowskiego, doskonalił swoje umiejętności u Elissa Wirssaladzego, Andreeasa Staiera i Karla-Ulricha Schnabla. Zwycięzca wielu międzynarodowych konkursów, występuje na całym świecie jako solista i kameralista – m.in. ze skrzypaczką Isabelle Faust (zarejestrowane przez nich sonaty L. van Beethovena zostały nagrodzone przez Le Monde de la Musique nagrodą „Choc”). Od 2004 r. Mielnikow nagrywa dla wytwórni Harmonia Mundi dzieła Skriabina, Rachmaninowa, Szostakowicza i Brahmsa, który podobnie jak u Światosława Richtera zajmuje szczególne miejsce w sercu pianisty.

Co prawda nie uważam tego za najważniejszy problem, ale rzeczywiście wybór instrumentu jest interesującą kwestią. Jak to bywa w wielu przypadkach, tak i w tym Brahms zostawił nam w spadku cokolwiek kontrowersyjną opinię dotyczącą tej sprawy. Wiemy z pewnością, że miał w domu instrument z mechaniką wiedeńską (co więcej instrument Conrada Grafa, jak Schumann). Wynajmował go na letnie miesiące z fabryki Ignaza Bösendorfera i twierdził, że wiedeńskie fortepiany są bardziej wytworne. Z drugiej strony chciał, żeby jego koncerty

**Co pan sądzi o wczesnych utworach fortepianowych Brahmsa?**

Od zawsze jestem zafascynowany tą muzyką. Jak Brahms mógł być tak kompetentny i dojrzwały w tak młodym wieku, a jego muzyka tak wyważona – to naprawdę cud. Z drugiej strony jego muzyka jest bardzo zmienna. Kombinacja „umysłowości” i czysto emocjonalnego efektu jest jedną z najbardziej unikalnych cech muzyki Brahmsa.

**Jak pan przygotowywał repertuar do nagrania?**

wych” w naszych czasach – w dzisiejszej erze masowych podróży i komunikacji to określenie nie wydaje się już właściwe. Co więcej, wolę myśleć, że pomimo bycia Rosjaninem mogę grać dobrze Chopina, Beethovena, Schuberta czy Debussy’ego. Z drugiej strony oczywiście – mieszkając jako dziecko w Rosji słuchasz więcej Szostakowicza, a w Niemczech – Schoenberga. Chcę w ten sposób powiedzieć, że dorastałem w otoczeniu muzyki rosyjskiej i z pewnością to mi pomaga, ale sposób grania nie jest zasługą cech narodowych – po prostu znamy niektóre idiomy lepiej niż inni. Powinni-



śmy to nawet zmieniać – uczyć się i poznawać inne muzyczne światy. Na szczęście, mam w sobie wystarczająco dużo ciekawości... Jeśli chodzi o tzw. „rosyjską duszę”, prawdopodobnie jej nie posiadam. Może moja dusza pochodzi z Zambezi? Czasem właśnie tak się czuję.

jednej strony do dziś wciąż próbuję pojąć motyw, dla których robię to, co robię. Ostatecznie dopiero całkiem niedawno zrozumiałem, że naprawdę lubię mój zawód – a właściwie ten proces cały czas trwa. Z drugiej strony, od wczesnej młodości byłem otoczony przez

W Moskwie uczyłem się u Lwa Naumowa i Jelizawiey Ginzburg. Później moim nauczycielem był Elisso Wirssaladze, a podczas kursów mistrzowskich w Akademii spotkałem wielu różnych profesorów, spośród których najmocniej wpłynęli na mnie Andreas Staier i Karl-Ulrich Schnabel. Duże znaczenie miał również wpływ dwóch rosyjskich pianistów – Michaiła Pletniewa i Aleksandra Lubimowa. Zawsze będę im wdzięczny! Nie trzeba oczywiście dodawać, że także spotkania z Richterem należą do bardzo pamiętnych...

fot. Marco Borgreve



**Od 2002 r. sam uczył pan fortepianu w Royal Northern College of Music w Manchesterze. Co pan ceni najbardziej w tej pracy?**

Nauczyła mnie ona wiele o moich własnych błędach. Jakkolwiek już nie wykładam z powodu braku czasu, wierzę że nauczanie wymaga największej odpowiedzialności i pomysłowości.

**Bardzo ważnym wątkiem w pana działalności jest zaangażowanie w historyczną zgodność praktyki wykonawczej, m.in. poprzez współpracę z Andreasem Staierem. Planuje pan ją kontynuować?**

Właśnie wracam z koncertu, który z nim zagrałem. Tak, mam nadzieję, że tak...

**Lepiej czuje się pan w duetach, czy jako solista?**

Staram się nie postrzegać w ten sposób tych rzeczy. Oczywiście występuję często jako solista, ale także jako kameralista. Wszystko zależy od utworów, jakie się gra. Jedno jest pewne – jestem niewiarygodnym szczęściarzem, że w moim życiu spotykam i mogę występować z wieloma fantastycznymi muzykami, np. z Isabelle Faust, z którą współpracuję jest dla mnie bardzo ważna.

**Macie wspólne plany na nową płytę?**

Jest kilka utworów, które nagraliśmy, ale nie zostały jeszcze zrealizowane. Mam na myśli sześć sonat na fortepian i skrzypce C. M. von Webera na historycznych instrumentach, a także tria L. van Beethovena, wykonywane przeze mnie, Isabelle i Jean-Guihena Quverasa (również na instrumentach z epoki). To bardzo ekscytujące projekty na najbliższą przyszłość, ale nie chciałbym jeszcze o nich dużo mówić...

**Pańska druga pasja, zaraz po muzyce, to latanie – skąd się wzięła? To prawda, że ma pan licencję pilota?**

Zakochałem się w samolotach w 1977 r. (miałem wówczas cztery lata), gdy leciałem z rodzicami Tupolewem nad Morze Czarne. Całkowicie zahipnotyzowany lataniem, postanowiłem wtedy twardo, że jednak zostanę pilotem (przed 1977 r. byłem przekonany, że chcę być maszynistą). Cieszę się, że w końcu wiele lat później mogłem zrealizować to marzenie! W 2000 r. w Hiszpanii zrobiłem licencję pilota.

**Ujawnił pan talent muzyczny w dzieciństwie, by już w wieku lat dwunastu zagrać / Koncert Rachmaninowa. Kiedy zdecydował się pan zostać pianistą?**

Cóż, właściwie nie było takiego momentu, który mógłbym uznać za rozstrzygający. Z

fachowców (mam na myśli szkołę), którzy uważali, że wszyscy ich uczniowie chcą zostać profesjonalnymi muzykami.

**Proszę opowiedzieć więc o swoich pedagogach i o kontakcie z S. Richterem.**

Dziękuję za rozmowę. 🎹





z Jackiem Smoczyńskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**M**uzyka królewskich łowów to kolejna pana płyta wydana przez Acte Préalable. Według jakiego klucza wybierał pan utwory na płytę?

Tworząc tę płytę po raz kolejny zapra- gnałem świat kultury myśliwskiej zapoznać z dawną muzyką graną na najznakomitszych dworach europejskich. Oznacza to również, że po uroczystych polowaniach delectowano się ówczesną muzyką taneczną, taką jak menuet i gawot, wykonywaną przez różne formacje smyczkowe z towarzyszeniem dawnych instrumentów dętych drewnianych, jak i blaszanych, a więc rogów naturalnych (bezwentylowych) do jakich zalicza się król rogów naturalnych – trompe de chasse. Jeśli chodzi o dobór utworów to częściowo byłem zainspirowany wydawnictwami francuskimi, gdzie użyto dużej orkiestry symfonicznej z towarzyszeniem trompe de chasse. Ja natomiast postanowiłem wykorzystać skromniejszy skład jakim jest kwartet smyczkowy, również dokonałem udanej próby transkrypcji z organów dwóch utworów z poprzedniej płyty tj. dwa fragmenty z *Muzyki na wodzie*.

**W roli głównej występuje tu róg myśliwski, któremu towarzyszy tylko kwartet smyczkowy, a w jednym przypadku organy. Proszę o nim opowiedzieć?**

Już w szkole muzycznej mój profesor zawsze wyraźnie sugerował, że róg – waltornia – to najtrudniejszy, najbardziej wymagający instrument dęty blaszany. Zgadza się z nim i nie jestem odosobniony w tym osądzie.

Muszę jednak powiedzieć, z perspektywy czasu, że współczesne waltornie ze swoim komfortowo wyprofilowanym ustnikiem, oraz z klasyczną techniką staccato, portato, legato jest igraszką w porównaniu do ustnika trompe de chasse i technik stosowanych w przypadku rogu francuskiego. To właśnie użycie tych technik jak i wyjątkowo cienka blacha użyta do budowy tego instrumentu powodują to specyficzne, jakże niespotykane brzmienie u innych instrumentów dętych.

**Kiedy zrodziła się u pana myśl, by swoje życie związać z grą na rogu myśliwskim?**

Cho...cho...cho... na pewno to było już dawno temu, ale namiętność jest ciągle świeża.

**Róg myśliwski to trudny, specyficzny instrument, który wymaga sporo wysiłku i zaangażowania od artysty. Czego potrzeba, by stać się wirtuozem tego instrumentu?**

Ażeby próbować stać się wirtuozem niniejszego instrumentu trzeba na pewno wielkiej pokory, determinacji w reżimie treningowym, setek godzin spędzonych na pasażach, gamach i długich dźwiękach, a na pewno trzeba być szaleńcem.

**Pana wszystkie pasje: muzyka, gra na rogu, sokolnictwo, hodowla sokołów i psów myśliwskich oscyluje w kręgu myślistwa. Proszę nam o tym opowiedzieć...**

Samo uprawianie łowiectwa bez otoczki kulturowej, jaką jest od zarania dziejów

malarstwo, muzyka, rzeźba, a więc sztuka, byłoby dla mnie bardzo ubogie, to dzięki nim łowiectwo staje się myślistwem. Obecnie trudno jest mi powiedzieć, która z pasji była pierwsza, a która ostatnia i nie chciałbym ich tak segregować.

**Był pan inicjatorem powstania oraz kierownikiem zespołu muzyki „Par Force” przy Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa w Warszawie...**

Tak, to bardzo ciekawy rozdział w moim życiu artystycznym, wiele się wtedy nauczyłem, także i tego, że czasem warto rozpocząć karierę solową. W końcu jest to znana praktyka wśród znanych ludzi estrady np. Sting/The Police, Robert Gawliński/Wilki. W 2009 r. zdecydowałem się zrezygnować z liderowania zespołowi i rozpocząć karierę solową. Dziekiem tej decyzji można śmiało nazwać powstanie kwartetu smyczkowego Quartetto da caccia.

**W swoim biogramie dołączonym do albumu *Muzyka królewskich łowów* zapowiada pan, chyba przekornie, że tą płytą kończy pan przygodę z twórczością muzyczną... Jeżeli nie muzyka, to co dalej ...**

Muzyka na zawsze przy mnie pozostanie, wybrzmiewa w mojej duszy podczas spaceru nad wiosennymi rozlewiskami Narwi, kiedy obserwuję tokujące bekasy i na tajemniczym bagnie, gdzie jeszcze tokują cietrzewie, zabiorę ją na zawsze nawet w wieczną ciemność.☺



Divine Levine – boski Jimmy (6)

# Świat poza MET, nagrania i coś znaczącego

Basia Jakubowska

## Poza MET

Europejska kariera Jamesa Levine'a zaczęła się w Hamburgu debiutem w *Otelli* w 1975 r. Potem – podwójny debiut – jego i Dominga – w Wiedniu. A następnie Salzburg (przez 17 sezonów) i *Parsifal* w Bayreuth w 1982 r.

Krytycy muzyczni entuzjastycznie ocenili jego prowadzenie orkiestry w pierwszym słyszany przez nich w Europie spektaklu operowym. Levine uważa jednak, że jego przedstawienia *Otella* w MET były jakościowo lepsze pod każdym względem. Po nagraniu na płyty i wydaniu jej w 1978 r., wielu międzynarodowych krytyków właśnie temu nagraniu *Otella* przyznało prymat.

W latach 1971–1993 piastował dwie funkcje: MET i Chicago Symphony Orchestra jako muzyczny dyrektor Ravinia Festival w Chicago (3-4 tygodnie w roku latem).

Kariera Jamesa Levine'a w Ravinia miała dość interesujący przebieg. Seiji Ozawa odszedł w 1960 r. i zastąpił go Węgier, Istvan Kertesz. W 1970 r. Eugene Ormandy miał otworzyć festiwal prowadząc Mahlera, ale odwołał, obiecując wrócić w 1971 r. W 1971 r. zmuszony był również swój występ odwołać ponieważ wywiązał się bardzo poważny problem z biodrem, które w końcu operowano, a część zastąpiono protezą.

Dyrektor Ravinia, Edward Gordon chciał koniecznie dać na rozpoczęcie festiwalu // *Symfonię* Mahlera. Ponieważ Kertesz zachował w Europie, a lekarze nie dali mu zgody na lot do Stanów, na tydzień przed otwarciem festiwalu nie miał dyrygenta. Słyszał Levine'a podczas prób (Levine miał wtedy 28 lat) i koniecznie chciał go ściągnąć, jako muzycznego dyrektora festiwalu. Nie wiedział jednak, czy Levine poradzi sobie z tą trudną partyturą. Zapytany przez niego wprost James Levine odpowiedział: „Studiowałem tę muzykę 16 lat i jeśli Pan chce, poprowadzę próby i koncert bez partytury”. Była to prawda. Większości muzyki Mahlera Levine nauczył się już jako nastolatek.

To chyba właśnie w Ravinia ujawniła się po raz pierwszy niezwykła muzykalność i wszechstronność talentu Jamesa Levine'a.

Tam przecież grał *Missa solemnis* Beethovena, *8 Symfonię* Mahlera, Schoenberga *Gurrelieder*, koncertową wersję *La forza del destino* z Leontyną Price, *Trojan* Berlioz. Wszystkie te projekty były możliwe, ponieważ Gordon był przede wszystkim muzykiem, a dopiero potem menadżerem. Sam zresztą był

solistą i grał na fortepianie z Chicago Symphony Orchestra (zmarł na raka w 1995 r. w wieku lat 65). 25 lat współpracował z Jamesem Levinem, a był jednym z tych menadżerów, którzy po dźwięku dobierali odpowiedni fortepian dla solisty zaproszonego na festiwal.

A Levine przyciągał najlepszych jak np.: Alfred Brendel, który uczestniczył w takich „eksperymentach”, jak koncert fortepianowy Schoenberga (1974) i wszystkie koncerty Beethovena grane podczas dwóch wieczorów. Według wspomnień Brendla, współpraca z Levinem była zawsze znakomita, bo był to dyrygent o „otwartym umyśle i uchu”, zawsze chętny i gotowy pracować nad solidnym przygotowaniem koncertu, a nie zdawać się na improwizację. Nawet jeśli ilość prób była ograniczona, osiągał bardzo dobre rezultaty. Wspominając owe lata Brendel mówił: „Pamiętam wykonanie Schoenberga op. 42 i tylko dwie godziny prób w ciągu dwóch dni, a które to dzieło dzięki znajomości partytury przez Jimmy'ego i jego koncentracji okazało się być niezwykłym sukcesem. Pamiętam też trzy koncerty Beethovena grane jednego wieczoru w klimacie o temperaturze 100° Fahrenheita i przy 95% wilgotności. Grałem je wtedy w koszuli z krótkimi rękawami”.

Gdy Levine podjął się dyrygowania *Ringu* w Bayreuth (1994/95) ogłosił swe odejście z Ravinia. Wystąpił tam ostatni raz w 1993 r. na koncercie pożegnalnym.

Jego batutę znają wszystkie największe orkiestry Europy. Od 1975 r. regularnie występował podczas festiwalu w Salzburgu. W latach 1999–2004 był też głównym dyrygentem monachijskich filharmoników.

## Nagrania

Sosunek Jamesa Levine'a do nagrywania w studiu nie jest jednoznaczny. Niby ma na swym koncie bardzo wielką ich liczbę, ale nigdy nie był to cel sam w sobie. Dla niego najważniejsze są spektakle i oczywiście koncerty wykonywane przed widownią. Nie jest aż takim wrogiem wykonywania muzyki w atmosferze pozbawionej publiczności, jak np. Mitropoulos, który nazywał nagrania w studiu „artystyczną masturbacją”. Wziął raczej przykład ze swego mentora Szella, który znakomicie funkcjonował w studiu, a zapytany kiedyś po próbie nagrania *Symfonii g-moll* Mozarta jak można było zrobić takie wykonanie przy pustej widowni powiedział: „Mozart słucha!!!”.

W 1978 r. James Levine uważał, że nie ma

sensu nagrywać nowego kompletu symfonii Beethovena, bo jeśli się słyszało Toscaniniego i zna wykonania Reintera czy Szella, trzeba rzeczywiście mieć coś twórczego do przekazania, aby się takiego projektu podejmować. Nie sądził, że będzie bardziej od nich precyzyjny, czy „odkrywczy”, a jeśli pewnego dnia zdarzy mu się taka grupa muzyków, z którą będzie uważał, że można coś witalnego przekazać, to wtedy nagra kilka z nich. *Pastoralną* nagrał w 1976 r., ale dopiero w 1993 r. nagrał dalsze trzy z orkiestrą MET. Projekt nagrania całości nie został jednak zrealizowany, jak dotąd, do końca.

Nigdy więc nie był zainteresowany w ilościowym nagrywaniu dla samego tylko nagrywania. Są utwory, których się nie podejmował. Twierdził, że miał za mało czasu na próby, by „wycisnąć” własną wizję, bo muzycy grali te utwory tak, jak nauczył ich Karajan czy Solti.

James Levine nagrywał i nadal nagrywa dla wielu firm fonograficznych (np.: RCA, CBS, EMI, DG, Sony) i z wieloma orkiestrami: Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra, by wymienić tylko te najbardziej znane na świecie.

Ma trzy repertuary: jako pianista – koncerty muzyki klasyków i nagrania pieśni, w których akompaniuje śpiewakom na fortepianie (ma reputację najlepszego akompaniatora od czasów Geralda Moore'a!). Akompaniował w swej karierze takim sławom, jak Jennie Tourel, Hans Hotter i Eleanor Steber, żeby nie wspomnieć o współczesnych wokalistach, np. Cecilia Bartoli.

Jako solista preferuje koncerty Bacha i Mozarta. Wielkie koncerty na fortepian i orkiestrę na razie zostawia. Brak mu też czasu na rozszerzenie tego repertuaru.

Repertuar symfoniczny i operowy jest niebawem imponujący. Niekiedy dyrygował też muzyką baletową, np.: *Świętem wiosny*. Jako dyrygent symfoniczny grał głównie Mahlera i Drugą Szkołę Wiedeńską, które to dzieła są mu najbliższe duchowo. Dużo też znajdziemy chóranych utworów poczynawszy od Haydna.

Ilość nagrań operowych jest doprawdy spektakularna, a repertuar jest bardzo kosmopolityczny: Niemcy, Austria, Węgry, Rosja, Czechy, Francja, Włochy, Anglia i USA. Głównie jednak jest to opera „austro-niemiecka”.

Praktycznie wszystkie opery, którymi dyrygował w MET, albo już są na CD, Video lub DVD, albo czekają jeszcze na wydanie. W ramach obchodów jego 40-lecia pracy MET



wydała dwa monumentalne zestawy jego nagrań na CD i DVD.

Dyskografia Jamesa Levine'a obejmuje grubo ponad 450 tytułów; tylko za okres 1970–1980 zajęła 15 stron.

### Levine – popularyzator, aktywista edukacyjny, osoba publiczna

James Levine zainaugurował w 1977 r. serię telewizyjną dla PBS, w 1980 r. ufundował Young Artist Development Program, przywrócił do repertuaru MET cały cykl *Ringu* Wagnera (po raz pierwszy wystawiony dzięki niemu od 50 lat!), wznowił koncerty i recitale z udziałem artystów z MET.

Od 1991 r. wyjeżdża też na tournée z orkiestrą MET i od tego też roku występował na całym świecie łącznie z Expo w 1992 r. w Seville. Byli w Japonii, jeździli po całych Stanach i Europie, a raz w roku Levine prowadzi 4-5 koncertów w Carnegie Hall.

W latach 1973–1993 był muzycznym dyrektorem Ravinia Festival, letniego domu Chicago Symphony Orchestra, gdzie dyrygował utworami symfonicznymi, operami, dziełami na chór i orkiestrę, grał jako solista na fortepianie oraz muzykę kameralną. Nagrał muzykę do filmu *Fantazja 2000*, która miała być kontynuacją *Fantazji* Disneya z 1949 r. ze Stokowskim.

W Europie stale współpracował z Salzburgiem (1975–1993), Bayreuth (1982–1998) oraz z orkiestrami Berlina i Wiednia. Dyrygował chyba każdą większą, czy bardziej znaczącą orkiestrą na świecie, a w latach 1999–2004 był głównym dyrygentem monachijskich filharmoników. Odbył też liczne tournée po Europie, regularnie był podczas Verbier Festival Youth Orchestra, której jest muzycznym dyrektorem, od jej założenia czyli od 2000 r.

Po raz pierwszy dyrygował Boston Symphony Orchestra w kwietniu 1972 r. W październiku 2001 r. mianowano go muzycznym jej dyrektorem, a faktycznie „odziedziczył” ją w sezonie 2004/5 po Seijim Ozawie. Od 2005 r. jest też muzycznym dyrektorem Tanglewood Music Center.

Otrzymał wiele nagród i odznaczeń. W 1980 r. otrzymał corocznie przyznawaną nagrodę Manhattan Cultural Award, a w 1986 r. medal Smetany od czeskiego rządu, po tym, jak dyrygował *Moją ojczyzną* w Wiedniu. Trafił na okładkę *Time'a* (1983), kiedy *Musical America* ogłosiła go muzykiem roku, nakręcono o nim film dokumentalny w serii *American Masters* pokazany później w telewizji amerykańskiej (stacja PBS), ma honorowe doktoraty z wielu uniwersytetów z włączeniem Julliard, wykładał w Harvardzie, Yale, oraz oczywiście w nowojorskiej Julliard. W 1996 r. dostał Gold Medal for Service to Humanity nadany mu przez National Institute of Social Science, a w 1997 r. otrzymał Lotus Award za inspirację dla młodych muzyków z Young Concert Artist. Był pierwszym, który otrzymał Anton Seidl Award z Wagnerian Society of New York w maju 1996 r., dostał też National Medal of Arts, który wręczył mu Prezydent Clinton w Białym Domu. W 2002

r. rząd Austrii przyznał mu w imieniu Salzburga i Wiednia Gold Cross of Honor. Jest też jednym z pięciu uhonorowanych 8 XII 2002 r. przez Kennedy Center Honors w Waszyngtonie. W 2005 r. przyznano mu nagrodę Distinguished Service to the Art z American Academy of Arts and Letters, w 2006 r. był laureatem nagrody Opera News, a w 2008 – Opera Award z the National Endowment for the Arts.

skiego, Saint-Saënsa, Gershwina i Richarda Straussa.


Tym, którzy chcieliby mieć w swej kolekcji więcej jego nagrań, polecam oczywiście jego jubileuszowe, wybrane przez niego samego dwa zestawy oper wydane przez MET w 2010 r. Ale każde pojedyncze nagranie dowolnej opery pod jego batutą przyniesie wielbicielom opery wiele wspaniałych muzycznych wrażeń.



James Levine

### Rekomendacja

Jeśli ma to być jedno, jedyne nagranie – to polecam na DVD (lub video) galę na 25-lecie pracy Levine'a w MET. Ciepło i radość emanują z tego uroczystego koncertu-molocho. Świetnie też widać technikę dyrygowania, jego współpracę z muzykami orkiestry i śpiewakami. A sam program proponuje ogromną różnorodność repertuaru i stylów muzycznych. Usłyszymy i zobaczymy fragmenty oper: Wagnera, Rossiniego, Mozarta, Verdiego, Charpentiera, Cilei, Corigliana, Dworzaka, Mascagniego, Lehara, Bizeta, Gounoda, Masseneta, Berlioz, J. Straussa, Giordana, Offenbacha, Pucciniego, Czajkow-

Każdy, kto nie miał okazji choćby raz, być w nowojorskiej MET, po obejrzeniu tego materiału zrozumie, o co „ten hałas”, i dlaczego jest to obecnie najwspanialsza świątynia opery na świecie – a jest nią, bo taką wykreował ją przez ponad 40 lat James Levine. 

Tekst opracowany na podstawie:

– *Dialogues & Discoveries*, James Levine *His Life & His Music* – Robert C. Marsh, Scribner copyright 1998  
Conductors: A New Generation – Philip Hart – Scribner 1983

– *Molto Agitato*, Johanna Fiedler – Doubleday 2001 oraz wiele wywiadów i innych publikacji prasowych. Wszystkie tłumaczenia cytatów na polski – Basia Jakubowska



# Andreas Scholl: śpiewam Bacha

Kiedy miałem 9 lat, z Kiedricher Choruben, chórem dziecięcym mego rodzinnego miasta, zaśpiewałem *Pasję według św. Jana Bacha*. Nigdy nie zapomnę entuzjazmu tych wszystkich chłopców i natężenia naszego śpiewu w ostatnich wersach finałowego chóru, *Herr Jesu Christ, erhöre mich/Ich Will dich Preisem ewiglich! (Panie Jezu, wysłuchaj mnie, będę wychwalał Cię wiecznie)*. W pewien sposób, wydawało się, że wszyscy utworzyliśmy jakąś więź z tym arcydziełem Bacha. Czy możliwe jest, aby dziecko uchwyciło w całości wszystkie aspekty tych kompozycji? Można w to wątpić, zdając sobie sprawę z wyzwań, jakie stawiają arie Bacha także dla dorosłych doświadczonych śpiewaków. W języku niemieckim rozróżniamy „verstehen” (rozumieć) od „begreifen” (uchwycić). Według mnie, nawet jeśli dziecko nie jest zdolne do analizy kompozycji, czy też, aby dotrzeć do tej kompozycji za pomocą swego intelektu i zrozumienia, potrafi jednak „uchwycić” intencje całości kompozycji, raczej poprzez doświadczenie niż analizę. To jest to, co określam jako „gnostyczne” strone zbrocze śpiewu. Dla gnostycyzmu, bardzo osobiste doświadczenia jednostki, inaczej mówiąc „wiedza”, jest o wiele ważniejsza niż „wiarą” nabytych lekcji. Ideałem byłoby, gdyby śpiewak, poprzez swoje przygotowanie i pracę, byłby zdolny do tego, aby wyczarować to doświadczenie dla słuchacza.

Wszyscy wiemy, że wierność muzyce Bacha nie może ograniczyć się do instrumentacji, do nastroju i do użytych instrumentów, ponieważ wychodzi poza te narzędzia i stara się przemówić do duszy słuchacza. Ta komunikacja jest siłą napędową kompozycji Bacha. Kontekst religijny odwołuje się nieustannie do duszy ludzkiej, duszy poszukującej odkupienia. Według mnie, to właśnie tu znajduje się punkt wyjścia wszelkich rozważań dotyczących sposobu śpiewania jakiegokolwiek arii Bacha; uważam, że każda interpretacja prawdziwie „autentyczna” nie musi odwracać się od podstawowego uzasadnienia istnienia tej muzyki.

Czy trzeba być wierzącym, żeby śpiewać muzykę Bacha w sposób naprawdę przekonujący? To pytanie stawiane jest często. Muzyka Bacha zakotwiczona jest w idei „Gotteslob”, faktu wielbienia Boga poprzez muzykę i edukowania dusz wspólnoty chrześcijańskiej, zebranej w kościele. Jako śpiewak muszę być świadomy roli, jaką biorę na siebie śpiewając taki recytatyw czy

taką arię. Tekst sam w sobie, przesłanie arii i jej kontekst powinny stanowić bazę każdej interpretacji. Kim jestem, gdy śpiewam ten recytatyw, czy taką arię, komu to śpiewam? Znajomość kontekstu religijnego i wiary może być bardziej podporą niż przeszkodą. Słyszałem kolegę, który do głębi wzruszył publiczność swoim sposobem śpiewania arii, i byłem przekonany, że jego interpretacja łączyła się z prawdziwym przekonaniem religijnym. Kiedy go o to potem zapytałem, wyjaśnił mi, że nie będąc wierzącym, akceptuje prawdziwość muzyki w czasie, gdy ją śpiewa.

Odczuwając niewiarygodną moc i przekonanie muzyki Bacha, czasami można by poczuć się niegodnym, by ją zaśpiewać. Poznałem swoją część problemów związanych z Herr Bachem przygotowując i nagrywając solowe kantaty na alt w 1997 r. W pewnym momencie omal się nie rozplakałem, byłem gotowy, by rzucić to wszystko, ponieważ pomyślałem sobie: „Nie jestem dość dobry dla tego Bacha”. Na szczęście, nasz dyrygent Philippe Herreweghe i jego małżonka, wiolonczelista Ageet Zwijsstra wyczuli, że mam problemy i ich wsparcie, a także sposób, w jaki podchodzili do muzyki, pomogły mi sobie z tym poradzić.

Wydaje mi się, że aby studiować Bacha, należy mieć dużo czasu. Zawsze ostrożniej jest znać tę muzykę prawie na pamięć, odwiedzać ją bez przerwy przez dany okres. Zdałem sobie sprawę, zwłaszcza w recytatywach, że nieustannie odkrywam nowe szczegóły i że zdobywam nowe perspektywy i niesłychane idee przygotowując daną interpretację. Aby dotrzeć do miejsca, gdzie czuję, że mój sposób przekazania arii słuchaczom jest przekonujący, potrzebuję spędzić pewien czas z utworem.

Typową reakcją śpiewaka jest otwarcie partytury i zabranie się od razu do jej śpiewania. Uważam, że postępując w ten sposób tracimy okazję, by zrozumieć sens utworu. Kiedy tylko usłyszymy swój własny głos w poszczególnej arii, odciskamy wspomnienie tego, a potem, gdy zgromadzimy nowe idee, trudno będzie odstąpić od tego śladu. Zławsza recytatywy zyskują dużo, gdy są wielokrotnie czytane na głos. Istnieje tyle różnych i osobistych sposobów nadania dramatycznego sensu danemu recytatywowi, że potrzebuję odkryć, na jakim sposobie się skoncentrować. Jak już wcześniej wspo-

niałem, bardzo ważne są dla mnie tekst i kontekst. Co wydarzyło się wcześniej w tym dziele? Co teraz mówię? To właśnie sprawia, że interpretacja arii Bacha poza kontekstem jest tak trudna.

Myspiewacy wysyłamy nieustannie energię, fale dźwiękowe na najprostszym poziomie jak również „sens” słów na poziomie mentalnym, mając nadzieję, że słuchacz odbierze przekaz. Jeśli porównamy interpretację arii do kinowego ekranu, przeciętne przygotowanie połączone z „pięknym śpiewem” zostawia publiczności dużo przestrzeni, aby wyświetlić tam to, co publiczność chce usłyszeć. Wykonanie dobrze przygotowane i dobrze wykonane pozostawia słuchaczowi dużo mniej okazji doczepienia swych własnych idei. Jako śpiewak, zajmuję stanowisko w stosunku do sposobu, w jaki, według mnie, kompozytor chciałby, aby ta aria, czy ten recytatyw został przyjęty. Słuchacze mogą zdecydować, czy przyjąć moje zdanie, czy też je odrzucić. Jednak większość słuchaczy będzie miała możliwość doświadczyć tego, co można by nazwać „przekonaniem”.

Od lat próbuję znaleźć określenie, które mogłoby opisać stan ducha śpiewaka, gdy udaje mu się „przemówić” do publiczności. Nazywam to „być połączonym”. Metoda dość oschła i analityczna pozwalająca pamiętać o tych wszystkich różnych niezbędnych elementach, by zaśpiewać arię, potrzebuje kulminacji w jednym takim „połączeniu” tych wszystkich elementów. Nie mogę za każdym razem pamiętać o każdym odrębnym elemencie swego przygotowania, gdy śpiewam, jednak to przygotowanie i fakt, że powtarza się utwór wielokrotnie, łączy te elementy, aby dotrzeć do etapu, który nie może być analizowany. Podobnie jak dziecko, słuchacz może „uchwycić”, o co chodzi bez „wiedzy”, która wynikałaby z odbioru i rozumienia wszystkich tych elementów wziętych oddzielnie. Ideałem jest, gdy słuchacz staje się także „połączony”. Nie istnieje nic, co gwarantowałoby, że dobrze przygotowana interpretacja będzie wzruszać, jednak szanse na udaną komunikację wzrastają proporcjonalnie z każdą dodatkową minutą zainwestowaną w refleksję nad tym, co stanowi moją pracę: w jaki sposób najlepiej służyć muzyce. ☺

© 2011 Andreas Scholl/Decca

są to fragmenty tekstu, który ukazał się na łamach Goldberg Magazine

tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek







Artur Rubinstein (5)

## Dojrzały mistrz

Łukasz Kaczmarek

### Ku zyciowym zmianom

Zbliżając się do 40. roku życia, Artur Rubinstein wciąż posiadał w sobie duszę dziecka. Z niesłabnącym entuzjazmem oddawał się tak muzyce, jak wszelkim innym rozrywkom intelektualnym, życiu towarzyskiemu, a wreszcie miłosnym podbojom. Swoją ówczesny styl życia określał mianem hulaszczego. Oczywiście, przy tym nie zaprzestał życia koncertowego, które, na szczęście, także stanowiło dlań źródło wielkiej radości. Pośród wielu koncertów i recitali, Rubinstein ze szczególnym sentymentem i humorem wspomina jeden z nich, który zakończył się w iście komediowy sposób. Po wieczorze spędzonym z księżciem Walii i dwoma angielskimi arystokratkami, z natury niemuzyczny monarcha poprosił Artura o zagranie jakiegoś utworu. Rubinstein wybrał „swego” osławionego *Poloneza As-dur* Chopina. I choć pianista nie szczędził entuzjazmu, antyczny fortepian nie wyszedł jednak zwycięsko ze swego zadania... „Usiadłem na osobliwej antycznej ławeczce, nogami spróbowałem odnaleźć pedały i zacząłem grać. Początek brzmiał terkotliwie, ale kiedy zagrałem pierwszy wielki akord fortissimo, stało się coś strasznego: prawa noga instrumentu odpadła, wieko zatrzasnęło się ze straszliwym hałasem, a klawisze zacięły się na dźwiękach, które uderzyłem. Ten występ spowodował więcej śmiechu niż jakakolwiek z opowiedzianych przeze mnie anegdot”<sup>1</sup>. Spośród bardziej „poważnych” koncertów danych przez Rubinsteina w tam-

tym czasie, przypomnieć należy wykonanie *II Koncertu fortepianowego B-dur* Brahmsa pod dyrykcją Reynalda Hahna, w Cannes, a także *III Koncert fortepianowy c-moll* Beethovena pod dyrykcją Bernardina Molinarię, w Augusto, gdzie wielkiego pianistę oklaskiwał wielki kompozytor włoski, Ottorino Respighi. Przyjaźń z innym wielkim kompozytorem, Sergiuszem Prokofiewem, zaowocowała wspólnemu przysłuchiwaniu się światowej premierze jego *II Koncertu skrzypcowego g-moll*, oczywiście w kompozytorskiej łozy. Był też Rubinstein jurorem jednego z konkursów pianistycznych, w którym I nagrodę jednogłośnie przyznano Claudio Arrauowi.

Wielkiego artystę ogarnęły wszak także niepokojące refleksje. Analizując swój, pokazny zresztą, repertuar koncertowy, Rubinstein doszedł do wniosku, iż żaden z utworów wchodzących w jego skład nie jest przezeń opanowany do perfekcji. Przy tym jednak, w każdą swą interpretację, pianista zawsze potrafił przenieść swoją ogromną miłość do muzyki, która udzielała się też słuchaczom.

„Każdy utwór grałem zawsze z uczuciem głębokiego wzruszenia i głębokiej do niego miłości, a kiedy (i to jest wielki dar niebios) ogarnia mnie natchnienie, owa emocja i miłość udzielała się publiczności. Znacznie częściej zdarza się, że perfekcja aż do najdrobniejszego szczegółu, uzyskana w ciągu wielu godzin ciężkiej pracy, pozostawia publiczność zimną, ponieważ gubi się sama istota i sens muzyki”<sup>2</sup>.

### Na nowej drodze życia

Emil Młynarski w roku 1927 zaprosił Artura na wspólne koncerty w Warszawie i w Łodzi. Po koncercie warszawskim, kiedy to Rubinstein wykonał *IV Koncert fortepianowy G-dur* Beethovena, jego garderobę odwiedziły trzy piękne damy. Jego szczególną uwagę zwróciła Nela, córka Emila Młynarskiego. Była spełnieniem ideałów Artura. Rubinstein, mówiący dotychczas, że nie zamierza się żenić, nagle, w jednej chwili poczuł taką potrzebę. Zresztą oboje młodzi zakochali się w sobie niemal od pierwszego wejrzenia. Zanim Rubinstein udał się do Budapesztu, wymienił z Nela pierwsze deklaracje miłości. Tymczasem życie muzyczne jakie prowadził, szło swoim torem. W Budapeszcie koncertował pod batutą Erna von Dohnányiego. Tam też poznał Bełę Bartóka i Zoltána Kodályę. Będąc w Paryżu, spotkał zaś Heitora Villa-Lobosa, który to dedykował mu *Rudepoéma*, swoją najnowszą kompozycję. A niedługo potem Rubinstein dowiedział się, że inny wielki przyjaciel dedykował mu swoje dzieło – Karol Szymanowski, w postaci *IV Symfonii koncertującej*. W Paryżu, zaprzyjaźnił się też z sensacyjnie debiutującym wówczas Vladimirem Horowitzem. W Bukareszcie zaś spotkał młodziutkiego Dinu Lipattiego, który gratulował mu po skończonym recitalu. Rubinstein dopiero po śmierci rumuńskiego pianisty, dowiedział się, z kim wówczas rozmawiał. Kolejne ważne wydarzenia przyniósł pobyt w Anglii. To tutaj odbył się wspólny koncert z Johnem



Barbirollim, tutaj też Fred Gaisberg przekonał Rubinsteina, by ten zarejestrował swoje pierwsze nagranie akustyczne. Była to *Barkarola* Fryderyka Chopina. Wkrótce Rubinstein dokonał też wspólnych nagrań z Barbirollim. Były to koncerty fortepianowe Czajkowskiego (*b-moll*) i Chopina (*f-moll*). Artura dobiegła jednak smutna dlań wiadomość: oto Nela wyszła za mąż za polskiego pianistę Mieczysława Münza. Rubinstein o staraniach swojego młodszego kolegi wiedział już wcześniej, wiedział także, że sam potrzebuje czasu, zanim podejmie ostateczną decyzję co do małżeństwa. Mimo to, odczuł tę informację jako osobistą tragedię. Na szczęście intensywne tournée koncertowe po trzech kontynentach i rytm życia, jaki wówczas wiodł, pozwalały mu zapomnieć o smutku i straconych nadziejach. Wielkim zaskoczeniem było wszak dla niego, gdy będąc w Filharmonii Warszawskiej w roku 1931, na koncercie Gregora Piatigorskiego, natknął się właśnie na Nelę. Koncertu wysłuchali wspólnie. Artur od samego początku wiedział, że małżeństwo Neli z Münzem nie było podyktowane miłością. Wiedział też o ich nasilającym się konflikcie, a wreszcie, o jej od niego odejściu. Po niedługiej rozmowie, okazało się, że wzajemna miłość w sercach Neli i Artura wcale nie wygasła. Wtedy to wymienili między sobą pierwsze pocałunki i wkrótce podjęli decyzję o wspólnej przyszłości. Narzeczeni spędzili Noc Sylwestrową w Zakopanem. Nela towarzyszyła też Arturowi w jego tournée po Włoszech, wspólnie z nim odwiedziła Hiszpanię oraz, oczywiście, jego paryskie mieszkanie. Uzyskawszy, bez większych problemów, rozwód z Mieczysławem Münzem, mogła wreszcie poślubić Artura. Ceremonia odbyła się w Londynie, 27 lipca 1932 r. Swoją miłość miodowy nowożeńcy spędzili w Wenecji. A dokładnie w rok później urodziła im się córka. I oto spełniło się marzenie życiowe Artura. Dziewczynce nadano imię Ewa, co było nieprzypadkowe. Imię to nosiła bowiem bohaterka ulubionej jego opery, *Spiewaków norymberskich* Wagnera. Narodzonemu zaś w kolejnym roku synowi, rodzice nadali imię Paweł – na cześć przedwczesnie zmarłego, najlepszego przyjaciela Artura, Pawła Kochańskiego. W momencie kiedy rodził się syn, Rubinstein nagrywał *Poloneza fis-moll* op. 44 Chopina. Nagranie wypadło znakomicie, jednak wielkiemu pianiście przytrafiły się dwie fałszywe nuty. Przez wzgląd na tę szczególną chwilę, zdecydował jednak zaakceptować owo nagranie. 17 stycznia 1945 r. na świat przyszło trzecie już dziecko Artura i Neli: córeczka Aniela, a 8 grudnia 1946 r. – czwarte i ostatnie: syn John.

## Zasłużone sukcesy

Wkrótce po swoim ślubie Rubinstein odbył tournée po Rosji. Oprócz serii znakomych koncertów, zaowocowało ono także szczególnym odkryciem. Oto bowiem Rubinsteinowi przedstawiono młodzieńczego Emila Gilelsa. Rok 1935 zaowocował natomiast tournée po Japonii. Tutaj także Arturowi towarzyszyła Nela. Radość japońskich sukcesów

zakłóciła jednak smutna wiadomość z Polski: zmarł Emil Młynarski, teść Rubinsteina. W dwa lata później doszła także kolejna tragiczna wieść, tym razem o śmierci Karola Szymanowskiego. Tymczasem Rubinsteinowi przyszło po raz pierwszy koncertować w Australii. A w sezonie 1937/38 czekało go kolejne tournée po Stanach Zjednoczonych. Jego impresariem był Sol Hurok, który miał stać się gwarantem sukcesów finansowych Rubinsteina na kolejne długie lata. Artyście szczególnie zapadła w pamięć jedna z prób przed koncertem w San Francisco. Ponieważ agencja nie dostarczyła fortepianu na czas, całą solową partię *IV Koncertu fortepianowego G-dur* Beethovena Rubinstein musiał prześpiewać przy akompaniamencie orkiestry pod batutą Pierra Monteux. Tymczasem wybuchła II wojna światowa. Rubinstein zamieszkał w Stanach Zjednoczonych. Chętnie nagrywał płyty, do których był już w pełni przekonany. Wspólnie z Jaszą Heifetzem i Emanuelem Feuermannem stworzył trio. Niestety, Feuermann zmarł przedwcześnie w roku 1942. Jego miejsce zastąpił wówczas Gregor Piatigorski. Zespół określany był w Ameryce jako „Million Dollar Trio”. Natomiast w roku 1944, Artur Rubinstein po raz pierwszy wystąpił z wielkim Arturem Toscaninim. Ich wspólny koncert odbył się 29 października tegoż 1944 r., a wykonał wówczas *III Koncert fortepianowy c-moll* Beethovena, co zostało utrwalone na płytach. Interesujący jest fakt, że tego samego dnia, trzy godziny później Rubinstein dał cały recital chopinowski w Carnegie Hall.

## Człowiek humanitarny

Artur Rubinstein przez całe swoje życie pozostał wielkim patriotą, wspierając jak tylko mógł, zarówno Polskę, jak i Izrael. Pod koniec lat 1950. dał dziesięć koncertów w Stanach Zjednoczonych, z których dochód przeznaczony był wyłącznie na cele dobroczynne – tym razem amerykańskie instytucje. Gest ten potraktować można także jako niezwykle podziękowanie dla USA za wieloletnie mieszkanie. W podobnym bowiem czasie Rubinstein wraz z rodziną (pomniejszoną już o dwoje dorosłych, samodzielnych dzieci) przeniósł się do swego dawnego mieszkania paryskiego. Wielki pianista odwiedził także Polskę: najpierw w roku 1958, a potem w 1960, kiedy to został zaproszony jako honorowy przewodniczący jury VI Konkursu chopinowskiego. Wtedy to wyróżnił niedocenionego Michela Blocka Nagrodą Artura Rubinsteina. Rubinstein zawsze raczej z szacunkiem wypowiadał się o swoich kolegach; z wieloma pianistami łączyła go serdeczna znajomość. W swych *Pamiętnikach*, artysta wspomina, dość zabawnie zakończone, spotkanie ze Świątostawem Richterem, w latach 1960., kiedy obaj muzycy do późnej nocy siedzieli pogrążeni w dyskusji. Rozmowie towarzyszyły także przekąski i alkohol. Nazajutrz, z powodu wypitych ilości, Rubinstein czuł się tak źle, że wezwał doktora. Wychodząc, lekarz powiedział: „Co za ciekawy zbieg okoliczności. Dziś rano wzywano mnie już także do innego pianisty, nazywa się Richter”<sup>3</sup>.

Przyjaźń z Picassem zaowocowała sporządzeniem przez malarza 24 portretów Rubinsteina. Ale wielki pianista spotykał się także z innymi dowodami uznania: oto kilka prestiżowych uczelni przyznało mu tytuł doktora honoris causa, zaś w roku 1971 otrzymał wiele zaszczytnych odznaczeń, ze stopniem Wielkiego Oficera Legii Honorowej Republiki Francuskiej włącznie. Czymś iście niezwykłym było wszak nadanie nowo wyhodowanej w Holandii odmianie tulipana, nazwiska i imienia wielkiego pianisty. O Rubinsteinie nakręcono także dokumentalny film z jego własnym udziałem. Reżyserem był François Reichenbach, a pianista otrzymał za swój udział, w roku 1970 Oscara. I oczywiście wielkim sukcesem cieszyły się cytowane już kilkakrotnie na łamach naszych tekstów w *Muzyka21*, pamiętniki Rubinsteina: najpierw *Moje młode lata*, a potem *Moje długie życie*. Kariera wielkiego artysty powoli dobiegała końca. Do decyzji o jej zakończeniu zmusiły go poważne problemy ze wzrokiem, nie zaś utrata sprawności technicznej. Należy w tym miejscu dodać, że przez cały czas swojej długiej kariery, Rubinstein nigdy nie odwołał koncertu z własnej winy, nawet będąc chorym, decydował się występować. A o chorobie zawsze zapominał na ten czas. Ostatni polski koncert Artura Rubinsteina odbył się w rodzinnej Łodzi, 30 maja 1975 r. Dyrygował Henryk Czyż, a wykonano wówczas *V Koncert fortepianowy Es-dur „Cesarski”* Beethovena oraz *II Koncert f-moll* Chopina. Zaś ostatnim występem Rubinsteina w ogóle, był recital w londyńskiej Wigmore Hall, z którego dochód przeznaczony był na ratowanie tej sali od grożącej jej rozbiórki.

„Dla mnie samego jednak występ w Wigmore Hall był także gestem symbolicznym: w tej właśnie sali dałem swój pierwszy recital w Londynie i fakt, że grałem w niej też po raz ostatni w życiu, kazał mi myśleć o całej mojej karierze jak o sonacie: pierwsza część prezentowała boje mojej młodości, następujące po niej andante – początek poważniejszych przejawów talentu, scherzo dobrze reprezentowało nieoczekiwane, wielkie sukcesy, a finale okazało się cudownym, wzruszającym zakończeniem”<sup>4</sup>.

Artur Rubinstein wciąż pozostał jednak człowiekiem aktywnym. Brał udział w filmach o muzyce, jeździł po świecie, pracował nad kolejną częścią pamiętników: *Moje długie życie*.

Ale też z rozkoszą oddawał się słuchaniu muzyki z płyt w zaciszu swego domu. Ostatnią, jakiej wysłuchał, było nagranie *Koncertu podwójnego a-moll* jego ukochanego Johannes Brahmsa. Artur Rubinstein zmarł 20 grudnia 1981 r. w Genewie, przeżywszy blisko 96 lat. ☹

Przypisy:

- 1 Artur Rubinstein, *Moje długie życie*, tom 1., PWM, Kraków 1988, str. 246
- 2 Artur Rubinstein, *Moje długie życie*, tom 1., PWM, Kraków 1988, str. 243-244
- 3 Artur Rubinstein, *Moje długie życie*, tom 2., PWM, Kraków 1988, str. 607
- 4 Artur Rubinstein, *Moje długie życie*, tom 2., PWM, Kraków 1988, str. 656



Tansmania (9)

# Opera *Sabataj Cwi, fałszywy Mesjasz* Aleksandra Tansmana (2)

Dagmara Budzioch, Małgorzata Gamrat



Kairze i małżeństwo z Sarą, przyjęcie islamu i śmierć na wygnaniu. Jako miejsca kluczowe dla Sabataja i ruchu sabataistycznego należy wymienić Smyrnę, Saloniki, Konstantynopol, Kair, Gazę i Jerozolimę. Te autentyczne wydarzenia, postacie, jak i miejsca, stały się osnową dla opery A. Tansmana *Sabataj Zewi, fałszywy Mesjasz*.

Pisząc niniejszy tekst nie miałam niestety dostępu do libretta opery, ale jedynie do jego krótkiego opisu. Na tej podstawie uznałam, że w dużej mierze jest ono zgodne z faktami historycznymi lub ustaleniami badaczy. Z oczywistych względów, ten artykuł nie będzie zawierał ani szczegółowego opisu życia Sabataja, ani historii czy ideologii stworzonego przez niego ruchu. Zostały tu nakreślone przede wszystkim te fakty, które są ujęte w operze, a omówienie których może być pomocne przy jej odbiorze.

Sabataj Cwi, syn Mordechaja, urodził się 9 aw (23 lipca lub 1 sierpnia 1626) w Smyrnie, zmarł w dzień Jom Kipur (30 września 1676) w Dulcigno (Ulcinj), miasteczku na terenie Czarnogóry. W młodości uczęszczał do jesziwy – szkoły talmudycznej, jednak jego rzeczywiste zainteresowania skoncentrowały się na mistycyzmie i kabale luriańskiej. Wiadomo, że miał skłonności ascetyczne i ekstatyczne. Dzięki takim praktykom chciał osiągnąć łączność z Bogiem i aniołami, moc przewidywać przyszłość oraz czynić cuda.

Pisząc o Sabataju i narodzinach ruchu, należy stale mieć w pamięci kontekst historyczny tamtego okresu. W 1 poł. XVII w. pojawiały się nury, które mówiły o rychłym nadejściu Mesjasza; dotyczyło to zarówno środowisk żydowskich, jak i chrześcijańskich. Według bardzo popularnego wśród Żydów wyliczenia dokonanego na podstawie fragmentu z Zoharu (Zohar II 139a-b), Mesjasz miał nadejść w 1648 r. Jednocześnie był to rok, który w historii zapisał się jako czas rzezi dokonanych przez hordy Bohdana Chmielnickiego, które przez współczesnych były interpretowane jako „ból porodowe mesjasza”. To te niepewne czasy Sabataj Cwi wybrał jako początek swojej działalności. Właśnie wtedy, mając zaledwie 22 lata, ogłosił się w Smyrnie jako wyczekiwany mesjasz, czemu towarzyszyły też zaślubiny z ukrytą w Torze Szechina (הישיב) jest to hebrajski termin oznaczający Bożą Obecność). Ogłoszenie mesjańskiego mandatu było rzekomo wypełnieniem nakazu, który usłyszał podczas iluminacji: „Ty jesteś zbawcą Izraela, mesjaszem, synem Dawidowym, pomazańcem Boga Jakubowego, ty zbawisz Izrael”.

Z czasem, gdy jego mesjańskie pretensje

stały się zbyt śmiałe, została nałożona na niego klątwa (1651 r. lub według innych opinii w 1654 r.) i razem ze swoimi zwolennikami został wygnany ze Smyrny. Następnie udał się do Konstantynopola (w 1653 r. lub najpóźniej w 1658 r.), gdzie znalazł nowych zwolenników, np. Abrahama ha-Jakini (postać ta przewija się również w operze A. Tansmana; tutaj występuje jako Abraham Hayskhini). Później zdecydował się osiąść w Salonikach, które w tym okresie były miastem kabalistów. Jednak z obu miast, podobnie jak ze Smyrny, został wygnany. Ostatecznie po wieloletnich wędrówkach osiadł w Kairze, gdzie spędził około dwóch lat (1660–1662). Następnie udał się do Jerozolimy, jednak potem raz jeszcze udał się do Kairu, gdzie miał miejsce jego ślub z Sarą, dziewczyną ocalałą z rzezi Chmielnickiego, która twierdziła, że będzie panną młodą mającego wkrótce nadejść mesjasza (kolejna z postaci występujących w operze).

W drodze do Jerozolimy, w mieście Gaza, Sabataj spotkał człowieka, który miał stać się kluczową postacią dla całego ruchu. Był to kabalista Abraham Natan ben Eliza Chajim Aszkenazi (lub Natan Benjamin Lewi), znany po prostu jako Natan z Gazy (jedna z głównych postaci pojawiających się w operze). 31 maja 1665 r. Natan ogłosił, że era mesjańska rozpocznie się w następnym roku – 1666. Teraz nastąpił podział ról: Sabataj był mesjaszem, a Natan jego prorokiem (niedługo później dołączył do nich jeszcze Samuel Primo, który pełnił rolę sekretarza Sabataja; on także występuje w libretcie). Sabataj nauczał w wąskim gronie swoich zwolenników, natomiast zadaniem Natana było propagowanie nowego ruchu. W Nowy Rok (Rosz ha-Szana) 1665 r. publicznie ogłosił się jako oczekiwany mesjasz.

Popularność Sabataja stawała się coraz większa, zarówno wśród Żydów, jak i wśród chrześcijan. Bardzo szybko wieści o pojawieniu się „mesjasza” rozniosły się po całej Europie, a wśród jego zwolenników było także kilku znanych rabinów. Bez względu na to, jak interpretować działania Sabataja i Natana, pewne jest, że nowy ruch wywołał poruszenie wśród społeczności żydowskich, np. w niektórych gminach żydowskich rozpoczęto przygotowania do exodusu, w synagogach zaczęto odmawiać specjalną modlitwę za „świętego i prawego Sabataja Cwi, mesjasza Boga Jakubowego”, a jego portret drukowano w modlitewnikach. Jednak oprócz entuzjazmu, wywoływał on też ostre reakcje ze strony rabinów, gdyż jednym z głównych jego założeń było dążenie do odstąpienia od tradycji ży-

Sabataj Cwi w dziejach Żydów i judaizmu jest jedną z bardziej kontrowersyjnych postaci. Do historii przeszedł jako samozwańczy mesjasz, który dzięki swojej charyzmie zdołał pociągnąć za sobą rzesze zwolenników. Swoimi wystąpieniami udało mu się zwieść nawet niektórych znanych rabinów. Poprzez swoje działania wprowadził olbrzymi zamęt w społecznościach żydowskich na terenie całej Europy i nie tylko. Obecnie podejrzewa się, że Sabataj mógł cierpieć na jakieś schorzenie o podłożu psychicznym. Nawet jeśli rzeczywiście tak było, to nie da się zaprzeczyć, że była to postać barwna, której biografia w dalszym ciągu stanowi temat pracy badaczy. Nie należy się też dziwić, że mogła się ona stać inspiracją dla dzieł artystycznych.

Jeśli prześledzić życie Sabataja, to okaże się, że można w nim wyróżnić kilka kluczowych wydarzeń, które wpłynęły na życie jego samego, jak i na kształtowanie się jego ideologii oraz całego ruchu. Wśród takich cezur należy wspomnieć przede wszystkim moment, kiedy Sabataj ogłasza swoje mesjańskie posłannictwo, spotkanie z Natanem z Gazy, pobyt w



dowskiej (w czasach mesjańskich większość przykazań ma przestać obowiązywać).

Na początku 1666 r. Sabataj ponownie udał się do Konstantynopola. Możliwe, że chciał, aby dzięki temu wypełniły się słowa Natana, który w programie mesjańskim z 1665 r. przewidywał, że „Za rok i kilka miesięcy odbierze on [Sabataj] sułtanowi panowanie bez walki. (...) Wszyscy królowie płacić mu będą daniny, ale tylko sułtan będzie jego sługą”. Jednak gdy dotarł do Konstantynopola, wydarzenia potoczyły się zupełnie inaczej – został aresztowany i osadzony w więzieniu w twierdzy Gallipoli nad Bosforem (luty 1666 r.), którą sabatajczyści nazwali Migdal Oz, czyli Wieża Siły.

Uwięzienie Sabataja nie zdołało jednak zniechęcić ani jego samego, który nadal podtrzymywał zasadność swojego mesjańskiego mandatu, ani jego zwolenników, którzy w dalszym ciągu przybywali, aby złożyć mu hołd. Wśród osób odwiedzających Sabataja, znalazł się też Nehemia ha-Kohen, czyli Nehemia ze Lwowa (jedna z postaci w operze; u Tansmana jako Nehemiasz Cohen) – wysłannik Żydów polskich, który po rozmowach z Sabatajem odrzucił jego mesjańskie posłannictwo. 15 września 1666 r. Sabataj został przewieziony do Adrianopola, a następnego dnia miało miejsce jedno z najważniejszych wydarzeń w

działach ruchu – apostazja „mesjasza” (cały ten wątek został również przedstawiony w operze).

Nie znany jest dokładny przebieg wydarzeń, które rozegrały się w sułtańskim pałacu, jednak ważne jest, że Sabataj zgodził się na przyjęcie islamu (gdyby nie przyjął nowej wiary miał zostać ścięty), otrzymał nowe imię Aziz Mehmed Effendi oraz tytuł strażnika bram pałacowych wraz z wysoką pensją. Islam przyjęła także jego żona oraz część wyznawców (wśród zwolenników nastąpił wtedy rozłam, czy powinni podążać za Sabatajem i przyjąć islam, czy powinni pozostać w dawnej religii).

Nawet będąc już po konwersji, Sabataj nie zamierzał rezygnować z mesjańskiej misji i nadal utrzymywał kontakty ze swoimi wyznawcami. Teraz grał podwójną rolę. Z jednej strony był pobożnym muzułmaninem, uczniem Wani Effendiego, który przyprawdzał swoich zwolenników, aby w pałacu sułtańskim złożyli wyznanie wiary i przyjęli islam. Z drugiej zaś, nadal odprawiał żydowskie nabożeństwa w synagodze (jednocześnie ostentacyjnie łamał też przykazania judaizmu, np. jeżdżąc konno w Szabat). „Źródła zaświadczenia przyłączenie się niektórych muzułmanów i chrześcijan do ruchu mesjańskiego”. Władze tureckie wiedziały o tym, jednak nie przywiązywały do tego wagi,

do czasu, gdy 12 września 1672 r. doniesiono na Sabataja, że w jednej z synagog Konstantynopola odprawił żydowskie nabożeństwo, w którym uczestniczyli też muzułmanie. Sabataj po raz drugi został aresztowany. Kilka miesięcy później zesłano go do miasteczka na wybrzeżu Adriatyku – Dulcingo (Ulcinj), gdzie zmarł 17 września 1676 r. Warto jednak podkreślić, że wraz ze śmiercią Sabataja, sam ruch nie wygasł, jak można by się tego spodziewać, tylko przeobraził się. W dalszym ciągu na terenie Turcji funkcjonuje nieliczna sekta donmeh (lub dönme), której wyznawcy wierzą w mesjańskie posłannictwo Sabataja.

Choć niniejszy tekst stanowi jedynie zarys biografii fałszywego mesjasza, to mam nadzieję, że stanie się on zachętą do szczegółowej analizy opery Aleksandra Tansmana. Uważam, że interesujące było by zestawienie libretta opery z życiem Sabataja, aby stwierdzić, na ile jest ono zbieżne z przekazem historycznym. ☺

Tekst został przygotowany na podstawie:

- Jan Doktor, *Śladami mesjasza-apostazy. Żydowskie ruchy religijne w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*, Wrocław 1998.

- Gershom Scholem, *Shabbetai Zevi* [w:] *Encyclopedia Judaica*, t. 18, s. 340-359.

Muzyczny portret Wojciecha Kilara (5)

## Jestem jak *Angelus*...

# Narodowo-religijna odsłona twórczości (1)

Maria Wilczek-Krupa

„Do muzyki o charakterze religijnym Kilar dojrzał długo i – można by rzec – z oporami. Nie miał w sobie odwagi czy zgola zuchwałości Pendereckiego (nic nie ujmując dokonaniom twórcy *Polimorfii* i *Polskiego Requiem*), by rozpocząć w młodym wieku od *Pasji*. To bardzo znamienity rys osobowości twórczej i drogi kompozytorskiej Kilara<sup>1</sup> – pisze Leszek Polony w monografii kompozytora. Istotnie – po utwory o tematyce bądź inspiracjach sakralnych Wojciech Kilar sięgnął dopiero w połowie lat siedemdziesiątych, a więc przeszło dwadzieścia lat po rozpoczęciu kariery twórczej.

Zaczął od *Bogurodzicy*, skonstruowanej z niezwykłą dbałością o logikę i formę, z narracją ujętą w ramy prologu i epilogu oraz charakterze nie tylko religijnym, także narodowym. „Wydaje mi się, że utwory mające związek z religią komponowałem z bardzo osobistej potrzeby, związanej zresztą z okolicznościami. Sprawy religijne spletały się w jakiś sposób ze sprawami narodowymi, a także z pewnymi przemianami mojego warsztatu<sup>2</sup> – powie po latach kompozytor. W przypadku *Bogurodzicy* okolicznością powstania dzieła był jubileusz

75-lecia Filharmonii Warszawskiej, ale także 30. rocznica Powstania Warszawskiego, świętowana rok wcześniej. I tak pierwszy utwór narodowo-sakralny Kilara nosi podtytuł: „Filharmonii Warszawy w jej 75-lecie”, zaś w partyturze, pod tekstem pieśni, widnieje adnotacja: „Według *Historii literatury niepodległej Polski* Ignacego Chrzanowskiego”.

*Bogurodzica* to dzieło olbrzymich rozmiarów – w obsadzie kompozytor przewidział poczwórne „drzewo” i „blachę”, 2 harfy, fortepian, 12 pierwszych skrzypiec i 12 drugich, po 10 altówek, wiolonczel i kontrabasów, bardzo rozbudowaną perkusję oraz chór mieszany. Rytmiczny, marszowy początek – mistrzowska, werblowa sekwencja – sugeruje militarny charakter utworu, wraz z wejściem chóru staje się jednak jasne, że mamy do czynienia ze wstrząsającą, esencjonalną brzmieniowo i pełną skupienia modlitwą, recytowaną przez głosy chórkalne na jednej, uporczywej nucie. Kilar sięga po dwie pierwsze, najstarsze zwrotki hymnu, sama melodia chorału pojawia się natomiast dopiero w epilogu, zacytowana na słowach „Kyrie eleison”. Cytat ten – w połączeniu z perkusyjnym, marszowym charakterem utworu – można rozumieć jako bezpośrednie

odwołanie do historii Polski, od czasów bitwy pod Grunwaldem po wydarzenia przełomu lat 70. i 80., które miały dopiero nadejść. *Bogurodzica* antycypuje zatem nastroje i rozterki kolejnej dekady PRL-u, a choć po latach funkcjonuje w recepcji polskiego społeczeństwa jako dzieło wyrotowe, niemal prorocze, sam kompozytor nie rozpatruje swojego pierwszego sakralno-narodowego dzieła w takim kontekście. „Niechętnie wracam do tego utworu w ogóle, dziś pewnie nadałbym mu zupełnie inny kształt<sup>3</sup> – mówi Wojciech Kilar.

### „Proroctwo” *Exodus*

Więcej sentymentu kompozytor zachował dla kolejnej narodowo-religijnej kompozycji, napisanej w 1981 r., a zatem już po wyborze Polaka-papieża, wybuchu strajków na Wybrzeżu i kilkunastu trudnych miesiącach działania Solidarności. *Exodus* – zdaniem samego Kilara jeden z najbardziej udanych utworów w całej jego karierze – swoim tytułem nawiązuje do biblijnej *Księgi Wyjścia*, do ucieczki ludu Izraela z niewoli egipskiej i przejścia przez Morze Czerwone. Motto utworu stanowi triumfalna pieśń narodu żydowskiego, podążającego



za Mojżeszem: „Śpiewajmy pieśń chwały na cześć Jahwe, bo swą potęgę okazał, gdy konie i jeźdźców ich pograżył w morzu”. Od strony instrumentacyjnej inspiracją dla kompozytora był zjazd orkiestr dętych, odbywający się w tamtym czasie w Katowicach. „Ten trzask prawie dwóch tysięcy trąbek i puzonów, dochodzący do mnie z kilkusekundowym opóźnieniem, to było coś fascynującego, dlatego postanowiłem tak mocno rozszerzyć obsadę blachy w *Exodus*” – wspomina kompozytor. I zaraz dodaje – „Dziś wiem, że to był błąd. Te kilka puzonów i zwielokrotniona obsada trąbek, także instrumentów drewnianych, to tylko kłopot dla dyrygentów, którzy muszą doangazowywać wykonawców; tymczasem efekt wcale mnie nie zadowala. Gdybym dał 20 puzonów i tyle samo trąbek – wtedy zbliżyłbym się do wymarzonego ideału!”<sup>14</sup>.

Formalnie *Exodus* nawiązuje do *Bolera* Ravela; jest to efekt zamierzony przez Kilara, jednak budowanie narracji na powtarzalności jednego tematu ma w tych utworach odmienny kontekst. U Kilara forma głównego motywu podlega znacznym modyfikacjom (co nie dzieje się w utworze Ravela), a narracja rozwija się za pośrednictwem gradacji napięć. Taki rodzaj postminimalizmu, postprymitywizmu wręcz, znamy już z najwcześniejszych dzieł kompozytora, choćby z *3 Preludiów* na fortepian. Sama melodia tematu *Exodus* to cytaty ze zbioru nagrań kantora żydowskiego; zapis zawiera tradycyjne, śpiewane odczyty *Księgi Estery*. „Kiedy w 1979 r. pisałem muzykę do *David* Petera Lilienthala, studiowałem hebrajskie kantyki i psalmy. W nagraniu, które dostałem od reżysera, znalazłem między innymi tę zachwycającą – moim zdaniem – melodię i postanowiłem ją wykorzystać także dla swoich potrzeb”<sup>15</sup> – wspomina kompozytor w rozmowie z autorką tekstu. Temat (o budowie okresowej) rozwijany jest zatem i modyfikowany przez Kilara na wiele sposobów; przekształceniom, ewolucjom i progresjom poddawany jest zwłaszcza jego motyw czelozowy oraz kodalny. W toku narracji całą melodię słyszymy ośmiokrotnie: w partii klawetu inicjującej utwór, dalej w trąbce z dwoma klawetami i rożkiem angielskim, w fortepianie z czelesta, fletem altowym i wiolonczelami, w kwintecie smyczkowym, w sześciu puzonach, w skrzypcach z altówkami, w instrumentach dętych blaszanych i wreszcie na koniec w monumentalnej partii chóru na słowach „Hosanna homini, Hosanna ei qui venit hodie in nomine Domini”. *Exodus* kończy się, a nawet urywa krótkim krzykiem chóru na słowach „Hosanna!”. Po 30 latach od prawykonania utworu Kilar krytycznie skomentuje taką formułę finału: „Z biegiem lat dojrzałem do tego, żeby przyznać rację romantynom. Kompozycja powinna kończyć się jaskrawo, wyraźnie, trzeba pozwolić wybrzmieć akordom końcowym, wtedy finał jest pełny, kompletny i satysfakcjonujący. Tymczasem ja wybrałem zakończenie nijakie, urwane, niezdecydowane, czym wprawiłem publiczność w dezorientację i niepewność, czy to już koniec, czy może jednak dalej coś jeszcze się zdarzy...”<sup>16</sup>.

Narodziny *Exodus* – monumentalnego, potężnie brzmiącego arcydzieła łączącego elementy wiary chrześcijańskiej i tradycji Starego Testamentu – trwały dwa lata. Jak przyznaje sam kompozytor, w 1979 r., a więc w chwili rozpoczęcia prac nad utworem, w polskim społeczeństwie panował już nieokreślony niepokój, zwiastujący (jak się później okazało) nadejście wydarzeń politycznych z początku lat 80. W 1981 r., po prawykonaniu *Exodus* na Warszawskiej Jesieni, utwór Kilara zyskał zatem kolejne, narodowo-wyzwoleńcze oblicze. „Nie planowałem tego – wspomina kompozytor. – Dzisiaj jednak myślę, że artyści mają czasami szczególne przeczucie, jak zwierzęta. Szczury potrafią przewidzieć nadejście zarazy albo szczurołapa, a my – jak widać – potrafimy przewidzieć narodowe zagrożenie...”<sup>17</sup>.

### „Venimus, vidimus, Deus vicit!”

Z nastrojami panującymi w komunistycznej Polsce związana jest także kolejna sakralna kompozycja Wojciecha Kilara – *Victoria*. Jednym z wydarzeń, które zainspirowały kompozytora, było wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981 r. „Wiedziałem, że to oznacza, że komunizm się skończył. Wiedziałem, że prędzej czy później musi nastąpić koniec władzy, która posuwa się do takich represji (...) To oczywiście przynębiające, straszne, ale przejściowe”<sup>18</sup> – mówi Wojciech Kilar. Za dźwiękami *Victorii* stoi zatem optymizm twórcy, jego wiara w zwycięstwo, ale także nadzieja wiązana ze zbliżającą się kolejną wizytą Jana Pawła II w Polsce. Nastroj zwiastujący radość i zwycięstwo Kilar wyraża przypominając słuchaczom słynne słowa Jana III Sobieskiego, wypowiedziane do papieża Innocentego XI po bitwie pod Wiedniem: „Venimus, vidimus, Deus vicit” („Przybyliśmy, zobaczyliśmy, Bóg zwyciężył”). Zdaniem Leszka Polonego, „zrodzona z takiego optymizmu i niezachwianej wiary *Victoria* jest niewątpliwie (...) rodzajem hymnu pochwalnego na powitanie dostojnego gościa (...) Jest właściwie dopełnieniem *Bogurodzicy*, swoistym triumfalnym postscriptum do opowiedzianej w niej historii”<sup>19</sup>. Owo dopełnienie, o którym pisze Polony, dokonuje się za pośrednictwem cytatu inwokacji tej najstarszej polskiej pieśni rycerskiej, którym *Victoria* się rozpoczyna, a *Bogurodzica* – kończy.

Tuż po ukończeniu *Victorii*, przeor Klasztoru Jasnogórskiego (w którym Kilar przebywał podczas stanu wojennego) zwrócił się do kompozytora z prośbą o napisanie utworu, który mógłby zostać wykonany podczas ponownego otwarcia Ołtarza Jasnogórskiego (oddanego do użytku po konserwacji). Tak powstało jedno z największych arcydzieł polskiej muzyki sakralnej XX w., o którym Wojciech Kilar powie później: „To mój prawdziwy portret. Jestem jak *Angelus*...”<sup>20</sup>. Inspiracją, także motywacją była dla kompozytora modlitwa, odmawianie różańca, uczestnictwo we wspólnocie religijnej. *Angelus* – skomponowany w 1984 r. z przeznaczeniem na sopran, chór mieszany i orkiestrę – to zatem dzieło z jednej strony tradycyjne,

oparte na tekście modlitwy „Zdrowaś Mario”, zainicjowanej przez chór z charakterystyczną dla Kilara dramaturgią i gradacją dynamiczną, narastającą od modlitewnej recytacji aż po krzyk, z drugiej zaś utwór prawdziwie awangardowy, nowatorski, jako pierwszy w historii muzyki rozpoczynający się odmawianiem różańca. „Nie boję się przyznawać (...) do swojej dewocji – mówi kompozytor. – Może dlatego, że choć zawsze byłem człowiekiem wierzącym, to i do mnie stosują się słowa św. Augustyna: »Tak późno Cię poznałem«, choć nie w tym silnym, Augustynowym sensie”<sup>21</sup>.

Formalnie *Angelus* ma kształt symetryczny, zamknięty, ujęty w schemat łukowy. Sama modlitwa podlega jednak licznym modyfikacjom: muzycznym i słownym. Pojawia się najpierw w recytatywnej partii chóru, odmawiana wielokrotnie, na wzór różańca. W toku narracji recytacja przeobraża się w śpiew, dalej w błaganie, wreszcie – w dramatyczne wezwanie Marii. Tekst tego muzycznego różańca przytaczany jest zarówno w całości, jak i w postaci poszczególnych wersów (np. powtarzanego uporzyciwe incipitu „Zdrowaś Mario, łaski pełna”), by ostatecznie – w epilogu utworu – stopniowo ucichnąć, oddalić się, zaniknąć. I jeszcze partia solowa – arcytrudna pod względem dramaturgii, ale także techniki i emisji głosu. Przez kilka taktów sopranistka śpiewa bez wytchnienia najwyższe dźwięki, w tym wysokie c. Kompozytor chciał w ten sposób osiągnąć wyraz najwyższego uniesienia, wręcz modlitewnej ekstazy, rozpaczliwego błagania o pomoc. „Iluminacja wprawiła mnie w uniesienie – przyznaje Kilar. – Pismo mówi: uniesienie prorocze – w moim przypadku było to uniesienie maryjne. Momentami zapominałem o dźwiękach. Pisałem muzykę może nie na kolanach – jak Styka – ale w półprzykłęku”<sup>22</sup>.

*Angelus* kończy pierwszy etap narodowo-sakralnej twórczości Wojciecha Kilara. Minie 15 lat, zanim kompozytor sięgnie po raz kolejny po wielką, religijną formę wokально-instrumentalną. Poprzedzi ją skomponowanie okazjonalnej pieśni *Królowi nam Chryste* (1995) na głos i fortepian, do słów samego Kilara oraz skromne i oszczędne brzmieniowo *Agnus Dei* (1997) na chór a cappella. Wielkie dzieło życia – *Missa pro pace* – ujrzy światło dzienne dopiero na przełomie 1999 i 2000 r.Ⓜ

### Przypisy

- 1 Polony L., *Kilar*, PWM, Kraków 2005, s. 127
- 2 Podobińska K., Polony L., *Cieszę się darem życia*, PWM, Kraków 2007, s. 37
- 3 Cytowana wypowiedź pochodzi z nieopublikowanej rozmowy autorki z kompozytorem, przeprowadzonej 16.12.2011 r. w Katowicach
- 4, 5, 6, 7, 10 z rozmowy z autorką
- 8 *Wojciech Kilar na Jasnej Górze. Odnalazłem wolną Polskę i... siebie*, Częstochowa 2003, s. 15, za: Polony L., op. cit., s. 136
- 9 Polony L., op. cit., s. 136
- 11 Janowska K., Mucharski P., *Rozmowy na koniec wieku 3*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 228
- 12 Janowska K., Mucharski P., op. cit., s. 224



# Pamiętne wieczory z monachijskimi filharmonikami i Sergiu Celibidachem (2)

Łukasz Kaczmarek

Niniejszy tekst poświęcony jest omówieniu kolejnych rejestracji wieczorów, gdy Sergiu Celibidache stanął za pulpitem dyrygenckim prowadząc Orkiestrę Filharmoników Monachijskich. Wszystkie te nagrania zostały wydane przez wytwórnię EMI w postaci 10-płytowego boksu. Są wśród nich symfonie Ludwiga van Beethovena (nr 2-4, 6-9), komplet symfonii Johanna Brahmsa, jak również jego *Niemieckie Requiem* i *Wariacje na temat Haydna* oraz *II Symfonia C-dur* Roberta Schumanna.

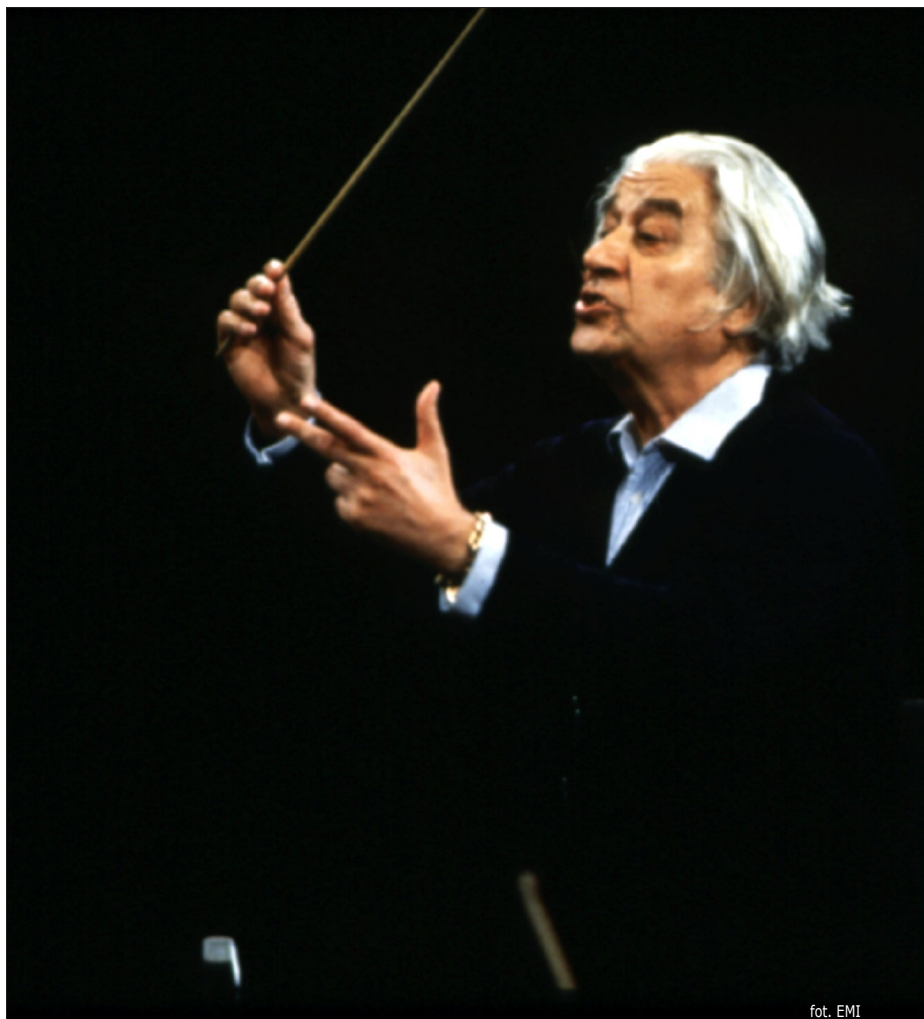
**Wszystkie symfonie Johanna Brahmsa.** Sergiu Celibidache był wybitnym wykonawcą dzieł Brahmsa. Dziś dysponujemy przynajmniej dwoma rejestracjami wszystkich Brahmsowskich symfonii pod batutą Celibidache'a. Pierwsza, z Orkiestrą SWF, wydana została przez DG. Druga, z Monachijskimi Filharmonikami – znalazła się na omawianym albumie. Są to rejestracje koncertów z lat 1979–1991.

*I Symfonia c-moll* op. 68 wykonana została 21 stycznia 1987 r. Jest to interpretacja na miarę Wilhelma Furtwänglera, prawdziwie wielka i pełna mocy. Gdyby wykonanie to miało otrzymać jakiś przydomek, byłoby nim zapewne „Triumfalne”.

Rejestracja *II Symfonii D-dur* op. 73 pochodzi z 8 czerwca 1991 r. To już jest inna muzyczna wizja. Spokój i ulga – to stany jakie wywołuje ta rejestracja. Instrumenty znakomicie śpiewają, przez co Celibidache zbliża się tym razem w swojej wizji do Brunona Waltera. Piękna, kantylenowa jest część druga. Czwarta zaś, mimo spokojnego tempa, pełna niezwyklej mocy.

20 czerwca 1979 r. Sergiu Celibidache poprowadził *III Symfonię F-dur* op. 90 Brahmsa. Także do tej interpretacji wniósł wiele spokoju, ukazując raczej klasyczny wymiar dzieła. Najlepiej w takiej koncepcji sprawdza się pastelowa 3 część. Dzięki znakomitemu operowaniu przez Celibidache'a dynamiką brzmienia, interpretacja nie wydaje się nużąca.

I wreszcie zarejestrowana 16 marca 1985 r., *IV Symfonia e-moll* op. 98: chyba najdoskonalsza kreacja Celibidache spośród wszystkich Brahmsowskich symfonii. Było to też chyba jedno z ulubionych dzieł samego dyrygenta. W swej koncepcji ponownie zbliża się on do wizji idei Waltera, który przywiązywał szczególnie dużą wagę do śpiewności brzmienia. Jakże wspaniale Celibidache każe swoim muzykom frazować, ileż w tej interpretacji prawdziwej szlachetności! Dyrygent maluje nam portret



fol. EMI

Brahmsa – melancholika i człowieka niezwykle wrażliwego. Pod batutą Celibidache'a szczególnie pięknie prezentują się dwie pierwsze części dzieła. I oczywiście znakomity finał.

**Niemieckie Requiem Brahmsa.** 2 lipca 1981 r. w monachijskim kościele św. Łukasza, Sergiu Celibidache poprowadził *Niemieckie Requiem*. Osobiście, to właśnie interpretacje dzieł sakralnych Celibidache'a zachwycają mnie w najwyższym stopniu. Tak też jest w przypadku omawianej rejestracji. Celibidache rozciągnął tempa do maksimum: *Niemieckie Requiem* pod jego batutą trwa przeszło 87 minut! Ale dyrygentowi udało się osiągnąć niezwyklej nastroj medytacji i skupienia. Jest to iście kontemplacyjne wykonanie. Ale nie brak tu i prawdziwego patosu (oślniewająca część druga). Powolne tempa pomagają także Celibidache'owi w skupieniu

się na detalach, uwypuknieniu tego, co często bywa zaniedbywane. Interpretacja posiada także zatem wielki walor odkrywczości. A jakże wspaniale jest frazowanie orkiestry! I jeszcze jedna kwestia: soliści. Podczas, gdy Franz Gerihsen jest akceptowalnym barytonem, Arleen Augér śpiewa przepięknie. Jej głos jest pełen delikatności i uroku. W całości, jest to zatem jedna z najciekawszych zarejestrowanych kreacji Brahmsowskiego arcydzieła!

**Schumann i Brahms.** 29 listopada 1994 r., Sergiu Celibidache poprowadził *II Symfonię C-dur* op. 61 Roberta Schumanna wywołując swą interpretacją (choć sam nie przepadał za tym słowem) niezatarte wrażenie. Przede wszystkim jest to głęboko przemyślana wizja, w której nie ma miejsca na przypadkowość. Wykonanie jest na wskroś romantyczne, przesycone emocjonalną głębią.



Tempa są znakomicie zbalansowane, chociaż mieszczą się w kategoriach temp wolnych (znakomite przejście w pierwszej części z *Sostenuto assai* do *Allegro, ma non troppo*). Poza tym Maestro wydobywa z partytury wiele detali, które są ledwo słyszalne w innych nagraniach. Część druga, *Scherzo*, jest odpowiednio energiczne, a nawet porywające. Najpiękniejsze jest jednak niezwykle głębokie i przejmujące *Adagio espressivo*. A finał pełen jest szlachetności i przejęcia (znakomite partie instrumentów dętych w kodzie).

Na płycie znalazły się także *Wariacje na temat Haydna* op. 56a Johanna Brahmsa zarejestrowane podczas koncertu 16 października 1980 r. W tej kreacji czujemy więcej młodzieńczości i swobody, muzyka jest jaśniejsza, bardziej radosna, większy nacisk położony jest na warstwę rytmiczną, a z całego wykonania emanuje cudowny spokój.

**Symfonia Ludwiga van Beethovena.** Beethovenowskie kreacje Sergiu Celibidache'a są w dużo większym stopniu problematyczne, aniżeli te Brucknera, Brahmsa, czy innych romantyków. A jednak w programie jego ostatniego publicznego koncertu z Monachijskimi Filharmonikami, znalazła się *II Symfonia D-dur* op. 36 Ludwiga van Beethovena. Było to 4 czerwca 1996 r. 14 sierpnia Mistrz umarł. Wykonanie *II Symfonii* pełne jest spokoju i przestrzeni. Muzyka wydaje się być niezwykle przejrzysta, a wszelkie obecne tutaj wewnętrzne konflikty – zażegnane. Jednak obcowanie z taką interpretacją wymaga od słuchacza dużego skupienia. W przeciwnym razie – muzyka staje się nużąca.

Podczas koncertów, 12 i 13 kwietnia 1987 r., Sergiu Celibidache poprowadził Beethovenowską *III Symfonię Es-dur „Eroikę”* op. 55. Jego interpretacja jest bardzo klasyczna i elegancka, dzięki czemu utwór brzmi niezwykle klarownie, ale z drugiej strony, brakuje mu mocy (zwłaszcza w pierwszej części), jakiegoś mroku, tajemnicy. Znakomicie brzmi za to *Marsz żałobny*, w którym Celibidache kapitalnie stopniuje dynamikę tworząc pełną napięcia atmosferę.

Koncepcja Celibidache'a *IV Symfonii B-dur* op. 60 jest zbliżona do koncepcji *Eroiki*, choć w przypadku tego dzieła, wydaje się ona bardziej właściwa. Co więcej, rejestracja pochodzi także z koncertów 12 i 13 kwietnia 1987 r. Dzieło pod batutą starego Mistrza tchnie spokojem, elegancją i wewnętrzną harmonią. W porównaniu z interpretacją daną w roku 1995, a zarejestrowaną na płytach w innym boksie EMI, ta wydaje się lżejsza i bardziej klarowna.

Dla wielu, to właśnie kreacja *VI Symfonii F-dur „Pastoralnej”* op. 68 z 25 stycznia 1993 r. stanowi, spośród wszystkich Beethovenowskich symfoni, najdoskonalsze uosobienie muzycznych wizji Sergiu Celibidache'a. Ileż tu kontemplacji, spokoju, prawdziwego, głębokiego zachwytu pięknem przyrody! Wykonanie jest znakomite pod względem muzycznym: pięknie rozśpiewane, znakomicie frazowane, mieniące się różnymi barwami orkiestrowymi,

niezwykle pastelowe. Ale przy tym statyczność nie jest tutaj wadą. Część druga jest pięknie rozkolysana, w czwartej zaś slychać prawdziwą burzę. Znakomita kreacja!

Z kolei Beethovenowska *VII Symfonia A-dur* op. 92, poprowadzona przez Sergiu Celibidache'a 20 stycznia 1989 r. jest chyba najbardziej powolną rejestracją tego dzieła. Utwór ten pod batutą Celibidache'a nie stanowi apoteozy tańca. Mamy tu raczej spokój, jakąś nostalgię, chwilami idylliczność. Jest to niezwykle liryczna interpretacja, chociaż w swym charakterze bardziej chyba uzasadniona wobec *Symfonii „Pastoralnej”*... Maestro przekonuje jednak słuchaczy do prawomocności takiego odczytania partytury. Po nieco dziwacznej, powolnej części pierwszej, kolejne brzmia zupełnie naturalnie. Co ciekawe, wykonana podczas tego samego koncertu uwertura *Leonora III* op. 72a jest zupełnie inna: miejscami rozogniona, pełna pasji i mocy, absolutnie fascynująca.

*VIII Symfonia F-dur* op. 93 Ludwiga van Beethovena zarejestrowana podczas koncertu, 4 stycznia 1995 r. jest moją ulubioną kreacją Beethovenowską Celibidache'a. To interpretacja pełna autorytetu i dostojeństwa. Tempa, choć pełne spokoju, są tutaj stosunkowo szybkie i znakomicie skontrastowane. Z wykonania emanuje wielkość i siła. Celibidache znakomicie uwypatnia w części pierwszej aspekt rytmiczny, świetnie wydobywa z orkiestry kotły, jak również pozostałe sekcje instrumentalne. A jakże ciekawe efekty kolorystyczne uzyskuje w części trzeciej! Mamy tutaj także wyraźnie zaznaczony pierwiastek klasyczny. W całości, taka interpretacja może wydawać się wręcz idealna!

17 marca 1989 r. Sergiu Celibidache poprowadził Beethovenowską *IX Symfonię d-moll* op. 125. Była to kreacja niezwykle osobista, swoje muzyczne idee wyłożył zaś Celibidache nie tylko w interpretacji, lecz także w tekście zamieszczonym w książeczce płytowej. Pierwsza część pełna jest wielkości i siły, na miarę Klemperera. Orkiestra jest znakomita (cóż za wspaniałe kotły!). W części drugiej Celibidache znakomicie buduje napięcie i intensywność. A jakże wspaniale naturalnie i płynnie przechodzi z części *Molto vivace* do *Presto!* Ileż tu zadziwiającej lekkości, a przy tym żelaznej logiki! Trzecia część *Symfonii* jest piękna i może prawdziwie wzruszyć. Tylko czwarta wydaje się nieco problematyczna, w pewien sposób niespójna z całą dotychczasową wizją. Tak jakby nie stanowiła ona tej upragnionej kulminacji. Również soliści, choć renomowani, nie okazali się supergwiazdami. Peter Lika śpiewa ściśniętym głosem i ma problemy z intonacją, Siegfried Jerusalem siłuje się ze swoim głosem, a jego wysokie dźwięki na słowie „Siegen” nie należą ani do najbardziej precyzyjnych, ani najpiękniejszych. Doris Soffel także nie zachwyca pięknym kontraltem, Helen Donath zaś nadużywa vibrata. Ale, mimo tego finału, kreację Celibidache'a, tak interesującą i niezwykłą, po prostu trzeba poznać! ☺

**Anna Bolena** – opera seria (tragedia lirica) w dwóch aktach. Autor: Gaetano Donizetti, libretto: Felice Romani. Czas akcji: 1536 r., miejsce akcji: Windsor i Londyn. Główni bohaterowie: Anna Bolena – sopran, Giovanna Seymour – mezzosopran, Smeton – mezzosopran, Lord Riccardo Percy – tenor, Enrico VIII – bas, Lord Rochefort – bas, sir Hervey – tenor.

Prapremiera: Teatro Carcano (Mediolan 26 XII 1830 r.), obsada: Giuditta Pasta (Anna), Elsia Orlandi (Giovanna), Enrichetta Laroche (Smeton), Giovanni Battista Rubini (Percy), Filippo Galli (Enrico).

*Anna Bolena* powstała na zamówienie mediolańskiego Teatro Carcano współzawodniczącego w owych czasach w popularności z La Scala. Kontrakt na sumę 650 scudi (czyli około 1 000 dolarów) plus koszty podróży i mieszkania podpisano z Donizettim 1 VIII 1830 r., ale Felice Romani dostarczył libretto dopiero 10 XI.

Na zaproszenie Giuditty Pasty, która miała wykreować tytułową rolę w nowej operze, Donizetti zamieszkał w jej willi w Blevi nad jeziorem Como. Można więc przypuszczać, że wiele fragmentów opery zostało skomponowanych wedle życzeń prima donny. Próby w Mediolanie rozpoczęły się 10 XII, czyli dokładnie w miesiąc po otrzymaniu przez Donizettiego libretta, a prapremiera (26 XII) była sukcesem. Donizetti nie był zachwycony pierwszym spektaklem. W liście do jednego z przyjaciół z 3 I 1831 r. napisał: „Nie pisałem do Ciebie po premierze, ponieważ nie można było wykonać mojej biednej opery gorzej – choć pomimo tego wywarła ona niejaki efekt, a widownia wywoływała mnie na scenę. Tak mnie to rozżłościło, że nie chciałem się na niej pojawić”. Do żony jednak napisał o ogromnej owacji: „(...) sukces, triumf, delirium – wydawało się, że publiczność oszalała. Wszyscy mówili, że nie pamiętają by kiedykolwiek byli świadkami takiego triumfu (...)”. Niezadowolony z końcowego efektu Donizetti wprowadził w styczniu 1831 r. zmiany do aktu I, które zostały włączone do kolejnych wykonań. Przepracował m.in. trio z aktu II dla Anny, Percy'ego i Enrica oraz finał. Wprowadzał też zmiany już w trakcie wystawiania opery tak we Włoszech, jak poza granicami. Przerobił duet Anny i Percy'ego z aktu I (scena III), który nawet zalecał pomijać w niektórych spektaklach. Skomponował też specjalnie dla Giuseppiny Meroli (kontralt) arię Smetona.

Po sukcesach w teatrach operowych we Włoszech, pierwszy spektakl *Anny Boleny* poza granicami Italii miał miejsce w Her



# Anna Bolena na płytach

## Basia Jakubowska

Majesty's Theatre w londyńskim Haymarket 8 VII 1831 r. We wrześniu tego roku *Anna Bolena* była pierwszą operą Donizettego, którą usłyszał Paryż, a w listopadzie 1839 r. dotarła do USA, gdzie wykonano ją po francusku w Nowym Orleanie. Po francusku zaśpiewano ją też w Nowym Jorku w 1843 r. W Europie w latach 1831–1850 wystawiano *Annę Bolenę* w co najmniej 25 miastach. Jeszcze w 1881 r. utrzymywała się w repertuarze i dopiero nadejście weryzmu przyćmiło jej popularność.

W drugiej połowie XX w., po wielu latach zaniedbania, *Anna Bolena* pojawiła się w Barcelonie w 1947 r. (Sara Scudi-Anna, Giulietta Simionato-Giovanina, Cesare Siepi-Enrico) w Grand Teatre del Liceu jako część obchodów 100-lecia istnienia tej opery, którego otwarcie fetowano właśnie tą operą. Pokazano ją też w Bergamo w 1956 r., jednak prawdziwe odnowienie zainteresowania nastąpiło w 1957 r. po produkcji Viscontiego z La Scali, w której wystąpili pod batutą Gianandrei Gavazzeniego: Maria Callas (Anna), Giulietta Simionato (Giovanna), Gianni Raimondi (Percy) i Nicola Rossi Lemeni (Enrico).

Po rewelacyjnych występach Marii Callas, kolejne divy operowe podejmowały się roli tytułowej heroiny: Leyla Gencer (Mediolan 1957, Festiwal w Glyndebourne 1965), Beverly Sills (New York City Opera 1973), Renata Scotto (Dallas i Filadelfia 1975) i Joan Sutherland (Toronto i San Francisco 1984, Chicago 1985, Houston 1986 i Covent Garden 1988).

Felice Romani oparł treść libretta o dwie sztuki teatralne. Pierwszą z nich był *Enrico VIII* Ippolita Pindemonta, po raz pierwszy wystawiona w Turynie w 1816 r. (z francuskiego przetłumaczył ją Marie-Joseph de Chenier; prapremiera w Paryżu w 1791 r.). Drugą była *Anna Bolena* Alessandra Pepoliego (Wenecja 1788).

*Anna Bolena* była 29. operą Donizettego i pierwszą, która przyniosła mu międzynarodową sławę. Dopiero też po usłyszeniu *Anny Boleny*, Giovanni Simone Mayr, nauczyciel, mentor i przyjaciel Donizettego, przyznał mu tytuł Maestro.

Strukturalnie jest to typowa dla owych czasów opera bel canto. Są więc arie, duety, tria, ensemble, chór męski, żeński i mieszany, krótkie modlitwa i oczywiście popisowe fragmenty dla tytułowej bohaterki z rozbudowaną sceną szaleństwa, która stanowi całą drugą część sceny III aktu II.

Uwertura (często skracana podczas spektakli) jest interesująca muzycznie, ale nie ma wiele wspólnego z nastrojem akcji.



Anna Netrebko jako Anna Bolena  
 fot. Marty Sohl/MET



W akcie I do ciekawych fragmentów należą: wzruszająca romanza Smetona *Deh! Non voler costringere*, którą przerywa cavatina *Anny Come innocente giovane*. Zaraz potem usłyszymy jej cabalettę *Non v'ha sguardo cui sia dato* i duet Enrica i Giovanni *Tutta in voi la luce mia*. Kwintet *Io seniti sulla mio mano*, który rozpoczyna Anna, został pożyczony i lekko przepracowany przez Donizettiego z wcześniejszej jego opery *Otto mesi in due ore*. Znakomite wrażenie wywiera też kolejny duet, tym razem dla Anny i Percy'ego, *S'ei t'aborre, io t'amo ancora*, i finał aktu I z dramatycznym okrzykiem *Anny Giudici! Ad Anna!*, po którym następuje bardzo efektowna stretta.

W akcie II mamy natomiast elegijne w brzmieniu chóry, jak np. ten rozpoczynający akt II *O! Dove mai ne andarono*, i w finale opery. Jest też świetny duet *Dio, che mi vedi in core* (Anna i Giovanna), trio, które zaczyna Percy (*Fin dall' eta piu tenera*), znakomita błagalna aria Giovanni skierowana do króla (*Per questa fiamma indomita*) i aria Percy'ego (*Vivi tu*) z brawurową cabalettą (*Nel veder la tua costanza*).

Co ciekawe, Enrico nie ma wielkiej solowej arii, ale intensywność dramatyczną postaci Donizetti przekazał w rozbudowanych recytatywach, duetach i ansamblach. Wykorzystał też w całości opery poprzednio już użyte motywy melodyczne, jak np. duet Giovanni i Enrica, czy przywołanie wcześniej już wyrażonych emocji w scenie w Tower (Percy i Rochefort).

Scena szaleństwa kończąca operę to niemal 20-minutowe solo dla tytułowej bohaterki i składa się z trzech części. Rozpoczynają ją smutne w brzmieniu drewniane dęte, które znakomicie obrazują muzycznie nastrój. Popisowe *Al dolce guidami castel natio* poprzedza arioso, a całość kończy dramatycznie emocjonalna cabaletta *Coppia iniqua*. Struktura tej sceny szaleństwa była też swoistą nowością. Tradycyjnie, po pierwszej części następowała łącząca ją z cabalettą materia di mezzo, czyli innymi słowy recytatyw. Zamiast tego Donizetti obdarzył Annę kolejną arią (*Cielo, a miei lunghi spasimi*), do kompozycji której wykorzystał motywy muzyczne z popularnej piosenki Henry'ego Bishopa *Home Sweet Home*. *Anna Bolena* jest też w sferze muzycznej zapowiedzią późniejszej *Lucji z Lammermoor* (1835), a wspaniały duet Anny i Giovanni znalazł swe echo rok później w duecie Normy i Adalgisy Belliniego.

Głos potrzebny do wykonania partii Anny określany jest fachowo jako soprano sfogato, czyli tzw. sopran bez limitów o ogromnej giętkości i bardzo szerokim zasięgu – od tonów piersiowych sięgających rejestru kontraltu, po najwyższe możliwości rejestru sopranu.

Odkurzenie tej opery Donizettiego, spoczywającej na półkach bibliotek muzycznych od końca XIX w., należy przypisać Marii Callas, która podjęła się tej roli jako ósmej partii bel canto w swym repertuarze. Gdy zaproponowała wystawienie *Anny Boleny* w MET, Rudolf Bing odrzucił projekt motywując to tym, że jest to „stara nuda operowa”. La Scala zdecydowała się na podjęcie ryzyka.

Callas, jak sama wspominała, chcąc lepiej i dogłębniej wniknąć w charakter Boleny zamierzała przeczytać kilka pozycji historycznych na jej temat. Powstrzymały ją jednak przed dogłębnymi studiami jej niezwykła inteligencja i instynkt artystyczny. Doszła bowiem do słusznego wniosku, że „historyczna postać ma niewiele wspólnego z bohaterką opery... muzyka wystarczy, by wszystko wyjaśnić”. Premiera w La Scali w 1957 r. okazała się wielkim sukcesem (7 spektakli w sezonie premiery i 5 w kolejnym). Dostępne jest na szczęście dla nas nagranie (EMI) z 1957 r. pod batutą Gianandrei Gavazzeniego ze znakomitą towarzyszącą Callas obsadą: Giulietta Simionato (Giovanna), Nicola Rossi Lemeni (Enrico), Gianni Raimondi (Percy), Gabriella Carturan (Smeton), Luigi Rumbo (Hervey), Plinio Clabassi (Rochefort).

Jest w nim sporo cięć: skrócenie uwertury, opuszczenie drugiej części romanzy Smetona i całej sceny w Tower (Percy i Rochefort), zawierającej piękną arię dla tenora *Vivi tu*. Skrócono też lub pominięto wiele recytatywów, co zawoocowało większą zwartością dramatyczną scen. Towarzysząca Callas obsada prezentuje się na bardzo dobrym poziomie. Rewelacyjna Simionato, świetne basy (Nicola Rossi Lemeni i Plinio Clabassi), płynny i śpiewny tenor Raimondiego, który pozostawia jednak nieco do życzenia w giętkości i ornamentacji. Tempa obrane przez Gavazzeniego są sprężyste, a całość jest dobrze wyważona w budowaniu intensywności emocjonalnej dramatu akcji.

Callas zebrała owacyjne recenzje, w których pisano, że wspięła się na szczyty swych możliwości zarówno jako śpiewaczka operowa, jak i tragiczna aktorka. Precyzja i ekspresja, którą nadaje każdemu śpiewanemu słowu, barwy, niuansy i odcienie przy zachowaniu ciągłości linii melodycznej oraz legato, nie mają sobie do dziś dnia równych.

Kolejne nagranie *Anny Boleny* na żywo pochodzi z 1958 r. ma za swą bohaterkę Leylę Gencer. Spektakl zarejestrowano w Mediolanie, a symfoniczną orkiestrę i chór RAI poprowadził „dyrygent Marii Callas” z La Scali, Giandrea Gavazzeni. W obsadzie śpiewali wówczas: Giulietta Simionato (Giovanna), Plinio Clabassi, który „awansował” z partii Rocheforta z nagrania z Marią Callas do roli Enrica, Aldo Bertocci (Percy), Silvio Majonica (Rochefort), Anna Maria Rota (Smeton) i Mario Carlin (Hervey). Wszyscy wielbiele Gencer zapewne już mają w swych kolekcjach to nagranie. Znakomite techniczne opanowanie doskonale giętkiego głosu, porywająca wokalna i interpretacyjna prezentacja tytułowej bohaterki. W tym nagraniu na uwagę zasługują przede wszystkim: oczywiście Simionato, iście królewski bas Enrica i świetna Anna Maria Rota. Cięcia w partyturze i tempa są porównywalne do tych z nagrania z Marią Callas, a dźwięk jest na bardzo dobrym poziomie.

Koneserom opery mogę polecić nagranie na żywo dokonane w Filadelfii 16 XII 1975 r. Jego jakoś techniczna nie zadowoli purystów dźwiękowych. Ale jest co podziwiać. Po pierwsze doskonały dyrygent Julius Rudel, który

obrał sprężyste tempa, bardzo dynamicznie posuwające akcję. Skoncentrował się też przede wszystkim na wydobyciu dramatycznej warstwy opery. Podobnie jak w poprzednich nagraniuach na żywo, jest sporo cięć w partyturze, a do najważniejszych należą skrócenie pierwszej części sceny III aktu II. Nie psuje to jednak efektu całości i wzmacnia intensywność interakcji pomiędzy wykonawcami głównych ról. Porywający spektakl z „pazurem” dramatycznym.

Bohaterami nagrania jest Renata Scotto (Anna) i Samuel Ramey (Enrico). Scotto jest technicznie i wokalnie bez zarzutu, a jej dramatyczny temperament artystyczny daje się odczuć w każdym momencie spektaklu. No i też trzeba posłuchać młodego, wspaniałego w głębi i dźwięczności głosu wstępującej gwiazdy świata opery, Samuela Rameya. Na dwa lata przed tym nagraniem Ramey debiutował w New York City Opera (1973) w niewielkiej roli Zuninga w *Carmen*. Warto też zwrócić uwagę na Katherine Ciesinski (Smeaton), amerykański mezzosopran u progu kariery. Reszta obsady – Susane Marsee (Giovanna), Stanley Kolk (Percy), C. Evans Clough (Rochefort), Frank Munafo (Hervey) – zasługuje na uznanie choć nie pozostawia większych wrażeń. Kolk nie obdarzył swego scenicznego bohatera zbyt wieloma niuansami czy różnicowaniami dynamicznymi. Są też momenty, w których za bardzo ponosi go entuzjazm wykonawczy, co manifestuje się nieco zbyt krzykliwą „energiją” interpretacyjną.

Nagranie, które moim zdaniem absolutnie obowiązkowo powinno znaleźć się na półkach wielbicieli opery pochodzi z 1972 r. Zarejestrowano je pod batutą Juliusa Rudela w londyńskim studiu EMI. To absolutny cymes wykonawczo-muzyczny z fantastyczną obsadą: Beverly Sills (Anna), Shirley Verrett (Giovanna), Stuart Burrows (Percy), Paul Plishka (Enrico), Patricia Kern (Smeton), Robert Lloyd (Rochefort) i Robert Tear (Hervey).

Wykonanie Sills to niespotykana już dziś perfekcja techniczna. To prawdziwe w brzmieniu bel canto z ozdobnikami, trylami i opcjami najwyższych tonów. Giętki, srebrzysto-dźwięczny głos Sills jest pod całkowitą kontrolą, choć może nie przekazuje aż tak wielkiej dozy dramatu w interpretacji niuansów dynamicznych czy modulacji barw, jak można to usłyszeć w wykonaniu Callas czy Scotto.

Jest to też inne w budowaniu dramaturgii muzycznej nagranie niż to na żywo z La Scali i Filadelfii. Wolniejsze, znacznie bardziej wysmakowane tempa, przywiązywanie wagi do detali. Mniej jest w nim dynamiki dramatycznej, jest bardziej „wypolerowane” i płynne, ale nie zwiera też cięć, tak więc i Smeton i Percy mogą pochwalić się kunsztem wykonawczym. Stuart Burrows, tenore di grazia, ma piękny w barwie, melodyjno-liryczny głos, który nie uchyla się od wykonań wielu (choć nie wszystkich) ornamentacji partii i górnych opcji. No i Giovanna (Verrett), która należy do tych najlepszych istniejących w nagraniuach.



Poza Giuliettą Simionato, ustępuje może jedynie niezwykle porywającej Marilyn Horne (Decca/Londyn 1968/69), bowiem tę studyjną wersję opery można zapewne przemianować na „Giovanna Seymour”. Suliotis jako Anna pozostawia mieszane wrażenia. Nie ma w jej głosie wystarczającej giętkości i są momenty kiedy brzmi zbyt ostro z wyraźnymi napięciami. John Alexander (Percy) wychodzi z próby wokalne na rzetelnym poziomie. Nie słyhać problemów z tessiturą partii, ale nie słyhać też ozdobi-ków. Jedynie może lekkie barytonowe zabarwienie głosu nadaje Percy'emu większej dramatycznej wagi w konfrontacji z Enri-ciem, którego w tym nagraniu rewelacyjnie wręcz śpiewa Nicolai Ghiaurov. Na zupełnie dobrym poziomie wypadły też role Janet Coster (Smeton), Stafford Dean (Rochefort) i Piero di Palma (Hervey). Silvo Varviso dyrygujący Wiener Staatsoper wydobywa luksusowe brzmienie harmonii w dobrych tempach.

Nagranie Joan Sutherland zarejestrowane na żywo w Canadian Opera Company w 1984 r. pod batutą Richarda Bonyge (DVD, VAI, 157 minut, kolor, z opcją tłumaczeń angielskich) brzmi drastycznie różnie od tego nagranych w studio w Londynie w 1987 r. Sutherland miała 58 lat, gdy po raz pierwszy zaśpiewała Annę w Toronto. Ze sceny operowej wycofała się w 1990 r., więc podczas nagrywania roli w Londynie przekroczyła 60. Chyba zbyt długo zwlekała z wykonaniem tej roli. Długie linie wokalne i górne tony podobnie jak i cantilena (1997) ujawniają spore vibrato w jej głosie. Słyhać już też napięcia w górnym rejestrze. Ale jest to znakomicie przemyślana dramatyczna interpretacja partii z przywiązywaniem ogromnej wagi do śpiewanych słów.

W nagraniu studyjnym warto zwrócić uwagę na towarzyszącą Sutherland obsadę. Samuel Ramey (Enrico), pełen złowrogiej agresji, z doskonałymi w mocy, triumfalnymi

wręcz górnymi tonami roli. Jerry Headley (Percy) – znakomity w wyważonej elegancji giętkiego głosu i dramatycznym wglądzie interpretacyjnym. No i Susan Mentzer (Giovanna), brzmiąca bardziej jako pięknie dźwięczny „drugi sopran”. Jej głos, zakochanej, ale pełnej wyrzutów sumienia młodej kobiety, świetnie kontrastuje z głębokim basem króla. Dobrze wypada też Bernadette Manca di Nissa, Smeton o ciepłym głosie i Giorgio Surian – przekonywujący Rochefort. Richard Bonyge z

tradycyjnie stylowa ze świetnymi kostiumami i dwoma końmi: białym i czarnym.

W tej wersji jest również sporo cięć, w tym fragment romanzy Smetona, scena w Tower (Percy i Rochefort) i skróty w niektórych duetach i recytatywach.

Meyers jako Percy bywa zbyt krzykliwo-entuzjastyczny i okazjonalnie nie precyzyjny w górnym rejestrze. Na spore uznanie zasługuje natomiast wzruszająco-tragiczny portret Giovanni, a James Morris jako Enrico

jest przekonujący pod każdym względem, choć puryści mogą zgłaszać zastrzeżenia.

W 1984 r. Joan Sutherland w pełni też potwierdziła swój status jako La Stupenda. Szlachetna godność, królew-ska duma, panowanie nad głosem w górnym rejestrze, zadziwiająca do dziś technika i precyzja. Scena szaleństwa jest natomiast lekcją elegancji wykonawczej w połączeniu w dramatyczną efektywnością oszczędnych gestów ruchu scenicznego.

Omawiane powyżej przeze mnie skrótowno nagrania Anny Boleny różnią się między sobą w czasie trwania całości. Trzy studyjne trzy płytowe wersje trwają odpowiednio: Elena Suliotis (1968/69): 62'28"; 53'50" i 70'20"; Beverly Sills (1972): 64'50"; 58'10" i 71'26", a Joan Sutherland (1987): 62'35"; 56'53" i 73'32". Zawierają też libretta: po włosku, angielsku, francusku i niemiecku (Joan Sutherland) i po włosku i angielsku tylko – Suliotis i Sills. A ponieważ wykonywane są bez większych czy znaczących cięć, różnice w całościowym czasie trwania są wynikiem różnic w obranych tempach.

Nagrania na żywo są dwupłytowe i z wyjątkiem tego z La Scali z Marią Callas (po włosku i angielsku) nie oferują librett. Całkowity czas trwania też się różni jak np.: Maria Callas (1957): 68'03" i 72'25" i Renata Scotto (1975): 75'19" i 70'04".

Nie wyczerpuje to oczywiście dostępnych na rynku nagrań. Można bowiem też znaleźć nagrania w wykonaniu np. Montserrat Caballe, Edity Gruberowej, czy Teresy Żyly-Gary. 12



Anna Netrebko jako Anna Bolena  
fot. Marty Sohl/MET

dużym wyczuciem współpracuje ze wszystkimi śpiewakami i oddaje sprawiedliwość partyturze Donizettiego.

Wersja z 1984 r. (DVD) również może poszczycić się dobrą obsadą: James Morris (Enrico), Judith Forst (Giovanna), Michael Myers (Percy), Janet Stubis (Smeton), Gidon Saks (Rochefort) i ciekawostka – 28-letni Ben Heppner w niewielkiej roli Herveya. Produkcja (i reżyseria Lotfiiego Mansouriego) jest



PALCEM PO PŁYCIĘ

# „WĘDROWCY” PO RAZ KOLEJNY



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Tria fortepianowe**  
*Trio Wanderer*  
 Harmonia Mundi HMC 902100.03 • w. 2012,  
 n. 2010/11 • 245'30"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Działalność nagrywającego dla Harmonii Mundi Trio Wanderer fascynuje mnie od dawna. Co nagranie, to lepsze, niezależnie od tego, co grają: czy Haydna, Brahmsa, Szostakowicza lub Messiaena. Każdy z jego albumów nosi znamię niepowtarzalności, dobrego smaku, wybitności, sytuując francuski tercet w gronie najlepszych kameralnych grup współczesnego muzycznego świata.

Czy można sobie zatem wyobrazić lepszego przewodnika po wspaniałym świecie utworów na fortepian, skrzypce i wiolonczelę Ludwiga van Beethovena? Mnie przychodzi to z trudem, choć mam oczywiście w pamięci liczne kreacje tego repertuaru, dokonane przez wybitnych solistów i renomowane zespoły, by wspomnieć choćby o nagraniu Philipsa z Triem Beaux Arts. Czas jednak nie stoi w miejscu i początek XXI stulecia bezsprzecznie należy do „Wędrowców”, o czym świadczą nie tylko wcześniejsze albumy Francuzów, ale ich najnowsza propozycja wydana ekskluzywnie przez Harmonię Mundi.

Na cztery płyty kompaktowych znajdujemy opusowane i nieopusowane utwory wiedeńskiego klasyka, stanowiące fascynujący przegląd jego dorobku na ów popularny gatunek, po-



czynając od kompozycji z Bonn, autorstwa 20-latką (*Trio Es-dur* WoO 38), a na wspaniałym *Triu B-dur* op. 97 i jednocześnie, niedługim *Triu Es-dur* WoO 39 z roku 1812 kończąc. To naprawdę interesująca lekcja muzyki, klasycznej kameralistyki w jej rozkwicie i najwspanialszym wydaniu, to także przykład wykonawczej maestrii artystów. Ich kreacja

fascynuje świeżością, brakiem rutyny, swoistą elegancją, radością wspólnego muzykowania, błyskotliwością gry. Imponuje wzorowa równowaga pomiędzy poszczególnymi instrumentami oraz perfekcyjne uchwycenie stylistyki prezentowanych dzieł i ich bogactwa. Brzmiało po prostu wybitnie, cieszące wielbicieli genialnej Beethovenowskiej sztuki.

Kolejne wybitne osiągnięcie Trio Wanderer z pewnością zdobędzie uznanie miłośników muzyki kameralnej. Ja osobiście uznaję omawiany album za jednego z czołowych kandydatów do prestiżowych nagród fonograficznych za rok 2012. Ciekaw jestem, czy mój entuzjazm podzielią inni...

*Paweł Chmielowski*



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Wariacje goldbergowskie**  
Blandine Rannou, klawesyn

Zig Zag Territoires ZZT 111001 • w. 2011, n. 2010

☆☆☆☆☆

Jan Sebastian Bach zatytułował swoje dzieło *Aria z różnorodnymi wariacjami na klawesyn z dwoma manualami*, ale okoliczności powstania dzieła spowodowały, że potomni znają je pod tytułem *Wariacje goldbergowskie*. Tak czy inaczej po ciepło przyjętych nagraniach ze suitami francuskimi i angielskimi oraz sonatami na wiolonczellę i klawesyn (Rannou nagrała je wspólnie z Guidem Balestraccim), dla klawesynistki przyszedł czas na magnum opus kantora z Lipska. Francuzka podejmując się tego odważnego kroku, postanowiła połączyć ze sobą dwa żywioły: śpiewność i zmienność. I można powiedzieć, że założony cel nie tylko udało jej się zrealizować, ale okazał się on bardzo trafny.

Już w otwierającej cykl *Arii* słychać poszanowanie pięknego dźwięku instrumentu oraz maksymalne skupienie przy prowadzeniu bachowskiej kantyleny w bardzo wolnym tempie. Takiej interpretacji sprzyja również realizacja nagrania, nadająca wykonaniu niemal sakralny charakter. Potem w kolejnych wariacjach Rannou ukazuje swą biegłość techniczną, nie licząc kilku przypadków, zawsze będącą na usługach kreacji kalejdoskopowo zmieniających się nastrojów, scen lub pejzaży. Niezaprzeczalną zaletą klawesynistki jest rzadko spotykana u jej kolegów, płynność przechodzenia z jednej frazy do drugiej, co wzbudza skojarzenie z perpetuum mobile. Pod tym względem Rannou zbliża się do wzorcowego wykonania *Wariacji...* przez Glenna Goulda. Francuzka, podobnie jak i kanadyjski geniusz, szczegółowo przemyślała każde z ogniw cyklu. Czego efektem jest

atrakcyjna kreacja zachwycająca śpiewnością i różnorodnością.

Piotr Wolanin



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Oratorium na Wielkanoc BWV 249**

Capella Amsterdam; Orchestra of the Eighteenth Century • Frans Brüggen, dyrygent

Glossa GCD 921115 • w. 2012, n. 2011 • 58'53" ☆☆☆☆

**Oratorium Wielkanocne BWV 249** Jana Sebastiana Bacha nie należy do jego najczęściej grywanych dzieł. Będąc w cieniu dwóch jego genialnych pasji, odznacza się na ich tle swoim intymnym charakterem i skromnymi rozmiarami. Niemniej, już od pierwszych dźwięków podniosłej *Sinfonii*, chyba nikt nie ma wątpliwości, że muzyka ta wyszła spod pióra wielkiego Jana Sebastiana...

Przed rokiem chwaliłem nagranie Bachowskiej *Pasji według św. Jana* dokonane przez Fransa Brüggena dla wytwórni Glossa. Omawiana płyta nie tylko wydana została w podobny sposób, ale też zbliżona jest pod względem koncepcji artystycznej do tamtego nagrania. Dyrygent, będący jednym z najwybitniejszych dziś Bachowskich autorytetów, widzi w *Oratorium BWV 249* przede wszystkim niezwykle liryczną opowieść o Zmartwychwstaniu Pana. Brüggen podkreśla intymny charakter dzieła. Pod jego batutą, brzmi ono raczej skromnie, ale przy tym ma w sobie coś z tajemnicy, a idąc głębiej, przesycone jest mistycyzmem. Przyrównując zatem Brüggena do jego wielkich kolegów: Herreweghe'a i Gardinera, jest on znacznie bliższy w swej koncepcji temu pierwszemu. Chociaż dobrane przezeń tempa są raczej spokojne, dyrygent oddaje sprawiedliwość także tym najbardziej uroczystym momen-

tom, jak choćby otwierającej dzieło, wspomnianej już *Sinfonii*, chórowi *Kommt, eilet und lauffet*, czy finałowemu chórowi *Preis und Danke bleibe, Herr*. Najbardziej jednak wzruszają te fragmenty największej intymności, jak choćby cudowna aria sopranowa *Seele, deine Spezerein* z fletem obbligato. Przepięknie brzmi w tym nagraniu zarówno cała orkiestra o stonowanej, pastelowej barwie, jak i poszczególne instrumenty koncertujące. Również chór Capella Amsterdam spisuje się bez zarzutu. Co do solistów, w większości zwycięsko wychodzą ze swego zadania. Ilse Eerens, sopran, zachwyca piękną barwą głosu, nienaganną intonacją i dojrzałością interpretacji. Nieco rozczarowuje kontratenor Michael Chance. W jego głosie nie ma odpowiedniej lekkości, słychać pewne zmęczenie, w barwie brakuje dźwięki dawnego blasku, a wysokie dźwięki śpiewane są z trudnością. Ale, pomimo czysto fizycznych niedoskonałości, jest to znakomity artysta. Interesująco brzmi Markus Schäfer, tenor o bogatej barwie głosu, nieco przywołujący na myśl Christophe'a Prégardiena, choć, na szczęście, wolny od manieryzmów swego starszego kolegi. I wreszcie David Wilson-Johnson, bas, partii którego Bach nie powierzył co prawda żadnej arii, lecz dobrze sprawdzający się w swej niewielkiej roli, dopełnia tego kwartetu solistów.

I jeszcze jedna istotna kwestia: omawiana płyta nie ogranicza się tylko do *Oratorium Wielkanocnego*. Rozpoczyna ją bowiem *Koncert organowy*, którego Bach nigdy nie napisał... Instrumentalne wyjątki z dwóch kantat: BWV 35 oraz BWV 156, utrzymane w „koncertowych” tempach: Allegro, Adagio i Presto, znakomicie gra Pieter-Jan Belder, oczywiście z towarzyszeniem Orkiestry XVIII Stulecia pod dyktando Fransa Brüggena. Do płyty dołączona jest książeczka ze znakomitym, muzykologicznym komentarzem autorstwa Anselma Hartingera. W całości, jest to piękny album przedstawiający stonowaną i pełną intymności interpretację mniej znanego Bachowskiego arcydzieła.

Łukasz Kaczmarek



**BRAHMS**  
**Choral Music**  
Alto Rhapsody  
Ave Maria • Nänie  
Begräbnisgesang  
Schicksalslied  
Gesang der Parzen

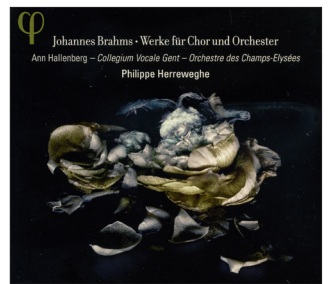
Ewa Wolak, Contralto  
Warsaw Philharmonic  
Choir and Orchestra  
Antoni Wit

**JOHANNES BRAHMS**  
**Dzieła chóralne**

Ewa Wolak, kontralt • Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent

Naxos 8.572694 • w. 2012, n. 2010 • 69'54"

☆☆☆☆☆



Johannes Brahms - Werke für Chor und Orchester  
Ann Hallenberg - Collegium Vocale Gent - Orchestre des Champs-Élysées  
Philippe Herreweghe

**Utwory na chór i orkiestrę**

Ann Hallenberg, alt • Collegium Vocale Gent; Orchestre des Champs-Élysées • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH003 • w. 2011, n. 2011 • 56'48"

☆☆☆☆☆

Początek roku 2012 dostarczył miłośnikom muzyki Johanna Brahmisa dużo wrażeń za sprawą wydanych w tym samym czasie płyt, zawierających podobny, aczkolwiek dość rzadko nagrywany i wykonywany repertuar. Mowa tu o krążkach wytwórni Naxos oraz Phi z wokalnoinstrumentalnymi dziełami tego kompozytora, ustępującymi popularnością wspinałemu *Ein deutsches Requiem*. Brahmis był niewątpliwie mistrzem w operowaniu ludzkim głosem, o czym świadczą nie tylko jego pieśni z towarzyszeniem fortepianu, zaliczające się przecież do szczytowych osiągnięć gatunku, ale także liczne utwory na różne obsady: od kilkuosobowych ansambli, przez chór a cappella, aż po duży skład wykonawczy solistów, chóru i orkiestry symfonicznej we wspomnianym *Niemieckim Requiem*.

Oba albumy zwracają uwagę bardzo podobnym repertuarem, dającym okazję do porównań;



odrębnymi pozycjami są *Ave Maria* op. 12 i *Nänie* op. 82 (Naxos) oraz motet *Warum ist das Licht gegeben* op. 74 nr 1 (Phi). Nie sposób również nie przeoczyć łączącego je silnego wątku polskiego. Pierwszy z tytułów został zrealizowany wyłącznie naszymi siłami, a to za sprawą śpiewającej kontraltom Ewy Wolak, Chóru i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Warszawskiej pod kierunkiem Antoniego Wita. Materiał z drugiej płyty zarejestrowano w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w lipcu ubiegłego roku; zabrzmiał też na koncercie w ramach Festiwalu „Chopin i jego Europa”, na którym formację kierowane przez Philippe'a Herreweghe pojawiają się coraz częściej.

Oba tytuły zdecydowanie zaślugują na uwagę miłośników muzyki Johannes Brahmsa. Utrzymane na bardzo wysokim poziomie artystycznym, aczkolwiek wyrastające z odmiennych stylów wykonawczych; tradycyjnej, czy też współczesnej, reprezentowanej przez Antoniego Wita i jego zespoły oraz historycznej, z udziałem wyraźnie mniejszej obsady i używającej instrumentów z epoki, co jest zresztą od dawna znakiem rozpoznawczym Philippe'a Herreweghe. Staranne odczytanie zapisów partytury, duża wrażliwość na barwę i dynamiczne niuanse oraz warstwę wyrazową, tak ważną w przypadku tego kompozytora, wydają się być wspólne dla obu interpretacji. Brahms jawi się jako mistrz w operowaniu składem wokalnemu – instrumentalnym, wyborny znawca literatury, obdarzony świetnym gustem (teksty autorstwa m.in. Schillera, Goethego czy Hölderlina), kreujący niezwykłą atmosferę muzyczną: pełną powagi, spokoju, kontemplacji, aczkolwiek niepozbawioną żywiołowości i dramatycznych fragmentów (np. środkowa część *Pieśni przeznaczenia*). Jego utwory poruszają emocjami, melodią, wyrafinowaną harmonią, ciepłym, łagodnym brzmieniem. Wielkim atutem obu produkcji jest udział znakomitych solistek wykonujących *Rapsodię* op. 53: kontraltu Ewy Wolak oraz mezzosopranistki Ann Hallenberg; ich przepiękne głosy w tej nasyczonej przejmującym wyrazem kompozycji na tle męskiego chóru waleń przyczyniają się do sukcesu kreacji artystycznej utrzymanej na najwyższym poziomie. Zarówno płyta Naxosu, jak i Phi, mogą

być prawdziwą rewelacją dla tych słuchaczy, którym nazwisko Brahmsa kojarzy się wyłącznie ze znakomitymi symfoniami, koncertami czy kameralistyką. Warto ich uważnie wysłuchać, by odkryć nieznane oblicze wielkiego kompozytora w nowej, fascynującej muzyce, nastrojowej, tajemniczej, romantycznej. Obie płyty bardzo mi przypadły do gustu, dlatego nie potrafię i nie chcę przyznać którejś z nich palmy pierwszeństwa. Mogą zrobić to sami Czytelnicy, poznając krążki oba wytwórni, do czego gorąco zachęcam. Piękna muzyka Johannes Brahmsa jest tego warta.

Paweł Chmielowski

**IGNACY FELIKS DOBRZYŃSKI  
Monbar czyli Flibustierowie  
op. 30**

Rafał Bartmiński, tenor (*Monbar*); Pavlo Tolstoy, tenor (*Don Juan*); Ewa Biegas, sopran (*Donna Maria*); Wojtek Gierlach, bas (*Don Alonzo*); Agnieszka Makówka, mezzosopran (*Rozalia*); Eliza Kruszczyńska, sopran (*Blanka*); Dariusz Machaj, bas (*Perez*); Krzysztof Szmyt, tenor (*Van Best, Alvarez*); Daniel Borowski, bas (*Koryfeusz, Trisar*); Grzegorz Pazik, baryton (*Diego*) • Chór Polskiego Radia; Polska Orkiestra Radiowa

Polskie Radio PRCD 1474-76 • w. 2012, n. 2010 • 149'45"

★★★ (nagranie)

★ (wydanie)

Na początku bieżącego roku Polskie Radio wydało premierowe nagranie zapomnianej polskiej opery *Monbar* Dobrzyńskiego. Album stanowi zapis koncertowego wystawienia dzieła z 2010 r. w Studiu Koncertowym PR im. Lutosławskiego. Po raz ostatni operę wystawiono w teatrze w 1863 r.

*Monbar* czyli *Flibustierowie* op. 30 – pierwsza i jedyna ukończona 3-aktowa opera Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego pierwotnie nosiła tytuł *Korsarz*. Powstawała w latach 1836–1838. Libretto osnute na noweli *Der Flibustier* K. F. van der Veldego napisał przyjaciel kompozytora Ludwik Paprocki. Już w 1837 r. podczas koncertu wykonano uwerturnę i duet głównych bohaterów, a w następnym roku finał opery. Przez wiele lat kompozytor bezskutecznie zabiegał o wystawienie dzieła najpierw w Warszawie, a potem w Prusach. Na koncertach w Poznaniu (1845), Berlinie (1845–1846) i Dreźnie (1847) były wykonywane

fragmenty opery, m.in. w Berlinie zaprezentowano fragmenty *Monbara*, z bardzo atrakcyjnym występem chóru męskiego w kostiumach korsarskich, na zakończenie zaś odtańczone zostało bolero, jedno z intermediiów operowych. Jednak pomimo pochlebnych recenzji całości nikt nie chciał wystawić. W 1860 r., po ponad dwudziestu latach, za sprawą starań kompozytora, popartych głosami krytyki, wreszcie rozpoczęto przygotowania do premiery. Miała ona miejsce w Operze Warszawskiej 10 stycznia 1863 r., 25 lat po napisaniu partytury. Historia wystawień opery nieuchronnie zakończyła się po kilku spektaklach. Zaledwie 12 dni po premierze wybuchło powstanie styczniowe i opera spadła z afisza, by już nigdy na deski teatru nie powrócić.

Ignacy Feliks Dobrzyński w swojej operze wykorzystał wszystko, co było modne w ówczesnej Europie i czym opera przyciągała tłumy oraz zyskiwała uwielbienie jako przednia rozrywka. Jej akcja jest zaplanowana jako wielkie widowisko z egzotycznym miejscem akcji. Historia walki piratów z Karaibów z Hiszpaniami jest pięknie i barwnie oprawiona w świetną muzykę. Na jej tle toczy się więc złożona akcja i burzliwa historia miłosna. Jest ona bardzo prawdziwa, wzruszająca i emocjonująca. Jest w niej wszystko, by zaciekać i wzruszyć: głębokie uczucie, zdrada, intryga i zemsta. Dzieje się w tej operze wiele!

Można przy tej okazji napisać, że dziś efektowna inscenizacja tej opery mogłaby zrobić furorę w teatrach, a wszystko za sprawą popularności disneyowskiego filmu *Piraci z Karaibów*. Oczami wyobraźni można sobie wszystko wyobrazić: Karaiby, piękny okręt, siedzibę piratów, błękit morza i biel piasku na plaży, oczywiście pod warunkiem, że reżyser wizjoner nie zalałby artystów i publiczności hektolitrami wody. Smutny i tragiczny jest los tego przepięknego dzieła. Do dziś można się zastanawiać, dlaczego w 40-milionowym kraju, gdzie jest tyle oper, instytucji noszących miano „Narodowa/y” wciąż nie ma pieniędzy i ambicji na pełne wystawienie *Monbara*. W repertuarach widać obrzydzenie do wszystkiego, co polskie. Dlaczego polskich oper nie wystawia się? Oto jest pytanie. Ale wróćmy do nagrania *Monbara*.

Zaprezentowane na trzech płytach wykonanie stoi na przyzwoitym poziomie. Wszystko rozbrzmiewa płynnie, bardzo śpiewnie, orkiestra nie zagłusza śpiewaków i chóru. Każdy motyw, melodia jest pięknie wyeksponowana. Dźwięk orkiestry jest nasycony, dobrze i efektownie wypadają wszelkie solówki. W sumie jest to dobre nagranie o dużym potencjale. Pewnego rodzaju zastrzeżenia pojawiają się przy śpiewie chóru, który jest niezbyt udany, wszystko zlewa się w jedno, dykcja i artykulacja w polskich słowach pozostawia wiele do życzenia. Poziom artystyczny solistów jest bardzo zróżnicowany. Na pierwszy plan wysuwają się głosy męskie. Rafał Bartmiński w tytułowej roli jest gwiazdą nagrania. Podobne słowa uznania należą się pozostałym męskim bohaterom. Natomiast całkowicie niedostatek pozostawiają głosy żeńskie, by nie napisać, że kładą na łopatki nagranie. Śpiewaczki wydają się być w ogóle nietrafione w rolę oraz technicznie i muzycznie pozostawiają wiele do życzenia. Główna rola żeńska dla Ewy Biegas okazała się zbyt wymagająca. Jej głos w górnych dźwiękach jest ostry, nieprzyjemny w barwie, szklisty, a nawet piskliwy. A ogólny zarzut dotyczący wszystkich śpiewaków jest jeden, trudno usłyszeć, by śpiewali po polsku. To jest niestety dość powszechną piętą achillesową polskich artystów. O tyle jest to dziwne, że w przypadku np. *Marii* Statkowskiego, nie było z tym zupełnie problemów, a całość wypadła znakomicie.

Wydanie trzy płytowe albumu pozostawia wiele do życzenia, co jest normą w Polskim Radiu. Całość zapakowana jest w kartonowe pudełko, płyty są w tekturowych kopertach, do całości dołożono książeczkę. I właśnie ta książeczka budzi wiele zastrzeżeń. Absolutnie nie do przyjęcia jest, że w kilkudziesięciostopniowej książeczce pominięto całkowicie informacje dotyczące kompozytora opery, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego! Kim był, czego dokonał i jakie jest jego znaczenie dla polskiej muzyki, tego z niniejszego wydawnictwa się nie dowiemy! Nie ma też omówienia samej opery, w to miejsce jest tylko lakoniczna „historia o jej pechu” i sporo słów o wielkiej współczesnej pracy nad przywróceniem opery do wykonania. W to miejsce podaje się, kto pozwolił dotknąć rękopisu opery znajdują-

cd. str. 40 →



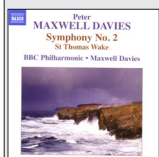
**BENJAMIN BRITTEN**

**War Requiem**

Sabina Cvilak, sopran; Ian Bostridge, tenor; Simon Keenlyside, baryton • Choir of Etham College; London Symphony Chorus & Orchestra • Gianandrea Noseda, dyrygent

LSO Live LSO0719 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 83'48"

London Symphony Orchestra kontynuuje wspaniałą pracę wydawniczą wydając kolejne nagranie live swoich koncertów. Tym razem jest to znakomite, znane dzieło Brittena – *War Requiem*. Dzieło zostało napisane z okazji odbudowania katedry w Coventry zniszczonej w czasie wojny. Świetni soliści, dwa znakomite chóry i orkiestra znana z wielkich dokonań i uważny dyrygent znany między innymi z występów w MET, stworzyli bardzo przekonującą kreację. Dodatkowym atutem jest dźwięk przestrzenny, który w tego typu dziełach bardzo potęguje efekt. Polecam.



**PETER MAXWELL DAVIES**  
**Symfonia nr 2, St Thomas Wake**

BBC Philharmonia • Maxwel Davies, dyrygent

Naxos 8.572349 • w. 2012, n. 1991/4 • 76'40"

Naxos często sięga do katalogów wydawnictw, które odeszły w niepamięć, i przypomina znakomite nagrania z przeszłości. Tak jest w przypadku tego albumu, na który składają się dwa utwory wydane przez Collins Classics w latach 1991 i 1994. To wartościowa inicjatywa. Przypomniane utwory napisał Brytyjczyk urodzony w 1934 r., Peter Maxwell Davies. Jego *II Symfonia* powstała w 1980 r. dla uczczenia 100. rocznicy powstania Boston Symphony Orchestra. Drugi utwór na płycie, *St Thomas Wake* ma podtytuł *Foxtrot for orchestra on a pavan by John Bull*. W poważną narrację utworu symfonicznego autor wplótł kilka wariacji na temat foxtrota. Dzieło to zamówił Dortmund i zostało tam wykonane przez kompozytora w 1969 r. Bardzo udany album.

**EDUARD FRANCK**

**Kwintety smyczkowe: e-moll op. 15 i C-dur op. 51**

Christine Edinger, Tassilo Kaiser, skrzypce; Rainer Kimstedt, Uwe Martin Haiberg, altówka; Katharina Maechler, wiolonczela

Audite 92.578 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 70'46"

Firma Audite nie wydaje już tylu ciekawych, nowych nagrań, co jeszcze kilka lat temu, ale wciąż zaskakuje nas odkryciami. Tym razem są to kwintety smyczkowe Eduarda Francka (1817–1893), ucznia Mendelssohna. Utwory te są doskonałym przykładem muzyki kameralnej wykonywanej w niemieckich domach mieszczańskich w połowie XIX w. Świetnie wykonane przez wytrawnych, niemieckich kamerzystów, powinny zainteresować każdego melomana.



**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK**  
**Il trionfo di Clelia – opera w 3 aktach**

Hélène Le Corre, sopran; Mary-Ellen Nesi, mezzosopran; Irini Karaianni, mezzosopran; Burcu Uyar, sopran; Vassilis Kayayas, tenor; Florin Cezar Ouatu, kontra tenor • Armonia Atenea • Giuseppe Sigismondi di Risio, dyrygent

MDG 609 1733-2 • w. 2012, n. 2011 • 181'28"

Wydawnictwo MDG uraczyło nas nowym odkryciem – światową premierą fonograficzną opery Glucka skomponowanej w 1762 r. Dzieło to powstało do libretta Pietra Metastasia. Warto wspomnieć, że do tego libretta napisali operę także Josef Mysliveček w 1767 r. oraz Johann Adolf Hasse. Akcja rozgrywa się w czasach, gdy Etruskowie oblegali Rzym.

Bardzo dobrze dobrani soliści, grająca na instrumentach z epoki orkiestra oraz wybitny dyrygent stworzyli interpretację niezwykłą. Wszystko jest tu stylowe, dopracowane, nie ma słabych punktów. Pozycja obowiązkowa w kolekcji każdego miłośnika opery.



**ALEKSANDER GŁAZUNOW**  
**Kwartety smyczkowe wol. 5: Kwartet nr 1 D-dur op. 1, Kwartet nr 7 C-dur op. 107**

Utrecht String Quartet  
MDG 603 1736-2 • w. 2012, n. 2011 • 52'16"

Znakomity Utrecht String Quartet nagrał już piąty i chyba ostatni wolumin wszystkich dzieł na kwartet smyczkowy Aleksandra Głazunowa. Kompozytor ten, w dwudziestym wieku raczej lekceważony i znany głównie dzięki *Koncertowi skrzypcowemu*, powoli wraca do łask. Świadczy choćby o tym niedawno zakończone znakomite nagranie jego symfonii przez Joségo Serebiera, a także wszystkich jego dzieł koncertowych. Dzięki wydawnictwu MDG możemy się delektować pierwszym i ostatnim kwartetem smyczkowym tego twórcy. Myślę, że każdy, kto sięgnie po ten album, natychmiast będzie poszukiwał czterech poprzednich. Wybitne dokonanie!



**HENRYK MIKOŁAJ GÓRĘCKI**  
**Małe requiem dla pewnej polki op. 66, Concerto-Cantata op. 65, Koncert klawesynowy op. 40, Trzy tańce op. 34**

Anna Górecka, fortepian; Carol Wincenc, flet • Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent  
Naxos 8.572872 • w. 2012, n. 2011 • 69'33"

Oto prawdziwa gratka dla miłośników muzyki Henryka Mikolaja Góreckiego, tym bardziej, że zawiera dwie premiery światowe. Są to *Concerto-Cantata* i *Koncert klawesynowy* w wersji na fortepian. Należy pogratulować pianistce, Annie Góreckiej, interpretacji. Wraz z drugą solistką, flectką Carol Wincenc, są naprawdę znakomite. Symfonicy warszawscy pod batutą

Antoniego Wita świetnie wypełniają swoją rolę i nie można im w zasadzie niczego zarzucić. Zdarzające się z rzadka drobne nieczystości nie wpływają na ogólne, pozytywne wrażenie. Jedyne sama reżyseria dźwięku nie jest na najwyższym poziomie. Niektóre detale są niemalże niesłyszalne, w szczególności tam, gdzie muzyki grają piano. Warto mieć tę płytę w swojej kolekcji, chociażby ze względu na te premierowe nagrania.

**EDVARD GRIEG**

**Dzieła orkiestrowe wol. 2**

WDR Sinfonieorchester Köln • Eivind Aadland, dyrygent

Audite 92.579 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 52'26"

Drugi wolumin dzieł orkiestrowych Griega prezentuje się równie dobrze jak pierwszy. Wszystkie zawarte na płycie utwory to pieśni lub tańce norweskie w aranżacji na smyczki. Są to utwory wyrażające tęsknotę za niepodległością Norwegii. Bardzo dobre wykonanie i nagranie w systemie przestrzennym dodaje wdzięku tej twórczości, która spodoba się każdemu.

**JERZY FRYDERYK HAENDEL**

**Esther – oratorium HWV 50a**

Robin Blaze, Matthew Brook, James Gilchrist, Susan Hamilton, Thomas Hobbs; Electra Lochhead; Nicholas Mulroy • Dunedin Consort • John Butt, dyrygent  
Linn Records CKD 397 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 99'42"

Oratorium *Esther* uchodzi za pierwsze, jakie Haendel napisał po przybyciu do Anglii. Zachowało się kilka jego wersji, a na płytach została utrwalona pierwsza, zrekonstruowana współcześnie. Wybitni śpiewacy znani z wielu nagrań muzyki barokowej stworzyli piękną, przekonującą, bezbłędną interpretację tego oratorium. Zespół Dunedin Consort grający na instrumentach z epoki pod wodzą Johna Butta znakomicie im towarzyszy. Dodatkowym atutem jest bardzo dobre nagranie w systemie wielokanałowym. Polecam.



**JOSEF MATTHIAS HAUER**  
**Etudy op. 22**

Steffen Schleiermacher, fortepian

MDG 613 1640-2 • w. 2012, n. 2011 • 60'42"

Josef Matthias Hauer (1883–1959) – austriacki kompozytor znany głównie z tego, że stworzył system dwunastotonowy na kilka lat przed Schoenbergiem. Poza tym muzyka jego jest prawie całkowicie zapomniana. Pojawiające się od czasu do czasu nagrania jego utworów niewiele zmieniają w tej materii. Słowo „dodekafonia” zawsze będzie się kojarzyło z Schoenbergiem. Prezentowany album płytowy zawiera 9 etud Hauera w wykonaniu znanego interpretatora muzyki XX-wiecznej, Steffena Schleiermachera. Interpretacja tego pianisty jest wyjątkowa i potrafi przekonać do dodekafonii nawet najbardziej zagorzałego jej przeciwnika. Bardzo wartościowy album.

cego się w WTM, i kto zrobił jego zdjęcia potrzebne do opracowania partytury. Jest streszczenie libretta i samo libretto. Niestety, pełny tekst libretta jest tylko w języku polskim.

Takie wydanie zapomnianej opery *Monbar* Dobrzyńskiego ma posmak skandalu! Tym bardziej jest to oburzające, że wydania dzieła podjęło się Polskie Radio, a pomagali mu Narodowy Instytut Audiowizualny oraz Instytut Muzyki i Tańca. Dlaczego się tak oburzamy? Ano dlatego, że płyty Polskiego Radia: *Lodoiska*, *Król gór*, *Euryanthe* czy *Maria Padilla* wydane zostały porządnie, z pięknymi komentarzami o kompozytorach i nagranej operze, z jej librettem tłumaczonym na kilka języków. Nie wspominam tu o *Marii* Statkowskiego, która miała podobne mankamenty, co *Monbar*, i jeszcze wyjątkowo brzydką okładkę, ale samo omówienie dzieła było znakomite!

Pozostaje mieć tylko smutną refleksję na koniec, Dobrzyński miał złą fatum za życia, bowiem *Monbar* nie zajął należnego mu miejsca i nie zdobył stosownej popularności, a współczesne pierwsze jej nagranie jest fatalnie wydane. Absolutnie nie pomaga ono Dobrzyńskiemu i jego pięknej operze zaistnieć w mentalności melomanów, nie mówiąc już o jej karierze w świecie.

Stefan Banasiak



**JEAN FRANÇAIX**  
**Oktet, Kwintet, Divertissement**  
Charis-Ensemble  
MDG 308 0300-2 • w. 2012, n. 1987 • 56'01"  
★★★★★

Jean Françaix (1912–1997) należy do najwybitniejszych francuskich twórców muzyki XX w. Jego kompozycje łączące w sobie delikatność i subtelność z groteską i ironią, odznaczające się prostotą charakteru, nawiązują często do dzieł Poulenca, czy Milhauda. Jednocześnie, Françaix nie wychodził w swych dziełach poza system tonalny dur-moll. To wszystko odnosi

się zwłaszcza do muzyki kameleonalnej kompozytora. Trzy spośród jego dzieł tego gatunku otrzymujemy na omawianej płycie, zawierającej reedycję nagrań z roku 1987. *Oktet* na klarnet, róg, fagot, kwartet smyczkowy i kontrabas, nawiązuje do analogicznego dzieła Schuberta i klimatu dawnego Wiednia: tego z początku XIX w., ale i tego lat 1930... Utwór wieńczy uroczy walc. Jest to muzyka pełna uroku, o tanecznym charakterze. *Kwintet* na klarnet i kwartet smyczkowy w swym charakterze nie odbiega daleko od *Oktetu*. Tym razem inspiracją było analogiczne dzieło... Mozarta. Na szczególną uwagę zasługuje przepiękne *Grave*. Z kolei, trwające zaledwie 9 minut *Divertissement* na fagot i kwintet smyczkowy, to flirt z muzyką XIX w. Każda z czterech części dzieła utrzymana jest w innej tonacji. Podobnie, jak pozostałe dwa utwory, tak i ten cechuje lekkość, a zarazem wirtuozowskie potraktowanie partii wszystkich instrumentów. Wszystkie trzy utwory pochodzą z podobnego czasu w twórczości kompozytora: powstały pomiędzy rokiem 1968 a 1977. Na omawianej płycie zyskują doskonały kształt w wykonaniu zespołu Charis-Ensemble. Sam kompozytor, zachwycony interpretacją muzyków, pisał entuzjastycznie w roku 1987: „Mówi się, że ideały nie istnieją, lecz Charis-Ensemble zdaje się zadawać kłam temu powiedzeniu”. Rzeczywiście, wykonanie brzmi wprost bajecznie. Gra muzyków jest czysta i klarowna, a w swej, pełnej radości i młodzieńczości, interpretacji przywiązują oni dużą wagę do kolorystyki brzmienia. Na słowa szczególnego uznania zasługuje klawecista Diethelm Adorf, znakomicie wykonujący swą partię solową w *Kwintecie*. W całości, jest to zatem znakomita płyta przynosząca słuchaczowi wiele radości. Szkoda tylko, że zawiera ona zaledwie 56 minut muzyki...

Łukasz Kaczmarek

JESPER NORDIN

**Pendants**  
Phono Suecia PSCD 192 • w. 2012 • 73'46"  
★★

Omawiana płyta przedstawia muzykę szwedzkiego kompozytora Jespera Nordina (\*1971). Wykorzystując instrumenty elektroniczne tworzy on raczej statyczne obrazy. Dobre rzemiosło pozwala

mu na uzyskiwanie czasem interesujących efektów sonorystycznych. Na tym chyba jednak się kończy. Jest to bowiem muzyka więcej chłodem, czasem przeintelektualizowana, a w efekcie mówiąca o niczym. Brak dynamiki staje się zaś szybko nużący dla słuchacza, wskutek czego trudno doprawdy rozróżnić poszczególne utwory między sobą. A mamy tutaj łącznie 7 kompozycji: *Undercurrents*, *Surfaces Scintillantes*, *Cri du Berger*, *The Aisle* oraz tryptyk *Pendants*. Najlepszą część omawianego albumu stanowi znakomity komentarz pióra szwedzkiego muzykologa Erika Wallrupa. Samej płyty słucha się znacznie gorzej.

Łukasz Kaczmarek



**KAMRAN INCE**  
**Concerto for orchestra, Symfonia nr 2 Upadek Konstantynopola, Koncert fortepianowy, Infrared Only**  
Kamran Ince, fortepian, dyrygent • Bilkent Youth Chorus; Bilkent Symphony Orchestra • Isun Mein, dyrygent  
Naxos 8.572554 • w. 2011, n. 2009 • 74'24"  
★★★

Kamran Ince (\*1960) jest amerykańsko-tureckim kompozytorem średniego pokolenia. Każda z jego kompozycji w większym lub mniejszym stopniu nawiązuje do rodzimego, tureckiego folkloru. Na omawianej płycie wytwórni Naxos, po raz kolejny prezentującej muzykę Kamrana Ince, znalazły się dzieła, w których tureckość zaznacza się w sposób szczególny. *Koncert na orkiestrę, instrumenty tureckie i głosy* pochodzący z roku 2002 (uzupełniony w 2009), wykorzystuje narodowe instrumenty tego kraju. Są nimi zurna (pierwsza i druga), ney oraz kemence. Zurna jest instrumentem dętym, o stroiku zbliżonym do obojowego oraz wyglądem przypominającym klarnet. Jej brzmienie jest głośnie i przeraźliwe, nie na darmo więc używano tego instrumentu podczas bitew dla przestraszenia wroga. Ney to

z kolei rodzaj fletu podłużnego. Interesująca jest technika gry na tym instrumencie. Nie posiada on ustnika, a grający, trzymając ney bokiem, gwizdże bezpośrednio w jego krawędź. Charakterystyczne jest brzmienie tego instrumentu, z dużym poświstem. Z kolei kemence to instrument strunowy, rodzaj liry, przypominający fidel. Jest zawieszony na szyi grającego, bądź też spoczywa na jego kolanach. Kemence posiada dwie warstwy strun: górną z trzema strunami, na których gra się smyczkami oraz dolną z większą ilością strun, do gry pizzicato. W swym brzmieniu kemence przypomina nieco instrumenty dęte... Ale tureckość w muzyce Kamrana Ince zaznacza się nie tylko poprzez dobór instrumentów. To co obecne jest w każdym z prezentowanych na płycie dzieł to wykorzystanie tureckich skal, duży nacisk na warstwę rytmiczną, swoista dzikość tej muzyki oraz uwydatnianie efektów brzmieniowych. Oprócz wspomnianego *Koncertu*, na płycie znalazła się także *Il Symfonia „Upadek Konstantynopola”* z roku 1994, dzieło niezwykle obrazowe, ściśle programowe, momentami filmowe wręcz, a także dwa utwory powstałe w połowie lat 1980.: *Koncert fortepianowy* (czy słyszą tu Państwo inspirację *Koncertem fortepianowym D-dur na lewą rękę* Ravela?) oraz krótkie dzieło symfoniczne, *Infrared Only*. Znakomitym wykonawcą wszystkich zawartych na płycie utworów jest sam kompozytor. W trzech z nich pojawia się on w roli dyrygenta, prowadząc Bilkent Symphony Orchestra, zaś w *Koncertie fortepianowym* – jako pianista.

W całości jest to interesująca płyta. Kompozytor po mistrzowski połączył elementy tureckiego folkloru z klasyczną formą. Jednak poza naciskiem na warstwę rytmiczną i kolorystykę brzmieniową, muzyka ta zawiera niewiele treści, a przez swoją surowość i dzikość, nie jest chyba czymś, do czego często by się chciało powracać.

Łukasz Kaczmarek

WITOLD LUTOSŁAWSKI

**Wariacje symfoniczne; Koncert fortepianowy, Wariacje na temat Paganiniego, Symfonia nr 4**  
Louis Lortie, fortepian • BBC Symphonic Orchestra • Edvard Gardner, dyrygent  
Chandos CHSA 5098 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 67'25"  
★★★★★



**JOHANN KASPAR KERLL**

**Die Osmanen vor Wien 1683**

*Johann Rosenmüller Ensemble*

Christophorus CHR 77358 • w. 2012, n. 2001 • 75'42"

Żyjący w latach 1627–1693 niemiecki kompozytor Johann Kaspar Kerll był świadkiem oblężenia Wiednia przez Turków w 1683 r. I te wydarzenia skłoniły go do napisania Mszy „*In fletu solarium obsidionis Viennensis*”, najważniejszego utworu prezentowanego albumu. Poza tym nagrane zostały jeszcze utwory sakralne oraz instrumentalne. Wykonanie jest bardzo dobre, a muzyka bardzo nowatorska jak na tamte czasy. Słuchając Mszy odczuwa się przynębiającą atmosferę czasu oblężenia. Dobrze się stało, że wydawca przywrócił do życia te znakomite dzieła.



**MR. DE MACHY**

**Pieces de viole**

*Paolo Pandolfo, viola da gamba*

Glossa GCD 920413 • w. 2012, n. 2011 • 70'14"

Paolo Pandolfo przywrócił do życia muzykę właściwie nieznanego kompozytora francuskiego, Pana de Machy. Jego suites napisane w Paryżu w 1685 r. to prawdziwe arcydzieła, których nieobecność w repertuarze koncertowym specjalistów od muzyki dawnej dziwi. Warto sięgnąć po ten album z muzyką znakomicie wykonaną przez włoskiego wirtuoza.



**DOMENICO MAZZOCCHI**

**La Catena d'Adone, Favola boschereccia**

*Scherzi Musicali • Nicolas Achten, dyrygent*

Alpha 184 • w. 2011, n. 2010 • 132'09"

*La Catena d'Adone* była pierwszą operą wykonaną w Rzymie – było to w 1626 r.

Składające się z prologu i pięciu aktów dzieło jest kroniką burzliwej miłości przeżywanej przez Adonisa, Apolla, Venus i Falsirenę. Soliści wykonują dzieło w stylu „recitarcantando”, a towarzyszy im znakomity zespół instrumentalistów pod dyktando Nicholasa Achtena. Album wybitny, powinien znaleźć się w kolekcji każdego melomana. Za każdym razem słuchanie jego dostarcza ogromnej przyjemności.



**SIMON MAYR**

**Concerto bergamasco, Koncert klawesynowy C-dur, Trio concertante**

*Natalie Schwaabe, flet i piccolo; Andrea Steinberg, klarnet i rożek basetowy; Antonio Spiller,*

*Yi Lim, David van Dijk, skrzypce • Bavaria Classics • Fmaz Hauk, dyrygent i klawesyn*

Naxos 8.570927 • w. 2011, n. 2007 • 53'56"

Do niedawna zapomniany kompozytor Simon Mayr (1763–1845), znany jako „ojciec opery włoskiej”, przeżywa renesans. Wiele jego dzieł scenicznych zostało już utrwalonych

na płytach CD i DVD, teraz przyszła kolej na jego utwory instrumentalne. Firma Naxos po raz co najmniej piątą sięgnęła po tego kompozytora i przywróciła do życia trzy jego bardzo interesujące utwory, w tym bardzo oryginalny *Concerto bergamasco*, w którym są aż cztery instrumenty solowe: flet, piccolo, klarnet i rożek basetowy (co pozwala wykonać go dwóm instrumentalistom). Autor nie ustrzegł się w tym dziele wpływów Beethovena, korzystał również z folkloru. *Koncert klawesynowy* napisany został w duchu Haydna, natomiast *Trio* zawiera wiele zapożyczeń z własnych oper kompozytora.

Wykonanie na najwyższym poziomie zachęci na pewno melomanów do częstego sięgania po ten album.

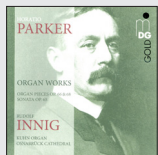
**OTTO NICOLAI**

**Psalmy**

*Kammerchor Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent*

Carus 83.299 • w. 2012, n. 2009/10/11 • 50'35"

Otto Nicolai, rówieśnik Chopina, autor ośmiu oper, znany jest głównie za sprawą swej ostatniej opery – *Wesołych kumoszek z Windsoru*. Od czasu do czasu jego nie operowa twórczość pojawia się na płytach. Po wydawnictwach MDG i Koch pojawiła się płyta z jego dziełami chóralnymi w wydawnictwie Carus. Ta w duchu Mendelssohnowska twórczość jest bardzo oryginalna, a dzięki znakomitemu chórowi ze Stuttgartu pod dyktando Friedera Berniusa spotka się z uznaniem każdego miłośnika chóralistyki. Warto ją mieć w swojej kolekcji.



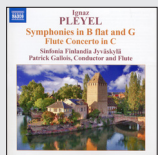
**HORATIO PARKER**

**4 uwory op. 66, 5 Utworów op. 68, Sonata op. 65**

*Rudolf Innig, organy*

MDG 317 1741-2 • w. 2012, n. 2011 • 65'07"

Horatio Parker był jednym z najwybitniejszych kompozytorów amerykańskich przełomu XIX i XX w. Studiował w Niemczech u Josefa Gabriela Rhenibergera, w USA wykształcił ogromne rzesze kompozytorów. Jego znakomitą twórczość organową przybliży nam Rudolf Innig, znany choćby z wcześniejszych nagrań dzieł Feliksa Nowowiejskiego. Artysta grał na organach Kuhna w katedrze w Osnabrück. Akustyka miejsca została znakomicie uchwycona przez realizatora dźwięku.



**IGNAZ PLEYEL**

**Symfonie B-dur i G-dur, Koncert fletowy C-dur**

*Patrick Gallois, flet i dyrygent • Sinfonia Finlandia Jyväskylä*

Naxos 8.572550 • w. 2012, n. 2010

• 78'15"

Patrick Gallois, wybitny flecista francuski, współpracuje jako dyrygent z fińską orkiestrą Sinfonia Finlandia Jyväskylä. Rezultatem tej współpracy jest kilka nagrań dla Naxosu, w tym to z utworami Pleyela. Flecista występuje tutaj w podwójnej roli: dyryguje wszystkim utworami,

a jako flecista występuje również w koncercie.

Ignacy Pleyel, rówieśnik Mozarta, był bardzo płodnym kompozytorem, wydawcą i producentem fortepianów. Jego twórczość, choć nie dorównująca Mozartowi, była w jego czasach bardzo popularna w Europie. Jej renesans nastąpił wraz z pojawieniem się płyty kompaktowej. A że muzyka ta jest wartościową i słusnie była tak popularna może zaświadczyć prezentowany album płyty.

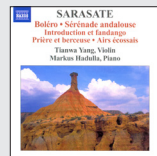
**JOHN RAMSAY**

**Kwartety smyczkowe nr 1-4**

*The Fitzwilliam String Quartet*

Métier msv 28528 • w. 2012, n. 2010/11 • 97'01"

Johna Ramsay urodził się w Londynie w 1931 r. Uczył się gry na wiolonczeli. Był profesorem uniwersytetów w Leeds i Zurychu. W jego dorobku jest wiele utworów kameralnych i orkiestrowych. Jego styl jest raczej tonalny, choć czasem używa techniki serialnej. Prezentowane kwartety smyczkowe są bardzo dobrym wstępem do twórczości Ramsaya. Autor nawiązuje w nich do twórczości czy to Bartóka, czy to Mozarta, nie stroni również od folkloru, pozostaje jednak cały czas oryginalny. Dodatkowym atutem nagrania są wykonawcy, bardzo doświadczony zespół obyty od lat z twórczością Ramsaya. Bardzo ciekawy album.



**PABLO DE SARASATE**

**Muzyka na skrzypce i fortepian – wol. 3**

*Tianwa Yang, skrzypce; Markus Hadulla, fortepian*

Naxos 8.570893 • w. 2012, n. 2007/10

• 78'55"

Oto już trzeci wolumin dzieł na skrzypce i fortepian Pabla de Sarasate. Wykonuje je niezwykle uzdolniona, młoda artystka z Chin, Tianwa Yang. Urodzony w Hiszpanii w 1844 r. Sarasate był nie tylko znakomitym skrzypkiem-wirtuozem, ale i uzdolnionym kompozytorem. Wiele z jego utworów gości w salach koncertowych i do dzisiaj są prawdziwymi przebojami muzyki poważnej. Zarówno artyści z upodobaniem sięgają po nie, jak i słuchacze delectują się nimi podczas koncertów.

Myszę, że każdy meloman będzie się zachwycał tym nagraniem młodej Chinki, której przy fortepianie towarzyszy nie mniej utalentowany niemiecki pianista, Markus Hadulla. Utwory takie, jak *Serenada andaluzyjska, Introdukcja i fandango*, czy też wariacje na tematy ze znanych oper zachwycają każdego.

**JOHANN CHRISTIAN SCHIEFERDECKER**

**Geistliche Konzerte**

*Klaus Mertens, bas; Jan Kobow, tenor • Hamburger Ratsmusik • Simone Eckert, dyrygent*

Carus 83.398 • w. 2012, n. 2012 • 62'18"

Twórczość żyjącego w latach 1679–1732 niemieckiego kompozytora Johanna Christiana Schieferdeckera rzadko gości na płytach. Prezentowany album jest chyba drugim. Choć

Jeszcze nie zaczął się rok 2013 z przypadającą wtedy setną rocznicą urodzin Witolda Lutosławskiego, a już przy wsparciu finansowym instytucji państwowych zaczynają się pojawiać kolejne płyty z jego dziełami, zarówno w wydawnictwach polskich, jak i zagranicznych. Co prawda jakiś czas temu wytwórnia Naxos nagrała przy wsparciu Ministerstwa Kultury cykl płyt z muzyką tego kompozytora, ale fakt ów nie przeszkadza decydującemu rozdawca publicznych pieniędzy na ten sam cel od nowa. Ostatnio więc zasila np. angielską firmę Chandos, która z początkiem 2012 r. wypuściła drugi wolumin z serii poświęconej twórczości orkiestrowej autora *Małej suity*.

Jego bohaterem jest stosunkowo młody (rocznik 1974) dyrygent Edward Gardner i renomowana BBC Symphony Orchestra oraz znany z wielu ciekawych płyt pianista Louis Lortie. Wspomniani artyści wykonali, mówiąc potocznie, kawał dobrej roboty, nagrywając zarówno ten album, jak i poprzednie (omawiana płyta stanowi łącznie czwartą pozycję realizowanego obecnie projektu nagrań dzieł tego kompozytora w barwach angielskiej wytwórni), będące najnowszym spojrzeniem wykonawczym na muzykę Lutosławskiego w XXI w. Fakt, że ma to miejsce na Wyspach Brytyjskich, nie jest dziełem przypadku, jako że od dawna twórczość naszego rodaka cieszy się tam sporym uznaniem. Na recenzowanym krążku znalazł się ciekawy repertuar, stanowiący poniekąd przegląd doświadczeń kompozytora – autora kompozycji orkiestrowych: od stworzonych jeszcze przed II wojną światową na zakończenie studiów w Konserwatorium Warszawskim *Wariacji symfonicznych*, po *Wariacje na temat Paganiniego* w wersji na fortepian i orkiestrę i *Koncert fortepianowy*, po ostatnią, ukończoną pod koniec życia, *IV Symfonię*, jedną z najwybitniejszych pozycji całego dorobku autora.

O wysokiej wartości omawianego albumu świadczy w pierwszym rzędzie wysoki poziom wykonania. Artyści grają z zaangażowaniem, ich kreacja zaciekawia i wciąga, dając niewątpliwie dowód znakomitego przygotowania muzyków, jak i atrakcyjności muzyki orkiestrowej Witolda Lutosławskiego. I to zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ w tak wartościowej i przekonującej kreacji ma ona szansę za-

interesować i przyciągnąć nowych słuchaczy, nawet tych, którzy do tej pory trzymali się w bezpiecznej odległości od dzieł naszego twórcy. Na ich korzyść w tej interpretacji przemawia przystępny język, w jakim zostały napisane (oba cykle wariacji), stosunkowo niedługi czas trwania, logiczna forma, zrozumiała narracja. Wybitnymi walorami pianistycznymi odznacza się skomponowany dla Kristiana Zimmermana *Koncert fortepianowy*. Choć z jego nowszych nagrań bardziej mi się podoba wersja wytwórni EMI z Leifem Ove Andsnesem i Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego pod batutą Franza Welsera-Mösta, to Louisowi Lortie oraz BBC Symphony Orchestra z Gardinerem nie sposób nic zarzucić. Wywiera bardzo dobre wrażenie, jest żywa, a współpraca między solistą a zespołem bezbłędna.

Wysoko oceniam album wytwórni Chandos, którego zaletami są: dobrze dobrany repertuar, wykonanie utrzymane na wysokim poziomie, satysfakcjonująca realizacja techniczna. Jest niewątpliwie atrakcyjną pozycją nie tylko dla miłośników twórczości Witolda Lutosławskiego, ale i wielbicieli muzyki symfonicznej w ogóle. Bardziej konserwatywnych i stroniących od dzieł dwudziestowiecznych melomanów pragnę poinformować, iż nie taki diabeł straszny...

Paweł Chmielowski

**FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY**  
**Elijah**

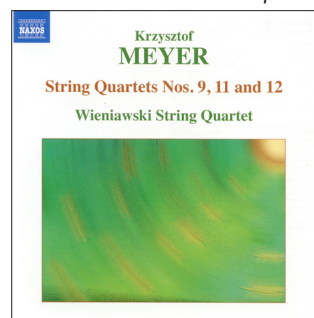
*Peter Lika, bas; Heidi Elisabeth Meier, sopran; Jolanta Michalska-Taliaferro, alt; Hans Peter Blochwitz, tenor • Kantorei Maulbronn; SWR-Sinfonieorchester Baden Baden und Freiburg • Jürgen Budday, dyrygent*  
K&K 78 • w. 2003, n. 2003 • 136'00"  
☆☆☆

Felix Mendelssohn-Bartholdy był na gruncie dziewiętnastowiecznej muzyki prekursorem antykwaryzmu, czyli sięgania do dziedzictwa przeszłości. Na gruncie teatru podobną tendencję reprezentował Ludwig Chronegk i kierowany przezeń teatr dworski w Meiningen, co polegało w tym przypadku na odtwarzaniu autentycznych realiów historycznych wystawianych dramatów. Był chyba pierwszym twórcą, mającym gruntowną znajomość stylów historycznych, i to zarówno jako odtwórca (dyrygent przywracający

życiu koncertowemu dzieła Bacha oraz Haendla, choć barokowe „barbarzyństwo” *Mesjasza* tego ostatniego „temperował” już do klasycystycznych gustów Wolfganga Amadeusa Mozarta), jak i oryginalny autor (kompozytor między innymi *Eliasz* op. 70, drugiego oratorium po *Pawle*). Świadczy o tym chociażby w arii *Eliasz Ist nich des Herr Wort wie ein Feler* wprowadzenie dyskretnych melizmatów. W napisanym dla Birmingham *Eliasz* Mendelssohn nawiązuje do tradycji oratoriów Haendla, w przeciwieństwie do kontynentu, wciąż żywej w Anglii. Przede wszystkim jednak odwołuje się w nim do stylu oratoryjno-kantatowego Johanna Sebastiana Bacha: aria *Eliasz (Est ist genug. So nimm nun, Herr meine Stele!)*, krótkie interwencje chóralne (np. w scenie z królową Jezebel w drugiej części), zwłaszcza w kulminacyjnej dla pierwszej części rozprawie z czcicielami Baala, najwyraźniej ukształtowane na podobieństwo turby z pasji, a więc tłuszczy powodującej się chwilowymi odruchami i zawsze podążającej za silniejszymi, w tym przypadku Eliaszem i jego socjotechnicznymi sztuczkami z rozpaleniem ofiarnych ołtarzy, wreszcie afirmujące wymowę zdarzeń chorały (np. *Wer bis an das Ende beharrt*). To także ukształtowanie tenorowej partii Obadiasza, również pod względem jej tessitury, na wzór Bachowskich Ewangelistów pasyjnych, co w omawianym nagraniu płytowym dodatkowo podkreśla charakterystyczny tembr głosu Hansa Petera Blochwitza. Poza tym występują dwa zespoły solistów: odtwórców postaci, biorących udział w akcji, oraz wyłącznie komentujących jej przebieg i sens w ariach (np. sopranowa *Höre, Israel, höredes Herrn Stimme*, otwierająca drugą część) i ansamblich. W ustępach lirycznej natury można się ponadto dosłuchać pewnych reminiscencji z Mozarta. Co prawda dzieło to przytłacza nieco swymi rozmiarami czasowymi i zwłaszcza w drugiej części, w przeciwieństwie do dramatyizmu pierwszej, wypełnionej konfliktem tytułowego bohatera z ucieleśnionymi przez chór wyznawcami Baala, dla którego nie stanowi wystarczającej przeciwwagi konfrontacja z królową Jezebel. Nużącym też okazuje się przeważający w niej styl narracyjno-recytacyjny. W stosunku do biblijnego pierwowzoru stonowany

został fanatyzm i okrucieństwo Eliasz, bez zmużenia oka, które zawierałoby choć cień wątpliwości, uśmiercającego swych pokonanych adwersarzy, a to za sprawą przydania mu refleksyjnych rysów Bachowskich, między innymi we wspomnianej arii *Est ist genug*. Nagranie wiele zawdzięcza udziałowi w tytułowej partii Petera Liki, artysty dysponującego głosem o rozległym wolumenie i głębokim brzmieniu, a także szlachetnym, ciemnym, a więc ciepłym zabarwieniu, przez Francuzów określonym mianem „basse noble”. Władą nim ze swobodą i znaczną ekspresją (we wspomnianej arii *Est ist genug* sięga w tym celu po falset), odznaczając się ponadto rzadko dziś spotykaną umiejętnością śpiewania legato. Całość ze znaczną kompetencją w zakresie historycznego stylu przygotował i poprowadził Jürgen Budday.

Lesław Czaplinski

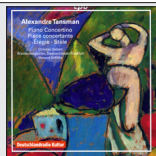


**KRZYSZTOF MEYER**  
**Kwartety nr 9, 11 i 12**  
*Wieniawski String Quartet*  
Naxos 8.572656 • w. 2011, n. 2010 • 76'24"  
☆☆☆☆

Krzysztof Meyer (\*1943) należy do najwybitniejszych polskich kompozytorów XX w. W jego twórczości, dwoma dominującymi formami muzycznymi są symfonie i kwartety smyczkowe. W ten sposób Meyer zbliża się do Szostakowicza, którego biografia stanowi niezwykle ważne dokonanie w szeroko pojętej twórczości polskiego kompozytora. Nie ma chyba jednak sensu zestawianie muzyki Meyera z innymi twórcami. Takie wpływy bowiem zawsze będą miały miejsce. „Jedynie bardzo głupi kompozytorzy wierzą, że ich muzyka pochodzi z nikąd”, powiedział mi kiedyś w rozmowie Tommie Haglund, znakomity szwedzki kompozytor. Skupmy się więc raczej na opowiedzeniu, jaka ta muzyka jest. Przede wszystkim, aby być uczciwym muszę zwrócić uwagę



kompozytor współpracował z takimi postaciami, jak Kaiser, Mattheson i Haendel, niewiele wiemy na temat jego twórczości. Zachowane trzy kantaty na bas i smyczki zostały utrwalone na tym krążku wraz z jedną kantatą na tenor oraz dwoma koncertami na dwoje skrzypiec, wiolonczelę i basso continuo. Bardzo dobre wykonanie basu, Klause Mertensa i tenora, Jana Kobowa, którym towarzyszy bardzo sprawny zespół z Hamburga gwarantują powodzenie temu albumowi płytowemu.



**ALEKSANDER TANSMAN**  
**Concertino, Stèle, Pièce concertante, Elegie**  
*Christian Seibert, fortepian • Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt • Howard Griffiths, dyrygent*

CPO 777 449-2 • w. 2012, n. 2009 • 53'22"

Wydawca by się mogło, że spuścizna po twórcy, który zmarł 26 lat temu nie powinna kryć tajemnic. A jednak. Oto bardzo dobry album płytowy firmy CPO zawierający drobne utwory orkiestrowe, w tym dwa z fortepianem, Aleksandra Tansmana, a wśród nich po raz pierwszy nagrana *Pièce concertante* na fortepian na lewą rękę i orkiestrę. Utwór ten, jak wiele innych tego rodzaju, został napisany dla Paula Wittgensteina. Tylko dla tego, znakomicie wykonanego utworu, warto sięgnąć po ten album. A przecież pozostałe utwory są równie dobre.

Polecam.



**RUDI STEPHAN**  
**Pieśni**  
*Sophie Harmsen, mezzosopran; Alexander Vassiliev, bas; Miri Yampolsky, fortepian; Ryoko Morooka, fisharmonia*

MDG 603 1748-2 • w. 2012, n. 2011 • 56'56"

Urodzony w 1887 r. Rudi Stephan uważany był za jednego z najwybitniejszych twórców swego pokolenia. Niestety, jego krótkie życie zostało niespodziewanie przerwane na polu bitwy pod Tamopolem 29 września 1915 r. Pomimo młodego wieku skomponował wiele utworów, w tym 50 pieśni. Niestety, część z jego spuścizny została zniszczona w pożarze podczas II wojny światowej i do naszych czasów zachowało się tylko 20, które utrwalone na prezentowanej płycie wraz z kilkoma utworami na fisharmonię solo. Bardzo dobrzy soliści: Sophie Harmsen i Alexander Vassiliev potrafili stworzyć prawdziwe arcydzieła i zaprezentowali nam Stephana jako prawdziwego mistrza gatunku. Szkoda, że historia tak źle obeszła się z jego spuścizną. Płyta dla wszystkich miłośników pieśni.



**SILVIUS LEOPOLD WEISS**  
**Suity lutniowe wol. 11**  
*Robert Barto, lutnia*  
 Naxos 8. 572680 • w. 2012, n. 2010 • 65'54"

Wydawnictwo Naxos kontynuuje swoją „odysseję” poprzez spuściznę wielkiego kompozytora epoki Baroku, rówieśnika Jana Sebastiana Bacha, Silviusa Leopolda Weissa. Tym razem wybitny lutnista Roberto Barto nagrał jedenasty wolumin suity lutniowych tego twórcy. Jego interpretacja jest wyjątkowo żywa, pełna polotu, bardzo elegancka. To jak najbardziej stylowe wykonanie powinno zainteresować każdego miłośnika muzyki dawnej.



**ALESSANDRO STRIGGIO**  
**Mass for 40 and 60 voices**  
*Le Concert Spirituel • Hervé Niquet, dyrygent*  
 Glossa GCDSA 921623 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 64'20"

W przeciągu jednego roku po raz drugi zarejestrowano mszę 40-głosową Alessandra Striggia (i 60-głosową w *Agnus Dei*). Wcześniejszego nagrania dokonał angielski zespół I Fagiolini, obecne jest autorstwa zespołu Le Concert Spirituel, który wykonał je najpierw podczas festiwalu La Chaise-Dieu 2011, a kilka dni później, zarejestrował.

To wyjątkowe dzieło jest znakomitym uświetnieniem 25 rocznicy istnienia zespołu. Należy wspomnieć, że z myślą o tym dziele dokonano specjalnego naboru zarówno do orkiestry, jak i chóru, a podczas wykonania każdy śpiewak w chórze był odpowiedzialny za jeden głos. Rezultat jest niesamowicie piękny, głosy śpiewaków są świetnie wspierane przez instrumentalistów. Atutem albumu jest bardzo kompetentny komentarz autorstwa muzykologa, Philippe'a Canguilhema. Ze względu na specyfikę utworu, nagrania należy słuchać, o ile to możliwe, przy pomocy sprzętu wielokanałowego.

**Ludvig Norman – Concert piece op. 54 • Ture Rangström – Ballade • Adolf Wiklund – Concert piece op. 1**  
*Maria Verbaite, fortepian • NorrlandsOperan Symphony Orchestra • B. Tommy Andersson, dyrygent*  
 Sterling CDS 1095-2 • w. 2011, n. 2011 • 55'40"

Sterling, szwedzki wydawca uznany przez Polskie Radio za firmę godną wydawania nagranych przez nie twórczości symfonicznej Zygmunta Noskowskiego (przez 3 lata udało się wydać raptem 2 z 3 symfonii!) musi chyba „cienko praść” skoro przysłała do recenzji albumy nagrywane na płytach CD-ROM, a nie, jak to jest przyjęte, realizowane w tłoczni. W zasadzie nie zajmujemy się takimi płytami, warto jednak o niej wspomnieć, gdyż zawiera bardzo ciekawy repertuar. Są to utwory na fortepian z orkiestrą trzech zapomnianych kompozytorów.

O ile twórczość jest na niezłym poziomie, o tyle wykonanie, w szczególności solistki, mogłoby być lepsze. Słuchając litewskiej pianistki ma się wrażenie, że niezbyt starannie przygotowała się do nagrania, podczas którego odkrywała dopiero wszelkie zawiłości partytur. Może wydawca oszczędza nie tylko na płytach?



**PISENDEL**  
**Koncerty skrzypcowe: J. F. Fascha, J. F. Haendla, J. D. Heinrichena, J. P. Telemanna, J. G. Pisendela**  
*Johannes Pramsohler, skrzypce*

• *International Baroque Players*  
 Raum Klang RK 3105 • w. 2012, n. 2011 • 58'08"

Johann Georg Pisendel (1687–1755) był niemieckim skrzypkiem i kompozytorem, przez wiele lat będącym szefem orkiestry dworskiej w Dreźnie, jednej z najdoskonalszych orkiestr ówczesnej Europy. Prezentowany krążek zawiera kilka koncertów barokowych, jakie w czasach swej świetności wykonywał ten zespół. Ich znakomitym wykonawcą jest wybitny skrzypek młodego pokolenia, Johannes Pramsohler. Towarzyszy mu zespół, z którym współpracuje już od kilku lat. Rezultat jest bardzo dobry, wykonanie bezbłędne, stylowe i pełne życia. Płyta, do której będzie się wielokrotnie powracało.



**LUTE MUSIC OF THE NETHERLANDS**  
*Anthony Bailes, lutnia*  
 Carpe Diem CD-16289 • w. 2012, n. 2011 • 60'16"

Dzieła nagrane na prezentowanej płycie pochodzą z pierwszej połowy XVII w., kiedy to republika „Siedmiu Prowincji” rozwijała się w szalonym tempie. Był to „złoty wiek” wszelakich sztuk, w tym muzyki. W tamtych czasach lutnia była jednym z najpopularniejszych instrumentów; tworzone dla niej multum kompozycji, których antologię prezentuje ten album.

Interpretacja wybitnego lutnisty brytyjskiego, Anthony'ego Bailesa, jest bardzo wyważona, znakomicie oddająca ducha epoki. Dla wszystkich miłośników muzyki lutniowej.

**Nikos Skalkottas – Concertino na obój i orkiestrę kameralną • Kalevi Aho – 7 Inwencji i postludium na obój i wiolonczelę • Richard Strauss – Koncert na obój i małą orkiestrę**  
*Yeon-Hee Kwak, obój; David Pia, wiolonczela • Münchner Rundfunkorchester • Johannes Goritzki, dyrygent*  
 MDG 903 1598-6 • w. 2012, n. 2008/11 • SACD, 52'17"

Miłośnicy oboju i wybitnych interpretacji zostaną ukontentowani prezentowaną płytą. Utalentowana koreańska oboistka prezentuje się nam w trzech utworach: dwóch z orkiestrą i jednym duecie z wiolonczelą. Być może to przedzielenie dwóch utworów orkiestrowych duetem wyda się słuchaczom dosyć dziwnym: czyżby brakowało utworów koncertowych na obój? Również duet stylistycznie bardzo odbiega od pozostałych utworów. Całość jednak została tak pięknie zagrana i zarejestrowana w systemie SACD, że warto się tym albumem zainteresować. Tym bardziej, że niewielu muzyków poświęca się z takim oddaniem temu instrumentowi, jak czyni to Yeon-Hee Kwak.

na mój osobisty problem z muzyką Krzysztofa Meyera. Chociaż nigdy nie słyszałem granej jej na żywo, odnoszę wrażenie, że nie miałoby to absolutnie żadnego sensu. Mówię w tym miejscu o wykonaniach dzieł, których nie znałbym uprzednio z nagrań. Muzykę Meyera za każdym razem odbieram bowiem inaczej. Gdy pierwszy raz wysłuchałem omawianej płyty, dzieła te wydały mi się dobrze skomponowane, ale jakieś niedostępne. Gdy słucham jej teraz, odkrywam jak znakomite są to kompozycje. W jak cudowny sposób operują one muzycznym czasem, jak świetnie są tutaj rozłożone napięcia i punkty kulminacyjne! Jest tylko jeden warunek: dać się poprowadzić kompozytorowi, nie spiesząc go, nie „nastawiać się” w oczekiwaniu na to, co wyobrażamy sobie, że powinno zaraz nastąpić. Prócz tego, że muzyka ta jest znakomicie skonstruowana, często okazuje się bowiem niezwykle zaskakująca dla słuchacza. W pewnym stopniu należałoby także nazwać ją eklektyczną. Kompozytor łączy tutaj po różne techniki, odwołuje się do różnych muzycznych stylów i kierunków. A przy tym, jest to muzyka współczesna, niezwykle nowoczesna w swoim wyrazie, raczej niełatwa w odbiorze, wymagająca od słuchacza pewnego wysiłku intelektualnego. Każdy z trzech kwartetów, jakie zostały zamieszczone na omawianej płycie, jest nieco inny. Pięcioczęściowy, IX *Kwartet smyczkowy* op. 74 z roku 1990, to istne dzieło kontrastów. Z kolei, mieszczący się w jednej części, XI *Kwartet smyczkowy* op. 95 z roku 2001 jest utworem niezwykle zwartym, co też sprawia, że zawarte i tutaj kontrasty stają się jeszcze bardziej wyraziste. Natomiast pochodzący z roku 2005 XII *Kwartet smyczkowy* op. 103 jest moim ulubionym dziełem na omawianej płycie. Zawiera się w aż 9. częściach, z których każda wnosi coś nowego. Jest to utwór charakteryzujący się złożonym bogactwem muzycznym i emocjonalnym. Swoistą kulminację stanowi tutaj *Furioso*, centralna część, będąca zarazem znakomitą szkołą sonoryzmu.

Wykonawcami wszystkich trzech kwartetów jest Kwartet im. Wieniawskiego, występujący w składzie: Jarosław Żołnierczyk (I skrzypce), Mirosław Boczek (II skrzypce), Lech Bałaban (altówka) oraz Maciej Mazurek (wio-

lonczela). Artyści sprawdzają się znakomicie w tej trudnej muzyce. Muszę jednak zwrócić uwagę na dwie kwestie dotyczące samego wydania. Razi nieco błąd Naxosu w pisowni polskich nazwisk na tylnej stronie okładki. Co ciekawe, w notce poświęconej zespołowi, nazwiska te zostały wydrukowane bezbłędnie. Nie w pełni satysfakcjonujący wydaje mi się też komentarz, który jest nieco zbyt bezosobowy i raczej mało zachęcający.

Omawiana płyta Naxosu jest z kolei drugą już pozycją w katalogu tej wytwórni prezentującą kwartety smyczkowe Krzysztofa Meyera. Brawo, i czekamy na kolejne!

Łukasz Kaczmarek



EUGENIUSZ MORAWSKI

**Poematy symfoniczne: Don Quichotte, Ulalume, Nevermore**  
*Sinfonia Varsovia • Monika Wolińska, dyrygent*

CD Accord ACD176-2 • w. 2012, n. 2011 • 57'56"

★★★★ (wykonanie)

★ (wydanie)

Najnowszą płytę wydaną przez CD Accord przyjąłem z mieszanymi uczuciami. Był zachwyt nad odkrywanym repertuarem poematów Morawskiego oraz wielki zawód po dokładnym przyjrzeniu się sposobowi wydania tej pięknej lecz zapomnianej muzyki.

Najpierw o samym wykonaniu wszystkich zachowanych poematów symfonicznych Eugeniusza Morawskiego. Jest ono bardzo dobre. Idealnie pasują tu słowa Baudelaire'a użyte do promocji płyty: „Niejeden klejnot śpi pogrzebany w ciemnościach i zapomnieniu, z dala od oskardów i świrów, niejeden kwiat z łałem roztacza swój zapach łagodny, jak sekret w głębokich ciemnościach”.

Orkiestra Sinfonia Varsovia prowadzona przez Moniką Wolińską gra z dużym emocjonalnym zaangażowaniem. Elegancko i z wielką muzyczną klasą muzycy orkiestry pokonują wszystkie trudno-

ści tych wspaniałych partytur. Wybornie wypada pojedynek między gęstą i mocną fakturą orkiestrowej instrumentacji a solowymi dialogami poszczególnych instrumentów. Uczucie natchnionego przeżycia w obcowaniu narasta i w cudowny sposób spleta się w lirycznych dialogach solówek. Sinfonia Varsovia gra mocnym, nasyconym dźwiękiem pokazując precyzyjnie cały rozmach symfonicznej muzyki Morawskiego i jej głęboko skrywane emocje. Świetne wykonanie, pełne młodzieńczego polotu i werwy. Wyjątkowo dobrze prezentują się wszystkie gęste linie melodyczne, które w poszczególnych sekcjach są czytelne. Brzmienie blachy jest żywe, a drzewo przepelnione słodyczą. W sumie dostaliśmy barwny kalejdoskop dźwiękowy efektywnej muzyki Eugeniusza Morawskiego na europejskim poziomie.

W kontekście muzyki Eugeniusza Morawskiego i jej późnoromantycznego charakteru, muzyka choćby np. „najwybitniejszego żyjącego polskiego kompozytora” nie jawi nam się już jako niespotykana, taka samorodna na „polskiej pustyni”, gdzie podobno nie było wielkiej symfoniki na światowym poziomie. Słowa, że tylko ten jedyny żyjący kompozytor obecnie w Polsce potrafi pięknie pisać muzykę wyrosła z dziedzictwa Wagnera, Brucknera, Mahlera, Ryszarda Straussa przyprawiają o uśmiech, a nawet zażenowanie. Okazuje się bowiem, że było wielu kompozytorów w Polsce, którzy potrafili w przeszłości pisać wybitne dzieła symfoniczne! Wystarczy częścię sięgać po nasz zapomniany repertuar i wtedy wiele poglądów, nawet tych wypowiedzianych przez wielkich i uznanych tego świata, będzie musiało ulec dość daleko idącej weryfikacji i znacznemu przewartościowaniu. Wszystkim zainteresowanym muzyką Morawskiego polecam wyborny komentarz do płyty Marcina Gmysa, który jest napisany bardzo merytorycznie, i co najważniejsze, przystępnym językiem. To są powody do zachwytów nad płytą.

A teraz słów kilka o amatorszczyźnie w wydaniu tej muzyki. Płyta ma wyjątkowo nietrafioną okładkę, nie napisaną brzydka. Inteligencji grafikowi starczyło raptem, by w imieniu „Eugeniusz” wyakcentować słowo „geniusz”. Bowiem na okładce brak podstawowych informacji, co płyta

zawiera, kto ją nagrał i kto wydał. Takie informacje są zasadnicze i niezbędne, by płytę nazwać profesjonalnie wydaną! Część tych informacji odnajdujemy, gdy odwracamy digipack. Na jego tyle, od góry podano wykonawców (choć kim jest Monika Wolińska nie wiemy, bo o jej roli w tym nagraniu nie ma słowa), pod nimi na środku jest spis utworów i czasy ich trwania, ale już bez podania całkowitego czasu trwania. Nie ma też informacji, które w tym miejscu być powinny: imię i nazwisko kompozytora oraz lata jego życia.

W środku książeczki znalazło się miejsce na różne dedykacje i podziękowania, zarówno z przodu, jak i z tyłu okładki książeczki. Ale brak jest osobnej strony zawierającej podstawowe informacje wymagane w każdej porządnie i fachowo wydanej płycie, czyli spisu utworów i wykonawców.

Wydania płyty nie ratuje nawet, dodany na końcu na osobnej stronie, kolofon. Bardziej stosowne byłoby informacje, o których pisałem powyżej, a które są niezbędne, by znać płytę za profesjonalnie wydaną. A przecież na wszystko jest miejsce, bowiem książeczka jest wydana na ładnym papierze, klejona i wsuwana do szybko psującego się digipacka.

Nie mogę się nadziwić, że renomowany CD Accord, który w czasach swojej świetności nadał ton i wyznaczał standardy wydawanym w Polsce płytom, teraz puścił takiego edytorskiego bubla!

A szkoda, bo na przykład wydana w tym samym czasie płyta na jubileusz Orkiestry Kameralnej Filharmonii Warszawskiej jest wydana wedle najlepszych prawideł sztuki edytorskiej i wymagań wydawniczych stawianym renomowanym firmom. Czego brakło Morawskiemu, że jego muzykę wydano byle jak? Muzyka Morawskiego albo miała pecha, albo wzięli się za jej wydanie ludzie nie mający o tym bladego pojęcia. Podobnego kancera edytorskiego wydał jakiś czas temu Paul McCreech w swojej firmie (*Requiem* Berlioz).

Szkoda, że pięknej muzyce Morawskiego przytrafiło się takie wydanie płytowe... No cóż, nie wszystko można mieć w formie doskonałej, ale z drugiej strony, to co podstawowe jest namiastką doskonałości...

Stefan Banasiak





**WOLFGANG AMADEUSZ MOZART**  
**Grande sestetto concertante KV 364 (320d), Quartetto według KV 581**

Mannheimer Streichquartett; Thomas Duis, fortepiano

MDG 336 1599-2 • w. 2010, n. 2009 • 59'19" ★★★★★



**MOZART**  
**Divertimento in E flat major**  
**Trio smyczkowe KV anh 66**

Henning Kragerud, skrzypce; Lars Anders Tomter, Viola  
 Christoph Richter, Cello

Naxos 8.572258 • w. 2011, n. 2008 • 51'03" ★★★★★

Mozart znany i nieznan – takie określenia nasuwa się samo podczas słuchania muzyki genialnego Salzburgczyka na dwu krążkach wydanych przez renomowane wytwórnie zawierające znaczące pozycje w dziedzinie kameralistyki. Zawierają arcydzieła goszczące często na płytach i w programach koncertów, zarówno w postaci oryginalnej, jak i opracowań dokonanych przez innych autorów.

Taki jest album MDG prezentujący transkrypcje niewątpliwych arcydzieł: *Symfonii koncertującej Es-dur* KV 364, tutaj rozpisanej na dwoje skrzypiec, dwie altówki, wiolonczelę i kontrabas pod nazwą *Grande sestetto concertante*, jak też *Kwintetu kłanetowego A-dur* KV 581 w obsadzie na fortepian i smyczkowe trio. Co ciekawe, nie wiemy, kto był autorem owych przeróbek, lecz można przypuszczać, iż dokonał ich naprawdę doświadczony i biegły w sztuce muzyk. Same transkrypcje są tego najlepszym dowodem – do-

skonale pomyślane, opierające się o brzmieniowe i strukturalne właściwości oryginałów oraz wierność tekstowi, dowodzące uwagi dla genialnych utworów Mozarta. Znalazły wdzięczne pole do popisu u wykonawców, Kwartetu Mannheimskiego i zaproszonych dodatkowych solistów. Współpraca między nimi układa się bez zarzutów, słychać radość grania i wzajemne zrozumienie, forma, narracja, stylizacja kompozycji są uchwycone właściwie i przekonująco. Słuchacz w efekcie końcowym docenia tę kreację i delectuje się wspaniałą kameralną twórczością autora *Wesela Figara* w nowym, ciekawym wydaniu.

Na płycie firmy Naxos znalazły się tylko dwa dzieła. *Divertimento Es-dur* KV 563 zajmuje wyjątkowo wysoką pozycję w Mozartowskim dorobku, nie tylko z powodu dużych rozmiarów i rozbudowanej formy, ale przede wszystkim ze względu na swą wybitną wartość artystyczną. Innego utworu na podobny skład kompozytor nie napisał, czy też lepiej powiedział, nie ukończył, jako że zachował się jedynie kilkuminutowy fragment *Tria G-dur* KV 562e, zamieszczony również na krążku. Wydaje się, iż gatunek ten nie cieszy się zbyt wielką popularnością zarówno u twórców, jak i wykonawców; i jednym, i drugim sprawia niewątpliwie problemy. Te pokonał w świetnym stylu na recenzowanej płycie doskonale przygotowani i dysponowani wirtuozi swych instrumentów, prowadzący aktywną działalność na polu koncertowym i nagraniowym. Świetny norweski skrzypek, Hennig Kragerud, mający na koncie płyty z muzyką m.in. Griega, Sindinga czy Ysaye'a, jego rodak, altowiolista Lars Anders Tomter i niemiecki wiolonczelista Christoph Richter, obaj z bogatym doświadczeniem jako soliści i kameraliści nagrali jedną z najlepszych płyt z Mozartowską kameralistyką ostatnich kilku lat. Ich kreacja wciąga i zachwyca słuchacza mimo sporych rozmiarów *Divertimenta* i niewielkiej obsady. Jasny, klarowny dźwięk, wyraziste tempa, znakomita koordynacja przebiegu, świetne zgranie muzyków są jedynie kilkoma z wielu atutów wybitnego wykonania.

Oba albumy zasługują zdecydowanie na uwagę miłośników muzyki kameralnej w jej najpiękniejszym, klasycznym wydaniu.

Paweł Chmielowski



**NICO MUHLY**  
**Seeing is believing**

Thomas Gould, gitara elektryczna • Aurora Orchestra • Nicholas Collon, dyrygent

Decca 478 2731 • w. 2011, n. 2011 • 73'23" ★★★★★

Ostatnia płyta Nico Muhly'ego – *Seeing is believing* – oprócz utworu tytułowego zawiera również trzy inne utwory kompozytora: *Motion*, *By All Means* i *Step Team*, oraz transkrypcje motetów Byrda (*Miserere mei*, *Deus I Bow thine ear*, *O Lord*) i Gibbonsa (*This is the Record of John*). Autorskie kompozycje Muhly'ego przeznaczone są na orkiestrę kameralną, motety zaś rozpisane zostały na zespoły kameralne. Twórczość Amerykanina sprawia wrażenie poszukiwania indywidualnego języka wypowiedzi muzycznej na gruncie wielu znanych już stylistyk.

Kompozycja tytułowa, inspirowana starożytnymi technikami obserwacji nieba, jest rodzajem fantazji na orkiestrę i skrzypce elektryczne z elementami charakterystycznymi dla twórczości Steva Reicha lub Johna Adama. Naczelną zasadą przyświecającą przy tworzeniu *By All Means* było połączenie serializmu i instrumentacji webernowskiej z gęstą harmoniką w stylu Ryszarda Wagnera. *Motion* natomiast przypomina postmodernistyczne kompozycje Pawła Mykietyna – tutaj także Amerykanin stosuje technikę cytatu (fragment hymnu Gibbonsa), ujmując go i przetwarzając z wykorzystaniem techniki punktualistycznej. Kompozycja o największej intensywności motorycznej w tym zbiorze jest na pewno *Step Team*, oparte na powtarzanym zwrocie à la ostinato któremu przeciwstawione zostały kantyleny powierzone dętym blaszanym. Wszystkie kompozycje Muhly'ego charakteryzują się wielką intensywnością występowania zdarzeń muzycznych i specyficznym nerwem dramatycznym. Stąd oddzielenie od siebie jego kompo-

zycji transkrypcjami renesansowych twórców spełnia podwójną rolę: daje możliwość odpoczynku, wyciszenia się przed kolejną erupcją muzycznej intensywności, a ponadto daje możliwość odbioru tej twórczości odseparowanej od jej sakralnej proveniencji. Przy realizacji owych transkrypcji nie można Muhly'emu odmówić wyczucia stylu tych kompozycji i inwencji w zakresie instrumentacji.

Nicholas Collon poprowadził wykonaniem wszystkich kompozycji nadając im wartki przebieg i eksponując kolory instrumentacyjne. Przy czym warto wskazać także na umiejętności poszczególnych członków Aurora Orchestra, którzy w tym repertuarze nieomylnie i bez przerwy występują w roli solistów. Najbardziej eksponowana rola powierzona została Thomasowi Gouldowi, który jako lider orkiestry wykonał także partię solisty na sześciostunowych skrzypcach elektrycznych w *Seeing is believing*.

Nico Muhly to nazwisko, które należy zapamiętać.

Piotr Wolanin

**CARL NIELSEN**  
**Symfonie nr 1 & 6**

London Symphony Orchestra • Colin Davies, dyrygent

LSO Live LSO0715 • w. 2012, n. 2011 • 68'11" ★★★★★

Słuchając symfonii Carla Nielsena odnoszę wrażenie, że słucham każdego, tylko nie duńskiego kompozytora. Czasem przychodzi na myśl Sybelius, innym razem Brahms, a niekiedy nawet Strawiński. A co takiego wyróżnia Nielsena? Trudno wskazać cechy charakterystyczne stylu indywidualnego tego twórcy. Tak w jego pierwszej *Symfonii* jak i ostatniej opatrzonej numerem 6 i tytułem *Symfonia semplice*. Dziwi to tym bardziej, że w czasie jaki upłynął pomiędzy powstaniem obu kompozycji (pierwsza powstała w 1891–1892, a szósta w latach 1924–1925) dokonana się rewolucja estetyczna. Czego jedynym znamieniem w obu symfoniach Nielsena jest *Humereska* na instrumenty dęte i perkusyjne w *Symfonii nr 6*. Reszta muzyki zawartej w obu dziełach to tyleż solidny warsztatowiec, ile wtórny estetycznie i mało interesujący symfonizm z pogranicza romantyzmu i neoklasycyzmu.

Tym większe uznanie dla Colina Davisa i prowadzonej przez niego

London Symphony Orchestra, że z taką pieczołowitością i rzetelnością nagrały ten repertuar. Wszystko bowiem czym powinna się charakteryzować wzorowa kracja symfoniczna zawiera to nagranie: przestrzenne brzmienie tutti, selektywność poszczególnych sekcji instrumentów i świetne solówki. Jest także symfoniczny rozmach i subtelne fragmenty orkiestrowe. Brakuje jedynie interesującej muzyki, która oferowałaby coś więcej niż sensualną przyjemność dla ucha.

Piotr Wolanin



**ILDEBRANDO PIZZETTI**  
**Trio fortepianowe, Sonata skrzypcowa, Tre Canti**

Leila Rásonyi, skrzypce; László Fenyő, wiolonczela; Alpaslan Ertüngenalp, fortepian

Naxos 8.570875 • w. 2010, n. 1994 • 72'52"

★★★★

Ildibrando Pizzetti (1880–1968) odegrał znaczącą rolę w historii muzyki włoskiej 1. połowy XX w. Jego muzyczny język, wywodzący się z późnego romantyzmu, dotykał już stylu ekspresjonistów. Szczytowy okres twórczości Pizzettiego przypadał na lata 1910–1925. Z tego okresu pochodzą też zamieszczony na omawianej płycie kompozycje, stanowiące najlepszą część jego muzyki kameralnej. *Trio fortepianowe A-dur* to kompozycja powstała w pierwszych miesiącach 1925 r. Dedykowana została nowo poślubionej żonie Pizzettiego. Utwór przesiąknięty jest radosnym nastrojem obrazującym uczucia twórcy, który, po tragedii związanej ze śmiercią pierwszej żony, zdawał się odzyskiwać nadzieję na rodzinne szczęście. Niezwykle piękne jest środkowe *Largo*, jednak najbardziej poruszającą częścią dzieła jest finałowa *Rapsodia wrześniowa*. To z września 1924 r. pochodzi list Pizzettiego do swej przyszłej żony, w którym donosi jej o błogosławieństwie dla jego nowego małżeństwa, danego pośmiertnie przez zmarłą żonę... Inspiracją dla powstania So-

naty skrzypcowej *a-moll* były z kolei przeżycia wojenne kompozytora. Dzieło to powstawało bezpośrednio po zakończeniu I Wojny Światowej, a zawarte w nim emocje i muzyczne obrazy są niezwykle silne i sugestywnie przemawiające do odbiorcy. Najbardziej emocjonalnie rozedrgana jest pierwsza część, *Tempestoso*. Druga, *Modlitwa za niewinnych*, przynosi pewną ulgę, trzecia zaś – nadzieję na lepszy czas. Pochodzące z roku 1924 *Tre canti* Pizzetti pierwotnie przeznaczył na wiolonczelę i fortepian, jednak niemal natychmiast po ukończeniu dzieła, sporządził jego wersję na skrzypce z fortepianem, która to znalazła się na omawianej płycie. Jest to zbiór trzech uroczych miniatur, dedykowanych córce kompozytora; dzieło mniej skomplikowane wyrazowo od dwóch poprzednich.

Wszystkie trzy zawarte na omawianej płycie kompozycje są znakomite i każda z nich ma coś niezwykle interesującego i wartościowego do zaoferowania. Przy tym, jest to prawdziwie wzruszająca, przepełniona emocjami, pełna liryzmu muzyka. Na omawianej płycie Naxosu, która, nota bene, stanowi reedycję wydania Marco Polo, wykonawcami są: turecki pianista Alpaslan Ertüngenalp, węgierska skrzypaczka Leila Rásonyi oraz węgierski wiolonczelista László Fenyő. Są oni dobrymi kameralistami, choć nieco gorszymi muzykami. Skrzypce nie zawsze wypadają czysto, momentami dźwięk jest przesadnie rozwibrowany (*Sonata*), a wysokie rejestry nie zawsze brzmią odpowiednio szlachetnie. Z kolei pianista zbyt często usuwa się w cień, przybierając rolę akompaniatora, która tak naprawdę w żadnym z trzech dzieł nie wydaje się uzasadniona. Nie mniej, wykonanie jest sprawne i rzetelne, a prezentowana tu muzyka w pełni zasługuje na poznanie!

Łukasz Kaczmarek

**SERGIUSZ RACHMANINOW**  
**Symfonia nr 3, Rapsodia na temat Paganiniego**

Yevgeny Sudbin, fortepian • Singapore Symphony Orchestra • Lan Shui, dyrygent

Bis SACD-1988 • w. 2012, n. 2011 • SACD, 68'32"

★★★★

Muzyka Sergiusza Rachmaninowa nic a nic nie traci na swej

atrakcyjności i popularności – kolejne pokolenia wykonawców Igną do niej niczym muchy do miodu, wiedząc, że oczekuje tego rozmilowana w jego twórczości międzynarodowa publiczność, spragniona owej specyficznej melancholii, liryzmu, instrumentalnego blasku, wspaniałych melodii i słowiańskiego charakteru. Wszystkie te przymioty cechują ostatnie większe dzieła orkiestrowe genialnego Rosjanina – powstała w 1934 r. *Rapsodia na temat Paganiniego* op. 43, będącej de facto piątym koncertem fortepianowym oraz wykonaną po raz pierwszy dwa lata później *III Symfonię a-moll* op. 44 (potem powstały jedynie *Tańce symfoniczne* op. 45). Warto wspomnieć, iż premier wszystkich z nich dokonała słynna Orkiestra Filadelfijska pod dyktando Leopolda Stokowskiego i z kompozytorem w partii solowej op. 43, a także Eugena Ormandy'ego w przypadku *Tańców*.

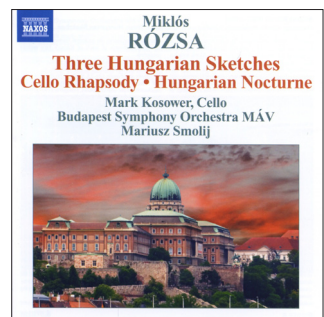
Istnieje przekonanie, iż Rosjanie grają najlepiej swoją muzykę, Czajkowskiego i Rachmaninowa w szczególności. Coś w tym na pewno jest, choć nie sposób odmówić ponadczasowej często wartości spojrzeniom artystów zagranicznych na ten repertuar. W przypadku *Rapsodii* teza owa sprawdza się, gdy przywołuję w pamięci szczególnie przeze mnie cenione rejestracje, dokonane zarówno przez rodaków kompozytora (Vladimir Ashkenazy, Decca czy Michaił Rudy, EMI), jak i zafascynowanych nimi cudzoziemców, zwłaszcza legendarnych mistrzów klawiatury z przeszłości (Artur Schnabel, William Kapell, RCA, Naxos). Młody pianista Jewgienij Sudbin, związany od lat z wytwórnią BIS, z pewnością świadom jest powagi konkurencji i liczby innych nagrań tego dzieła, ale nie słychać w jego kreacji żadnego strachu przed porównaniami czy wykonawczej niepewności. Do głosu za to dochodzi niewątpliwa osobowość artysty, zręcznie poruszającego się w technicznych i wyrazowych meandrach utworu, duża kultura gry, żywe tempa, utrzymanie swej interpretacji we właściwej *Rapsodii* stylistyce. Jedyne zastrzeżenie, które mam, dotyczy realizacji dźwiękowej nagrania, z dość dalekiego planu głośności, co skutkuje koniecznością podkręcania wolumenu w odtwarzaczu o parę ładnych poziomów, by móc usłyszeć dzieło na należytych poziomach. Instrument solowy zdaje się mimo tego być ustawiony nieco

dalej od mikrofonów, zaś sekcja dęta drewniana za blisko; idealnej proporcji brzmieniowej niestety nie udało się w moim przekonaniu osiągnąć.

Dobrze towarzyszy Subdinowi Orkiestra Symfoniczna z Singapuru pod dyktando chińskiego dyrygenta, Lana Shui. Ujawnia cechy zespołów wschodnioazjatyckich: wielką precyzję wykonawczą, dyscyplinę gry, bezbłędną współpracę z kapelmistrzem. W tym ujęciu *III Symfonia* jawi się jako arcydzieło, kompozycja wybitnie rosyjska w charakterze i treści, utrzymana w charakterystycznym dla Rachmaninowa idiomie. Jestem pewien, że po zapoznaniu się z omawianą interpretacją wzrośnie liczba jej wielbicieli, czego sam jestem najlepszym przykładem i że trafi do gustu nawet tym słuchaczom, którzy jej nie znali lub od niej stronili. Niestudnie stoi w cieniu genialnej *Drugiej!* Dyrygent bardzo trafnie kreuje formę utworu, skupiając się na logice przebiegu, dobieraniu wyważonych, doskonałych brzmień temp, wypuklając zawartość melodyczną i wyrazową trzyczęściowej partytury. Bardzo podoba mi się to wykonanie. Do realizacji technicznej tym razem nie mam uwag.

Z pewnymi małymi zastrzeżeniami, lecz wysoko oceniam płytę z arcydziełami późnej twórczości Sergiusza Rachmaninowa, ciesząc się, że dość bogata dyskografia jego dzieł symfonicznych poszerzyła się o kolejną wartościową pozycję.

Paweł Chmielowski



**MIKLÓS RÓZSA**  
**3 Hungarian sketches, Cello Rhapsody, Hungarian nocturne**

Mark Kosower, wiolonczela • Budapest Symphony Orchestra MAV • Mariusz Smolij, dyrygent

Naxos 8.572285 • w. 2011, n. 2007/9 • 57'06"

★★★★

Węgierski kompozytor Miklós Rózsa (1907–1995) znany jest



przede wszystkim jako twórca muzyki filmowej. Wytwórnia Naxos po raz kolejny przypomina nam natomiast muzykę symfoniczną Rózsy. Płytę otwiera *Uwertura na koncert symfoniczny* op. 26a, utwór pochodzący z 1957 r. Choćaż nie zawiera on żadnego konkretnego programu, kompozytor przyznał, że na jego kształcie zaważyła ówczesna sytuacja polityczna na Węgrzech, powstania wolnościowej ludności. Dzieło, które otwiera fanfara trąbek, doskonale oddaje panujący wówczas w ojczyźnie twórcy, nastrój niepokoju, ale i wzniosłych ideałów. *Rapsodia na wiolonczelę i orkiestrę* op. 3 jest z kolei młodzieńczym dziełem Rózsy. Kompozytor poszukuje tutaj swojego stylu, bogato czerpiąc z węgierskiej muzyki ludowej. W kompozycji słychać także fascynację muzyką Maxa Regera, co przejawia się w jej złożonej warstwie harmoniczej (politonalność, skala całotonowa) oraz, co wydaje się oczywiste, Béli Bartóka, w jej „lukowej” budowie formalnej. Oczywistym nawiązaniem do węgierskich korzeni Rózsy są *Trzy Szkice Węgierskie* op. 14 oraz *Notturmo ungherese* op. 28. Ten pierwszy utwór, składający się z trzech części o kontrastującym charakterze: *Capriccio*, *Pastorale* i *Danzy*, powstał w roku 1938. W *Capricciu* i *Danzy* czujemy prawdziwą dzikość węgierskiej muzyki. *Pastorale* stanowi kojące interludium. Z kolei *Notturmo ungherese* op. 28, to dzieło napisane w roku 1963. Niezwykle bogate pod względem muzycznych treści, charakteryzuje się bajeczną instrumentacją. Stanowi ono swoistą muzyczną podróż rozpoczynając się jako pełne spokoju, by w finale znów wyczarować pełen błogości nastrój. Wszystkie cztery utwory jakie znalazły się na omawianej płycie to dobrze napisana i znakomicie, niezwykle barwnie zorkiestrowana muzyka, przynosząca słuchaczowi wiele prawdziwej przyjemności. Wykonanie, jakie otrzymujemy warte jest poznania przynajmniej dla dwóch powodów: Budapest Symphony Orchestra znakomicie rozumie tę muzykę, wszelkie nawiązania ludowe, których tu nie brakuje. A Mariusz Smolij, nasz znakomity rodak, jest dla zespołu niezwykle inspirującym dyrygentem. Chwilami, mimo całej stylowości wykonania, brakuje mi jednak pewnego ognia, właśnie tego węgierskiego czaru, dzikości, rytmicznego nieokietznania. W pewnych momentach omawiana

wersja prezentuje się nieco blade pod względem emocjonalnym, np. w porównaniu z nagraniem dokonanym pod batutą kompozytora. Może wykonawcy za bardzo starali się odmalować w tej muzyce portret kompozytora, twórcy muzyki filmowej... Ponadto, należy dodać, że Mark Kosower znakomicie wykonuje swą solową partię w *Rapsodii* op. 3 (jest to pierwsze nagranie tego dzieła!). Jeśli nie znają Państwo tych utworów, gorąco zachęcam do sięgnięcia po omawianą płytę!

Łukasz Kaczmarek

FEDERICO RUIZ

Piano music

Clara Rodriguez, fortepiano

Nimbus Alliance NI6179 • w. 2012 • 64'06"

★★★★★

Omawiana płyta przedstawia muzykę fortepianową jednego z najwybitniejszych twórców południowoamerykańskich, Wenezuelczyka Federico Ruiza (\*1948). Zawiera dwa samodzielne utwory (*Merengue*, *Nocturno*) oraz cztery cykle (*Piezas para niños menores de cien años*, *Tres valse venezolanos*, *Micro-Suite*, *Trip-tico Tropical*). Są to kompozycje zatopione w południowoamerykańskim folklorze, wykorzystujące tradycyjne tańce (merengue), ale też nawiązujące do jazzu czy klasycznego Joplinowskiego ragtime'u (*Charlotte* z *Piezas para niños menores de cien años*). Ten ostatni cykl, którego polski tytuł powinien brzmieć *Utwory dla dzieci poniżej 100. roku życia*, to uroczy zbiór 14 króciutkich utworów stanowiących pocztówkę dźwiękową z różnych miejsc. Mamy tu wenezuelskie joropos, cha-chę kubańską, kolumbijskie vallenato, czy walca w stylu peruwiańskim. Ale są i trzy, stanowiące kolejny cykl, walce wenezuelskie. Z kolei *Micro-Suite*, dzieło 23-letniego Ruiza, to zbiór pięciu króciutkich utworów dodekafonicznych. Prócz brzmieniowych walorów kolorystycznych, cykl ten stanowi jednak raczej ćwiczenie kompozytorskie. Eksperymentatorski charakter ma także *Tryptyk Tropikalny*, chociaż Ruiz osiąga tutaj znaczące ciekawsze efekty. Utwory składające się na ten cykl stanowią niezwykle połączenie rytmów i melodyki latynoskiej z elementami klasycznej formy sonatowej. Środkowe ogniwo, *Andante*, choć tchnące sentymentalizmem, może dostarczyć wzruszeń. Najbardziej

złożonym strukturalnie utworem jest *Nokturn*, samodzielna kompozycja, trwająca przeszło 8 minut. Mamy tu do czynienia ze złożoną chromatyką, pod względem rytmicznym zaś, utwór nawiązuje do joropo i walca. W sumie, są to dobrze napisane kompozycje, fascynujące w warstwie rytmicznej, a także, poprzez zanurzenie w południowoamerykańskim folklorze, ich swoistą egzotyką. Wykonawczynią wszystkich utworów jest pianistka Clara Rodriguez, niezrównana w promowaniu muzyki południowoamerykańskiej, uczennica m.in. naszej znakomitej Reginy Smendzianki. Jej znajomość artystyczna z Ruizem sięga roku 1993. Doskonale rozumie ona każdy z wykonywanych tutaj utworów, przedstawiając je słuchaczowi nie tylko możliwie najwierniej, ale i najciekawiej. Płyta, choć nie przynosi arcydzieł literatury fortepianowej, ze względów poznawczych, może być atrakcyjnym nabytkiem.

Łukasz Kaczmarek



GIUSEPPE VERDI

Muzyka baletowa z oper

Bournemouth Symphony Orchestra • José Serebrier, dyrygent

Naxos 8.572818-19 • w. 2012, n. 2011 • 115'24"

★★★★★

Niniejszy dwupłytowy album jest prawdziwą rewelacją repertuarową i wykonawczą. Zawiera zazwyczaj pomijane sceny baletowe z oper Giuseppe Verdiego, ale nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie fakt, że po raz pierwszy zamieszczono je na krążkach razem, co jest bez wątpienia wydarzeniem fonograficznym na skalę światową. Nie dziwi on, gdy spojrzymy na wykonawców – renomowaną Bournemouth Symphony Orchestra i znakomitego dyrygenta, o polskich korzeniach zresztą, Joségo Serebriera. Z zapałem odkrywa on nieco mniej znany lub zapomniany repertuar, nie zapominając wszak o utworach należących do

orkiestrowego kanonu, by wspomnieć świetny cykl Głazunowa dla Warner Classics czy rozpoczęty niedawno dla tej samej wytwórni komplet symfoniki Dworzaka. Bracia Czesi dzięki temu będą mieć kolejną wielopłytkową edycję swojej twórczości w barwach światowej firmy w najlepszej możliwej interpretacji...

Na dwu płytach znalazły się kompozycje zupełnie nieznanne lub też pomijane w całości czy we fragmentach, jak też takie, które przetrwały w dzisiejszej praktyce wykonawczej. Pochodzą z następujących oper Verdiego: *Jerozolima*, *Macbeth*, *Trubardur*, *Nieszpory sycylijskie*, *Don Carlo*, *Aida*, *Otello*. Podczas ich słuchania można się zdziwić, dlaczego tak świetnie napisane utwory padały przez dziesięciolecia ofiarami cięć i innych dziwnych decyzji realizatorów. Niczego im nie brakuje, są godne swego autora, porywają ognistą rytmiką, błyskotliwą instrumentacją, oryginalną melodyką. Nie są czymś w rodzaju blażej „zapchajdziury”, usprawiedliwiającej pozbywaniem się ich z przedstawień i nagrań. Poznanie tego nieznanego rozdziału wybitnego dorobku genialnego mistrza jest doprawdy interesujące i sprawia wiele satysfakcji za sprawą doskonałej kreacji wykonawczej. Maestro Serebrier wraz z Orkiestrą z Bournemouth osiągają szczyty swego artystycznego kunsztu. Zachwyca równowaga między poszczególnymi sekcjami, świetnie dobrane tempa, staranne zróżnicowanie następujących po sobie epizodów. Zespół brzmi wyśmienicie, jego gra, pełna blasku i pasji, porywa. Kierujący nim kapelmistrz udowadnia po raz kolejny, że zalicza się do ścisłej czołówki współczesnych mistrzów batuty.

Dodatkową atrakcją albumu jest jego dobra realizacja dźwiękowa, czyniąca zeń niezwykle atrakcyjną pozycję nie tylko dla wielbicieli geniuszu Giuseppe Verdiego, ale i dla wszystkich miłośników wybitnych kreacji dyrygenckich.

Paweł Chmielowski

Heitor Villa-Lobos Complete Works for Guitar

Frank Bungarten, gitara

MDG 905 1629-6 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 74'49"

★★★★★



Emblematycznym instrumentem muzyki szeroko rozumianej kultury łańciskiej jest gitara – nieodłączny towarzysz sjeisty, talizman rozmarzenia, błogości lub gorącego temperamentu i nieokiełznanej ekspresji. Nie dziwi więc fakt, iż drugim, po wiolonczeli, instrumentem Heitora Villa-Lobosa była właśnie gitara. Brazylijczyk, jako propagator muzyki z kręgu łańciskiego, w domowym zaciszu lub podczas ulicznych występów najchętniej sięgał właśnie po „sześciostunową przyjaciółkę”. Owocem tej zażyłej znajomości kompozytora z instrumentem są utwory zebrane na omawianej płycie (wszystkie jakie Villa-Lobos napisał na gitarę solo).

Kompozycje te odzwierciedlają estetykę muzyki brazylijskiej z przełomu wieków XIX i XX, opartą na adopcji wpływów europejskich (rytmów mazurka czy walca) na grunt rodzimych form muzycznych (jak samba). Tego rodzaju mariaże określano mianem *Chôro*. Forma ta dominuje otwierający płytę zbiór tańców ujętych przez kompozytora w zbiór *Suite populaire brésilienne*. Znajdziesz tu można ujmujące swą melodyką i prostotą, mieszkanki stylistyczne pochodzenia amerykańsko-europejskiego. Wirtuozowskie traktowanie instrumentu ukazane zostało przez Villa-Lobosa w 12 etiudach, a głębokie przywiązanie do kultury ludowej Brazylii w pięciu preludiach, w których pobrzmiewają melodie znane z Capoeira i bliżej nieokreślonych kultur Indian z dorzecza Amazonki (jedno z nich skomponowane w stylu J. S. Bacha). Całość zamyka miniatura *Chôro no 1 (Quasi andante)* niezaprzeczalnie kojarząca się z folklorem brazylijskim.

Frank Bungarten wykonał kompozycje Brazylijczyka perfekcyjnie pod względem technicznym i stylistycznym. Z godną podziwu naturalnością prowadzi charakterystyczne melodie tworząc nastroj leniwej siesty, a z niezachwianą pewnością łączy techniki gry na



**ANTONIO VIVALDI**  
**Utwory sakralne na sopran i continuo**

*Elin Manahan Thomson, sopran; Ashley Solomon, flet; Bojan Cicic, skrzypce; Jennifer Morsches, wiolonczela*  
Channel Classics CCS SA 32311 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 59'01"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Zakochałem się w tej płycie. Głównie za sprawą sopranu Elin Manahan Thomas. Wykonywane przez nią kompozycje, dwa motety Vivaldiego: *Laudate Pueri* RV 601 oraz *Nulla in mundo* RV 630 w żadnym innym wykonaniu nie brzmiały dla mnie piękniej. To prawda, w głosie artystki słychać inspiracje wielką Emmą Kirkby, do czego, w materiale promującym płytę, przynajmniej się też sama Elin. A jednak jej interpretacja jest

instrumentem (świetne opanowanie tremolo i arpeggio). Jedynie czego może brakować słuchając tej płyty to odrobiny szaleństwa lub zapomnienia, tak charakterystycznego dla muzyki latynoskiej, jak brzmienie samej gitary.

Piotr Wolanin

**Różne**

**Aram Chaczaturian – Koncert skrzypcowy • Samuel Barber – Koncert skrzypcowy, Adagio op. 11**

*Mikhail Simonyan, skrzypce • London Symphony Orchestra • Krisjan Järvi, dyrygent*  
Deutsche Grammophon 477 9827 • w. 2011, n. 2011 • 70'33"  
★★★★★

Płyta została zatytułowana *Two Souls*, co miałoby się odnosić do podwójnego obywatelstwa solisty – młodego Armeńczyka i Amerykanina w jednej osobie – Michaiła Simonjana. Dualizmowi przynależności narodowej skrzyp-

chyba bardziej liryczna, pełna świeżości i trafiająca do serca. Elin Manahan Thomas dysponuje głosem o przepięknej, młodzieńczej barwie. Dzięki lekkości i nieskazitelnej technice, wszelkie trudności techniczne zdają się dla niej zupełnie nie istnieć. Słuchając płyty, czujemy wręcz, że artystka unosi się nad wykonywaną muzyką. W jej śpiewie nie dostrzeżemy też żadnych manierizmów, cienia skazy. W *A solis ortu* z *Laudate Pueri* możemy rozkoszować się jej czystymi, nierozwibrowanymi długimi dźwiękami. A jakże uroczo, a wręcz zalotnie brzmi Aria otwierająca *Nulla in mundo*! Elin Manahan Thomas śpiewa niczym zesłany na ziemię anioł.

Omawiana płyta godna jest jednak uwagi nie tylko ze względu na Elin Manahan Thomas. Oto bowiem artystce towarzyszy znakomity zespół Florilegium, którego liderem jest flecista Ashley Solomon. Jego fenomenalny duet z Elin możemy usłyszeć w *Gloria Patri* z *Laudate Pueri*. Sam zespół zaś, pojawia się na omawianej płycie w 10-osobowym składzie. Ciekawostką jest udział Polki, Małgorzaty Ziemkiewicz, altowiolistki grającej na kopii instrumentu Amatięgo. Florilegium może poszczycić się piękną wyrównaną, pastelową barwą i niezwykle stylową grą, przy-

zachowaniu zdrowego umiaru i doborze szybkich, lecz nie przesadnie spieszych temp. Wszystko jest tutaj na właściwym miejscu. A należy dodać, że omawiana płyta nie ogranicza się jedynie do dwóch wspomnianych motetów. Mamy tu bowiem także trzy koncerty instrumentalne, znakomicie wkomponowujące się w całość programu. Instrumentalne *Concerto Madrigalesco* RV 129 jest dziełem niezwykłym. Stanowi parodię fragmentów religijnych dzieł wokalnych Vivaldiego pióra samego kompozytora. Zamykającą płytę *Concerto B-dur* RV 547 to zaś koncert podwójny z solową partią skrzypiec i wiolonczeli. Znakomitymi solistami są w tym nagraniu Bojan Cicic i Jennifer Morsches, których duet w środkowej części *Andante* brzmi cudownie. Z kolei *Koncert fletowy II Gran Mogul* RV 431a to dzieło odkryte całkiem niedawno, przez muzykologa Andrew Woolleya. Ashley Solomon znakomicie wykonuje tutaj swoją partię solową, grając pięknym, czystym dźwiękiem, wydobywając się jakby spośród zespołu. Jest to zatem wspaniała i przepiękna płyta, a dla mnie, dodatkowo, prawdziwe wokalne odkrycie w postaci Elin Manahan Thomas!

Łukasz Kaczmarek



ka odpowiada również zestawienie utworów zawartych na płycie, czyli koncerty Ormianina – Chaczaturiana i Amerykanina – Barbera (program uzupełnia słynne *Adagio na smyczki* Barbera).

Ewidentnie nacechowany elementami armeńskiej muzyki ludowej koncert Chaczaturiana wykonany został przez Simonjana i LSO pod batutą Kristjana Järvi'ego nie roniąc lokalnego kolorytu utworu, ani jego efektywności. Skrzypek z niestabnącą wirtuozerią w licznych partiach presto staccato i wrażliwością w lirycznych fragmentach udowadnia przynależność do najważniejszych

muzyków wiolinistycznego grona. Szczególnie może podobać się kandydacja autorstwa Artura Avanesowa (po raz pierwszy uwieczniona na nagraniu), mocno stylizowana na muzykę z Wyżyny Armeńskiej (charakterystyczne połączenie muzyki arabskiej z elementami słowińskimi). Niemniejszą przyjemność daje także słuchanie koncertu Barbera, w szczególności lirycznego *Andante*. Järvi energicznie prowadzi orkiestrę, ale nie unika grzechu zaniechania współpracy z solistą. Oba media grają bowiem jakby znaly swoje miejsce w szuku i nie chciały sobie nawzajem przeszkadzać wykorzystując właściwe fragmenty do autoprezentacji. Ponadto można odnieść wrażenie że Estończyk nie posiadał umiejętności wyciągnięcia maksimum z LSO, tak jak to czyni np. Sir Colin Davis, co słychać nawet w *Adagiu* Barbera (brak jednorodności brzmienia w poszczególnych sekcjach).

Bez wątplenia Simonjan może uznać swój debiut w barwach DG za sukces. Przy następnych próbach zmierzenia się z wielką



literaturą koncertową, pozostaje mu życzyć tylko bardziej zaangażowanego dyrygenta.

Piotr Wolanin

**Ludwig van Beethoven – Kwartet smyczkowy Es-dur op. 74 • Arne Nordheim – Kwartet smyczkowy • Bela Bartók – Kwartet smyczkowy nr 3 Sz. 85**  
*Engegårdkvartet*

2L 071 • w. 2010 • SACD  
★★★★

Na swój drugi album dla norweskiej wytwórni 2L Engegårdkvartetten wybrali kwartety: Beethovena, Nordheima i Bartóka. Zatem powtórzono schemat z poprzedniego albumu, na którym znalazły się kwartety: Haydna (reprezentata klasycyzmu), Solberga (współczesna muzyka norweska) i Griega (jako kompozytora z okresu fin de siècle).

Engegårdkvartetten brzmi twardo, matowo, a nawet metaliczne. A taka barwa zdecydowanie lepiej sprawdza się w modernistycznych estetykach, niż klasycznym dziele Beethovena lub folklorystycznym kwartecie Bartóka. W tych bowiem brakuje przestrzeni, lekkości oraz wyrafinowanej artykulacji. Norwedzy ciężką barwą męczą, co szczególnie daje się we znaki w dłuższych odcinkach. Engegårdkvartetten gra ekspresyjnie, żywiołowo i ostro, co niestety często graniczy z niekorzystnym wrażeniem mechaniczności. Stąd jako pozytywny punkt repertuaru płyty można wskazać jedynie na kwartet Nordheima. Szczególnie dobrze wypadło *Intermezzo* z migotliwymi figuracjami w roli akompaniamentu do solówki wiolonczeli.

W takich okolicznościach wypada chyba poczekać, aż zespół zmieni swój profil repertuarowy na muzykę współczesną, lub popracuje nad brzmieniem. Co jest bardziej prawdopodobne? Biorąc pod uwagę schematyczność nagrywanych przez nich płyt, raczej to drugie.

Piotr Wolanin

**Fryderyk Chopin – Koncert fortepianowy nr 2 • Franciszek Schubert – Symfonia nr 9**

*Julian von Károlyi, fortepian • RIAS-Symphonie-Orchester • Leo Blech, dyrygent*

Audite 95.640 • w. 2011, n. 1950 • 78'11"  
★★★★

Wytwórnia Audite przypomina nam koncert, który odbył się 4 czerwca 1950 r. w Berlinie, w Titania-Palast. Za pulpitem dyrygentkim stanął Leo Blech (1871–1958), niemiecki dyrygent, którego sztuka mogła się równać jedynie ze sztuką tych największych: Furtwänglera, Knappertsbuscha, Klemperera... Emigracja, do której był zmuszony z powodu prześladowań faszystowskich, tak jak później, w przypadku Rudolfa Barzajaja, w znaczący sposób utrudniła Blechowi dalszą karierę. Po II wojnie światowej nie odmówił jednak występów w Niemczech, czego dowodem prezentowany na omawianej płycie berliński koncert. Solistą podczas owego pamiętnego wieczoru był węgierski pianista Julian von Károlyi (1914–1993), dziś, podobnie jak Blech, artysta wielki, acz zapomniany. 4 czerwca 1950 r. wykonał on *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina. Ponieważ jednak to do dyrygenta i orkiestry należy pierwszeństwo w tym utworze, od nich też rozpocznę moje krótkie omówienie. Leo Blech prowadzi Orkiestrę Symfoniczną RIAS z wielką swobodą. Zarówno *Koncert* Chopina, jak i wykonaną w drugiej części wieczoru, *IX Symfonię C-dur „Wielką”* Schuberta, rozpoczyna w stosunkowo wolnym tempie. Początek *Koncertu* Chopina pod batutą Blecha nabiera marszewego charakteru. Tymczasem I część *Symfonii* Schuberta wypada arcyinteresująco poprzez silne skontrastowanie przez dyrygenta ustępu *Andante* z dalszą częścią – *Allegro ma non troppo*. Wykonanie tchnie prawdziwą pasją! Druga część odznacza się przepięknym frazowaniem i swoistym falowaniem muzyki. Część trzecia jest pełna wiedeńskiej elegancji, za to czwarta brzmi absolutnie porywająco! Leo Blech jest znakomity w dynamicznych ekstremach: jego pianissima nigdy nie są na granicy słyszalności, fortissima – zawsze eleganckie i szlachetne. A silnie kontrastując tempo w obrębie każdej części utworu (kapitałne *acceleranda*), zawsze pozostaje pełen naturalności. Prawdziwie królowa, niezwykle interesująca, pełna swobody i fantazji interpretacja Schubertowskiego arcydzieła! Blech osiąga także wspaniałe efekty we współpracy z Julianem von Károlyi. Znakomicie towarzyszy soliście, prowadząc Orkiestrę w niezwykle poetycki sposób. A Károlyi? Choć jest

on pianistą XX-wiecznym, jego sztuka może przywołać na myśl wytworność salonów XIX w. Jest elegancki, a równocześnie pełen pasji. Ta elegancja przejawia się w pięknym dźwięku i wielkiej kulturze muzycznej. Pianistę cechuje też niezwykle oszczędne użycie prawego pedału. Niestety, koncertowe emocje spowodowały kilka poważniejszych potknięć technicznych, które są wyraźnie słyszalne, zwłaszcza w finale. Pomimo to, jest to znakomita interpretacja! Całości dopełnia mistrzowskie przeniesienie dźwięku z oryginalnych taśm na kompakt. Jest to spotkanie z wielką historią i wielkimi muzycznymi emocjami!

Łukasz Kaczmarek

DANÇAS BRASILEIRAS

**utwory: A. Nepomuceno, A. Levy, H. Villa-Lobos, F. Mignone, O. L. Fernández, C. Guarneri, E. Krieger, A. C. Jobim, C. Pereira**

*Sao Paulo Symphony Orchestra • Roberto Minczuk, dyrygent*  
Bis SACD-1430 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 59'21"  
★★★★★

Muzyka brazylijska jest u nas dość mało znana za wyjątkiem może jej najslynniejszego przedstawiciela, kojarzonego zresztą w zasadzie z niewieloma utworami, Heitora Villa-Lobosa. Okazuje się jednak, iż ów wielki kraj z przebogatymi tradycjami może się poszczycić znakomitymi osiągnięciami swych kompozytorów, wartych pokazania reszcie świata. Wydany w ubiegłym roku krążek wytwórni Bis ma taki popularzatorski charakter, zawiera tańce kilku znaczących brazylijskich twórców, których nazwiska raczej niewiele mówią większości melomanów, ale zdecydowanie warto je poznać.

Dziwi nieco fakt, że zgromadzony na krążku materiał nagrany w roku 2003 i musiał czekać aż osiem lat na wydanie, ale było warto. Orkiestra Symfoniczna z São Paulo pod kierunkiem Roberta Minczuka wykonała bowiem kawał dobrej roboty, prezentując twórczość swych rodaków w bardzo atrakcyjnym, tanecznym wydaniu. Słychać wyraźnie gorącą krew wykonawców, wirtuozowskie niekiedy zacięcie i wielką swobodę gry w pełnych blasku, ognistych „kawałkach”. Ich efektowna instrumentacja,

fantastyczna rytmika i pociągająca melodyka dowodzą inspiracji ludowymi i popularnymi źródłami brazylijskiej kultury muzycznej, co przynosi świetny efekt końcowy. Omawiana kreacja dostarcza dużo pozytywnych wrażeń, nie do przecenienia jest wartość poznawcza płyty wytwórni Bis, pokazującej porywający, interesujący dla słuchaczy orkiestrowy repertuar, dość zróżnicowany pod względem wyrazowym i brzmieniowym. Obejmuje on bowiem dzieła kompozytorów współczesnych, ale także tych żyjących i tworzących w XIX i XX w.

Polecam niniejszy album miłośnikom fonograficznych nowości i odkrywania dźwiękowego dorobku innych niż Europa kontynentów, jak również słuchaczom zafascynowanym Ameryką Południową, ceniącym tamtejsze gorące rytmy. Satisfakcja gwarantowana.

Paweł Chmielowski

**Claude Debussy – Prélude à l'après midi d'un Faune • Gustav Mahler – Lieder lines fahrenden Gesellen • A. Albrecht – Pieśni • Francis Poulenc – Rhapsodie Nègre op. 1**

*Petra Noskaiová, mezzosopran • Quasars Ensemble • Ivan Buffa, dyrygent*  
Hevhetia HV 0057-3-231 • w. 2011, n. 2011  
★★★★

Omawianą płytę otwiera nagraniem *Popołudnia Fauna*. To najslynniejsza i najczęściej wykonywana kompozycja Debussy'ego, napisana pod wrażeniem wiersza francuskiego poety, Mallarmé. „Ta muzyka działa samym dźwiękiem, odkrywa świat, którym rządzi wrażliwość” – napisał jeden z krytyków. I tak też jest ona zinterpretowana przez wykonawców tego nagrania; muzyczne światła i cienie utworu zostały znakomicie wydobyte.

Ale cała płyta jest właściwie popisem wokalnemu popularnej słowackiej mezzosopranistki, Petry Noskaiovej. Ta wykształcona w Bratysławie śpiewaczka, doskonała kursach wokalnych i muzycznych, preferuje w swej sztuce wykonawczej pieśni, oratoria i kantaty, a szczególnie bliska jej zainteresowaniem jest muzyka Bacha i Vivaldiego. Nie stroni również od opery. W omawianym nagraniu skoncentrowała się na interpretacji pięciu pieśni Alexandra Albrechta (1885–1958), tragicznie zmarłego kompozytora, dyrygenta i

pedagoga słowackiego, a którego wkład w rozwój muzyki słowackiej jest bezcenny. Uważa się go za wybitnego przedstawiciela muzyki współczesnej na Słowacji. Kształcąc się muzycznie w Budapeszcie, studiował równocześnie dzieła Debussy'ego, Mahlera i Strawińskiego. Ich wpływ w jego utworach (głównie orkiestralnych i kameralnych) jest słyszalny. Pieśni komponował przez całe twórcze życie, pozostawił ich około 40. Od strony muzycznej pełne nastroju, ekspresji, bliskie są wczesnym cyklom Mahlera, Zemlinsky'ego, a także Berga i Schoenberg'a. Śpiewaczka wybrała pięć pieśni do tekstów autorów niemieckich: *Żal, W noc zimową, Moje serce, Cmentarna trawa, Wiosna*. Aranżacji tych pieśni na orkiestrę dokonał współczesny słowacki kompozytor i dyrygent, szef Quasars Ensemble, Ivan Buffa. Petra Noskaiová zaśpiewała je natomiast emocjonalnie, ciepłym i ładnym w barwie głosem.

Cykl Mahlera *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Pieśni wędrującego czeladnika) składa się z czterech pieśni: *Kiedy moja luba wyprawia wesele, Rankiem szedłem dziś przez pole, Mam rozżarzony nóż w mojej piersi, Dwoje błękitnych oczu*. Teksty pieśni napisał sam kompozytor. Pieśni te są efektowne muzycznie; wyrażenie ekspresyjne, kontrastowe o wyraźnym pochodzeniu ludowym, pełne rytmu i tempa. Wykonawcy wnoszą w ich interpretację wiele osobistego uczucia różniących wyrazowe efekty barwy muzyki.

Nagranie zamyka *Rapsodie Nègre* Poulenca, utwór kontrowersyjny od swojej publicznej premiery w 1917 r. Krótki, pięcioczęściowy, zawiera właściwie tylko jedną część wokalną (cz. III *Honoloulou*) wymagającą bardzo instrumentalnego śpiewania. Ale słucha się tego rzadko wykonywanego utworu, z ciekawością i przyjemnością.

Jacek Chodorowski

**Edvard Grieg – Kwartety smyczkowe • Arne Nordheim – Rendez-vous**

Oslo Camerata • Stephan Barratt-Due, dyrygent

Naxos 8.572441 • w. 2012, n. 2009 • 76'45" ★★★★★

Omawiana płyta przynosi muzykę dwóch najwybitniejszych kompozytorów norweskich wszech-



czasów: Edvarda Griega i Arne Nordheima. Napisany w latach 1877–1878, *Kwartet smyczkowy g-moll* op. 27 stanowi jedyny ukończony kwartet Griega. Powstał on pod wpływem miłości kompozytora do swojej żony. Jest to dzieło stonunkowo dużych rozmiarów, pełne emocji, napięć i kontrastów. Utwór wykorzystuje stale przewijający się motyw zaczerpnięty z *Koncertu fortepianowego*. Natomiast napisany w roku 1891, *Kwartet smyczkowy F-dur* pozostał przez kompozytora ukończony jedynie w postaci dwu części. Po tych zachowanych, możemy jedynie żałować, że Grieg nie zdecydował się dopisać kolejnych. Ileż bowiem uroku kryje się w tanecznym temacie części pierwszej! A jak zgrabnie brzmi część druga, *Allegro scherzando*! Oba utwory słyszymy nie w ich oryginalnej wersji, lecz dokonanych przez Alfa Årdala, opracowaniu na orkiestrę kameralną. Ten norweski dyrygent przyjął za wzór Mahlerowskie opracowanie *Kwartetu* op. 95 Beethovena. Osobiście, nie jestem zwolennikiem tworzenia opracowań dzieł kameralnych na większy skład, jednak w przypadku *Kwartetu g-moll* Griega, taki zabieg wydaje się uzasadniony. Jest to bowiem utwór charakteryzujący się nader gęstą fakturą. Tak więc aranżacja dokonana na orkiestrę kameralną, nadaje mu przestrzeni i pomaga w wydobyciu kryjącej się w tej muzyce mocy. Nieco mniej entuzjazmu mam natomiast dla opracowania *Kwartetu F-dur*, a zwłaszcza części *Allegro scherzando*. W wersji oryginalnej, muzyka ta posiada bowiem więcej lekkości, zwiewności i czaru, co jest właściwsze dla jej charakteru.

Uzupełnieniem płyty jest pochodzące z 1956 r. *Rendez-vous* współczesnego norweskiego twórcy, Arne Nordheima (1931–2010): utwór pierwotnie opublikowany w formie kwartetu smyczkowego, a następnie, w roku 1986, zorkiestrowany przez samego kompozytora. Czerpiące bogato z muzyki Béli

Bartóka, nie jest to dzieło nader trudne w odbiorze. Część pierwsza, *Praeambulum*, pełna jest tragizmu. Być może niektórzy z Państwa usłyszą tu inspiracje muzyką Witolda Lutosławskiego. Chociaż utrzymana w podobnym nastroju, część druga, *Intermezzo*, wnosi ożywienie. Część trzecia zaś, zbliżona w charakterze do pierwszej, mówi wręcz o bez nadziei. Nie na darmo, jej tytuł brzmi *Nachruf...* Ale ileż tu piękna!

Wykonawcami wszystkich utworów jest zespół Oslo Camerata pod dyktando pierwszego skrzypka, Stephana Barratta-Due. Jest to bardzo dobre wykonanie, doskonale pod względem technicznym, pełne blasku, uwydatniające wszystkie tak bogato zawarte w muzyce Griega i Nordheima, emocje. Na pewno więc nie można określić go zimnym. Jest to niezwykle wartościowa płyta, najwięcej radości przyniesie ona jednak tym, którzy Kwartety Griega znają już w ich wersji oryginalnej.

Łukasz Kaczmarek

**OTTO KLEMPERER  
RIAS Recordings, Berlin, 1950–1958**

Audite 21.408 • w. 2012  
★★★★★

Nigdy nie zapomnę mojego zdumienia po wysłuchaniu wczesnych nagrań Otto Klemperera, z lat 1920., 1930. i 1940. Ta siła, energia, witalność i szybkie tempa wyraźnie kontrastowały z Klempererem z lat 1960. znanym z nagrań EMI: wciąż pełnym siły, ale majestatycznym, powolnym, ociężałym. Wytwórnia Audite przypomniała nam zaś rejestracje z lat 1950–1958: coś jakby pomiędzy tymi dwoma światami... „Moc i spokój” są tym, co emanuje z tych kreacji. Zgromadzone w tym 5-płytowym albumie nagrania, łączy orkiestra. Większość z nich to są także rejestracje live. Nie wszystkie kreacje zachwyciły mnie w równym stopniu. Najbardziej porywające wydały mi się interpretacje zawarte na drugiej płycie: rejestracje pochodzące z 29 marca 1958 r.: Beethovenowska *Uwertura Egmont* oraz *III Symfonia Eroica*. Ta pierwsza przesiąknięta jest tragicznym patosem aż do pełnego pasji finału. Z kolei *Eroicę* uważam za najlepszą znaną mi rejestrację tego dzieła pod batutą Otto Klemperera! Jest nasycona, pełna emocji i żaru, a zarazem

autorytetu i majestatu. Dobrane tempa są wprost idealne. Chociaż w zamyśle interpretacyjnym nie odbiega znacznie od studyjnego nagrania EMI z 1955 r., Klemperer w tej koncertowej rejestracji chyba najpełniej wyraził swoje muzyczne idee, a jego współpraca z orkiestrą okazała się fantastyczna! Wszystkie Beethovenowskie kreacje Klemperera zawarte na tym albumie uważam za znakomite. Tak idealnie wyważoną *II Symfonię* (także z 29 marca 1958 r.), jak i *VI Symfonię Pastoralną*, czy *III Koncert fortepianowy* (obie rejestracje pochodzą z 15 lutego 1954 r.). W tym ostatnim solistą jest Hans-Erich Riebensahm. To uczeń Arthura Schnabla, przedstawiciel solidnej niemieckiej szkoły pianistycznej. Chociaż jego wykonanie nie jest wolne od technicznych potknięć, ta ścieś „cesarska”, dostojna interpretacja wydaje się być przekonująca. Przy pełnym zachwycie dla Beethovenowskich kreacji Klemperera, nieco ambiwalentne odczucia pozostawiają z kolei we mnie Mozartowskie (wszystkie studyjne) interpretacje Mistrza. O ile w rozognionym *Allegro con brio* otwierającym *25 Symfonię g-moll* KV 183 potrafi wykrzesać on z siebie energię, o tyle *29 Symfonia A-dur* KV 201, a zwłaszcza jej finał, brzmi nudnawo. Pozostałe zgromadzone w albumie nagrania Mozartowskie to *38 Symfonia D-dur „Praska”, Serenata Notturna D-dur* KV 239 oraz uwertura do *Don Giovanniego*. Jedynie ta ostatnia, mająca w sobie znamiona prawdziwej wielkości, w pełni mnie przekonuje. Piąta płyta omawianego albumu nie prezentuje ani dzieł Mozarta, ani Beethovena, lecz muzykę dwóch kompozytorów, których Otto Klemperer znał osobiście: Gustava Mahlera oraz Paula Hindemitha. *IV Symfonia* Mahlera, to utwór odmienny stylistycznie tak od *II Symfonii „Zmartwychwstanie”,* jak i *Pieśni o Ziemi*. *IV* Mahlera nie była chyba jednak ulubioną symfonią Klemperera. Choć jego interpretacja jest pięknie romantyczna, dominuje tutaj pewna, niepotrzebna chyba w tym dziele, ociężałość. Elfride Trötschel, którą Klemperer wybrał jako solistkę w czwartej części utworu, śpiewa ładnym, ciepłym dźwiękiem, ale znów bez odpowiedniej lekkości, jakiejś bez troski. W całości jednak, interpretacja ta jest spójna i dla niektórych melomanów może wydać się przekonująca. I wreszcie



Paul Hindemith, do którego muzyki Klemperer miał wysoce ambiwalentny stosunek. Jego znakomitą suitę baletową *Nobilissima Visione*, Klemperer interpretuje jako dzieło klasyczne, utwór prawdziwie wielkiego formatu. To jakby kolejny krok po Beethovenie...

W całości zatem, omawiany album stanowi atrakcyjną pozycję fonograficzną o olbrzymiej wartości dokumentalnej. Należy jeszcze dodać, że jakość dźwięku tych rejestracji jest po prostu fantastyczna!

Łukasz Kaczmarek



**Erich Wolfgang Korngold – Koncert skrzypcowy D-dur op. 35 • Piotr Czajkowski – Koncert skrzypcowy D-dur op. 35**

Laurent Korcia, skrzypce • Orchestre Philharmonique Royal de Liège • Jean-Jacques Kantorow, dyrygent

Naive V 5280 • w. 2011, n. 2011 • 57'00"

★★★★★

Wiele muzyki, wielkie emocje – tak można by podsumować godzinne przesłuchanie tej płyty. *Koncert skrzypcowy* Czajkowskiego to charakterystyczny dla tego kompozytora utwór mocno osadzony w stylu narodowym, a Korngold w swym dziele dwie wyraża dowód fascynacji twórczością Ryszarda Straussa. Oba utwory dzieli zatem stylistyczna przepaść. Mimo to wspólnym mianownikiem łączącym te dzieła jest zespolenie wirtuozerii z ekstrawertyzmem emocjonalnym. Mieszanka tyleż obiecująca dla słuchacza, co trudna do uzyskania dla wykonawców (np. chłód Janine Jansen i Daniela Hardinga mimo technicznej doskonałości pozostawał obojętnym na piękno koncertu Czajkowskiego). Tym większe uznanie budzi współpraca Laurenta Korcia z Jeanem-Jacquesem Kantorowem, którzy poddając się emocjonalnej stronie tego repertuaru nie uchybili sztuce wykonawczej.

Gra Korcii mieści się w określeniu ekstremizmu emocjonalnego. Skrzypek swym eterycznym i często rozwibrowanym dźwiękiem, gra tak, jakby chciał nam ukazać

wszystkie wloty ducha ludzkości. Bez względu na to, czy wykonuje śpiewną kantylenę czy karkołomne pasaży. Wtórjuje mu przy tym dyrygent, nieustannie podnosząc temperaturę całości. Orkiestra z Liège sprawnie realizuje „szal kontrolowany” swego szefa (tym większa szkoda, że realizatorzy nagrania nadmiernie schowali ją za solistą). Najważniejsze jest jednak, iż słysząc, że to ich wspólna kreacja, w której solista i orkiestra opowiadają tę samą historię. Zwolennikom wykonawczego obiektywizmu ta interpretacja może nie przypaść do gustu, ale żądni muzycznej przygody „wrażliwcy” przeżyją przy tym nagraniu wspaniałą przygodę.

Spśród orkiestrowych dzieł Ericha Wolfganga Korngolda, do grona dzieł tzw. żelaznego repertuaru trafił tylko koncert skrzypcowy. Cieszy to tym bardziej, że twórca *Umarłego miasta*, jako ewidentny epigon romantyzmu w stylu Ryszarda Straussa, wypełnił tym dziełem lukę pozostawioną przez swego wiedeńskiego kolegę (*Koncert skrzypcowy d-moll* op. 8 Straussa nie jest dziś wykonywany).

Piotr Wolanin

**MORIZ ROSENTHAL  
The Complete Recordings**

APR 7503 • w. 2011, n. 1928–1942

★★★★★

Maurycy Rosenthal (1862–1946) należy do grona najwybitniejszych pianistów wszechczasów. Uczeń Mikulego (ucznia Chopina), Rafaela Joseffy'ego (ucznia Liszta i Tausiga), Josepha Dachsa (ucznia Czernego), a wreszcie samego Liszta, jest w linii prostej spadkobiercą wielkich romantycznych tradycji pianistycznych, sięgających do Beethovena. Był przyjacielem Antoniego Rubinsteina, Johanna Straussa II, Brahmsa, Czajkowskiego, Saint-Saënsa... Całość jego znanego dziś dorobku fonograficznego, trwająca przeszło 6 godzin, wydała na 5 płytach wytwórnia APR. Otrzymujemy tutaj oprócz rejestracji oficjalnych, także wersje alternatywne, do tej pory nieopublikowane, a nawet niekompletne (*Largo* z *III Sonaty h-moll* Chopina zarejestrowane w Londynie 24 marca 1935 r.). Swojego pierwszego nagrania Maurycy Rosenthal dokonał w roku 1928, a więc w wieku 66 lat. Można by się zastanawiać, w jakim stopniu jego technika różniła się wówczas od tej w szczytowym

dlań okresie. Faktem jednak jest, że absolutnie każda z zawartych w niniejszym albumie kreacji jest spotkaniem z prawdziwie wielką pianistyką. Nawet w przypadku wykonania niedoskonałych, może nawet nieco błędnych, mamy do czynienia z gigantem fortepianu, nigdy nie ocierającym się o przeciętność. Jaka jest zatem pianistka Maurycyego Rosenthala? Przede wszystkim technika, ta co do której możemy mieć wątpliwości, jak dalece odbiegała od tej prezentowanej przezeń w młodości, jest po prostu nieskazitelna. Artystę charakteryzowała niezwykle wprost płynność ruchów. Stąd, najtrudniejsze pasaży brzmią pod jego palcami niczym dziecinne igraszki. W tej technice przejawia się jednak właściwy Rosenthalowi temperament, jest ona czymś wynikającym z wewnętrznej potrzeby autoekspresji, nie zaś efektem pragnienia poklasku. Ponadto Rosenthal będąc człowiekiem wielce wykształconym (odbył studia w Wiedniu w zakresie filozofii i estetyki), był artystą głęboko myślącym i czującym. Jego dźwięk jest niezwykle piękny i bogaty w przeróżne barwy. Rosenthal zachwyca dynamiką: jego fortissimo nigdy nie ociera się o wulgarność, zawsze jest naturalne i pełne szlachetności. Ta elegancja, dystynkcja jest szczególnie słyszalna w nagraniach własnych opracowań walców Johanna Straussa. Możemy domyślać się, że takiej właśnie interpretacji pożądał sam Strauss, będący przecież z Rosentalem w przyjacielskich relacjach i niezwykle ceniący jego sztukę. A czy Chopin również byłby zadowolony z interpretacji Rosenthalowskich? Na pewno interpretacje te sięgają Chopinowskich źródeł. Rosenthal był wszak uczniem Mikulego, znakomitego pedagoga, a przy tym muzyka traktującego Chopinowskie uwagi z niemal nabożną czcią. To od Mikulego Rosenthal nauczył się najbardziej stylowego legato. Słyszalne jest ono w każdym zamieszczonym w albumie nagraniu Chopinowskim. Może jedynie początek *III Sonaty h-moll* nie jest dobrym tego przykładem... Rejestracja ta pochodzi z 1939 r. i nie stanowi chyba szczytu formy pianistycznej Rosenthala. A jednak jakże wzrusza przepiękne *Largo*! Jak wielką szkodą jest, że jeszcze doskonalsza rejestracja tejsze części Chopinowskiej *Sonaty*, z roku 1935, nie została utrwalona w całości... Kolejnym niezwykle

istotnym aspektem Chopinowskich interpretacji Rosenthala jest rubato. Ileż w nim naturalności! Zarejestrowany 29 maja 1929 r., *Walc cis-moll* op. 64 będzie tego idealnym przykładem. Jeśli jednak miałbym wskazać najciekawszą Chopinowską kreację Rosenthala, byłby to zarejestrowany podczas trzech sesji w roku 1930 i 1931, *Koncert e-moll*. Jest to interpretacja niezwykle osobista, a przy tym bardzo romantyczna, często dowolna, ale jakże odkrywcza! Z innych Chopinowskich nagrań nie mogę nie wspomnieć o niezwykle eleganckich, pełnych uroku walcach i bardzo stylowych mazurkach. W każdym z tych drobnych arcydzieł, Rosenthal zachwyca pięknym, pełnym subtelności frazowaniem. A etudy są idealnym wręcz połączeniem oszłamiającej techniki i poezji. Przy tym, Rosenthal, w przeciwieństwie do tak wielu pianistów, nie nadużywa prawego pedału. Jakie to szczęście, że właśnie interpretacje Chopinowskie stanowią największą część dyskografii Rosenthala! W utworach Liszta, artysta demonstruje swą znakomitą technikę, a jego interpretacje są w pełni uprawomocnione. Kapitalne jest nagranie *II Rapsodii węgierskiej* z własną kadencją Rosenthala. A jakże interesująco brzmi Rosenthalowskie opracowania pieśni Chopina w opracowaniach Liszta! Ponadto na płytach znalazły się pojedyncze utwory Schuberta, Liadowa, Debussy'ego, Albéniza i Haendla. Większość nagrań jest bardzo dobra pod względem jakości dźwięku, pozwalając w pełni cieszyć się wielką sztuką Maurycyego Rosenthala. Czasem, jak w przypadku sesji Edisona z marca i kwietnia 1929 r., dźwięk pozostawia wiele do życzenia, jednak wartość artystyczna tych nagrań jest nieoceniona!

Omawiany album to spotkanie z pianistyką najwyższego formatu. Ale to także spotkanie z duchem czasów Chopina i Liszta. Znakomity komplet!

Łukasz Kaczmarek

**VIVALDI – HAENDEL  
Baroque Spirit**

Cecilia Bartoli, Andresa Sholl, Magdalena Kozena • Les Musiciens du Louvre; Europa Galante; Concerto Italiano; Ensemble Matheus; Venice Baroque Orchestra

Universal 480 6170 • w. 2012

★★★★★



Niezwykle urokliwa to płyta! Zawiera wybór arii z dzieł operowych i sakralnych Vivaldiego oraz Haendla w wykonaniu artystów, którzy gościli w Polsce podczas Festiwalu Misteria Paschalia, bądź też mają zamiar gościć. Płyta dzieli się na dwie części: pierwsza, jak można się domyślić, zawiera arie Vivaldiego, druga – Haendla. Album otwiera początek *Stabat Mater* Vivaldiego w zjawiskowym wykonaniu Sary Mingardo i zespołu Concerto Italiano pod dyktando Rinaldo Alessandrini. Artystka wzrusza głębią swego głosu. Znakomity

początek! Następujące potem *Gloria Patri* z *Domine ad adjuvandum me festina*, to popis wokalny artystki, którą dobrze znamy z krakowskiego Festiwalu – Roberty Invernizzi. To także bardzo piękne wykonanie. Śpiewacze również towarzyszy zespół Alessandrini. Następnie słyszymy Philippe'a Jaroussky'ego, który wraz z Ensemble Matheus pod dyktando Jean-Christophe'a Spinosiego wykonuje *Cum Dederit* z *Nisi Dominus*. Przyznam się Państwu, że mam dość ambiwalentne odczucia co do tego śpiewaka, w wielu nagraniach przeszkadzają mi jego manieryzmy. Tutaj jednak śpiewa głosem krystalicznie czystym, iście po anielsku! Wspaniała Veronica Cangemi wzrusza ciepłem swego głosu w przepięknie zaśpiewanej arii *Ombre vane* z opery *Griselda*. Znakomita jest także Julia Leżniewa w pełnym emocji i żaru wykonaniu arii *Gelosia* z *Ottone in villa*. Artystce znakomicie towarzyszą muzycy Il Giardino Armonico pod wodzą Giovanniego Antoniniego. Sukces

następującej potem arii *Alma oppressa* z *La fida nimfa*, przypadł w udziale nieco ospalej z początku Vivice Genaux, ale wspomaganiej zjawiskową grą zespołu Europa Galante Fabia Biondiego. Sonia Prina jest wielką artystką, co możemy usłyszeć w arii *Porta il sol del tuo sembiante* z *Orlando furioso*, mnie jednak nieco odstrasza lodowata barwa jej głosu. Ten Vivaldiowski przekrój zamyka Romina Basso w pełnej emocji arii *Nel profondo cieco mondo a Atenaide*. Czas zatem na Haendla. Wykonanie przesławnej *Larga* z opery *Serse*, którego autorami są Magdalena Kožená oraz Wenecka Orkiestra Barokowa Andrei Marcona, pełne jest szlachetności i dostojeństwa. Następująca potem arii *Bel contento* z opery *Flavio*, ukazuje cały blask boskiego głosu Andreasa Scholla. Sandrine Piauwzrusza w arii *Se pietà* z Juliusza Cezara. Tutaj jednak (dotyczy to zarówno śpiewaczki, jak i zespołu Les Talens Lyriques Christophe'a Rousseta) brakuje mi nieco tego

autorytetu Kożeny... Patricia Petibon o lekkim i pełnym uroku głosie, doskonale radzi sobie z trudnościami arii *Tornami a vagheggiar* z *Alciny*. A Ann Hallenberg wzrusza swą interpretacją arii *Lascia la spina* z *Triumfu czasu i prawdy* (odpowiednik *Lascia chio pianga* z *Rinaldo*). Płytkę zamyka genialna kreacja Cecilii Bartoli i Marca Minkowskiego w arii *Disserratevi, o porte d'Averno* z oratorium *Zmartwychwstanie*. Cóż za emocje, jaki doskonały głos, bagatelna łatwość pokonywania problemów technicznych, wspaniała uduchowiona gra zespołu Les Musiciens du Louvre!

Być może znają już Państwo przedstawione w omawianym albumie nagrania: pojawiały się one w ostatnich dziesięciu latach na płytach wytwórni Naïve, Archiv, Virgin, czy Decca. Omawiana płyta może wówczas stanowić znakomite przypomnienie. W każdym jednak przypadku, przyniesie słuchaczowi wiele radości!

Lukasz Kaczmarek

## Krzyżówka nr 27/sierpień 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															

Rozwiązanie krzyżówki nr 26 z lipca 2012 r.

Jan Krenz

płyty otrzymują:

Maria Dobrowolska, Legnica; Czesław Kot, Wrocław; Tytus Obrębski, Darłowo

### Poziomo:

1-A) komedioopera J. Krogulskiego (dwa wyrazy); 2-J) kantata K. Witkomirskiego; 3-A) w organach: dźwięk wydawany przez kilka piszczałek uruchomianych jednym klawiszem; 4-I) zespół pięciu wykonawców; 5-A) imię studenta z opery Offenbacha *Opowieści Hoffmanna*; 6-H) Alfred ..., austr. muzykolog (1889–1967); 7-D) część struktury dzieła muzycznego; 7-L) ... i *Psyche* w tytule opery L. Różyckiego; 9-A) Conrad ..., szwajc. kompozytor (1901–1989); 9-H) Rosa ..., pol. śpiewaczka operowa (1893–1963); 10-E) włoski kompozytor i śpiewak, twórca opery *Dafne*; 11-H) wódz egipski z opery *Juliusz Cezar* Haendla; 12-A) wokalista; 13-H) ... z *Neptunem*, przedstawienie, do którego muzykę skomponował T. Kierski; 14-A) Claudio ..., wł. kompozytor i organmistrz (1533–1604); 15-F) polski dyrygent pochodzenia boliwijskiego (imię i nazwisko).

### Pionowo:

A-1) osoba z opery *Urowadzenie z seraju* Mozarta; B-5) fr. kompozytor i dyrygent zm. 1925 r.; C-1) Magdalena ..., współczesna pol. pianistka; D-3) balet Chacaturiana; D-11) opera Schoecka; F-7) urządzenie do przyciszania dźwięku w pianinie; G-1) ... i *Ulisses* w tytule opery J. Albertiniego; H-5) operetka Moniuszki; I-11) Giovanni ..., wł. kompozytor i śpiewak (XVI–XVII w.); J-1)

... *Hoffmanna*, opera Offenbacha; L-1) imię śpiewaczki Sokorskiej; L-7) opera A. Scarlattiego; Ł-13) rzeka kojarząca się z operą *Aida*; M-1) Alina ..., polska śpiewaczka operowa, profesor (1924–2002); N-11) zakres dźwięku głosu ludzkiego.

Litery z pól o współrzędnych: 1-F, 5-H, 1-C, 15-H, 4-K, 9-B, 13-K, 15-N, 1-H, 8-D, 2-J, 8-F, 13-B, 9-K, 12-G, 5-B 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	2	Ricercar	2
Analekta	5	Da Capo	2	Mariinsky	5	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	2	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](http://www.eis.com.pl)



pismo tradycja  
folkowe muzyka i okolic  
**Gadki  
z Chatki**

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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)  
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)

**Rozstrzygnięcie konkursu – czerwiec 2012 r.  
UNIVERSAL – GUSTAVO DUDAMEL**

**Agata Bąk**, Poznań; **Stefan Czeriniak**, Świnoujście; **Mateusz Dzięcioł**, Lublin; **Maria Fitkowska**, Poznań; **Hubert Gamrat**, Kraków; **Anna Mysińska**, Kraków; **Nikodem Niedzielski**, Płock; **Kazimierz Oleksiak**, Warszawa; **Jan Topolnicki**, Wrocław; **Janusz Zakrzewski**, Legnica

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

**Konkurs płytowy Universal Music Polska  
Daniel Barenboim**

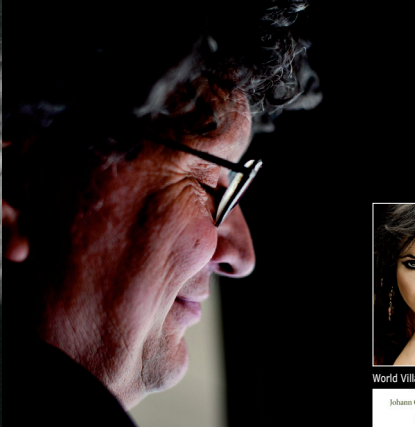
Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy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

W którym roku została założona orkiestra West East Divan?



for: Decca/Ben Ealovega



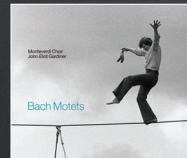


World Village WJ 450010

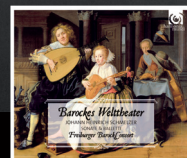


The Harmonica Society of Tokyo-Finola Cantarino

Ramée RAM 1109



Soli Deo Gloria SDG 716



Harmonia Mundi HMC 902087



Naxos 8.572482



Agogique AGO 005



Harmonia Mundi HMC 902091



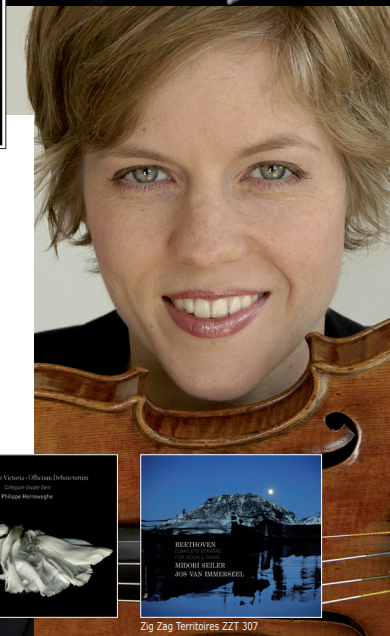
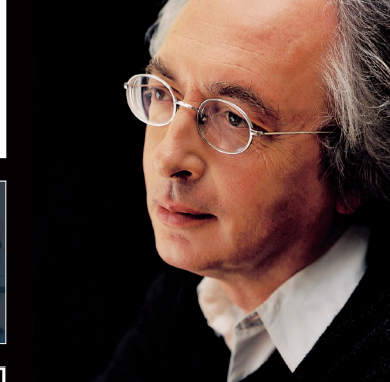
Naxos 8.572872



Glossa GCD 922901



Channel Classics CCS SA 33412



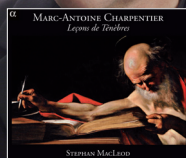
Sklep internetowy [www.cmd.pl](http://www.cmd.pl)  
muzyka klasyczna, world music, jazz



Harmonia Mundi HMC 902122



Ricercar RIC 317



Alpha 185



Phi LPH 005



Zig Zag Territoires ZZT 307

**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](mailto:cmd@cmd.pl) • [www.cmd.pl](http://www.cmd.pl)

sklep internetowy  
[www.cmd.pl](http://www.cmd.pl)



# Mozartiana<sup>®</sup>

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MOZARTOWSKI

2012

22-25 sierpnia



*Gdańsk – Park Oliwski, Katedra Oliwska*

*Patronat Honorowy:*

*Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz,*

*Marszałek Województwa Pomorskiego Mieczysław Struk*

*Arcybiskup Metropolita Gdański Sławoj Leszek Głódź*

*Główny Organizator: Polski Chór Kameralny*

*Dyrektor festiwalu: Jan Łukaszewski*



*Mecenas festiwalu:*



*www.mozartiana.pl*