

\* Trzeba umieć marzyć - Dni Muzyki Marka Stachowskiego w Krakowie \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 3 (68)  
marzec 2006  
ROK VII  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 7,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Mariusz Klimek

Odkryłem skrywane  
oblicze Lutosławskiego

## Arcadi Volodos

Zaczynałem od  
śpiewania  
komunistycznych  
pieśni

## Marin Alsop

Moja przygoda z  
Barberem i Brahmem

## Tadeusz Zygfryd Kassern

19 III 1904 Lwów  
2 V 1957 Nowy Jork



# Krzysztof Zimerman

Nowe nagranie *Pierwszego* Brahmsa





A UNIVERSAL COMPANY

# KRYSTIAN ZIMERMAN SIMON RATTLE

NOWE SENSACYJNE NAGRANIE  
I KONCERTU FORTEPIANOWEGO BRAHMSA



BRAHMS  
PIANO CONCERTO NO.1  
KRYSTIAN ZIMERMAN  
BERLINER PHILHARMONIKER  
SIMON RATTLE

PATRONI MEDIALNI



UNIVERSAL MUSIC  
POLSKA

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com

Universal Music Polska Sp. z o.o., ul. Gdańska 27/31, 01-633 Warszawa, tel. (22) 56 04 700, fax (22) 56 04 701

477 541-3  
EDYCJA SPECJALNA 477 602-1

© fot. Hiromichi Yamamoto / DG  
© proj. graf.: Studio Jeremi



# Muzyka21

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

adres do korespondencji  
Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable Sp. z o.o.  
dla Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. (22) 648 88 38  
www.muzyka21.com  
muzyka21@gazeta.pl

#### zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka,  
Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji),  
Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski,  
Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

#### współpracownicy

Jerzy Barankiewicz, Adam Czopek, Maria Erdman, Wanda Fidurek, Wilfried Górny, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakala, Marcin T. Łukaszewski, Ewa Murawska, Agnieszka Nowak, Przemysław Piekutowski, Angelika Przeździeń, Jacques Samalens, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Michał Szulakowski, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

#### oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc

#### korrekta zespół

#### fot. na okładce

Krzysztof Zimerman  
© Hiromichi Yamamoto/DG

#### skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable

#### nakład

10 000 egz.

#### wydawca

Jan A. Jarnicki & Wydawnictwo  
Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
www.acteprealable.com  
actepre@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo skracania i adiacji tekstów oraz zmiany tytułów nadesłanych artykułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Prace nie nadesłane w formie elektronicznej (CD-ROM, dyskietka, e-mail) nie będą przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności

jesteśmy w jury

**mideM**  
CLASSICAL AWARDS

Przyglądając się bieżącym wydarzeniom można powiątpiewać w sens istnienia wszelkich rządowych czy też samorządowych organizacji wspierających kulturę wysoką. Przeciętny obywatel musi zakładać, że wydawaniem jego pieniędzy zajmują się kompetentni i uczciwi urzędnicy. Czy jednak tak jest? Kolejne skandale temu zaprzeczają. Wydaje się, że kompetencją urzędnika trwa tylko tak długo, jak długo należy do formacji większościowej. Przykłady?

Poznańska Filharmonia zatrudniła w 2004 r. dyrygenta Grzegorza Nowaka. Jak podają poznańskie gazety, w przeciągu półtora roku zarobił on około półtora miliona złotych, co daje średnio ponad 80.000 zł miesięcznie. Kto jeszcze w Polsce może pochwalić się takimi zarobkami? Podobno umowa z dyrektorem podpisana została na 12 lat... Jak podają poznańskie źródła, wspomniany dyrygent potrafił również wydać ponad 5.000 zł miesięcznie z kasy Filharmonii na taksówki. Czy można jednak mieć o to pretensje do dyrektora Nowaka? Bynajmniej. Jego można rozliczać z osiągnięć Filharmonii Poznańskiej, ale to inny temat. Filharmonia Poznańska jest na utrzymaniu Samorządu Województwa Wielkopolskiego. Jak więc to możliwe, że nikt w tym Samorządzie nie zadał sobie trudu, by zapoznać się ze stawkami obowiązującymi w Polsce przed zatrudnieniem szefa Filharmonii? Dlaczego nikt nie kontrolował Filharmonii przez tak długi okres czasu? Dopiero w lutym tego roku zarzucono dyrektorowi m.in. korzystanie z taksówek? Czy z ramienia Samorządu nadzorem Filharmonii zajmowała się szatniarka? A może po prostu pensje w tymże Samorządzie są tak wysokie, że nikogo tam nie dziwią miesięczne zarobki na poziomie 100.000 zł, albo taksówki za 5.000 zł...

Kolejny przykład to niekończący się serial sensacyjno-personalny o nazwie Teatr Wielki-Opera Narodowa. W zeszłym roku pojawił się w tej szacownej instytucji problem z „niewielką” sumą ośmiu milionów złotych. Nikt nie wiedział, gdzie się te pieniądze podziały. Ówczesny minister sprawę rozwiązał szybko, sprawnie i przyjemnie, przynajmniej dla głównego zainteresowanego. Brakujące pieniądze uzupełnił z rezerwy Ministerstwa Kultury, dyrektora zwolnił pozwalając mu jednocześnie na dalsze wykonywanie lukratywnych obowiązków dyrygenta w tej placówce. Następnie powołał nowego dyrektora. Po niecałym roku okazuje się, że i ten dyrektor nie sprawdził się. Obecny dyrektor Kazimierz Kord zapewnia „(...) poszukamy też innych, poza ministerstwem, źródeł finansowania”. Czy więc dotychczas zarządcy tej instytucji nie interesowali się sprawami finansowymi? Nie dziwi to, bo przecież zarządzali pieniędzmi „niczyimi” czyli podatników.

Chyba każdy prowadzący prywatną firmę wie, jak wielkie można mieć kłopoty zalegając złotówkę ZUS-owi lub 2 zł z tytułu VAT-u Urzędowi Skarbowemu. Jest to niewątpliwie kwestia skali. Zawieszenie złotówki jest ciężkim przestępstwem, sum idących w miliony przykładem godnej pochwały zaradności. Przykłady można by mnożyć, ale czy warto? Każdy je zna z pierwszych stron gazet.

Komu potrzebne jest wydawanie 100 milionów złotych na promocję Chopina? Tylko osobom zatrudnionym w Narodowym Instytucie im. F. Chopina, bo kompozytor żadnej promocji już nie potrzebuje. Świat mu w tym dopomógł i od ponad 150 lat Chopin jest obywatelem świata, jednym z najbardziej znanych i rozpoznawalnych Polaków, o czym spieszymy donieść rodzimym decydom. Za mniejsze pieniądze można przecież od dawna dokończyć Wydanie Narodowe Dzieł Chopina pod redakcją prof. Jana Ekiera. Także mniejsze pieniądze są potrzebne, by Polacy liczyli się w Konkursie Chopinowskim nie raz na trzydzieści lat, ale co 5. Do takiej działalności nie potrzeba prezesów, dyrektorów, sekretarzy i innych dygnitarzy z apanażami idącymi w dziesiątki, a nawet setki tysięcy, ale ludzi kompetentnych, miłujących swój zawód, których misją jest krzewienie kultury.

Metropolitan Opera, najszlachetniejsza i największa opera na świecie, utrzymuje się głównie ze sprzedaży biletów i pieniędzy prywatnych sponsorów. Jej budżet jest 10 razy większy od budżetu TW-ON. Każdy liczący się śpiewak czy też dyrygent marzy by wejść na ten Olimp sztuki operowej. A kto marzy o występach w Warszawie? Co mądrzejszy wokalista polski chce tylko jednego – uciec jak najdalej od rodzimych układów, kombinacji, przekrętów. Jakim wychowankiem światowej klasy może pochwalić się ten teatr w ostatnich czasach? Nie ma się czemu dziwić. Skoro nie ma nadzoru, skoro stanowiska obsadzone są według kryteriów nie merytorycznych, mamy to co mamy. James Levine pracuje w MET około 30 lat. Skutki tego widać. Nowy dyrektor wybrany na miejsce odchodzącego na emeryturę Josepha Volpe musiał przedstawić swoją wizję działania teatru na parę lat z góry. Polscy decydenci powinni zapoznać się z karierą tej wielkiej postaci zanim zaangażują kogoś nowego. Może wtedy zamiast wysokich kosztów i nikłych efektów, pojawią się efekty przy zredukowanych kosztach? ☺

**ŻYCIE**

- 5 **Reflektorem po scenach:** FN • Śląsk • Kraków • TW-ON  
 8 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej  
*Wozzeck • Czarodziejski flet*  
 11 **Rzymskie owacje, czyli co słysząc w operze (14)**  
*Rigoletto* – Agnieszka Nowak

**CZŁOWIEK**

- 12 **Każde nagranie dokumentuje tylko pojedynczy moment**  
**Zimerman gra *Pierwszy Brahmsa*** – Angelika Przeździek  
 14 **Moja przygoda z Barberem i Brahmem** – rozmowa z  
 dyrygentką Marin Alsop  
 16 **Amy Beach – amerykańska symfonia** – Angelika  
 Przeździek  
 18 **Tadeusz Zygfryd Kassern** – Wilfried Górny  
 20 **Odkryłem skrywane oblicze Lutosławskiego** – z Mariuszem  
 Klimkiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik  
 22 **Zaczynałem od śpiewania komunistycznych pieśni**  
 z Arcadim Volodosem rozmawia Magdalena Todynek

**DZIEŁO**

- 23 **Opery Giuseppe Verdiego (XXV) – *Dwaj Foscari***  
 Adam Czopek  
 25 **Fakty i interpretacje (VIII) – Giacomo Puccini – *Dziw-  
 czę z Zachodu*** – Agnieszka Nowak  
 27 **Istota stylu? – Utwory kameralne Dymitra Szostakowicza**  
 Dorota Staszkiwicz

**MYŚLI**

- 29 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXIV) – Współczesna  
 muzyka kameralna** – Bogusław Schaeffer

**KOLEKCJA MELOMANA**

- 30 **Recenzje płyt CD i DVD**  
 46 **Konkurs płytowy: „Krystian Zimerman – Universal  
 Music Polska”**

**Promocja roczników archiwalnych Muzyka21**

Rok I (6 numerów: od 2 do 7)	35,- zł
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- zł
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- zł
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- zł
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- zł
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	60,- zł

Podane ceny zawierają koszt wysyłki na terenie Polski. Można dokonać przedpłaty na nasze konto lub też wysyłamy za pobraniem pocztowym. W przypadku zamówienia z zagranicy prosimy o kontakt z redakcją.

**Prenumerata****Muzyka21**

Kraj doręczenia:  
 Polska – 84,00 zł  
 Europa – 205,00 zł  
 Ameryka Północna – 245,00 zł  
 Reszta świata – 350,00 zł

**Uwaga!**

1) Do sumy przelewanej na nasze konto (patrz poniżej) 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 (84 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

2) Numery archiwalne w cenie 7 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 8 zł.

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

Płyty Wydawnictwa  
 Muzycznego  
*Acte Prealable*

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:  
 dostawa w Polsce – 35 zł  
 pozostałe kraje – 10 US\$  
 (albumy dwupłytowe są traktowane jak 2 płyty, trzy płyty jak 3 płyty, a czteropłyty jak 4)

Koszt doręczenia jednej przesyłki (dowolna ilość płyt) wynosi:  
 w Polsce – GRATIS  
 pozostałe kraje – 10 US\$

W Polsce wysyłamy za pobraniem pocztowym, a w przypadku zamówień zagranicznych należy przedpłacić na następujące konto Wydawnictwa:

**KONTO**  
 Wydawnictwo Muzyczne  
 Acte Prealable Sp. z o.o.  
 ING Bank Śląski – O/W-wa  
 nr rachunku  
 61 10501025 1000002271710861

kontakt z nami:  
 tel./fax: 0 - 22 648 88 38  
 e-mail: [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)  
 adres: Skr. pocztowa 71  
 02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Prealable* także w internecie

[www.merlin.pl](http://www.merlin.pl)  
[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)  
[www.kmt.pl/apr](http://www.kmt.pl/apr)  
[www.gigicd.com](http://www.gigicd.com)

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych



# Reflektorem po scenach

opery  
festiwale  
filharmonie

**W**arszawa – Filharmonia Narodowa. 6 i 7 stycznia na estradzie Filharmonii Narodowej wystąpił Enrique Diemecke prowadząc dwa bliźniacze koncerty. Ciekawe połączenie meksykańskiej charyzmy z niemiecką dokładnością (dyrygent urodził się w rodzinie niemieckiej w Meksyku) stworzyło bogate w różnorodne pomysły interpretacje. W Szostakowiczu orkiestra brzmiała gęsto i mięsiście, w *Róży wiatrów* delikatnie i klarownie, u Barbera zaś rozpędziła się w żywiołowym pościgu za solistą. Zachowajmy jednak porządek. Jako pierwszy został zaprezentowany utwór Włodzimierza Kotońskiego *Róża wiatrów* z 1976 r. Kompozycja odchodząca od nurtu ówczesnej awangardy na rzecz bardziej tradycyjnego rozumienia linii melodycznej i operowania orkiestrą. Z wielkim muzycznym wyczuciem wytonił się dialog fletu i skrzypiec, do którego dołączyły pulsujące wiolonczele i kontrabasy. Diemecke pewnie prowadził orkiestrę falującą między crescendo a diminuendo, pozostawiając jej zarazem miejsce na własny oddech. Miłą niespodzianką dla publiczności była obecność na koncercie samego kompozytora, który z aprobatą uściśnął dłoń dyrygentowi.

Solistą *Koncertu fortepianowego* op. 38 Samuela Barbera był białoruski pianista, niezwykle aktywny, koncertujący po całym świecie zdobywca głównej nagrody na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Liszta w Budapeszcie, uczestnik włoskiego Festiwalu Dwóch Światów w Spoleto – Leonid Kuźmin. *Koncert* Barbera wykonał z rozwagą, niesłychaną pewnością, lekkością technicznie trudnych przebiegów, z jednej strony z dystansem, z drugiej z pełnym zaangażowaniem. Dał słuchaczom komfort odbioru, pozbawiony nerwowych teatralnych zabiegów „tańcowania” przy instrumencie, skupił się całkowicie na czysto muzycznej materii. Z wyczuciem przystosował brzmienie instrumentu do charakteru utworu, nadając mu perkusyjną barwę. Kulminacją energetyczną wieczoru stała się *I Symfonia f-moll* op. 10 Dymitra Szostakowicza. Orkiestra przywdziała postać narratora, żartobliwie i lekko bawiąc się poszczególnymi solówkami instrumentów. Diemecke, słynący ze swojej szczególnej pasji i zaangażowania podczas dyrygowania, ukazał się teraz w pełnej

Marek Stachowski



krasie. Wejście ostatniego akordu poprzedził świst przecinanego przez jego rękę powietrza.

20 stycznia Filharmonia Narodowa w Warszawie gościła Orkiestrę Filharmonii im. Karola Szymanowskiego z Krakowa. Dyrygował Tomasz Bugaj. Jak zwykle program piątkowego i sobotniego koncertu złożony był z utworu XX-wiecznego, koncertu oraz symfonii. *Capriccio* Marka Stachowskiego z 1983 r. rozpoczęło wieczór żartobliwie, świetliście. Atutem orkiestry było jej przyjemne, ciepłe brzmienie. Zręczne i finezyjne operowanie zabawami między partią dętych a smyczków, nieco mroczne wejście kotłów na tle kontrabasowego burdonu ukazywało czytelny obraz łatwego w odbiorze, ale bynajmniej niebanalnego utworu. Wykorzystując charakterystyczny rytm, napięcie powoli zaczynało się zagęszczać, poszczególne instrumenty dołączały się do narastającego tutti, aby zakończyć pełnym i sugestywnym forte. Kolejny punkt programu stanowił *II Koncert skrzypcowy* op. 61 Szymanowskiego w wykonaniu Piotra Pławnera. Piękny, aksamitny dźwięk skrzypiec Tom-

masso Balestrieri z 1769 r. oczarował wszystkich słuchaczy. Ich brzmienie zwracało szczególną uwagę, nie przebijalo się przesywającym wysokim rejestrem przez akompaniującą orkiestrę tak, że momentami nie było ich prawie słychać. Dla niektórych słuchaczy stanowiło to dyskomfort w odbiorze, dla mnie było to niezwykle odkrycie piękna i subtelności solowego instrumentu. Rzykownie jest operować samymi superlatywami, ale jak tu opisać wykonanie, które z każdej strony bliskie było ideałowi (w czyste ideały nie wierzę). Fraza – długa, śpiewna, przejrzysta; technika – pewna, zręczna; forma – przemyślana; porozumienie z orkiestrą, porywająca kadenca, muzyczne wyczucie intencji kompozytora – wszystkie te elementy towarzyszyły niemal każdemu dźwiękowi. Oczarowana publiczność została dodatkowo nagrodzona wirtuozowskim bismem – utworem Pietro Locatello. Kończąca koncert *VII Symfonia d-moll* Dworżaka, dzieło niezwykłej urody, została wykonana poprawnie. Momentami brakowało precyzji, kotlista starał się utrzymać orkiestrę w ryzach, ale rytmy III części

były rozchwiane. Muzyka była jednak tak piękna, że przyćmiewała niedostatki interpretacyjne.

Marta Sienkiewicz

madzonej publiczności ten jakże porównujący koncert bardzo przypadł do gustu, bowiem zarówno repertuar jak i same interpretacje były pełne życia i dynamizmu. Zachęcony burzą braw

co obraz utworu nabrał klarowności i czytelności. Całość *Symfonii* niestety nie zachwycała, ponieważ pod koniec wróciło nieco niepokoju towarzyszącego pierwszej części, co zburzyło ciekawą wizję po interesujących środkowych częściach. Po symfonii Mozarta na scenę wszedł Ivan Monighetti, który wykonał / *Koncert wiolonczelowy* op. 107 Szostakowicza. Już od pierwszych dźwięków cały zespół grał wyśmienicie. Każdy plan dźwiękowy był wyraźnie słyszalny, a szeroki zakres artykulacji oraz rozległa dynamika sprawiły, że warstwa orkiestrowa brzmiała bardzo żywiołowo i niezwykle ciekawie. Jednakże prawdziwy klimat tego dzieła stworzył dopiero solista. Ivan Monighetti grał nadzwyczaj pasjonująco. Jego grę cechowała niezwykła żywiołowość, a momentami wręcz dzikość, która w połączeniu z fenomenalną precyzją gry i osobistym wkładem solisty dała niesamowitą mieszankę, która bardzo przypadła do gustu publiczności. Zachęcony gromkimi oklaskami na bis wykonał *Per Slava* Pendereckiego. Na koniec wieczoru NOSPR wykonał *VI Symfonię* Sibeliusa. Interpretacja ta – jak na fińskiego dyrygenta i fińską muzykę przystało – była chłodna, lecz ciekawa. Peter Sakari postawił tutaj na brzmienie całościowe i eksponowanie interesująco prowadzonej melodii. *VI Symfonii* słuchało się z przyjemnością, bowiem dyrygent wykazał się niezwykle wyczuwaniem tej muzyki.

Tydzień później, 21 stycznia, w Katowicach zagościł Piotr Paleczny. Tym razem koncert miał miejsce w Filharmonii Śląskiej, której orkiestrę poprowadził Mirosław Jacek Błaszczuk, a artyści wykonali razem *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 Beethovena. Utwór ten w wykonaniu Piotra Palecznego zabrzmiał bardzo nieciekawie. Już od pierwszych dźwięków uderzało brzmienie fortepianu – hałaśliwe i ostre, roznosząc się mocno po całej sali, bowiem pianista grał bardzo głośno, nawet w piano nie wycofując się zbyt. Sama interpretacja także wywołała niezbyt pozytywne uczucia. Wizja Piotra Palecznego była przesadnie akademicka, z silnie znaczonymi akcentami i wszelką możliwą poprawnością profesorską, w złym tych słów znaczeniu. Tak pełen melodyki koncert pod palcami solisty okazał się być tylko wygrany zapisem nutowym, pełnym nonszalancji wobec wrażliwości uszu słuchaczy. Na bis Piotr Paleczny zagrał *Lento con gran espressione* Chopina (znane też jako *Nokturnum cis-moll* op. posth.). Tutaj, podobnie jak w Beethovenie, pianista pokazał słuchaczom, że poetyckie granie jest mu zupełnie obcym pojęciem, przy tym grając nokturnum w zupełnie nie nokturnowym, szybkim tempie. Wracając do koncertu Beethovena w warstwie orkiestrowej też zbyt dużo się nie działo. Wiele pięknych melodii zapisanych w partyturze jako kontrapunkty



Ivan Monighetti  
fot. Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

**Z**estrada Śląska. NOSPR przywitał Nowy Rok tradycyjnie niedzielnym porankiem 7 stycznia, tego dnia orkiestrę poprowadził Jerzy Maksymiuk. Noworoczny koncert wypełnił repertuar łatwy i przyjemny, ponadto dobrany z najwyższym smakiem, a utwory przeplatane były trafnymi i żartobliwymi anegdotami opowiadanymi przez dyrygenta. Pośród utworów można było usłyszeć m.in. *Karnawał* Dvorzaka, *Karnawał rzymski* Berliozą oraz fragmenty z dzieł Gounoda i Offenbacha, w których solistką była Marta Boberska. Tłumnie zgro-

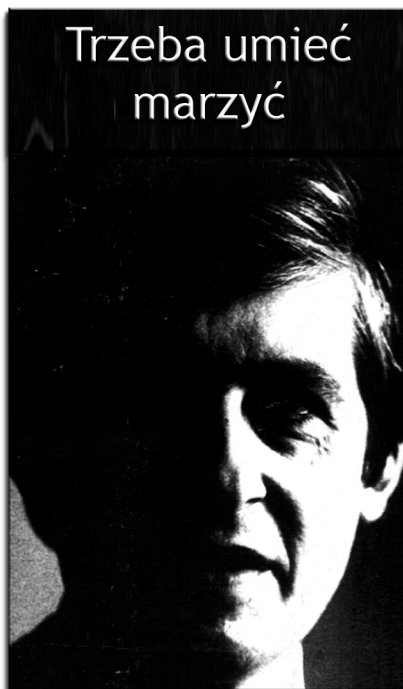
dyrygent na bis wykonał ponownie *Uwerturę do Carmen* Bizeta.

Drugi koncert NOSPR dał 13 stycznia. Wtedy orkiestrę poprowadził gość z Finlandii – Peteri Sakari. W pierwszej części zabrzmiała *Symfonia D-dur „Hafnerowska”* KV385 Mozarta. Początek nie zapowiadał się ciekawie, bowiem słysząc było dużo chaosu, poszczególne plany się zlewały, a całość była nieco przyćmiewająca i mało czytelna. Natomiast dalsze części zabrzmiały już o wiele lepiej. *Andante* ujmowało rozległą artykulacją, a wewnętrzne podziały instrumentalne były już wyraźnie słyszalne, przez



było pochowane w tle głównej melodii, co też nieco zubożyło to dzieło pod względem barwnym, a całość była nastawiona na pokazanie potęgi brzmienia a nie bogactwa muzycznego *V Koncertu*. Po przerwie została wykonana *VI Symfonia* Jana Wincentego Hawla na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę. Było to na wskroś współczesne dzieło, przepelnione mieszankami stylistycznymi, które to doskonale się uzupełniały. Długa i potężna *Symfonia*, choć wywoływała różne odczucia podczas słuchania, to została gorąco przyjęta przez zgromadzoną w sali Filharmonii Śląskiej publiczność.

Jacek Krzakała



**4** grudnia 2004 r. swą walkę z chorobą nowotworową zakończył Marek Stachowski. Jego zmagania pełne były zaciętości, płynącej z niezłomnej siły woli i charakteru. Ich stawka była ogromna: czas dla sztuki, tworzenia, służenia innym swą wiedzą i całym sobą. Słowem – jeszcze trochę życia, które dla tego „Człowieka renesansu” samo w sobie było najwspanialszą wartością.

Stachowski był już bliski zwycięstwa; terapia zdawała się przynosić oczekiwany rezultat. Niestety, ponowny atak choroby szybko okazał się być ostatecznym. Całe życie Marka Stachowskiego – a szczególnie ostatnie lata – poprzez swą dramaturgię doskonale zrymowało się z jego muzyką. „W swojej twórczości jestem dramaturgiem” – Stachowski określał się jasno.

W dniach 10-12 stycznia Kraków uczcił rocznicę odejścia jednego ze swych najznakomitszych kompozytorów; wieloletniego rektora Akademii Muzycznej; człowieka o wybitnym intelek-

cie i jeszcze większej serdeczności. Przy wsparciu Ministerstwa Edukacji i Nauki oraz Urzędu Miasta Krakowa Akademia Muzyczna zorganizowała Dni Muzyki Marka Stachowskiego, nad którymi kierownictwo naukowe objął prof. Leszek Polony. Na program Dni złożyło się trzydniowe sympozjum oraz dwa koncerty: kameralny i symfoniczny. Podczas pierwszego z nich mogliśmy usłyszeć *Cinq petites valse*s na fortepiano solo, *Trio* na klarnet, wiolonczelę i fortepiano, *Tastar e canzona* na wiolonczelę i fortepiano oraz *Mirroi du Temps (Hommage a Oliver Messiaen)* na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepiano. Wszystko w wykonaniu Anny Majcherczyk (skrzypce), Beaty Urbanek (wiolonczela), Krzysztofa Krzyżanowskiego (klarnet) i Marka Szlezera (fortepiano). Na program koncertu symfonicznego złożyły się: *Musica con una battuta del tam-tam*, *Chorea* oraz *Recitativo e preghiera*, wykonane przez Orkiestrę Symfoniczną AM w Krakowie pod batutą Wojciecha Czepiela.

O ile każda realizacja słabo rozpozszechnionej muzyki Stachowskiego ma duże znaczenie poznawcze, o tyle waga wygłoszonych podczas sympozjum referatów oraz spostrzeżeń, sformułowanych w swobodnych dyskusjach, jest wręcz nie do przecenienia. Wystarczy przytoczyć końcową refleksję Leszka Polonego, krytyka muzycznego i długoletniego przyjaciela Marka Stachowskiego. Polony skonstatował, iż jego wiedza o muzyce zmarłego kompozytora dzięki sympozjum nie tyle poszerzyła się, ile wykonała ogromny skok naprzód. Nie sposób się temu dziwić, jako że w niewystarczająco dotąd opracowaną tematykę twórczości Stachowskiego wprowadzali uczestników sympozjum naukowcy dużego formatu: Mieczysław Tomaszewski, Adam Walański, Danuta Gwizdalanka, Andrzej Hejme i inni.

Ze wszystkich referatów i dyskusji wyłonił się spójny obraz kompozytora artystycznie subtelny i pełny elegancji, którego muzyka konsekwentnie dążyła do zwiększonej emocjonalności. Evolucja ta zyskała bardzo „namacalne” odbicie w postaci intensywności tercjowych, ciepłych współbrzmień, kierujących tę twórczość – co wykazał Tomaszewski – na tor estetyki romantycznej. Leszek Polony z kolei poddał w wątpliwość sens prowadzenia dalszej dyskusji o istnieniu zawartości emocjonalnej w polskim sonoryzmie. „Sonoryzm polski jest dramatem muzycznym. Nie jest czysty. Tytuł *Tren Ofiarom Hiroszimy* trzeba traktować poważnie” – dowodził z przekonaniem (zresztą słusznym).

O Stachowskim ze wzruszeniem opowiadali kompozytorzy-przyjaciele: Zbigniew Bujarski, Krzysztof Meyer, Krystyna Moszumańska-Nazar, oraz uczniowie: Maciej Jabłoński, Wojciech Widłak, Wojciech Ziemowit Zych i inni.

Ważnym punktem sympozjum była promocja wydanej właśnie przez PWM książki Anny Woźniakowskiej *Trzeba umieć marzyć*, będącej zapisem rozmów, prowadzonych z Markiem Stachowskim do ostatnich dni jego życia. Woźniakowska – szkolna przyjaciółka kompozytora – z wyraźnym przejęciem opowiedziała o jego trudnej młodości, pracowitości, odpowiedzialności i zdyscyplinowaniu. W swej książce nie unikała też pytań lżejszej wagi. Dzięki temu czytelnik dowie się np. o matematycznej pasji Marka Stachowskiego, jego zamiłowaniu do rysunków i gry w karty, znajomości egipskich hieroglifów, a nawet o bójkach, w jakie za młodu z lubością się wdawał... A przede wszystkim – o wyznawanej przez niego wierze w siłę marzeń.

Grzegorz Majka

**A**lban Berg *Wozzeck* (dyr.: Jacek Kasparyk, reż.: Krzysztof Warlikowski, scen.: Małgorzata Szczęśniak, premiera: Teatr Wielki-Opera Narodowa, 5 I 2006). Plany wystawienia *Wozzecka* na deskach TW-ON znane były już od wczesnej jesieni 2005, kiedy to nowo powołany (już nieaktualny) dyrektorski tercet przedstawił grafik na cały sezon 2005/06. Nie wywołało to wówczas dużego odzewu – nie zaoponowali nawet ci melomani, którzy należą do prężnego grona nieuznającego konieczności popularyzowania dzieł z kanonu XX-wiecznego repertuaru. Na przełomie roku wrzawa wokół spektaklu zaczęła przybierać na sile, a pierwotny brak rezonansu ze strony szeroko pojętej grupy odbiorców (media i melomani) przetłamała próba wywołania obyczajowego skandalu. Coraz bardziej nerwowa atmosfera, systematycznie podgrzewana za pomocą ożywionych dyskusji o różnych częściach męskiej bielizny, być może zważyła także tych widzów, którzy prawdopodobnie bez medialnej nagonki na nowe przedsięwzięcie TW-ON uwagi by nie zwrócili. W całym zamieszaniu wygrani okazali się ci, którzy potrafili odciąć się od pozamuzycznych kontekstów warszawskiej inscenizacji *Wozzecka*. Tym wszystkim zarówno reżyser, dyrygent, jak i śpiewacy zgotowali prawdziwą ucztę.

*Wozzeck* w ujęciu jednego z czołowych współczesnych reżyserów teatralnych – cenionego, acz kontrowersyjnego – Krzysztofa Warlikowskiego stanowi niezwykle spójną dramaturgiczną całość. Wynika to po części z charakteru dramatu Georga Büchnera, lecz na ostateczny efekt składa się przede wszystkim koherentna wizja reżysera. Jej spoiwem jest świetnie poprowadzony wątek, obrazujący proces pogłębiającego się odosobnienia i zagubienia głównego bohatera. W rozmowie z Hauptmannem

(I scena I aktu) Wozzeck skarży się: „Tacy jak ja będą zawsze przekleci”. Ale oprócz jednostkowego ujęcia Warlikowski proponuje obraz nieco bardziej rozbudowany, poszerzony o istotny kontekst rodziny. Wyłaniające się moralno-obyczajowe problemy, bynajmniej nie zaskakują współczesnego widza, a wiele z nich (rozpad związku, nieślubne dzieci) posiada łatwą do wychwycenia analogię ze współczesnością. Drugim, równie interesującym wyróżnikiem inscenizacji Warlikowskiego są liczne sceny z udziałem dziecięcych aktorów. To właśnie przy ich pomocy rozgrywają się kluczowe dla tej historii momenty. Począwszy od niebego, tanecznego prologu aż po ostatni obraz, w którym syn Wozzecka i Marii dowiaduje się o śmierci matki.

Strona muzyczna przedstawienia jest równie mocnym punktem, co reżyserska. Holenderski śpiewak Matteo de Monti obsadzony w tytułowej roli to

strzał w dziesiątkę. Nie dość, że sprawnie poradził sobie z czysto muzyczną warstwą, to jeszcze aktorskimi umiejętnościami idealnie dopełnił kreowaną postać. Sceniczną partnerką – Wioletta Chodowicz, znana warszawskiej publiczności jako moniuszkowska Halka – sprostała wymaganiom roli Marie, a jej mocny i jasny głos przekonywał do siebie słuchaczy. Obsadową ciekawostką przedstawienia jest fakt, że podobnie jak wymienieni odtwórcy głównych ról, tak i spora część pozostałych śpiewaków to artyści gościnni. Wyjątkiem jest Anna Lubańska (tutaj jako Margaret), która z powodzeniem bierze udział w wielu przedsięwzięciach stołecznej Opery. Muzyczna całość pod pewną ręką Jacka Kasprzyka to pokaz najwyższej klasy. Po prostu słysząc, że dyrygent doskonale czuje się w stylistyce Berga. Warszawski *Wozzeck*, wbrew niektórym opiniom, staje się operą na

prawdę godną wysłuchania, nawet dla początkującego melomana.

Opera Berga, uznawana za jedno z czołowych dzieł muzycznego ekspresjonizmu, nie miała szczęścia do warszawskich scen. Jedną z realizacji, przygotowywaną przez Konrada Swinarskiego, została zawieszona już w trakcie przygotowań i ostatecznie nie ujrzała światła dziennego. Powodów, przez które inscenizacja nie została ukończona, było zapewne kilka. W sumie sprawdzają się one do utartego stwierdzenia, że na „taką” operę publiczności nie będzie i basta. Na przekór złym wróżbom dyrektor artystyczny TW-ON Mariusz Treliński postanowił włączyć do stołecznej repertuaru *Wozzecka*, będącym obok cyklu *Terytoria* kolejnym krokiem do nadrobienia zaległości z kręgu dwudziestowiecznego kanonu.

Katarzyna Fortuna

# The Metropolitan Opera

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**W**ozzeck Albana Berga. Rewelacyjna, fenomenalna opera w MET! Niestety, tylko cztery spektakle (27, 31 XII – transmisja radiowa oraz 3 i 6 I 2006), z których widziałam 2 (premiera sezonu i 3 I 2006) oraz słyszałam transmisję. Wszystkimi dyrygował absolutnie genialnie James Levine.

Jedni uwielbiają *Wozzecka*, a inni go wręcz nienawidzą, twierdząc, że jest jednym wielkim ciągiem niemuzycznych hałasów i kakofonicznych dysonansów. Zaliczam się do grupy pierwszej i od niepamiętnych czasów dałam się porwać i zahipnotyzować tej niezwykłej partyturze, której emocjonalna intensywność ekspresji potrafi dosłownie zwać z nog. Mroczny, głęboko wstrząsający *Wozzeck* jest piękny w sensie w jakim można określić piękno sztuki dotykającej najgłębszych pokładów doznań ludzkich.

W ostupienie też może wprawić doskonałość konstrukcji partytury, z matematyczną wręcz precyzją określającej długość trwania i proporcje poszczególnych scen oraz idealny dobór środków ich wyrazu emocjonalnego. Nie wszyscy jednak melomani chcą bądź lubią zagłębiać się w analizy muzykologiczne. Twierdzą, i nie bez racji, że jest to domena kompozytora, a „kuchnia” kompozycji ich nie interesuje. Ważny jest bowiem „efekt salonu” –

czyli to, co słyszymy tak w warstwie orkiestry, jak i w głosach podczas przedstawienia. Nie można odmówić takiej postawie racji, tyle, że *Wozzecka* dobrze zagrać jest niebotycznie trudno, prawdziwie wielkie w interpretacji nagrania można policzyć na palcach jednej ręki, a na żywo – współcześnie poza MET – nie wiem, gdzie dobrze zagrano partyturę Berga. O ile da się przeżyć „przybliżone” w doskonałości muzycznej spektakle nawet samego mistrza Verdiego czy Pucciniego, o tyle nie precyzyjnie, bez dbałości o najmniejsze detale zagrany *Wozzeck* odstraszy, a nie zachwyci widownię. James Levine od wielu lat dokonuje jednak tego niemożliwego do zaistnienia cudu, a w tym sezonie przeszedł samego siebie.

Szkoda, że w tak krókiej relacji nie ma miejsca na szersze omówienie genezy powstania tej opery. Co należy jednak przypomnieć, to fakt, że 26 scen dramatu Georga Buchnera Berg skrócił do 15, zgrupował w 3 aktach, z któ-

rych każdy stanowi zamkniętą całość jako struktura formalna. Berg, który jest też autorem libretta, ukończył całą kompozycję na wiosnę 1922 r. Prapremiera odbyła się jednak dopiero 14 XII 1925 r. (Berlin State Opera). Erich Kleiber, który natychmiast rozpoznał arcydzieło muzyczne, z uporem maniakalnym walczył o wystawienie tego „nie do zagrania” utworu autorstwa „atonalnego kompozytora”. Napięcia, konflikty, zamieszki, protesty, demonstracje, walka z wokalistami – wszystko to trwało przez 137 prób poprzedzających prapremierę, która była sensacyjnym sukcesem i rozstawiła Berga na całym świecie.

Amerykańska premiera *Wozzecka*



A. Berg – *Wozzeck*  
Alan Held (*Wozzeck*) i Walter Fink (*Doktor*)  
fot. Ken Howard/MET





polskieradio.pl/studio



# Polskie Radio SA



POLSKIE RADIO

## Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego

Muzyczne Studio Polskiego Radia im. A. Osieckiej

Studia Nagraniowe S2, S3, S4/6

- organizacja, produkcja nagrań i koncertów
- montaż cyfrowy
- przygotowanie masterów na CD
- wynajem instrumentów

Wydział Zarządzania Studiami Dyrekcji Handlu

00-977 Warszawa, ul. J.P. Woronicza 17, Blok C

tel. (22) 645 50 51, 645 98 58, fax: (22) 645 39 95

studiawynajem@polskieradio.pl

miała miejsce 19 III 1931 r. w Filadelfii (Grand Opera) pod batutą Leopolda Stokowskiego. Również pod jego batutą wystąpił *Wozzeck* po raz pierwszy w Nowym Jorku – MET 24 XI 1931 r.

Po tym spektaklu upłynęło aż 20 lat. Kolejny *Wozzeck* pojawił się w Nowym Jorku w koncertowej wersji z New York Philharmonic pod batutą Dimitri Mitropoulosa (12 IV 1951). Rok później – zawędrował do New York City Opera, a MET obdarzyła *Wozzecka* produkcją dopiero 5 III 1959 r. (wersja angielska). Dyrygentem był Karl Böhm, a w obsadzie pojawili się m.in.: Eleanor Steber (Marie), Herman Uhde (*Wozzeck*) i Kurt Baum (Tamburmajor). Niemiecką wersję *Wozzecka* po raz pierwszy wykonano w MET dopiero w 1980 r. – oczywiście pod batutą Jamesa Levine'a. Gwiazdami wokalnymi owych spektakli byli: Anja Silja i José van Dam. Obecna produkcja (Mark Lamos) pochodzi z 10 II 1997 r. Maria Ewing (Marie) i Falk Struckmann – debiut w MET (*Wozzeck*). W sumie MET pokazała tę operę 56 razy w 11 sezonach, a ostatni raz podczas sezonu 2001/2 z udziałem Katariny Dalayman (Marie) i Falk Struckmann (*Wozzeck*).

James Levine jest niekwestionowanym mistrzem wykonywania tej opery, a *Wozzeck* to jedno z największych jego życiowych osiągnięć. To właśnie Levine walczył i walczy nieustannie o wprowadzanie do repertuaru MET wielu dzieł kompozytorów XX w. To jemu MET zawdzięcza wznowienia takich oper jak np.: *Pelleas et Melisande* Debussy'ego, *Mojżesz* i Aaron Schoenberg, *Wozzeck* i *Lulu* Berga. Dzięki temu MET wystawia teraz *Wozzecka* dość regularnie, a wykonania Levine'a podbiły wiele serc i uszu dla tej opery. Z początku sala oczywiście była nieco pustawa, ale z czasem okazało się, że miejsc wolnych jest bardzo niewiele. Radkalny w „języku muzycznym”, brutal-

ny we współczesnej dramatycznej treści *Wozzeck* znalazł bowiem w Nowym Jorku swych gorących zwolenników.

Tegoroczne spektakle w MET, prezentowane bez przerwy jako około 90. minutowa całość, miały bardzo dobrą, „oddaną sprawę” bez reszty wokalną obsadę. Tytułowego bohatera śpiewał znakomity, porywający w mocy baryton Alan Held. Wysoki, postawny i doskonały w ekspresji aktorsko-wokalne. Katarina Dalayman, świetna Marie, gdzie trzeba była wstrząsająca w intensywności wyrazu, i niemal liryczna w kolysance dla synka. Marie Berga to jedna z tych bardzo trudnych partii (od dolnego G do górnego C) z fragmentami „rozmijania się” linii wokalne z linią melodyczną graną przez orkiestrę. Imponujący w mocy bas z Austrii, Walter Fink znakomicie zadebiutował w MET jako Doktor, ale ogromne brawa zebrali wszyscy: tenor Clifton Forbis (Tamburmajor) i, również tenor, John Horton Murray zastępujący podczas premiery chorego Erica Cutlera w roli przyjaciela *Wozzecka*, Andresa. Eric Cutler powrócił już w drugim spektaklu.

Eletkryzująco intensywne, na granicy wytrzymałości emocjonalnej spektakle *Wozzecka* w MET kończyła wyjąco- tupać stojąca owacja. Nigdy dotąd nie słyszeliśmy tak rewelacyjnie zagranej partytury Berga. Była to doskonała kombinacja ekspresji muzycznej i linii wokalne. I tak np.: crescendo dosłownie zwały z krzesel, zachwycała płynność przejść muzycznych, wejścia uderzeń perkusji, czy taniec z akompaniamentem fortepianu solo. Apogeum mistrzostwa osiągnął jednak Levine chyba w scenie 4 aktu III i w ostatniej, 5. scenie. Elegijno-melancholijny początek z narastającym brzmieniem skrzypiec, a potem zagęszczenie w natężeniu po cudowne crescendo w fletach wykreowały niesamowitą, wstrząsającą „intymność” kulminacji końca

oper. W wywiadach Levine zresztą przyznawał, że najdłużej pracował podczas prób nad sposobem zagrania ostatniej nuty. Ma to być bowiem dźwięk nie urwany, i nie „sostenuto”, tylko jakby „zawieszony” w kontynuacji muzyki. I tak właśnie zabrzmiało to w bieżącym sezonie. Genialne, fenomenalne wykonanie. Bravissimo Maestro!

Produkcja *Wozzecka* w MET jest znakomicie dopasowana do atmosfery dramatu i muzyki. Wykreowano ją a la ekspresjonistyczne, czarno-białe filmy sprzed II wojny światowej Fritz Langa, z półcieniami i cieniami odgrywającymi kluczową rolę (dekoracje i kostiumy: Robert Israel; światło: James

ZAPRENUMERUJ

## jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy  
magazyn jazzowy w Polsce





40 lat i jeden dzień!

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







ZAPRENUMERUJ:

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

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

F. Ingalls; reżyseria: Gregory Keller).

Byłam też świadkiem niecodziennego wydarzenia już po zakończeniu spektakli. James Levine zawsze oczywiście zbiera owacje przed kurtyną, gdy w towarzystwie jednego z wokalistów pojawia się na scenie. Później jednak, gdy po raz kolejny poszczególni śpiewacy wychodzą ze wspólnie uformowanej linii kilka kroków do przodu, Levine, gdy przychodzi jego kolej, nigdy tego nie czyni. Klania się wraz z całą linią wykonawców. Tym razem jednak, właśnie po spektaklach *Wozzeczka*, wyszedł kilka kroków do przodu, ukłonił się ponownie solo i przy akompaniamentcie niezwykle wycia, wiwatów i gwizdów uznania, dał znak orkiestrze, by powstała i odebrała należne brawa. Był to absołutnie i niekwestionowanie jego i ich wieczór!

Wychodziłam z MET niezwykle szczęśliwa i cała rozdygotana wstrząsającą intensywnością emocjonalną doznanego piękna. Takich wieczorów nie zapomina się przez całe życie.

fanatyka opery, to w przypadku Mozarta fanatyzm mój sięga n-tej potęgi. Skręcam się więc niemal w fizycznym bólu, gdy słyszę złe, niechlujne, niestylowe wykonania jego muzyki; „ulepszenia”, własne pomysły lub „współczesny wgląd” w jego opery.

W przypadku *Czarodziejskiego fletu* w produkcji Julie Taymor zastrzeżenia moje dotyczą zachwianych proporcji pomiędzy czysto teatralną, widowiskową stroną spektakli, a ich wokalnymi i muzycznym wykonaniem.

Tegoroczna obsada *Czarodziejskiego fletu* nie miała, jako zespół, nic specjalnego czy wybitnie atrakcyjnego do zaoferowania. Widziałam 2 przedstawienia (24 i 30 I 2006) oraz słyszałam transmisję (21 I 2006). Amerykański tenor, Eric Cutler, absolwent MET Lindermann Young Artist Development Program oraz laureat Richard Tucker Award z 2005 r., wypadł w roli Tamino dość rozczarowująco. Niezły w barwie, spory w mocy głos, ale nie należy do wybitnych mozartowskich specjalistów.

śpiewanie Mozarta, i też momentami za bohatersko, z „siekaniami” dłuższych fraz melodycznych i zbyt małą ilością legato, które poświęcił na korzyść teatralnej ekspresji. Silny, interesujący w barwie bas, Monostatos, Greg Fedderly był ciekawym aktorsko, ale wokalnie tylko zadawalający. Pozostali panowie też nie pozostawili po swoim występie specjalnych wrażeń, z wyjątkiem może Grega Reinhart, debiutującego w MET w roli Drugiego Zbrojnego Męża.

Głosy pań też nie przejdą do historii wykonanej tej opery Mozarta. Mary Dunleavy zaśpiewała Paminę dobrze, ale nie jest to głos, który wybrałabym do tej partii. Wole liryczniejsze brzmienie i nieco płynniejsze prowadzenie fraz, a jego barwa też jest kwestią gustu. Zdarzały się momenty napięcia, zmatowienia dźwięczności czy lekko ostrej skrzekliwości. W sumie – adekwatna, solidnie wykonana partia. Jak zwykle uwagę przyciągnęła Królowa Nocy, Erika Miklosa, węgierski sopran, której debiut, w tej samej roli, miał miejsce w w ubiegłym sezonie. Jej ubiegłoroczny występ zrobił na mnie dobre wrażenie, ale w bieżącym sezonie trochę mnie rozczarowała. Pierwszą z dwóch spektakularnych arii obniżyła w 2 z 3 słyszanych przeze mnie przedstawieniach. A poza tym – wszelkie koloraturowe przebiegi zaśpiewała w miarę precyzyjnie, ale nieco mechanicznie.

Rozczarowująco zabrzmiały też Trzy Damy, niekoniecznie bowiem brzmiały w harmonii. Może to nerwy debiutującej Pierwszej z nich – Susannah Glaville? Trio chłopców było w sumie niezłe, ale też zdarzały się braki w koordynacji.

Dyrygent Paul Daniel, to kolejny tegoroczny debiut w MET. Kompetentny muzyk, ale grający Mozarta bez specjalnego wglądu interpretacyjnego, czy spójnej koncepcji całości. Ot tak – na piechotę, fragment za fragmentem, raz lepiej, raz gorzej. W sumie – nijako, ale dzięki Bogu przynajmniej bez barbarzyńskich szaleństw w tempach czy dynamice.

Muzyka *Czarodziejskiego fletu* Mozarta była więc, niestety, w tym sezonie „indycentalna” w stosunku do teatralnych walorów produkcji. Oglądaliśmy piękne kukielki, maski, etc., etc., z przerysowaniem dramatycznym i aktorskim w występach śpiewaków. Spektakularne walory produkcji Julii Taymor wymagają bowiem doskonalej i równie spektakularnej wokalnie i muzycznie obsady, prawdziwie dobrych śpiewaków mozartowskich i dyrygenta, który gra jego cudowną partyturę jako dzieło geniuszu muzycznego, a nie jak nieco wyciszone tło muzyczne do tańczących niedźwiedzi, kolorowych ptaków i latających talerzy kolacji Papagena. 🎭



W. A. Mozart – *Czarodziejski flet*  
scena finałowa  
fot. Ken Howard/MET

**Czarodziejski flet Mozarta.** Rok 250-lecia urodzin Mozarta MET obchodzi prezentując 23 spektakle 3 jego oper. 7 przedstawień *Così fan tutte*, 5 *Czarodziejskiego fletu* i 11 *Wesela Figara*, z których 5 jeszcze przed nami, bo zaplanowano je na kwiecień bieżącego roku. W same zaś jego urodziny zaprezentowano *Czarodziejski flet*.

Najnowszą produkcję autorstwa Julie Taymor opisałam już Państwu w relacji z jej premiery w ubiegłym sezonie. Niebotyczny sukces teatralny i kasowy z biletami wyprzedanymi na wiele miesięcy przed.

Wielokrotnie w relacjach z MET dawałam wyraz mojemu uwielbieniu dla geniuszu Mozarta, którego czczę i któremu oddaję hołd. Jeśli więc na codzien możnaby mnie określić mianem

za bohaterski, za mało lirycznego legato np. w *Dies Bildnis* i nieszczególnie stylowy, śpiewał też momentami we własnych tempach, z którymi usiłował podążać dyrygent. Rolę Sarastro powierzono innemu absolwentowi programu szkolenia wokalnego w MET. Morris Robinson debiutował w MET w 2002 r. w niewielkiej roli drugiego więźnia w *Fidelio*. Szybko awansował do nieco większych partii, a w bieżącym sezonie próbował sił jako Król w *Aidzie* i Sarastro. Ładny w barwie bas, ale bez wystarczającego zasięgu rejestru. Brakowało więc głosu w dole, a w górze bywał zbyt napięty i przez większość spektaklu „zamknięty”. Baryton Nathan Gunn (Papageno), którego niedawno słyszałam w prapremierze *Amerykańskiej tragedii* wypadł na tym tle dość korzystnie. Ale to też nie było stylowe



# Rzymskie owacje, czyli co słyszeć w operze (14)

Agnieszka Nowak



G. Verdi – *Rigoletto*  
Tiziana Carraro (Magdalena) i Konstantin Gorny (Sparafucile)  
fot.: Corrado Maria Falsini

**Rigoletto (1851).** Muzyka: Giuseppe Verdi, libretto: Francesco Maria Piave na podstawie *Król się bawi* (*Le roi s'amuse*) Victora Hugo. W lutym Opera Rzymska przekomarzyła się z publicznością i zamiast zgodnie z duchem walentynkowej komercji dzieła, na afiszu pojawiła się pierwsza część verdiewskiej „trylogii popularnej” (*Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadur*).

Trudno doliczyć się dokładnie, ilu edycji doczekał się w Rzymie *Rigoletto* od czasu premiery w Teatro Costanzi w 1881 r. Jedną z najciekawszych realizacji była ta prezentowana w sezonie 1966/7 z udziałem Luciano Pavarottiego i Renaty Scotti, którzy wystąpili pod dyktando Carlo Maria Giulini.

Aktualne przedstawienie to wersja eksportowa (przeróbka spektakli wystawianych w Maceracie), z którą we wrześniu zespół Opery wyruszy do Japonii.

12 lutego 2006 r. pod batutą Bruno Campanelli wystąpili: Roberto Frontali – Rigoletto, Ramon Vargas – Książę Mantui, Olga Makarina – Gilda, Konstantin Gorny – Sparafucile, Tiziana Carraro – Magdalena, Annunziata Vestri – Joanna, Luciano Montanaro – Hrabia Monterone, Mario Bertolino – Hrabia Ceprano, Manuela Doria – Hrabina Ceprano, Simone Piazzola – Marullo, Enzo Peroni – Matteo Borsa.

Dyrygent niezwykle zatroszczył się o śpiewaków dobierając takie tempa, w których najkorzystniej artykułowały się głosy – czyli wolne. Taką opieszałością agogiczną zraził do siebie instrumentalistów oraz tych słuchaczy, którzy są przyzwyczajeni do nagrań von Karajana. Inna sprawa, że do kilku przedstawień poproszono etatowego dyrygenta Opery Rzymskiej Sergio Olivę, który Verdiego ma po prostu we krwi i w muzycznej konfrontacji z nieco skostniałym Campanelimum wypadł wiarygodnie.

Pośród obsady śpiewaczej – w cało-

ści z najwyższej półki – zjawiskowo zaistniała Olga Makarina o wyjątkowo ciepłym kolorze głosu i brawurowej technice, które to walory pozwoliły jej mistrzowsko wykonać *Caro nome*. Karkołomne góry w tej arii śpiewaczka brała z łatwością, często stosowała rozwijanie dźwięku od pianu. W kwartecie pokazała „pazur”, gdy używając więcej wolumenu – aby przebić się przez mocne głosy kolegów – zachowała wyjątkową, pastelową barwę głosu. Klimatycznie zabrzmiała również aria *Tutte le feste al tempio*.

*Rigoletto* to jedna z tych oper, które tworzą szczególny rodzaj porozumienia między publicznością a artystami: kiedy Vargas zmierzył się z samograjem – arią *La donna e mobile* – rozochociona publiczność wymogła na nim bis. Drugie wykonanie jakościowo było lepsze, zresztą od momentu bisu tenor – najwidoczniej doładowany dobrą energią z widowni – śpiewał bardziej aksamitną barwą.

Szczególny popis dał występujący w tytułowej roli Frontali. Choć w tej operze wszystkie postacie mają dwiema naturę, on szczególnie umiał tę niejednoznaczność uwydatnić – zarówno głosem jak i grą aktorską. Sprawiał, że na dźwięk słów *Quel vecchio malediva mi* (*Ten starzec mnie przeklął*) widzowie rozglądali się trwożliwie wokół i – idąc o zakład – mieli gęsią skórę.

Intrygującą kreację stworzył także Gorny

jako Sparafucile: według reżyserskiej koncepcji tej postaci rzezimieszek był „alter ego” Rigoletta.

Za reżyserię, scenografię i kostiumy odpowiadał Giovanni Agostinucci. Wiele było mocnych punktów tego przedstawienia – przede wszystkim wspaniali wokaliści, z których każdy w aktywnej fazie kariery – ale np. niepotrzebnie wprowadzono postać Karla Rigolettino (służącego głównego bohatera) czy dziwny taniec z szablami podczas menueta. Zdumiewała także delikatna sugestia, jakoby Magdalena została przekupiona przez księcia i tylko z tego powodu targowała się z bratem o jego życie. **12**

G. Verdi – *Rigoletto*  
Ramon Vargas (Książę Mantui) i Olga Makarina (Gilda)  
fot.: Corrado Maria Falsini



# Każde nagranie dokumentuje tylko pojedynczy moment Zimmerman gra *Pierwszy Brahmsa*

Angelika Przeździek



Krystian Zimerman  
fot. Hiromichi Yamamoto/DG

## Dzielo

Swoją opinię Schumann wyraził mniej więcej w tym samym czasie, kiedy młody Brahms rozpoczął pracę nad sonatą na dwa fortepiany. Ukończył trzy części, jednak wkrótce uświadomił sobie, że – ponownie cytując Schumanna – były to utwory „przypominające symfonie” i logicznym było, iż latem 1854 r. rozpoczął na nowo pracę nad utworem tym razem orkiestrując pierwszą z części. Jednak z czasem przekonywał się do pomysłu zorkiestrowania utworu jako koncertu fortepianowego. Proces tworzenia zajął mu ponad cztery lata. W rezultacie tylko pierwsza część oparta jest na oryginalnym materiale melodycznym, podczas gdy II i III były nowo skomponowane. Pierwsze wykonanie *Koncertu*

„Przez ponad trzy kwadranse męczącym się by przetrwać tę nudę i szukanie, tę przesadę i ciągłe zmagania, to szarpanie i naprawianie muzycznych fraz i zdobień”. I choć swoim krytycyzmem Bernsdorf zwrócił uwagę na dzieło, to – jak to ma się czasami z krytykami – zobaczył ten utwór w złym świetle. *I Koncert fortepianowy* Brahmsa rzeczywiście zlekceważył wszelkie tradycyjne oczekiwania, nie tylko czasem trwania, ale także w odniesieniu do symfonicznego stapienia się instrumentu solowego i orkiestry. Nawet otwierający utwór pierwszy temat, nazwany *Maestoso*, jest mimo wszystko żywy i groźny, a nade wszystko trudny w odbiorze. Słuchacze, przyzwyczajeni do pewnej łagodności wirtuozowskich koncertów, poczuli się zakłopotani. Według pierwszego biografy Brahmsa, Maxa Kalbecka, surowa srogość tej muzyki, a zwłaszcza dzikie wtargnięcie tryli kotłów miały być odzwierciedleniem wstrząsu i przerażenia, jakiego doznał młody kompozytor po otrzymaniu wiadomości o próbie samobójczej Schumanna (który rzucił się do Renu 27 II 1854 r.). Ta część – podobnie jak pozostałe – swoją moc zawdzięcza bezprecedensowej ekspresji i gwałtowności: opór i bunt prowadzą do stworzenia jednolitego nastroju tej muzyki. Niezwykły heroizm – wręcz prometejski – ustępuje liryzmowi i śpiewnej melodyce II tematu, w którym odbija się jego wnętrza i duchowość.

W *Adagio* nadal czujemy tę niesamowitą, bohaterko-dramatyczną, atmosferę. Clara Schumann uważała, że część ta ma „kościelno-religijny” charakter: „To powinno być *Eleison*”. Sam Brahms rzeczywiście dopisał słowa „Benedictus qui venit in nomine Domini” na jednym ze swoich szkiców. To motto może odnosić się do całej części. Początek zdominował nastrój pogodnego spokoju, nasuwający na myśl wewnętrzną kontemplację. To nastrój, który w środkowej części wytworza niezwykle stan, dla którego „ekstaza” nie jest zbyt przesadzonym określeniem. Molowy klucz modulacji, na krótko zaciemnia obraz używając rytmicznego kontrastu i wprowadzając znak nagłośni. W końcu jednak muzyka powraca do *Cantabile* i spokoju z początkowych taktów tej części. Pastoralny i sielankowy charakter finału przychodzi jak coś niespodziewanego. Napisana w

Robert Schumann na łamach *Neue Zeitschrift für Musik*, 28 X 1853 r. pisze: „Tylko osoby wybitnie do tego przeznaczone mogą ot tak sobie wyjść i zagrać. (...) I właśnie taka osoba się pojawiła. Nazywa się Johannes Brahms. (...) To jest człowiek wybitnie uzdolniony. Kiedy zasiada przy fortepianie jego gra odlatania przed słuchaczami nieznanne, cudowne rejony”. Trzeba przyznać, że rzadko zdarza się, by młody kompozytor został tak entuzjastycznie przedstawiony i przywitany w środowisku. Jednak wielkie nadzieje, jakie Schumann pokładał w młodym kompozytorze doprowadziły do tego, że Brahmsowi, żyjącemu – według słów Schumanna „w mniejszym lub większym odosobnieniu” – późniejsze życie nie szczędziło trosk.

*forte-pianowego d-moll* było zaplanowane na 1858 r. Niestety, z różnych przyczyn (między innymi dlatego, iż niemożliwe było ściągnięcie instrumentalistów z Kassel do Hannoveru) – zaplanowana premiera została przełożona. W końcu po raz pierwszy słuchacze usłyszeli *Koncert* 22 stycznia 1859 r. W wykonaniu brali udział: Brahms jako solista i jego przyjaciel Joseph Joachim, który poprowadził całość. Koncert był ogromnym wydarzeniem, które utorowało kompozytorowi drogę do elity. Niestety, drugie wykonanie w Lipskim Gewandhaus, zaledwie 5 dni później, okazało się być wielką porażką. Jeden z krytyków, Eduard Bernsdorf, na przykład napisał o „jałowej i suchej” muzycznej inwencji, która według niego „jest całkowicie beznadziejna”:



formie ronda III część *Koncertu*, zaskakuje tematem głównym, który wydaje się być prawie tanecznym. Drugi temat wprowadza kontrast swoim pieśniowym charakterem i hymniczną melodią, zwłaszcza kiedy w samym środku tej części pojawia się fugato. Krótka kadencja prowadzi do kody i dzieło, które zaczynało się w tak trudny i ciężki w odbiorze sposób, kończy się niezwykłym pokazem radości.

## Pianista

„To jest człowiek wybitnie uzdolniony. Kiedy zasiada przy fortepianie jego gra odślania przed słuchaczami nieznanne, cudowne rejony”. Hymn pochwalny Schumann nad geniuszem 20. letniego Brahmsa równie dobrze mógłby być poświęcony 18. letniemu Krystianowi Zimermanowi, gdy wygrał IX Konkurs im. Chopina w październiku 1975 r. Był najmłodszym spośród 118 uczestników. „(...) tak młody, że mój nauczyciel nie był pewny, czy powinienem w ogóle do niego przystąpić. Także ja nie byłem specjalnie do tego pomysłu zapalony. W tym czasie nie myślałem o rozpoczęciu kariery jako koncertujący pianista”. Niedługo potem Zimerman znalazł się na początku listy najlepszych pianistów swoich czasów, choć widział siebie bardziej w roli wędrownego wirtuoza niż „koncertującego pianisty”. „Choć może to zabrzmieć absurdalnie, to koncertowanie jest dla mnie rodzajem produktu ubocznego. Najważniejsze to fakt, że jestem takim »muzycznym fenomenem«! Moim rzeczywistym zawodem jest studiowanie muzyki i życie z partiturą”. Krystian Zimerman co jakiś czas usuwa się ze sceny i pracuje z samym sobą. Jest człowiekiem opanowanym, który zamienia noc w dzień. „W nocy mam przede wszystkim spokój i ciszę; w nocy czas płynie według innych zasad; praca w nocy jest fantastyczna. Kiedy nagle coś mnie wciągnie, nie mogę oderwać się od fortepianu i nagle okazuje się, że jest już szósta rano. A przecież jeszcze tyle jest do zrobienia. Dla mnie uczenie się jest bardzo powolnym procesem. Potrzebuję około 10 lat na odpowiednie przygotowanie utworu”.

## Nagranie

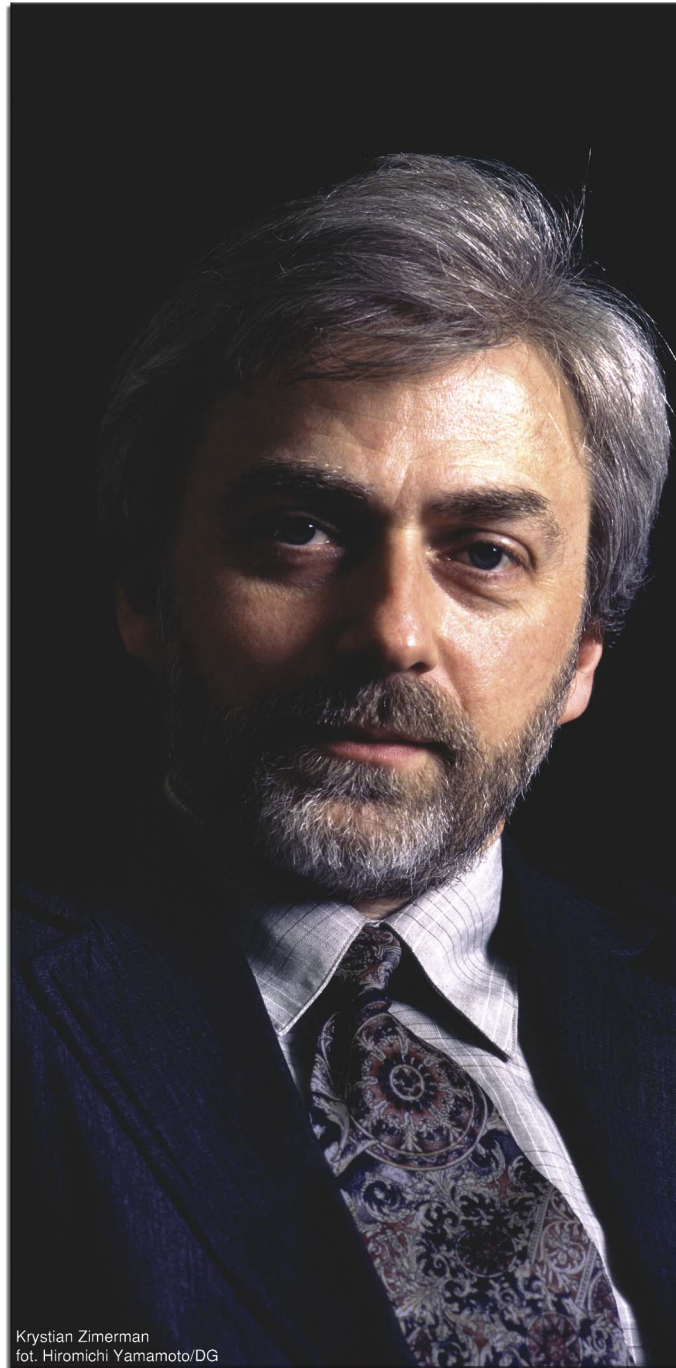
Tę prawdę potwierdza najnowsze nagranie *I Koncertu fortepianowego Brahmsa*. Pianista wysłuchał ponad 80 różnych nagrań tego dzieła, usiłując znaleźć właściwe tempo dla swojego wykonania: „Nie myślę metronomicznym tempem; uważam, że tempo to raczej subiektywne odczucie; to coś, co ja nazywam psychologicznym odbiorem tempa”. Znaczy to tyle, że „zapisane” tempo może zmieniać się w

przebiegu interpretacji, choć dla słuchacza zmiany te nie są odczuwalne. „Wszystko musi stwarzać wrażenie jednolitego przepływu”. Niewątpliwie dla Krystiana Zimermana gra jest wewnętrznym procesem, wynikającym z określonych refleksji, a nie tylko rodzajem sportu, koncentrującym się wyłącznie na wygraniu wszystkich nut. Ten proces może trwać lata, nawet dekady, i może być skoncentrowany tylko na wybranych utworach.

„Nie mogę temu zapobiec. Przede wszystkim nie mogę zajmować się rzeczami łatwiejszymi dla mnie. Podczas koncertów prezentuję nie więcej niż 10 procent tego, nad czym w danym czasie pracuję. Z tego tylko 10 procent potem nagrywam”. Na początku swojej kariery, Krystian Zimerman obwołany został specjalistą od Chopina. Teraz przede wszystkim poszerza i pogłębia swój repertuar. Ale dla większości Zimerman odkrywa się także jako brahmsista. Jego zainteresowanie muzyką tego kompozytora trwa już od dziesięciu lat. Swoją przygodę z muzyką Brahmsa rozpoczął od trzech sonat fortepianowych, a potem podążył ku dwóm jego koncertom. Pianista ma już na swym koncie nagrania wszystkich tych utworów. Wcześniej koncerty nagrał z Wiedeńskimi Filharmonikami pod niezapomnianym Leonardem Bernsteinem. To było dobre 20 lat temu. Zapytany, co myśli o tych nagraniach teraz odpowiada: „Każde nagranie dokumentuje tylko pojedynczy moment”.

Warunki w Wiedniu były prawie idealne. „Do nagrania *I Koncertu* chciałem wypożyczyć instrument z Włoch. Niestety wagon, który przewoził fortepian miał wypadek. Instrument, który w końcu dostałem do dyspozycji mógł być dobry do Mozarta, ale nie do Brahmsa”. Co więcej, nagranie video tego koncertu było robione w tym samym czasie, co nagranie audio. Cała sala

koncertowa była przykryta materiałem, który wpływał na akustykę. Dla najnowszego nagrania wybrano salę Scoring Stage w Berlinie ze względu na jej niezwykle możliwości akustyczne. Pianista przygotował tym razem swój własny fortepian, przywołując słowa napisane przez Brahmsa w związku z premierą *Koncertu*: „natura, otoczenie i in-



Krystian Zimerman  
fot. Hiromichi Yamamoto/DG

dywidualne możliwości instrumentu solowego są niezwykle ważne właśnie w tym utworze”. Nakładem Deutsche Grammophon nowa płyta ukaże się już w marcu tego roku. Pianiście towarzyszą Berliński Filharmonicy pod dyktando Simona Rattle'a. Nie pozostaje nic innego, jak posłuchać najnowsze albumy Krystiana Zimermana... 🎧

# Moja przygoda z Barberem i Brahmssem

Rozmowa z dyrygentką Marin Alsop

**M**arin Alsop należy do najwybitniejszych dyrygentek naszych czasów, ma na swoim koncie mnóstwo świetnych nagrań, które cieszą się uznaniem krytyków i melomanów. Wśród wielu prestiżowych wyróżnień, jakie otrzymała, jest i tytuł muzyka roku nadany jej przez miesięcznik Gramophone. Nagrała wiele płyt dla wydawnictwa Naxos, z których ostatnie to albumy z muzyką Barbera i Brahmsa.



Marin Alsop  
fot. Michał Schmidt

**Zajmujesz nietypową pozycję wśród dyrygentów, jako jedna z niewielu kobiet należysz w tym zawodzie do światowej czołówki. Jak Ci się wydaje, dlaczego nie ma ich więcej?**

Zanim odpowiem, pozwolę sobie wyrazić opinię, że proces ten podlega zmianie. Niezmiernie wolnej, lecz jednak zawsze zmianie. Jestem pewna, że odpowiedź na to pytanie jest wielowymiarowa; dyrygowanie wymaga możliwości pokazania swoich umiejętności, a nigdy wcześniej nie dane było kobietom obcowanie na większą skalę z dobrymi orkiestrami. To z kolei konieczne jest dla rozwoju własnych umiejętności. Z braku możliwości tego rozwoju wiele kobiet zrezygnowało do tej pory z kontynuacji swej kariery. Zajmie więc trochę czasu zanim kobiety dogonią mężczyzn w rozumieniu możliwości zaistnienia na scenie w młodym wieku i oddania się swej pracy tak, jak dotąd było to charakterystyczne tylko dla mężczyzn. W momencie, gdy uporamy się z „technicznymi” aspektami tego zjawiska wtedy, oczywiście, pojawi się mnóstwo innych, społecznych i psychologicznych aspektów odnoszących się do kwestii autorytetu i społecznego odbioru kobiet jako mistrzów w danych dziedzinach.

**Co tkwi w muzyce symfonicznej**

**Barbera, co czyni go kompozytorem godnym nagrywania?**

Jego muzyka jest maksymalnie osobista. On pisał chwytające za serce, romantyczne utwory w czasach, kiedy uczuciowość stanowiła absolutne tabu. Do tej pory nie ogranicza się do jednego stylu – bez skrępowania potrafi poruszać się między tą bujnością neoromantyzmu a kostropatą kanciastością *Medei*, kiedy materiał wymaga całkiem innego podejścia. Lecz jego muzyka jest zawsze głęboko szczerą i tym się wyróżnia. Barber rozumie orkiestrę jako instrument tak dobrze, że jego kompozycje są dla samych muzyków zabawą, a ich wykonanie – przyjemnością.

**Co dały Ci sesje nagraniowe utworów Barbera z Royal Scottish National Orchestra?**

Bałam się, że nieamerykańska orkiestra może nie być w stanie odnieść się odpowiednio do muzyki Barbera, ale były to obawy całkowicie bezpodstawne. RSNO gra Barbera z pasją i uwagą, która jest inspirująca!

**Czy nie wydaje Ci się, że w wśród nagrywanych kompozycji twórców amerykańskich, innych niż np. Leonard Bernstein czy Samuel Barber istnieje wiele poważnych luk?**

Istnieje wielu amerykańskich kompozytorów, którzy byłiby wspaniałymi

**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 świata

# Gadki z Chatki

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

Dostępne w EMPIK-ach i punktach Kolportera

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)



kandydatami do wydania ich dzieł wszystkich. Roy Harris, Howard Hanson i Walter Piston to tylko kilku, którzy przychodzą mi do głowy.

**Gdybyś mogła w swoim życiu nagrać tylko jeden jedyny utwór, który byś wybrała i dlaczego?**

Marzyłam kiedyś o nagraniu Mszy Leonarda Bernsteina. Jest to dzieło angażujące każdy możliwy styl, poczynając od jazzu i rocka do folku i klasyki w sposób jak najbardziej oryginalny, niestanowiący „wariacji” tego stylu. A oprócz tego przekazuje nam ważne także i dziś przesłanie!

**Jakie wyzwania stawia dyrygentowi „I Symfonia” Brahmsa – i, co równie ważne, co mu daje?**

Wyzwaniem jest osiągnięcie równowagi i proporcji. Nadrzędnym wydaje się być zachowanie właściwej mieszanki tradycji i innowacji, która tchnie poprzez partyturę w stronę słuchacza podczas wykonania, kreacji organicznego, naturalnego, nagiego dzieła. Brahmsowski kunszt kompozytorski motywowany uczuciem przemierza lata w czasie wykonania, składając hołd Beethovenowi i spoglądając w przyszłość daleko poza Wagnera w specyficzny, łatwo dający się wskazać sposób. Same tylko wyzwania stanowią to, co czyni dyrygowanie cennym i dającym satysfakcję zajęciem. Za każdym razem, kiedy prowadzę tę pierwszą symfonię Brahmsa czuję, że stoję na czubku dwóch wieków tradycji wykonania tego dzieła. Brahms potrzebuje do tego odpowiedniego czasu i przestrzeni, żeby się odkryć, ale nie może być rozciągnięty poza należne mu ramy i proporcje. To stanowi kolejne wielkie wyzwanie z perspektywy dyrygenta.

**Wspomniałaś kiedyś o swojej szczególnej sympatii dla muzyki Brahmsa; co czyni tę symfonię tak inspirującą dla Ciebie?**

Jedną z moich ulubionych rozrywek jest wyobrażanie sobie pierwszego wykonania dzieła. Co czuli wówczas słuchacze? Jak reagowali? Czy byli zaskoczeni, zszokowani, zadowoleni? Czego doświadczali muzycy? Jak to naprawdę brzmiało? Współczesna Brahmsowi publiczność prawie porzuciła marzenie o usłyszeniu kiedykolwiek jego symfonii, więc można sobie wyobrazić ich zaskoczenie, gdy zabrzmiały pierwsze dźwięki tego monumentalnego dzieła! A potem zaskakująca intymność środkowych części oraz niespotykane bogactwo materiału otwierającego finał, odkrywające zachowane w uwerturze cytaty z IX Symfonii Beethovena! Każdy fragment tej symfonii daje mi satysfakcję, dostarcza niespodzianek i zachwyty!

**Czym była dla Ciebie współpraca z London Philharmonic Orchestra?**

Moje doświadczenia z LPO zawsze były wypełnione radością. Ta orkiestra

posiada zarówno potężną artystyczną integralność zwaną profesjonalizmem, jak i wielkie poczucie humoru – jak dla mnie to najlepsza kombinacja z możliwych! Ich absolutne poświęcenie dla wykonywanego zadania oraz opieka podczas naszych sesji były wspaniałe. Zawsze byłam zadowolona z naszych koncertów, a doświadczenie

nych dla Naxosu przygotowuje grunt dla następnego, który jest niezależnie od różnic repertuarowych w jakimś sensie lepszy. Pomimo tego, że materiał jest naprawdę niezwykle szeroki, jestem w stanie naszkicować linię łączącą wszystkie dotychczas nagrane krążki. Dla przykładu Samuel Barber mógłby być postrzegany jako dwu-



Marin Alsop  
fot. Michal Schmidt

wspólnie nagranej płyty utwierdziło mnie tylko w szacunku dla tych muzyków.

**Nagrałaś mnóstwo świetnie odbieranych płyt dla Naxosu, włączając ostatnie dokonania z muzyką Adama, Glassa. Czy zauważasz, jako dyrygentka, jakieś powiązania między XX-wieczną amerykańską muzyką symfoniczną i Brahmem? Czy postrzegasz je bardziej jako tradycje od siebie się różniące?**

Jestem niezmiernie szczęśliwa z faktu współpracy z wytwórnią, która namawia mnie do nagrania możliwie szerokiego repertuaru. Jest to dla mnie sytuacja idealna, otwiera bowiem możliwości realizacji w każdym kierunku spośród moich muzycznych zainteresowań. Każdy z projektów realizowa-

dziestowieczny amerykański Brahms podczas, gdy osiągnięcia Adama w zakresie rytmiki oraz jego pytania dotyczące fundamentalnych zagadnień mogą tak samo łączyć się z Brahmem! Myślę, że wszystkie muzyczne wspaniałości podobne są do siebie pod względem kwestii muzycznych i filozoficznych.

**Jakich nagrań z Twoim udziałem możemy się wkrótce spodziewać wśród płyt Naxosu?**

Chciałabym kontynuować pracę z tak zróżnicowanym repertuarem jak do tej pory. Dobrze byłoby, gdybym mogła wydawać kolejne nagrania dzieł wielkich kompozytorów, nie zaniedbując jednak moich zainteresowań repertuarem twórców mniej znanych.

**Dziękujemy za rozmowę.** 🎧

# Amy Beach - amerykańska symfonia

Angelika Przeździek

**D**zisiejsze kompozytorki są ogromnie zaawansowane w technice tworzenia, posiadają wielki potencjał pomysłowy, mogą czerpać z wielu źródeł. Nawet najmłodsze pokolenie kompozytorów może zdobyć taką siłę, by móc oddziaływać na innych, mając odwagę wykorzystywać nowe odkrycia. Współcześni kompozytorzy mają wiele możliwości: nawet dostarczając popularnej rozrywki dla większości społeczeństwa mogą wyrażać w tych kompozycjach swoje idee, przez co ich muzyka ma rzeczywisty sens i wartość.

Mrs. H. H. A. Beach



Młoda Amy Beach

Młoda Amy ze wszech miar była cudownym dzieckiem. W pierwszym roku życia nauczyła się 40 piosenek, które śpiewała zawsze w tym samym stroju. Mając dwa lata umiała improwizować i dośpiewywać kontrapunkt do każdej usłyszonej melodii. W wieku lat czterech potrafiła rozczytać 4. głosowy hymn, a w głowie już układała swoje pierwsze kompozycje, które potem grała na pianinie. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła mając lat 6 u swojej matki, potem studiowała u największych sław pianistki w Bostonie. Debiut pianistyczny miała w wieku 16 lat, a dwa lata później grała już z Boston Symphony Orchestra.

## Niewiarygodny talent

Amy Marcy Cheney Beach urodziła się w 1867 r. w małym miasteczku Henniker New Hampshire. Już od najmłodszych lat wykazywała ogromne zdolności muzyczne: w wieku 2 lat improwizowała harmonie, mając lat 4 kompono-

wała pierwsze utwory, a pierwsze lekcje gry na fortepianie pod okiem matki – Clary Imogene Marcy Cheney – brała, mając lat 6. Swój pierwszy występ jako pianistka Amy dała rok później. W 1875 r. rodzina Cheney'ów przeprowadziła się do Bostonu, gdzie młoda artystka rozpoczęła studia gry na fortepianie, naukę harmonii, kontrapunktu i kompozycji. Mając 16 lat pianistka po raz pierwszy wystąpiła publicznie z orkiestrą grając *Koncert fortepianowy g-moll* Moschelesa. Krytycy bardzo szybko odkryli jej niezwykłą muzykalność i możliwości techniczne. Rok 1885 zapisał się w jej życiorysie koncertem

z Boston Symphony Orchestra, podczas którego wykonała *Koncert fortepianowy f-moll* Chopina. W tym samym roku poślubiła doktora Henry'ego Harris Aubreya Beacha, znanego, wybitnego lekarza, profesora Harvardu i amatora muzyki. Zgodnie z jego życzeniem, po ślubie Amy Beach ograniczyła swoje publiczne występy i skoncentrowała się na kompozycji. Sytuacja taka trwała aż do jego śmierci w 1910 r.

W roku 1911 kompozytorka wyjechała do Niemiec, gdzie występowała jako pianistka, grając i akompaniując do swoich własnych utworów, przyjmując zachwyty krytyki i publiczności. Trzy lata później powróciła do rodzinnych USA, gdzie przez następne lata rytm jej pracy wyznaczały pory roku: zimą podróżowała, latem komponowała. Beach doskonale poruszała się po wszystkich gatunkach muzycznych komponując msze, symfonie, koncerty fortepianowe, utwory dla zespołów kameralnych, na fortepian, chór mieszany i głosy solo-

we. Wśród jej trzydziestu kompozycji przeznaczonych na chór żeński znajdziemy kantaty, z doskonale zilustrowanym i dobranym tekstem. Jej zmysł literacki ilustrują między innymi *Three Shakespeare Songs* op. 44, w których użyła wierszy mówiących o czarodziejskich mocach, niepokojących magicznymi sztuczkami w miłości. *Come into these yellow sands* (z *Burzy*) pochodzi z pieśni Ariela o rozbitym okręcie, będącej swego rodzaju zaproszeniem do tańca. *Through the Mouse give glimmering Light* (ze *Snu nocy letniej*) to epilog Oberona i Tytanii kończący przyjęcie weselne, który udowadnia, że wpływy wróżek mogą rozszerzać się na miasta, salę bankietową czy małżeńskie łożo.

## Amy Beach - amerykańska symfonia

W 1894 r. Amy Beach rozpoczęła pracę nad swą *Symfonią e-moll*, zwaną *Gaelicką*, którą skończyła dwa lata później. Spośród tematów symfonii, cztery są tradycyjnymi irlandzko-gaelickimi melodiami. W wyborze muzyki irlandzkiej Beach zwróciła się w stronę bogatego dziedzictwa, które było częścią jej muzycznych doświadczeń. Tym samym muzyka ta stała się częścią amerykańskiego nurtu muzycznego, charakterystycznego dla ostatnich dwóch dekad XIX w. (występującego najczęściej w muzyce popularnej). Beach, która podpisywała całą swoją muzykę inicjałami „Mrs H. H. A. Beach” (pseudonim ten przyjęła po ślubie), była najmłodszym członkiem grupy bostońskich kompozytorów, określanych mianem Pierwszej Narodowej Amerykańskiej Szkoły Muzycznej. Poza talentem pianistycznym udowodniła, iż doskonale zna się także na sztuce komponowania. Jej pierwszym sukcesem w tej dziedzinie była premiera *Mszy Es-dur* op. 5 w wykonaniu bostońskiego Haendel and Haydn Society. To 75. minutowe dzieło na kwartet solo, chór, organy i orkiestrę urzekło krytyków i zgromadzoną publiczność, przynosząc artystce rozgłos. Premiera „*Gaelickiej*” *Symfonii* 30



października 1896 r. przypieczętowała jej obecność wśród bostońskiej grupy kompozytorów. Została uznana za „jednego z chłopaków”, według słów George’a Whitefielda Chadwicka, który pisał, że „tylko mężczyźni byli symfonikami, nie kobiety”.

Tytuły artykułów po premierze dzieła, jak np. *Pierwsza symfonia amerykańskiej kompozytorki* akcentowały przede wszystkim jej płeć, pomijając znaczenie dzieła w nurcie muzyki narodowej. Żaden z krytyków nie zdefiniował utworu jako „amerykańskiego” czy „narodowego” (nie wspominając o inklinacjach etnicznych). Europejscy twórcy – tacy jak: de Falla w Hiszpanii, Grieg w Norwegii, rosyjska Wielka Piątka, Debussy czy d’Indy we Francji, Smetana i Dworzak w Czechach – tematów do swoich kompozycji szukali w rodzimej muzyce ludowej tworząc wyraźne narodowe style. W USA próżno w tym czasie szukać kulturalnej niezależności od austriacko-niemieckiej dominacji. Jednak właśnie od 1895 r. Amerykanie powoli uświadamiali sobie swoją własną narodową tożsamość, wiążąc ją z dumą z demokratycznej tradycji oraz przemysłową i wojсковą siłą. Kolejnym celem na drodze odzyskiwania świadomości narodowej była – zdaniem niektórych – amerykańska autonomia kulturalna.

Antonin Dvorzak, po śmierci Brahmsa, chciał stać się spadkobiercą jego mistrzowskich odkryć jako czołowego europejskiego symfonika, będąc przy tym twórcą narodowym. Dla Jeanette Thurber, organizatorki i opiekunki National Conservatory of Music w New York City, Dvorzak był idealnym kandydatem, który mógł zachęcić młodych kompozytorów do tworzenia amerykańsko brzmiącej muzyki. Na jej zaproszenie kompozytor został dyrektorem konserwatorium i nauczycielem kompozycji. Twórca, który przybył do Nowego Jorku we wrześniu 1892 r. i został do 1895 r., poważnie podjął próby stworzenia amerykańskiej szkoły narodowej. Już osiem miesięcy po jego osiedleniu się w Ameryce, wypowiedział się na łamach gazet, że dla niego źródłem amerykańskiej muzyki są przede wszystkim melodie afro-amerykanów, w których znaleźć można wszystkie emocje i uczucia. Powoływał się na specyficzne pieśni plantacyjne (np. spirituals i pieśni robotników) oraz muzykę wykonywaną przez wędrownych śpiewaków.

Pod wpływem tych słów Boston Herald zapytał czołowych amerykańskich kompozytorów o komentarz do słów czeskiego muzyka. John Knowles Paine, kształcący się w Niemczech, pierwszy profesor muzyki na Harvardzie, od-

rzucił całkowicie ideę Dvorzaka, nie widząc potrzeby tworzenia muzyki narodowej. George Whitefield Chadwick i Arthur Forte zgodzili się z Paine, choć w praktyce sami korzystali z muzyki irlandzkiej i szkockiej. Beach – najmłodsza z zapytanej grupy kompozytorów – zwróciła uwagę, że przez całe wieki rodzimy folklor był obecny w muzyce Ameryki i zgodziła się z Dvorzakiem, że potrzebna jest wyraźnie narodowa muzyka amerykańska oparta na etnicznych i tradycyjnych idiomach. Jednak zaprezentowała odmienne zdanie w kwestii muzyki, z której można czerpać inspirację. Pisała: „My, ludzie z północy, powinniśmy być bliżej starej muzyki angielskiej, pieśni szkockich czy irlandzkich, które dziedziczymy w genach po nar-

towych USA. Największą popularnością cieszyły się: *Believe me, if all those endearing young charms*, *The Minstrel Boy* i *The Last Rose of Summer*.

Melodie Moora zdyskwalifikowały popularnością dopiero utwory Stephena Fostera. Foster – sam Irlandczyk z pochodzenia – w swoich pieśniach zawarł wszystkie, najbardziej charakterystyczne cechy irlandzkie. *Ah, May the Red Rose Live Away*, podobnie jak *Gentle Annie* czy *Jeanie with the Light Brown Hair* posiadają taneczny charakter i rytmikę. Twórca ten był także autorem licznych pieśni i melodii skrzypcowych dla czarnoskórych minstrelów. Irlandczycy królowali w tym czasie także na scenach teatralnych. Wśród najbardziej popularnych i znanych grup był zespół Harrigan and Hart, którego realistyczne przedstawienia – oczywiście z muzyką irlandzką – ukazywały środowisko nowojorskich bezrobotnych Irlandczyków. W rezultacie irlandzka muzyka przekroczyła granice klasowe i etniczne, stając się popularną i znaną wśród wszystkich Amerykanów.

Sama Beach, która wierzyła niezłomnie w potęgę starych melodii i harmonii, źródło muzycznych inspiracji znalazła w opublikowanym w 1841 r. w Dublinie zbiorze irlandzkich pieśni. Żywe dźwięki skrzypiec, z tematem zamykającym pierwszą część dzieła, przypominają pieśń dudziarza i charakterystyczne dla tego instrumentu buczenie. Oba tematy pierwszej części są

autorstwa samej kompozytorki, jakkolwiek zapożyczyła je z własnej burzliwej pieśni żeglarskiej *Dark is the Night* op. 11 nr 1. Monotematyczna część II jest gaelicką pieśnią miłosną, zaprezentowaną najpierw przez obój solo, a następnie przez wszystkie instrumenty dęte i ponownie powtórzona przez smyczki. W środkowym fragmencie tej części Beach przekształca miłosny temat w żywiołowy taniec, przypominający skrzące się scherzo Mendelssohna. Dwie irlandzkie pieśni (hymn opiewający piękno irlandzkiego krajozrazu i lament nad zmarłym dzieckiem) stały się tematami III części symfonii. Obie melodie – tak różne w emocjach – kompozytorka rozwija i przeplata. Tematy *Finale* – według słów Beach – są jej autorstwa, choć irlandzkie w charakterze. Taneczne rytmy, duże interwały, unoszące się melodie stanowią znakomite, pełne energii zakończenie tej – cudownie wyważonej – „amerykańskiej symfonii”.

*Symfonia „Gaelicka”* od samego



szych przodkach”. Jej wybór tematów do *Symfonii „Gaelickiej”* wskazuje jednoznacznie na muzyczne inspiracje. Dodatkowo swoje dzieło wsparła programem, którym było cierpienie i zmagania się Irlandczyków, „ich lamentsy... romanse i ich sny”. Irlandzkie pieśni przeniknęły w amerykański muzyczny „mainstream” już wcześniej. W 1808 r. opublikowano najstynniejszy zbiór tych melodii *Irish Melodie* Thomasa Moore’a. Potem zbiór ten miał wiele wydań. Przez cały XIX w. pieśni zebrane przez Moore’a można było usłyszeć w prawie wszystkich salonach mieszczańskich, teatrach muzycznych i salach koncer-

początku doskonale radziła sobie na estradach koncertowych. Boston Symphony Orchestra, poza premierą, wykonywała ją wielokrotnie podczas swoich koncertów (między innymi w Nowym Jorku). Także inne orkiestry amerykańskie i europejskie chętnie włączały ją do swoich programów. Dzieło to stało się sztandarową kompozycją Beach. Irlandzkie melodie włączała potem wielokrotnie do swoich kompozycji. Ślady irlandzkich korzeni odnajdziemy w ponad 30 spośród 300 utworów przez nią napisanych. Zapomniana po śmierci kompozytorki symfonia, niedawno została odkryta na nowo. Jej wykonanie w styczniu 2000 r. podczas koncertu American Composers Orchestra „Roots” ponownie potwierdziło jej wagę dla tworzenia się narodowej tradycji muzyki amerykańskiej. Pani Beach zmarła w Nowym Jorku 27 XII 1944 r.

### Pierwsza Dama Muzyki Amerykańskiej

Po zamążpójściu Beach zaprzestała intensywnego życia koncertowego dla dobra komponowania. *Festiwal Jubilate* napisany na zamówienie Women's Building na Chicago Columbia Exposition w 1892 r., potwierdził jej pozycję wśród romantyków. Kolejnymi

sukcesami okazały się *Symfonia „Gaelicka”* i *Koncert fortepianowy cis-moll* z 1899 r. Jako wdowa, Pani Beach powróciła na estradę koncertową, choć nie porzuciła komponowania. W tym czasie do muzyki fortepianowej i dzieł orkiestrowych dołączyło ponad 150 pieśni. Większość z nich była utrzymana w stylu „grand” operowym, przepelniona emocjami charakterystycznymi dla schyłku XIX w. Utwory takie jak *The Year's At the Spring* czy *Ah, Love, but a Day!* stały się podstawą repertuaru koncertowego początku XX w. Romantyczny charakter jej utworów sprawił, iż – tak jak wiele innych – kompozycje Pani Beach zostały zapomniane aż do czasów współczesnych.

Beach była Pierwszą Amerykańską Kobiętą Kompozytorką, która została uznana w środowisku i osiągnęła sukces w swoim kraju i za granicą. W środowisku muzycznym była na równi z kompozytorami-mężczyznami: Painem, Parkerem, Chadwickiem, Forte i innymi członkami tzw. Drugiej Nowej Szkoły Angielskiej. Trzeba pamiętać, iż w jej czasach muzyka przeznaczona dla amatorów do domowego wykonywania w większości kształtowała gusta muzyczne Amerykanów. Jeśli jeszcze dodać do tego, iż w każdym mieszczańskim domu stał fortepian, a umiejętności gry na nim i śpiewu uczyła się każ-

da „porządna” panna to ukazuje się obraz muzyki, jaka w tym czasie była najbardziej popularna. Repertuaru dostarczali głównie amatorzy-kompozytorzy, wśród których większość stanowiły kobiety. Miały więc one znaczny wkład w kreowaniu gustów publiczności, a co za tym idzie wpływ na to, co cieszyło się uznaniem publiczności podczas „profesjonalnych” koncertów. Przez niektórych krytykowana za sentymentalizm i nadmierny romantyzm, kompozytorka w muzyce nieustannie poszukiwała swoich korzeni i kulturalnego kontekstu. Była dzieckiem wielkiej ery romantycznej, która swoim zasięgiem objęła zarówno Europę jak i Amerykę i ten szczególnie rodzaj intymnego sentymentalizmu urodził się w jej sercu. ☼

#### Bibliografia:

Adrienne Fried Block: *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer* (Oxford University Press, 1998); Walter S. Jenkins (ed. John H. Baron): *The Remarkable Mrs. Beach, American Composer: A Biographical Account Based on Her Diaries, Letters, Newspaper Clippings, and Personal Reminiscences* (Harmonie Park Press, 1994); Jeanell Wise Brown: *Amy Beach and her chamber music: biography, documents, style* (Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1994).

## Tadeusz Zygfryd Kassern 19 III 1904 Lwów - 2 V 1957 Nowy Jork

Wilfried Górny



Tadeusz Kassern  
fot. M. Ryś (1932)

Jesteśmy między setną rocznicą urodzin, a pięćdziesiątą zgonu przedwcześnie zmarłego w USA polskiego kompozytora Tadeusza Zygfryda Kasserna. Twórczość Kasserna odznaczała się uniwersalizmem nawiązującym do kultur różnych narodów, jednak przede wszystkim polskiego. W publikacji o śmierci i dorobku twórczym, 3 maja 1957 r. *New York Times* uznał, iż Kassern przed II wojną światową był zaliczany do pierwszej szóstki ówczesnych wielkich, aczkolwiek młodych polskich kompozytorów. Jego twórczej działalności nie przerwała wojna, ani okres późniejszy, w którym osiadł w USA, lecz nigdy nie zmienił obywatelstwa polskiego na amerykańskie.

W dzieciństwie, jeszcze we Lwowie, pod kierunkiem matki uczył się gry na fortepianie. Nie ustalono dokładnie, u kogo później pobierał edukację na tym instrumencie, jak i pod jaką opieką studiował kompozycję. Podczas pierwszej wojny światowej przebywał w Wiedniu, ale na lata 1919-1921 wrócił do Lwowa, gdzie pobierał nauki w Konserwatorium Muzycznym. Jego rodzice zmieniali miejsca zamieszkania, aby ostatecznie na stałe zatrzymać się w Poznaniu. Syn dołączył do rodziców nieco później i od 1923 r. został studentem Konserwatorium Muzycznego. Początkowo studiował grę na fortepianie pod kierunkiem Wieńczysława Brzostowskiego i jednocześnie prawo na Uniwersytecie Poznańskim. Po ukończeniu studiów pracował jako radca w Prokuraturii Generalnej.

Pewnym jest, że bardzo interesował się kompozycją, ale nie ma na to dokumentów, kto był jego nauczycielem. Pisanie nut rozpoczął dość wcześnie, bowiem już w 1926 r. otrzymał drugą nagrodę miesięcznika *Muzyka* za *Preludium politonalne* na fortepian. W następnych latach zdobywał wyróżnienia za szereg pieśni, preludia i mazurek na fortepian. O tym, że współ-



czesne techniki kompozytorskie nie były mu obce może świadczyć dość prestiżowa, druga nagroda w Paryżu za neoklasyczny *Koncert na głos i orkiestrę* (op. 8; 1928). Zdobył nim niekwestionowane uznanie środowisk muzycznych i publiczności. Utwór po poznańskim prawykonaniu trafił do sal koncertowych Warszawy (1929), Paryża i Antwerpii (1932), Cleveland (1935), Moskwy (1937) i wielu innych miast Europy i Ameryki.

W poznańskim okresie pracował również jako recenzent muzyczny w Nowym Kurierze, Dzienniku Poznańskim i ogólnopolskim miesięczniku *Muzyka*. Tym samym został zaliczony do kulturalnego krajobrazu Poznania. Poza tym należał do Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. W latach 1934-39 Towarzystwo Związkowe Kompozytorów wydawało jego utwory. Twórczość z tego okresu jest dość obfita, aczkolwiek różnorodna zarówno gatunkowo jak i stylistycznie. Część dzieł bezpowrotnie zaginęła. Wiemy tylko, że dla przykładu *Kantata dziecięca* na sopran solo, chór i orkiestrę zdobyła III nagrodę na konkursie Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego (1932). Za napisaną w technice politonalnej *I Sonatinę* na fortepian (op. 14; 1935) dostał I nagrodę na konkursie Towarzystwa Wydawniczego *Muzyki Polskiej* (1935). Neoklasyczny *Koncert* na orkiestrę smyczkową otrzymał II nagrodę na konkursie Polskiego Radia (1936).

Z ważniejszych utworów, pisanych w omawianym czasie należy wymienić poemat symfoniczny *Dies irae* na wielką orkiestrę (op. 13; 1935), *Hymn do słońca* za tenor i orkiestrę, *II Sonatę* na fortepian, *Koncert* na flet i orkiestrę (op. 11; 1934), *Koncert* na kontrabas i orkiestrę (op. 12; 1937), *Motety kopernikowskie* oraz wspomniane na wstępie utwory wokalne. Nie sposób też pominąć komponowania muzyki pisanej dla potrzeb stuchowisk radiowych. Zatem przedwojenny, poznański okres dla Kasserna był czasem pełnym twórczego polotu oraz realizowania poza zawodowych (prawniczych) potrzeb kulturalnych.

Od września 1939 r. do 1945 r. ukrywał się w różnych miastach: Lwowie, Krakowie, Warszawie i Zakopanem, niekiedy używał pseudonimu (Teodor Sroczyński). W czasie wojny, mimo wiadomych trudności nadal zajmował się pisaniem. Powstały wówczas m.in.: *Koncert* na orkiestrę smyczkową (op. 15; 1944), *II Sonatina* na fortepian (op. 28; 1944), *III Sonatina – kolędowa* (op. 29; 1945), *Tryptyk żałobny* na głos i fortepian (op. 30; 1945).

Wiosną 1945 r. wraz z żoną wrócił do Poznania, gdzie mimo pracy zawodowej z pasją oddał się organizacji poznańskopomorskiego koła Związku Kompozytorów Polskich. Na ponowne komponowa-

nie nowych utworów nie starczyło czasu, bowiem w listopadzie 1945 r. został mianowany radcą kulturalnym Rzeczypospolitej Polskiej przy konsulacie polskim w Nowym Jorku. Po trzech latach zrezygnował z tego stanowiska, lecz do ojczyzny, nazywającej się już PRL, nie wrócił. Z polskim paszportem w Nowym Jorku pełnił różne, najczęściej pedagogiczne funkcje. Dorywczo wykładał w Third Street Music School Settlement, Dalcroze School of Music, New School for So-

puszczalnie niektóre powstały wcześniej, z materiałów tworzonych podczas zawieruchy okupacyjnej. Jednak cechowała je większa zwięzłość formy, zapewne podyktowana oczekiwaniami amerykańskich wykonawców. Takim twierdzeniu dowodzą *Concertino* na obój i orkiestrę smyczkową op. 32 (1946), *Concertino* na flet, ksylofon, celestę i orkiestrę smyczkową op. 34 (1948) oraz *Sonatina* na flet i fortepian op. 35 (1948) dawniej często wykonywana w Polsce i



Tadeusz Kassern  
fot. James Abresch, NY

ciał Research. Uczył gry na fortepianie, kompozycji i nadal komponował (również dla celów pedagogicznych). Ostatni etap, emigracyjny jest nie mniej obfity niż poprzednie.

Napisane utwory stylem nawiązywały do „polskiego” okresu twórczości, bowiem były kontynuacją idei wzbogacania formy koncertowej w polskiej literaturze. Największym ich walorem jest liryzm i elegancja linii melodycznej. Przy-

USA. Etap nowojorski przyniósł nie tylko bogatą twórczość fortepianową (5 koncertów) lecz i operową.

Zainteresowanie operą miało początek jeszcze w Polsce lecz te, których pisanie skończyło się na szkiecach pomijam. Polski początek miała czteroktowa opera liryczna *The Anointed* z librettem napisanym w języku angielskim na podstawie dramatu Żuławskiego *Koniec Mesjasza*. Wyciąg fortepia-

nowy ukończył w 1949 r. a partyturę w 1951 r. Dzieło, przepelnione mistycyzmem ma akcję w pobliżu Adrianopola (1666). Dwa środowiska tej opery zaistniały w tematyce, muzyce i scenografii (didaskalia). Dotyczą społeczności żydowskiej charakteryzowanej głównie przez śpiew i tureckiej przez instrumenty, śpiew i taniec. Ciekawie pokazany fanatyzm religijny powoli rozwija akcję, by na końcu główny bohater Sabbatai Zwi przyznał się, że oszukiwał i wcale nie jest mesjaszem. Warstwa muzyczna tej opery wyraźnie ukazuje własny styl kompozytora często operujący dwunastodźwiękowym materiałem, bądź taką samą przestrzenią, albo opiera się na skali diatonicznej. Nawiązał tym samym do systemu dedekafonicznego stosowanego we wcześniejszych utworach. Podstawą jest współgranie kilku osobnych warstw. Opera została skomponowana na bardzo duży zespół orkiestry, 10 solistów, chór, balet i statystów; nigdy nie była wystawiana. Należy tego żałować, bo jest ciekawym materiałem.

Drugą z trzech oper jest *Jutrzenka* (*Sun-up*) napisana w 1952 r. Choć była komponowana z myślą o telewizji została wystawiona na scenie 10 listopada 1954 r. i grana 5 razy w The Opera

Players, jednym z eksperymentalnych teatrów nowojorskich. Mimo, że 27. osobową orkiestrę zastąpiło 2 pianistów i perkusista dzieło spotkało się z przychylnym przyjęciem prasy i publiczności. Kompozytor sam opracował libretto (na podstawie sztuki Luli Vollmer) traktujące o przeżyciach dezertera wojennego, komentowanych przez chór na wzór tragedii greckiej. Akcja dzieje się w górach Północnej Karoliny w pobliżu Ashville w 1918 r. Została skonstruowana z kilku sytuacji dramatycznych dotyczących zbiegłego dezertera. Jej idea polega na tym, że zamiast powszechnej nienawiści nadzieja świata leży w miłości bliźniego. W tej, kameralnej operze bierze udział 4 solistów (sopran, kontralt, tenor i baryton) oraz czterogłosowy chór mieszany. Muzyka została oparta na folklorze amerykańskim i polskim (góralskim). Z małymi wyjątkami i różnicami jest podobna do poprzednio omówionej. Utwór należy do gatunku pieśniowego zwanego blues. Cechuje ją zwarta forma i głęboki liryzm w muzycznej wypowiedzi.

Następnego roku napisał 2. aktową operę komiczną *Komedia niemej żony* (*Comedy of the dumb wife*) z librettem opracowanym na podstawie sztuki Anatola France'a. Występującym siedmiu

postaciom nadał duży temperament satyryczny, niemal groteskowy. Wprawdzie jest lekka w charakterze lecz w swej istocie tragiczna, czym nawiązuje do opery buffa Mozarta. Ciekawe jest zakończenie ośmiogłosowym finałem, co prawda z własną szatą dźwiękową, lecz przypominającą styl Rossiniego. Niestety, dla tej opery Kassern sporządził tylko wyciąg fortepianowy. Aby ją wystawić zachodzi potrzeba dokonania instrumentacji. Jednocześnie z tą pracował też nad nową operą *Eros i Psyche* wg. Żuławskiego, ale tej pracy nie ukończył pozostawiając w szkicach. Zmarł w Nowym Jorku na raka trzustki i wątroby. Teraz muzyka Kasserna z rzadka pojawia się w salach koncertowych. Niekiedy bywa wykonywana na koncertach organizowanych w różnych typach szkół muzycznych. Jego opery jeszcze nie pojawiły się na polskich scenach, choć jest poważnie rozważane wystawienie jednej z nich. 🎭

Przy pisaniu niniejszej publikacji korzystałem z opracowania Violetty Kostki *Poznańskie dni Tadeusza Kasserna, Wielokulturowość i uniwersalizm w operach Kasserna i Adama Mrygonia Tadeusz Zygfryd Kassern*.



Mariusz Klimek  
fot. Ryszard Mościcki

## Odkryłem skrywane oblicze Lutosławskiego

z Mariuszem Klimkiem rozmawia  
Arkadiusz Jędrasik

**Ukazała się Pana kolejna płyta – wielce intrygujący album „DERWID – skrywany portret Lutosławskiego”. Jak doszło do jego powstania?**

Pomysłodawcą tego przedsięwzięcia był prof. Piotr Kusiewicz. Jak się okazało był to pomysł bardzo trafiony, ponieważ nikt do tej pory nie nagrał piosenek Derwida w jednym albumie. Wydawało mi się, że są to łatwe utwory, ale kiedy zająłem w ich wnętrze, okazało się inaczej. Zaciekała mnie strona harmoniczna piosenek. Lubię podejmować trudne wyzwania, więc i tym razem było nad czym pracować.

**Co kryje się w muzyce Witolda Lu-**

**tosławskiego, że postanowił się Pan nią zainteresować?**

Jest wiele pięknych utworów Lutosławskiego, które w silny sposób oddziaływały na moją wyobraźnię. Wymienię tutaj dla przykładu *Paroles tissés* – wspaniałe dzieło, którego prof. Kusiewicz jest pierwszym polskim wykonawcą. Jako śpiewak „klasyczny” nie bardzo widziałem siebie w charakterze wykonawcy jego wokalnych kompozycji, tym bardziej, że nagrane zostały przez najwspanialszych współczesnych śpiewaków. W momencie, kiedy światło dzienne padło na skrywaną twórczość Lutosławskiego, czyli piosenki Derwida, uzmysłowilem

sobie, że jest to swoiste wyzwanie i nadeszła pora, aby zabrać się za ukazanie ich nie tylko wytrawnym znawcom i wielbicielom Sztuki Mistrza.

**Czym różni się nagrana na płycie muzyka Derwida od muzyki powszechnie znanego i poważanego Witolda Lutosławskiego?**

Z całą pewnością jest to inna twarz kompozytora. Utwory z innego okresu, innych czasów, będące odbiciem pewnej aury, klimatów lat, w których powstawały. Wystarczy przypomnieć sobie nieprzemijającą melodię piosenki *Nie oczekuję dziś nikogo*, wspaniale wykonanej i uwiecznionej w nagraniu



wielkiej gwiazdy polskiej piosenki – Reny Rolskiej. Muzyka Derwida jest po prostu muzyką rozrywkową...

**Bardzo ciekawa jest aranżacja piosenek zaprezentowanych w tym albumie. Może nam Pan o niej opowiedzieć?**

Do wszystkich utworów aranżacje napisał znany muzyk jazzowy, kompozytor i pianista – Krzysztof Herdzin. Wspólnie zastanawialiśmy się, jak piosenki powinny brzmieć... I oto są, przemyślane, świeże, adresowane do szerokiego grona słuchaczy bez granicy wieku.

**ile w tej aranżacji jest „Lutosławskiego” a ile „Herdzina”?**

Wszystkie pomysły muzyczne są Krzysia. Mnie chodziło o świeżość brzmienia i spójność muzyki z tekstem. Oryginalne brzmienie melodii, stworzonych przez Derwida-Lutosławskiego zostało zachowane. Jego piosenki pojawiły się w anturazgu nowoczesnej szaty brzmieniowej, zachowującej jednak pewne klimaty czasów, w których powstawały.

**Piosenki Witolda Lutosławskiego, pisane pod pseudonimem Derwid były wykonywane przez wielu piosenkarzy z tamtego okresu – m.in. przez: Renę Rolską, Ludmiłę Jakubczak, Kalinę Jędrusiak, Halinę Kunicką, Mieczysława Fogga. Na ile ich wykonania były dla Pana inspirujące?**

Słuchałem dostępnych na płytach CD nagrań Reny Rolskiej, Ludmiły Jakubczak, Haliny Kunickiej i Olgierda Buczka. Na każdej z płyt spotkać można było tylko po jednej piosence Derwida, co nie stwarzało pełnego obrazu jego twórczości w tej dziedzinie. W dziesiątą rocznicę śmierci kompozytora, w Krakowie i w Warszawie zorganizowane zostały festiwale, na których po raz pierwszy zaprezentowano wybrane piosenki Derwida. Do ich wykonania zaproszono Lorę Szfran i Mieczysława Szcześniaka (w Krakowie) i Hannę Banaszak (w Warszawie). Mimo wspaniałych wzorców, stworzyłem własny obraz, który moim zdaniem oddaje klimat dwóch światów – współczesnego i powojennego, w którym utwory powstawały.

**Czy może Pan wskazać utwór o szczególnych trudnościach wykonawczych?**

Każda z tych piosenek wymagała przemyślenia i innego charakteru – każda z nich jest wyjątkowa. Wszystkie lubię śpiewać, ale najbardziej utwór *Miłość i świat* należący do tych, gdzie trzeba uważać podczas wykonywania z racji na wyszukaną konstrukcję linii melodycznej i harmonię.

**Prezentowany album „DERWID – skrywany portret Lutosławskiego” to nagranie dokonane na żywo podczas koncertu. Nie chciał Pan nagrać tych piosenek studyjnie? Jaka jest różnica między nagraniami koncertowymi a studyjnymi?**

Chciałem, żeby publiczność sama

oceniła na ile te utwory są dobre. Studio ogranicza wykonawców a nagranie, które powstaje, pomimo wszelkich starań nie zawiera w sobie takich emocji, jak podczas koncertu na żywo. Poza tym w studiu można poprawiać do momentu stworzenia prawie idealnego obrazu. Nam chodziło o prawdę i autentyczną, inspirującą dla wykonawców reakcję publiczności. Dziś już nie śpiewa się o wojnie i żołnierzach. Myślę, że to nie koniec przygody z piosenkami Derwida. Dlatego też kolejna płyta będzie studyjna, a może również koncertowa.

**Przy tym projekcie towarzyszą panu czelowi polscy instrumentalści świata jazzu: Marek Podkova (saksofon tenorowy), Marcin Murawski (gitara basowa) i Cezary Konrad (perkusja), Krzysztof Herdzin (fortepian i instrumenty klawiszowe). Często Pan z nimi współpracuje? Jak przebiega taka współpraca?**

Tak, to wspaniali muzycy, którzy świetnie rozumieją wykonawcę i to ogromna przyjemność móc z nimi grać. Sama praca przed i na koncertach jest zwyczajna. Każdy wie, co ma robić i nie ma potrzeby na zbędne próby i dodatkowe stresy. Spotykamy się przed koncertem a później na estradzie. Z Krzysiem Herdzinem gram od

do swojej klasy. Szczerze mówiąc, kiedy podczas studiowania mijaliśmy się czasami na uczelni, nie wiedziałem, jak się zachować. Ogarniała mnie jakaś nieśmiałość wobec Jego Osoby, mając świadomość kim jest. Nie marzyłem nawet, że dyplom uzyskam pod kierunkiem takiej znakomitości. Wcześniej studiowałem w klasie prof. Macieja Witkiewicza, następnie prof. Leszka Skrla, aż po okresie przerwy spotkałem swojego Mistrza. Był to czas, w którym uwierzyłem w siebie.

**Ma pan w swoim dorobku wspólną płytę z Piotrem Kusiewiczem...**

Jest to płyta *Ponad czasem*, która została zrealizowana w Studiu Radia PiK w Bydgoszczy, wydana w 2004 r. Płyta bardzo osobista. Teksty, które powstały były wynikiem naszych długich rozmów. Zaprosiliśmy do współpracy najlepszych muzyków. Nagraliśmy dwa duety i po sześć piosenek solowych. Mamy też ich wersje symfoniczne w aranżacjach Krzysztofa Herdzina i Piotra Rubika, które zyskały już sobie sympatię publiczności.

**Nad jakimi kolejnymi projektami Pan pracuje?**

Obecnie pracuję nad nową płytą studyjną z Arturem Grudzińskim – pianistą, kompozytorem i aranżerem. Myślę o zgoła innym klimacie, niż po-



Mariusz Klimek  
fot. Ryszard Mościcki

wielu lat – jest pianistą towarzyszącym mi na wszystkich moich płytach. To świetny instrumentalista i kompozytor. W zależności od potrzeb dobieramy pozostałych muzyków.

**Studiował Pan pod kierunkiem prof. Piotra Kusiewicza, wybitnego polskiego artysty. Jak Pan wspomina czas studiów?**

Właściwie nie wiem, od czego zacząć... Jest tyle do opowiadania. Niewątpliwie prof. Piotr Kusiewicz należy do grona światowej klasy śpiewaków. Wielki Człowiek o wspaniałej wrażliwości i poczuciu estetyki wokalne. To był zaszczyt dla mnie, kiedy przyjął mnie

przednio, ale z elementami jazzowymi. Autorem tekstów jest Kazimierz Kochański, poeta z mojego rodzinnego miasta Grójca. Stroną muzyczną zajmłem się sam, a aranżacja jest dziełem Grudzińskiego. Są też inne pomysły...

**Czy nagranie płyty z piosenkami Derwida określa Pana przyszłe poszukiwania muzyczne?**

Nie sądzę – nie dlatego, że wciąż poszukuję, ale dlatego, że nie chcę zaszukadkować się w danej dziedzinie muzycznej. Mam różne pomysły i we wszystkich odnajduję się. Również na płaszczyźnie repertuaru klasycznego.

**Dziękuję za rozmowę.** 🎧

# Zaczynałem od śpiewania komunistycznych pieśni

rozmowa z pianistą  
Arcadim Volodosem



**A**rcadi Volodos jest rosyjskim pianistą od wielu lat mieszkającym poza granicami swego kraju. Jest artystą zupełnie nieprzeciętnym. Co prawda naukę gry na fortepianie zaczął w wieku lat 8, ale na serio postanowił się zająć tą profesją kiedy był 16-latką. Już kilka lat później został okrzyknięty geniuszem fortepianu i był zaczął występować na większości światowych scen. W Polsce artystę można było usłyszeć kilkakrotnie, po raz pierwszy w 1996 r. w Dusznikach Zdroju i później gościł na deskach Filharmonii Narodowej wykonując min. III koncert fortepianowy Rachmaninowa. W listopadzie ubiegłego roku przyjechał do Warszawy na jeden koncert, w programie którego znalazły się utwory Schuberta i Liszta. Kilka minut po koncercie udało mi się nam porozmawiać z artystą.

*To był piękny koncert. Publiczność była oczarowana. Zawsze dało się słyszeć słowa zachwytu. To musi być cudowne uczucie wiedzieć, że tak się działa na ludzi poprzez swoją grę.*

O tak, czuję się wspaniale. Zresztą polska publiczność jest niezwykle i przyjmuje mnie z ogromną sympatią. To miłe...

*Jaki jest Pana sposób na zaczarowanie publiczności. To nie zdarza się każdemu artyście.*

Nie wiem, naprawdę nie wiem. Nie potrafię tego wytłumaczyć. Po prostu gram całym sobą, daję siebie w 100%. Samo jakoś tak wychodzi (śmiech).

*Nie wybrał Pan na dzisiejszy wieczór łatwego repertuaru. Schuberta, Liszta w takiej postaci nie często można usłyszeć w Filharmoniach, dlaczego tak się stało?*

Uwielbiam tych kompozytorów, oprócz nich jeszcze Schumanna. W takim repertuarze czuję się doskonale. Mogę przez ich muzykę pokazać prawdziwego siebie.

*Jest Pan wielkim wielbicielem swoich rodzimych kompozytorów.*

O tak, uwielbiam Skriabina, Rachmaninowa, Prokofiewa. Są tak od siebie różni, że nie można ich porównywać. To oczywiste, nie ma przecież dwóch takich samych twórców na świecie. I to jest piękne. Wiem, że rosyjscy kompozytorzy są znani publiczności, ale chcę ich pokazywać w swoich interpretacjach.

*A muzyka polska?*

Naturalnie Chopin, chociaż teraz nie gram jego utworów zbyt często. Także Moszkowskiego – nawet dzisiaj zagrałem jedną z jego kompozycji na bis. Raczej nie grywam Szymanowskiego. Może kiedyś...

*Pana kariera przebiegała w niesamowity sposób. Na poważnie zaczął Pan myśleć o grze na fortepianie dopiero w wieku lat 16. Dlaczego tak późno?*

Muzyka była od zawsze obecna w moim domu – rodzice także są muzykami. Kiedy byłem małym chłopcem zacząłem się uczyć gry na fortepianie, ale nie traktowałem tego poważnie. Poza tym śpiewałem w chórze, ale ponieważ w jego repertuarze znajdowały się właściwie tylko komunistyczne pieśni patriotyczne szybko przestało mnie to bawić. Do dziś zresztą nienawidzę wszystkich tych pieśni. Kiedy zacząłem dorastać razem ze mną dorastała miłość do muzyki. W pewnym momencie zacząłem w końcu na poważnie ćwiczyć, uczyć się, słuchać. Miałem wtedy ok. 16 lat.

*Uczył się Pan w trzech różnych szkołach – w Moskwie, Madrycie i Paryżu. Jakie były między nimi różnice?*

To zależy od osobowości nauczyciela. W Moskwie była nią Galina Jegiazarowa, to ona wywarła na mnie największy wpływ. Była pierwszą osobą, która we mnie uwierzyła. Cała reszta nauczycieli mówiła, że jest już za późno. Ona zawsze mówiła mi: „Zobaczysz Arcadi jeszcze będziesz pianistą”. Ponieważ Dymitr Baszkirów, u którego studiowałem w Madrycie, ma w sumie podobny styl nauczania jak Jegiazarowa, to tak naprawdę różnica była niewielka. Różniła się natomiast jakość życia w Hiszpanii. To był zupełnie inny, nowy dla mnie świat.

*I nigdy nie brał Pan udziału w żadnym konkursie?*

Nie, nigdy. Uczestnictwo w konkursach zależy od wielu przyczyn, przede

wszystkim chęci zrobienia kariery. Jeżeli za wszelką cenę chce się być muzykiem koncertującym jest to na pewno jakieś wyjście, ale jeśli chce się po prostu żyć z muzyką jest inaczej. Wielu artystów ma obsesję na punkcie swojej kariery, ja takowej nigdy nie miałem. Jeśli nie koncertowałbym, zapewne uczyłbym w szkole. Zresztą mam taką osobowość, że potrafię czerpać radość z prostych, zdawałoby się rzeczy, jak piękna pogoda czy dobre jedzenie. Mógłbym żyć bez tego.

*Czyli Pana kariera to nie był efekt wieloletnich zabiegów?*

Absolutnie nie. To był czysty przypadek. Może to zabrzmiało dziwnie, ale miałem po prostu szczęście. Mój przyjaciel dał moje amatorskie nagrania osobie z Sony Classical. Spodobało się i prawie natychmiast podpisał kontrakt. To była niesamowita sytuacja i nigdy nie spodziewałem się takiego obrotu sytuacji.

*Lubi Pan życie koncertującego pianisty? Niektórzy artyści nie mogą się bez tego obejść...*

Lubię grać koncerty, ale podróżowanie mnie wykańcza. Nie znoszę samolotów, lotnisk, hoteli. Uwielbiam spędzać czas w moim domu w Madrycie. Teraz jest to o tyle utrudnione, że mamy małe kłopoty z domem i trzeba by wiele rzeczy w nim naprawić. Szukam więc nowego domu, a ponieważ uwielbiam piękny krajobraz nie jest łatwo znaleźć dom, który spełniałby wszystkie moje oczekiwania. Dlatego też chwilowo mieszkamy z żoną w małym apartamencie, w którym nie ma nawet instrumentu.

*Mieszka Pan w miejscu bez fortepianu. Gdzie w takim razie Pan ćwiczy?*



Na ogół przed koncertami. Podczas prób, jak na przykład dzisiejszej, kiedy musiałem wybrać odpowiedni dla siebie fortepian. Poza tym ćwiczę niewiele. Zresztą uważam, że nadmierne ćwiczenie może przynieść więcej strat niż korzyści. Trzeba wiedzieć jak ćwiczyć, bo można zamienić się w maszynę i zatracić cały entuzjazm i spontaniczność. Zresztą wszystko i tak wychodzi z głowy. Cała muzyka najpierw musi się znaleźć w umyśle, dopiero potem pod palcami.

**Ale ma Pan szczęście, że ma Pan technikę nie wymagającą ciągłych poprawek i udoskonalień.**

Sądzą, że wszystkie techniczne pro-

blemy biorą się z głowy, świadomości, a nie bezpośrednio z palców. Nie można kontrolować ciała bez użycia umysłu. Jeśli się tego nie zrozumie nawet ćwiczenie po 10 godzin dziennie nie pomoże.

**Kto jest Pana ulubionym pianistą?**

Uwielbiam Alferda Cortota. Artura Schnabla, Godowskiego. Lubię Rachmaninowa, ale dla mnie był on kimś więcej niż pianistą, był też kompozytorem, a to w jego przypadku miało ogromny wpływ na jego wykonawstwo muzyki. Bardzo cenię też Rubinsteina.

**Zajmuje się Pan uczeniem?**

Nie, jeszcze nie, może kiedyś. Aby uczyć musiałbym znaleźć wyjątkowe-

go ucznia. Dla mnie uczenie to nie jednostronna wymiana doświadczeń, to kooperacja, pełna współpraca partnerska. Dlatego nie mógłbym po prostu przekazywać uwag.

**Jakie ma Pan plany na przyszłość?**

Gram około 30 koncertów rocznie. Pracuję trochę nad nowym repertuarem. Przygotowuję się także do nagrania nowej płyty. Myślę, że tym razem będzie to Liszt. Zresztą nie cierpię nagrań. Dla mnie muzyka to chwila, tak jak podczas koncertu. Wybieranie najlepszego nagrania jest dla mnie katorgą.

**Dziękuję za rozmowę.**

Rozmawiała Magdalena Todynek

## Opery Giuseppe Verdiego (XXV) *Dwaj Foscari (I due Foscari)*

Adam Czopek

**A**kcja tej opery dzieje się w 1457 r. w Wenecji i osnuta jest na tragicznych dziejach ojca i syna. Jacopo Foscari (tenor), syn doży Wenecji zostaje oskarżony o morderstwo i skazany na wygnanie. Doża Francesco Foscari (baryton) mimo, że przekonany o niewinności syna musi skazujący wyrok podpisać. Na próżno Lukrecja, żona Jacopo, prosi Radę Dziesięciu o łaskę dla męża. Wyrok zostaje wykonany, Jacopo przykuty do statku ma być zesłany na Kretę. Kiedy faktyczny zabójca przyznaje się do winy jest już za późno, Jacopo właśnie umiera z wycieńczenia. Szybko okazuje się, że inspiratorem całej intrygi i niesłusznego oskarżenia jest szukający zemsty za dawne waśnie Jacopo Loredano (bas), członek Rady Dziesięciu, wróg rodu Foscari, który aby uniknąć dochodzenia podburza członków Rady przeciw Foscariemu i zmusza go do odejścia z urzędu doży. W chwili kiedy ogłaszają kto zostanie jego następcą stary Foscari umiera. Loredano z rozmysłem sięga po swój notes i obok nazwiska Foscariuszy pisze: „zappacono”.

Dramatem *The two Foscari* lorda Bayrona zainteresował się Verdi już w 1843 r. i zaproponował go na libretto opery pisanej na zamówienie Teatro La Fenice w Wenecji. Niestety, dyrekcja La Fenice stwierdziła, że to zbyt drażliwy dla Wenecji temat i należy poszukać innego. Dlaczego obawiano się tego tematu? Wenecja uchodziła za miasto karnawału i pięknych masek, w którym regaty, bale maskowe i miłosne intrygi nadawały ton życiu. Nie chciano pamiętać o surowych represjach, kapturowych sądach, sekretnych procesach i wszechmocy Rady Dziesięciu panującej w mieście dożów, a o tym właśnie opowiadał dramat Bayrona. Ostatecznie wybór padł na dramat *Hernani* Victora Hugo, który stał się dla Piavego pierwowzorem dla libretta *Ernaniego*.

Jednak Verdi nie zamierzał rezygnować z porażającego go tematu, który uznał za „piękny, delikatny i przepelniony patosem”. Kiedy więc zjawili się u niego przedstawiciele Teatro Argentina z Rzymu zaproponował im właśnie: *The two Foscari* Bayrona, co tym razem zostało przez cenzurę przyjęte. Tak więc ledwie przebrzmiały echa sukcesu premiery *Ernaniego* w weneckim La Fenice bierze się Verdi z Piavem do pracy nad nowym dziełem. Librecista, jak zwykle, otrzymuje doklad-

G. Verdi – *I due Foscari*  
Opera w Helsinkach, 1996 r.  
Larisa Schewczenko (Lukrecja) i Ettore Kim (Francesco Foscari)  
fot.: archiwum autora





G. Verdi – *I due Foscari*  
Moskwa 1998 r.  
fot.: archiwum autora

żone na archiwalną półkę. Dopiero w latach pięćdziesiątych zainteresowano się tą zapomnianą operą. Najpierw w 1957 r. przygotowano premierę w weneckim La Fenice, a w 1963 r. przypomniano dzieło w Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, pod zmienionym tytułem *Doża z Wenecji*. Mediolańska La Scala wystawiła *Dwóch Foscari* w 1980 r. i powtórzyła w 1988 r., jako autorskie przedstawienie Pier Luigi Pizziego. W latach dziewięćdziesiątych wystawiono ją w londyńskiej Covent Garden, Operze Fińskiej w Helsinkach, Moskwie, a ostatnio w 2003 r. w Brukseli.

Muzyka *Dwóch Foscari* odznacza się typową dla Verdiego melodyjnością, ale już instrumentacja większym, niż dotychczas, bogactwem, czytelnością i lekkością. Partie głównych bohaterów, jak zwykle, napisane są bardzo wokalnie i dają śpiewakom szerokie pole do popisu. Z tym jednak zastrzeżeniem, że nie wymagają już takiej akrobatyki głosem jak role bohaterów *Nabucco*, *Il Lombardi* czy *Ernani*, gdzie na pierwszy plan wychodzi wysoka tessitura, koloratura wirtuozeria, które są wyznacznikiem ekspresji dramatycznej. Cabaletty również nabierają mniej „wystrzałowego” charakteru. Tutaj partie są skonstruowane znacznie spokojniej pod względem techniki, a wyraz dramatyczny osiągany jest bardziej przez skupienie, niż przez przejaśkrawione emocje. Pojawia się też „parlande misto”, czyli wyraźne zespolenie arii i recytatywu z płynnie prowadzoną narracją muzyczną, co również podporządkowane zostało budowaniu właściwego wyrazu dramatycznego.

Oczywiście i w tym dziele można się już doszukać zapowiedzi kilku późniejszych oper i bohaterów. Prawość Doży i jego los samotnego władcy odnajdziemy po latach w postaci króla Filipa II z *Don Carlota*. Sopranowo-barytonowy duet Lukrecji i Francesco Foscario go zapowiada wielki duet Violetty i starego Germonta, ojca Alfreda, z II aktu *Trawiaty*. Zmienia się też konstrukcja wielu scen. Najlepszym tego dowodem jest

ne wskazówki jak mają wyglądać poszczególne arie i sceny. Piawe nawet nie próbuje protestować, bo przecież: *Maestro vol cussi!* (*Maestro tak sobie życzy*). „W cawatinie tenora są dwie rzeczy niedobre. Pierwsza – to zakończenie, Jacopo w dalszym ciągu pozostaje na scenie i to musi osłabić wrażenie. Druga – to brak w niej myśli kontrastującej z adagio. Zrób maleńki dialog między sługą i Jacopo, następnie dwa słowa oficera: »wprowadźcie aresztowanego«. Potem cabaletta, ale koniecznie w bohaterskim nastroju. W drugim akcie wstaw romans Jacopo i nie zapomnij o duecie z Mariną, po którym nastąpi wielki tercet, chór i finał. Proszę cię przywołaj natchnienie i napisz wiersze naprawę piękne!” – tak brzmiał jeden z listów jakie Verdi przesłał w tym czasie Piawemu. Oczywiście życzeniu Maestra stało się zadość.

Praca nad operą przebiegała sprawnie i już osiem miesięcy po weneckiej prapremierze *Ernani*ego, 3 listopada 1844 r. w rzymskim Teatro Argentina

odbywa się prapremiera *Dwóch Foscari*. Opera została ciepło przyjęta, ale do sukcesu było daleko. Donizetti wprost powiedział, że „to dzieło tylko miejscami wskazywało na geniusz Verdiego”. Sam kompozytor również uważał, że opera jest zbyt monotonna. A mimo to cieszyła się przez pewien czas sporą popularnością, szczególnie we Włoszech. Kilka miesięcy po rzymskiej premierze: 26 kwietnia 1845 r. wystawiono *Dwóch Foscari* w mediolańskiej La Scali. Pomyłono wówczas kolejność drugiego i trzeciego aktu, wystawiając je w odwrotnej kolejności. Przed paryską premierą w 1846 r. w Théâtre des Italiens Verdi dopisał specjalną cabalettę: *Si lo sento, Iddio mi chiama*, dla tenora Mario (właściwie: Giovanni Matteo di Candia) śpiewającego partię Jacopo. Tutaj również skromny sukces premiery nie przełożył się na większe zainteresowanie operą.

Trudno się więc dziwić, że już po niespełna dwudziestu latach obecności na scenie dzieło na długie lata znikła odlo-

Jak na stosunkowo rzadko wystawianą operę *Dwaj Foscari* mają stosunkowo długą, liczącą 12 pozycji, listę nagrań. Pierwsze pochodzi z 1951 r. i zostało dokonane przez Carlo Mario Giulinię z Orkiestrą i Chórem RAI w Mediolanie. Główne partie śpiewają: Carlo Bergonzi, Gian Giacomo Guelfi i Maria Vitae.

Jednak najbardziej znane, i najbardziej dostępne, nagranie wydał Philips w 1976 r. Jego bohaterami są: Piero Cappuccilli, José Carreras, Katia Ricciarelli, Samuel Ramey, Vincenzo Bello, ORF Symphony Orchestra and Chorus, dyryguje Lamberto Gardelli. Najkrócej rzecz ujmując można powiedzieć: wyrównana obsada prezentują-

ca piękne, młodzieńczo brzmiące głosy i pełne zrozumienie dla wykonywanej partii. Dyrygent znakomicie czujący muzykę wczesnego Verdiego i panujący nad muzyczną materią.

Czasami, ale znacznie rzadziej, można się natknąć na nagranie z 1980 r., wydane przez Nuova Era, prowadzone przez Maurizio Arenę, który dyryguje Orkiestrą i Chórem Teatro Regio w Turynie. Występują: Renato Bruson, Nicola Martinuci, Lorenza Canapa. Tutaj niekwestionowaną gwiazdą jest Bruson prezentujący swój piękny, silny głos w całej okazałości. Interpretacja nasyciona wyjątkowym dramatyzmem.

Miłośnicy wersji scenicznych mają do dyspozycji dwa interesujące na-

grania na DVD. Pierwsze pochodzi z 1988 r. z mediolańskiej La Scali i jest autorskim przedstawieniem Pier Luigi Pizziego (reżyseria, scenografia i kostiumy). Piękne kreacje wokально-aktorskie tworzą tutaj Renato Bruson, Alberto Cupido, Linda Roark-Strummer. Orkiestrą i Chórem La Scali dyryguje – znakomicie! – Gianandrea Gavazzeni. To piękna inscenizacja, świetna reżyseria, a Bruson jest prawdziwą rewelacją.

Drugiego dokonano w Teatro San Carlo w Neapolu, którego Orkiestrą i Chórem dyryguje Nello Santi. Przedstawienie wyreżyserował Werner Duggelin. Występują: Leon Nucci, Vincenzo La Schola, Alexandrina Pendatchenska.



scena więzienna w II akcie zbudowana kolejno: z dramatycznego monologu Jacopo – *Non maledirmi, o prode* – duetu Jacopo i Lukrecji – *Ah, sposo mio* – tercetu Jacopo, Lukrecji i Doży – *Nel tuo paterno amplesso* – oraz kwartetu Jacopo, Lukrecji, Doży i Loredano – *Ah si, il tempo che mai non s'arresta*. Ten akt poprzedza piękne opisowe preludium na altówkę i wiolonczelę. Tworzy ono bazę dla całej wyżej podanej sceny.

Jednak najważniejszym nowum w muzyce tego dzieła było pojawienie się po raz pierwszy tematów przewodnich towarzyszących głównym bohaterom i Radzie Dziesięciu. Verdi stosuje tutaj technikę rozwoju tematycznego. Temat molowy (*Andante*), połączony z pełnym skargi brzmieniem klarnetu solo towarzyszy Jacopo, pełen wzburzenia temat smyczków (*Allegro agitato*) charakteryzuje Lukrecję, a szeroko rozwijająca się linia niskich smyczków (*Andante*), doży. Temat przewodni Rady Dziesięciu to *Andante con moto*. Nie są one jednak porównywalne z motywami przewodnimi jakie za kilka lat pojawiają się w dziełach Wagnera. U Verdiego tematy przewodnie oparte są na rytmie słownym. „To jednak nie leitmotywy, a tylko muzyczne »bilety wizytowe« bohaterów opery” – pisze Henryk Swolkień w swojej monografii o Verdim.

Można więc powiedzieć, że ta opera stanowi wyraźny krok w przód w budowaniu i kształtowaniu indywidualnego stylu Verdiego, który z pełną swia-

## Dwaj Foscari (I due Foscari)

libretto: **Francesco Maria Piave (wg G. G. Byrona)**

prapremiera: **Rzym, Teatro Argentina, 3 XI 1844**

wykonawcy: **Lukrecja – Marianna Barbieri-Nini, Doża Francesco Foscari – Achille de Bassini, Jacopo Foscari – Giacomo Roppa • scenografia: Giuseppe Bertola**

Wenecja, Florencja, Neapol, Mediolan, Wiedeń, Reggio Emilia, Genua (1845), Paryż (1846), Londyn (1847), Lwów (1876), Moskwa (1998, Nowa Opera)

premiera polska: **Teatr Wielki w Warszawie, 24 V 1849**

dyrygent: **Jan Quattrini • obsada: Jacopo Foscari – Julian Dobrski, Lukrecja – Ludwika Rywacka**

Do legendy Teatru Wielkiego przeszła wielka kreacja Dobrskiego: „Podczas finału Dobrski z takim przejęciem i z taką rzewnością odtwarzał scenę pożegnania z żoną, iż nie tylko Rywacka wybuchnęła spazmatycznym łkaniem, ale chór nie był w stanie powstrzymać głębokiego wzruszenia” – napisało Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne.

Fragment partytury tej opery wpisał Verdi w 1846 r. do sztambucha znanego dyrygenta Cesare Trombiniego, który przez kilkanaście lat był dyrektorem Opery Warszawskiej. 🎭

## Dwaj Foscari - najpiękniejsze fragmenty

*O vecchio cor, che batti* – romanca Doży z I aktu. *Tu pur lo sai* – duet Lukrecji i Doży z finału I aktu. *Ah si, il tempo che mai non s'arresta* – kwartet Jacopo, Lukrecji, Doży i Loredano z II aktu. *All'infelice veglio* – pożegnanie Jacopo z pierwszej sceny III aktu. 🎭

domością wprowadza tutaj nowe środki budowania dramaturgii. Co prawda do dojrzałości twórczej jeszcze dość długa droga, a i na niej czeka nas kilka znaczących wpadek: *Zbójcy*, *Alzira*, *Korsarz*. Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że *Dwaj Foscari* są dziełem – na ową chwilę – nowatorskim zawiera-

jącym elementy, które już niebawem pojawiają się w znacznie doskonalszej formie w późniejszych dziełach. Krytyk Rivista di Roma napisał po prapremierze: „Każda postać mówi tu własnym językiem; każda wyraża własne namiętności, czyniąc to w sposób wyraźnie dramatyczny”. 🎭

## Fakty i interpretacje (VIII)

# Giacomo Puccini - Dziewczę z Zachodu

## Agnieszka Nowak

**P**odający się za kowboja z Sacramento, nowoprzybyły w okolice Kalifornii rzezimieszek zakochuje się w dobrej Minnie i pod wpływem uczucia przechodzi spieszną autoresocjalizację kategorię wyzeczając się wszelkiego występku. Wkrótce cudem zostaje wydarty śmierci (nawet dwukrotnie), by móc już bez przeszkód wieść żywot przykładowego obywatela, z ukochaną u boku jako gwarantką trwałości jego naprawy moralnej.

Ten western muzycznie opracowany na miarę tokańskiego wyobrażenia o kalifornijskich realiach miał przeciwważyć zarzuty krytyki, jakoby Puccini cytował samego siebie. W pewnym stopniu się udało: tym razem krytyka upierała się, że wystąpiła zapożyczona ze Straussa (orkiestracja) i Debussy'ego (harmonia). Poza tym muzyczna ilustracja środowiska poszukiwaczy złota łatwo demaskowała włoską rękę Mistrza, tak wiele charakterystycznego dla południowców temperamentu i emocjonalności przydano tym twardym mężczyznom.

Podczas gdy w operze zatryumfował Eros i wszystko dobrze się skończyło, w życiu kompozytora rozpanoszył się Tanatos i zabrakło pozytywnych finałów – zazdrosna Elwira okrutnie zaszczuła młodą najemnicę Dorię Manfredi doprowadzając do jej samobójstwa. Ta śmierć przykuła uwagę międzynarodowej prasy i napiętnowany Puccini stracił sympatię publiczności. Niejako wyrównując rachunki zdecydował się porzucić żonę. Matżeńska separacja trwała pół roku, natomiast dyskretna miłostka z rówieśnicą i kuzynką zmarłej, Giulii Manfredi, trwała jeszcze kilka lat po tragedii.

**La fanciulla del West, opera w trzech aktach**

libretto: **Guelfo Civinini** i **Carlo Zangarini** na podstawie Davida Belasco (*The Girl of the Golden West*, 1905)  
 postacie: **Minnie** (sopran), **Dick Johnson vel Ramerrez** (tenor), **Jack Rance** – szeryf (baryton), **Jake Wallace** – wędrowny bard (bas), **Nick** – barman w saloonie *Polka* (tenor), **Ashby** – agent towarzystwa transportowego *Wells Fargo* (bas), **Trin** (tenor), **Harry** (tenor), **Joe** (tenor), **Sonora** (baryton), **Sid** (baryton), **Bello** (baryton), **Happy** (baryton), **Jim Larkens** (bas), **pocztalion** (tenor), **Indianin Billy Jackrabbit** (bas), **Wowkle** – jego indiańska kobieta (mezzosopran), **Jose Castro** – metys z bandy *Ramerreza* (tenor), **mężczyźni z obozu górników**  
 prapremiera: **10 XII 1910 r.**, **MET**  
 obsada: **Emmy Destinn** (Minnie), **Enrico Caruso** (Dick Johnson), **Pasquale Amato** (Jack Rance), **Antonio Priami-Corsi** (Happy)  
 dyrygent: **Arturo Toscanini**

**ciekawostki:**

- 1) Partia Dicka Johnsona została napisana specjalnie dla Enrico Caruso, którego Puccini uważał za „swojego” tenora.
- 2) Czeska sopranistka (której prawdziwe nazwisko brzmiało Ema Kittlova), pierwsza odtwórczyni roli Minnie była intymną przyjaciółką kompozytora. Poznali się w Londynie w maju 1906 r., gdzie Destinn śpiewała *Madama Butterfly* w Covent Garden (zresztą razem z Caruso). O wyborze artystki do obsady *Dziewczęcia* nie przesądziły względy osobiste, ale muzyczne: kompozytor uznał warunki głosowe Destinn za idealne do wykonania partii Minnie.

**dyskografia wybrana**

Sony Classical – Mara Zampieri, Placido Domingo, Juan Pons, Marco Chingari – Lorin Maazel/La Scala  
 Nuova Era – Magda Olivero, Gastone Limarilli, Lino Puglisis, Vito Susca – Arturo Basile/Teatro G. Verdi (Triest)  
 EMI – Birgit Nilsson, João Gobin, Andrea Mongelli, Nicola Zaccaria – Lovro von Matacic/La Scala  
 DG – Carol Neblett, Placido Domingo, Sherrill Milnes, Gwynne Howell – Zubin Mehta/Covent Garden  
 Decca – Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Cornell MacNeil, Giorgio Tozzi – Franco Capuana/Accademia di Santa Cecilia (Rzym)  
 BMG/RCA – Eva Marton, Dennis O’Neill, Alain Fondary, Brian Montgomery – Leonard Slatkin/Munchner Runfunk

W maju 1907 r. Puccini zwrócił się do Luigiego Illici proponując mu dokonanie zmian w librecie *Marii Antoniny*, którym się interesował. Jednocześnie pertraktował z Davidem Belasco w sprawie kolejnego wspólnego przedsięwzięcia. Przez jakiś czas trwało zwodzenie starego współpracownika, po czym we wrześniu 1907 r. kompozytor definitywnie wybrał amerykański temat *Dziewczęcia z Zachodu*, czym naraził na szwank przyjaźń z librecistą: Illica na wiele kolejnych lat zraził się do nielojalnego – w jego mniemaniu – Pucciniego.

Wstępne rozmowy ze znającym świetnie angielski bolońskim literatem Carlo Zangarinim (poleconym Pucciniemu przez Tito Ricordiego) rozpoczęły się już właściwie w sierpniu 1907 r. Gdy Zangarini ostatecznie zaakceptował propozycję i zajął się pisaniem libretta, kompozytor niezwłocznie poprosił swoją angielską przyjaciółkę Sybil Seligman o wyszukanie i nadesłanie zbioru oryginalnych pieśni indiańskich, które zamierzał wykorzystać w kompozycji w jak najoryginalniejszym brzmieniu.

Sybil Seligman, przedstawicielka londyńskiego high life’u, była w tym okresie muzą kompozytora i jego przewodniczką po świecie bankietów i eleganczyków. Po gorącym romasie ich miłość przybrała formę platoniczną (na życzenie Sybil, której zależało na utrzymaniu małżeństwa). Ze względu na partnerów oboje stwarzali pozory, jakoby ich relacja nie wykraczała poza ramy przyjaźni. Puccini traktował Seligman jak powierniczkę zarówno w sprawach rodzinnych, jak i w kwestiach zawodowych – zwłaszcza po odsunięciu się Luigiego Illici wszelkie uwagi i przemyślenia związane z procesem tworzenia *Dziewczęcia* adresował do Sybil. Tę znajomość akceptowała nawet Elwira, która nie umiała zareagować inaczej jak pogodzeniem się z sytuacją – zbyt onieśmielaty ją obycie i klasa rywalki.

Wracając do libretta: początkowe zadowolenie kompozytora ze współpracy z nowym literatem („Z jaką przyjemnością pracuję nad *Dziewczęciem*! Jak podoba mi się temat – pierwszy akt jest już ukończony” – z listu do Seligman) prędko przysło i uznał on, że ma do czynienia wręcz z literackim ignorantem. Tito Ricordi starał się załagodzić konflikt, zdawał sobie jednak sprawę, że nieuniknione jest wciągnięcie do współpracy kogoś w rodzaju Giacoso. W ten sposób do akcji wkroczył toskański poeta Guelfo Civinini. Okazało się jednak, że Zangarini rości sobie prawo wyłączności na przeróbkę sztuki Belasco w libretto – w ogóle nie chciał słyszeć o współniku i dopiero postraszony oddaniem sprawy adwokatowi spasował.

Powyższe trudności okazały się bagatelą w stosunku do tragedii, która wydarzyła się w Torre del Lago – Elwira

zmasowanym atakiem pomówień (o romans z jej mężem) rozgłaszanych pośród lokalnej społeczności spowodowała najpierw towarzyski bojkot Dorii Manfredi, a potem jej samobójstwo. Przez pamięć o zmarłej przedstawia się tylko oficjalną wersję tej delikatnej historii: kompozytor w żaden sposób nie był związany z pracującą u niego młodą osobą. Dla uwiarygodnienia tej wersji upubliczniono, że pośmiertne badanie lekarskie (przeprowadzone przez medyka – przyjaciela rodziny Puccinich) wykazało dziewictwo dziewczyny. Takie orzeczenie uratowało honor Manfredich, którzy zdecydowali się później na wycofanie oskarżenia prywatnego przeciwko rzekomej sprawczyni dramatu, przyjmując bardzo wysoką kwotę odszkodowania. Po targnięciu się Dorii na życie, procesie Elwiry i ogromnych nerwach związanych z przeprowadzaniem separacji kontynuacja pracy nad *Dziewczęciem* stała się możliwa dopiero w lipcu 1909 r.

Premiera opery Pucciniego po raz pierwszy miała miejsce za granicą – było to wielce wymowne, jeśli chodzi o sferę artystycznych wpływów amerykańskiego teatru pod rządami Włocha Giulio Gatti-Casazy (który już w 1908 r. porzucił teatr La Scala dla MET). Któryż inny teatr – wówczas – miałby środki na wystawienie *Dziewczęcia* z takim rozmachem, w doborowej obsadzie? Puccini, który pojechał do Ameryki z synem i Tito Ricordim, został tam niezwykle ciepło przyjęty. Premiera okazała się tryumfem, publiczność aż 43-krotnie wywoływała kompozytora i obsadę, na scenę wyszedł także aktywnie uczestniczący w próbach David Belasco.

Po premierze w MET operę wystawiono w wielu teatrach amerykańskich: w Filadelfii, Chicago, Sant Louis i Bostonie. Z kolei premiera europejska miała miejsce 29 maja 1911 r. w londyńskim Covent Garden (z Destinn i Amedeo Bassi, pod dyr. Campaniniego). 12 czerwca 1911 r. opera dotarła do rzymskiego Teatro Costanzi (gdzie jako Minnie wystąpiła Eugenia Burzio, a zamiast uwielbianego przez Pucciniego Caruso, zajętego w tym okresie, zaśpiewał Bassi, pojawił się też Pasquale Amato z pierwszej obsady, dyrygował Toscanini).

A jak do dzieła odniosła się krytyka? Otóż jedną z tez bronionych przez krytykę jest następowanie po sobie w twórczości Giacoso Pucciniego dwóch charakterystycznych momentów, pozwalających zdecydowanie rozróżnić fazę reprezentatywną dla sztuki XX w. od fazy fin de siècle. Chronologicznie wcześniejsza obejmuje opery od *Manon Lescaut* do *Madama Butterfly*, natomiast druga – dzieła od *La Fanciulla del West* do *Turandot*. W drugiej fazie można rozpoznać „manifestację specyficznej wrażliwości muzycznej, objawiającej się



kryzysem w gatunku melodramatu i adaptacją pewnych strategii innowacyjnych (odmienność tematów, większa finezja środków muzycznych, odkrywanie nowych rozwiązań scenicznych) – jednym słowem charakteryzującej się przeorientowaniem perspektyw dramatycznych w całej ich złożoności”. Pisze o tym szczegółowo Virgilio Bernardoni w ważnym artykule analityczno-krytycznym zadedykowanym *Dziewczęciu*, opublikowanym w 2001 r. Jego zdaniem, na tym tle *Fanciulla del West* okazuje się „operą trudną, przejściową, po części nierozwiązaną na planie spójności dramatyczno-muzycznej, dziełem czasu kryzysu i jeszcze nie odnowy, identyfikacją nowej drogi ale ciągle jeszcze nie stąpieniem po pewnym gruncie”. Ten komentarz w jakimś stopniu tłumaczy, dlaczego – poza Włochami – *La Fanciulla del West* nie stała się żelazną pozycją repertuarową. 🎭



G. Puccini – *La Fanciulla del West*  
Emmy Destinn (Minnie), Pasquale Amato (Jack Rance),  
Caruso (Dick Johnson leży na stole)  
MET, 10 XII 1910

## Istota stylu? Utwory kameralne Dymitra Szostakowicza

Dorota Staszkievicz

**I**le prac na temat twórczości kompozytora, tyle jej podziałów. Niektórzy badacze dzielą utwory Szostakowicza na wczesne i późne, tak jak np. Stanley Krebs, który ustanowił granicę między wczesnym i późnym stylem Szostakowicza na 1937 r. (data powstania *V Symfonii*). Inni, tak jak Viktor Bobrovskij czy Ryszard Golianek, zwracają uwagę na problem odrębności wyrazu emocjonalnego dzieł z elementem programowym, pisanych pod presją polityki kulturalnej ZSRR (czyli symfonicznych oraz oratoryjnych) i utworów pozbawionych idei politycznych (kameralnych). W swojej pracy *Dramaturgia kwartetów smyczkowych Dymitra Szostakowicza* Golianek twierdzi, że dlatego właśnie w dziedzinie kameralistyki „realizuje się istota stylu Szostakowicza”.

Z pewnością utwory kameralne, a zwłaszcza kwartety smyczkowe, to obok symfonii jedne z najważniejszych kompozycji Szostakowicza. Napisał piętnaście kwartetów (tyle, ile symfonii), a oprócz tego jeszcze kilka utworów, które stanowią opracowania na kwartet smyczkowy jego innych dzieł. Np. *Polka z Dwóch utworów* op. 36 jest transkrypcją fragmentu baletu *Złoty wiek*, *Elegia* (również opus 36) – arią Katarzyny Izmailowej z opery *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*, a *Pożegnanie* to w rzeczywistości fragment muzyki do filmu *Młoda gwardia*. Później transkrypcje powstawały także w „drugą stronę” – mam tu na myśli *Symfonię kameralną* op. 110a w orkiestracji Rudolfa Barszaja, tzn. opracowanie na orkiestrę *VIII Kwartetu* op. 110.

Twórczość kwartetowa Szostakowicza również została podzielona na fazy: pierwszą – do roku 1960 i drugą – późniejszą, tzn. od *VIII Kwartetu*, w której

nastąpiło opisywane przez muzykologów tzw. „pogłębienie wyrazu”. W literaturze przedmiotu rysuje się następujący podział: z jednej strony mamy prace autorów z krajów wschodnich (w praktyce – przede wszystkim z obszaru byłego ZSRR), najczęściej poszukujących w utworach Szostakowicza aspektu ideowego, a z drugiej – z Zachodu, pozbawionych czasem pewnej świadomości rosyjskiej tradycji muzycznej, za to zdecydowanie bardziej obiektywnych.

Szostakowicz miał w planach napisanie cyklu 24 kwartetów we wszystkich tonacjach, niestety – nie zdążył. W 1975 r. chciał rozpocząć pracę nad szesnastym, który zamierzał poświęcić Kwartetowi im. Beethovena. Jeden z członków zespołu, rosyjski skrzypek Dymitr Cyganow, wspominał skierowane do niego słowa zasmuczonego kompozytora: „Wiesz, Mitia, ale obiecanych wam 24 kwartetów nie zdąży już napisać...”.

Kwartet im. Beethovena odegrał bardzo ważną rolę w twórczej sferze życia Szostakowicza jako pierwszy wykonawca prawie wszystkich jego kwartetów (od // do XIV, wyjątek stanowią pierwszy i ostatni – prawykonanie zostało powierzone zespołom im. Głazunowa i Taniejewa), podobnie jak Eugeniusz Mrawiński, prowadzący premiery prawie wszystkich jego symfonii. Muzycy byli nie tylko pierwszymi wykonawcami utworów, ale przede wszystkim – przyjaciółmi kompozytora, który dedykował im swoje kwartety. Kwartet im. Beethovena ewoluował wraz ze stylem Szostakowicza, zmieniała się jego obsada. Współpraca kompozytora z zespołem w składzie: Dymitr Cyganow, Wasyl Sziryński, Wadim Borysowski i Siergiej Sziryński rozpoczęła się w 1938 r., przy okazji drugiego wykonania *I Kwartetu C-dur* w Moskwie (miesiąc po leningradzkiej premierze).

Szostakowicz nie był zbyt zadowolony



# 9. WIOSENNE KONCERTY GITAROWE 2006

12.03 - 26.03.06

w koncertach udział biorą m.in.

Grzegorz Krawiec

Anna Pietrzak

Waldemar Gromolak

Robert Horna

Śląski Oktet Gitarowy

Katarzyna Duda

Janusz Strobel z zespołem i inni

impresa towarzysząca:

Wiosenny Konkurs Gitarowy

organizator:

Państwowa Szkoła Muzyczna I st.

im. Tadeusza Szeligowskiego w Szczecinie

organizator: Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, tel. 091 434 78 35, www.zamek.szczecin.pl

ny ze swojego pierwszego kwartetu, a przynajmniej tak pisał w liście do przyjaciela, Iwana Sollertyńskiego. Tymczasem publiczność i krytycy przyjęli utwór bardzo dobrze, ujął ich chyba swoją prostotą. Harry Niehaus porównał go nawet do dzieł rosyjskiego wieszczka, pisząc, że kwartet Szostakowicza „doskonałością formy i pomysłu, mądrą lakonicznością przywodzi na myśl Puszkiniowskie wiersze”. Nie przekonano to jednak kompozytora, który podczas pracy nad drugim kwartetem również był niespokojny. Tym razem martwił się, że tworzy... zbyt szybko. „Komponuję z piekielną prędkością i zatrzymać się nie mogę (...) nie powinno się komponować tak szybko” – zwierzał się w liście do Wissariona Szebalina, któremu zadedykował utwór. // *Kwartet* napisał w 1944 r. w Iwanowie. Dwa lata później *Kwartet* im. Beethovena wykonywał już trzeci utwór tego gatunku, który wreszcie spełnił oczekiwania Szostakowicza (korespondując później z Edisonem Dienisowem nazwał *III Kwartet* jednym ze swoich najbardziej udanych utworów). Docenili go również inni. Po prawykonaniu pianista Konstanty Igumnow napisał, że „ten człowiek czuje i widzi życie tysiąc razy głębiej niż my – wszyscy inni muzycy razem wzięci”...

Czwarty *Kwartet* op. 83 trafił początkowo do szuflady, wykonany tylko raz w 1950 r., w gronie najbliższych przyjaciół. Po I Wszeczwiązkowym Zjeździe Kompozytorów w prasie pojawiło się mnóstwo artykułów krytykujących muzykę Szostakowicza; bez powodu pozbawiono go wtedy profesury w konserwatoriach w Leningradzie i Moskwie, a wielu jego przyjaciół aresztowano. Znakomity utwór został wykonany publicznie dopiero po śmierci Stalina, miesiąc po premierze następnego, piątego kwartetu Szostakowicza, zimą 1953 r. Po tych dwóch rewelacyjnych utworach niemiłym zaskoczeniem był dla publiczności następny, *VI Kwartet*, który komponując Szostako-

wicz zrobił pewien krok wstecz. Prawdopodobnie było to związane z okolicznościami, w jakich tworzył w 1956 r. Mam tu na myśli drugie małżeństwo kompozytora z radziecką działaczką Margaritą Andriejewną (pierwszą żoną Nina Wasiliewna zmarła dwa lata wcześniej na raka, w wieku 45 lat). Jak się okazało, nowa żona zupełnie nie rozumiała wielkiego artysty, a w ich domu zaczęły odbywać się hałaśliwe przyjęcia dezorganizujące jego pracę. Według Margarity zawód Szostakowicza nie był wcale taki wyjątkowy, jej poprzedni mąż także był muzykiem, w końcu... grał na akordeonie! Jak się potem zresztą okazało, pierwszy mąż tak naprawdę był jedynym, ponieważ Andriejewna nie uzyskała formalnego rozwodu, a więc jej małżeństwo z Szostakowiczem w świetle prawa nie było ważne. Kompozytor zostawił Margaritę w 1959 r., a rok później napisał melancholijny *VIII Kwartet fis-moll* (swoją pierwszy kwartet w tonacji molowej), który poświęcił pamięci pierwszej żony, Niny Wasiliewny...

*Ósmy kwartet* Szostakowicza jest chyba najczęściej grywanym. Zadedykował go... samemu sobie, chociaż oficjalna dedykacja brzmi „Pamięci ofiar faszyzmu i wojny”. Znajdziemy w nim nawiązania do jego najważniejszych dzieł i związanych z nimi emocji, tzn. tematy z niektórych symfonii, z *Tria fortepianowego* i opery *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*. W liście do Izaaka Glikmana pisał, że *VIII Kwartet c-moll* poświęci sobie, ponieważ nie ma pewności, że po jego śmierci ktoś to zrobi za niego. Na szczęście już wkrótce nie czuł się tak bardzo samotny i kolejny kwartet zadedykował wyjątkowej osobie, jaką była jego następna żona, Irina. Monumentalny dziewiąty *Kwartet Es-dur* składa się z pięciu skonstrastowanych pod względem tempa części, granych attacca i prowadzących do kulminacji we fragmencie końcowym. *Kwartet* im. Beethovena wykonał go w

Moskwie w 1964 r., a na tym samym koncercie zabrzmiał również po raz pierwszy *X Kwartet As-dur*. Wkrótce potem Szostakowicz otrzymał wiadomość o śmierci jednego z członków zaprzyjaźnionego zespołu – Wasyla Sziryńskiego, drugiego skrzypka *Kwartetu* im. Beethovena. Jemu poświęcił *XI Kwartet f-moll*. Chociaż okazja do napisania dwunastego była znacznie weselsza (zadedykował go pierwszemu skrzypkowi Cyganowowi z okazji urodzin), wyeksponował w nim tylko trzy instrumenty, bez drugich skrzypiec, chcąc uczcić pamięć o zmarłym przyjacielu.

Na dwuczęściowy *XII Kwartet* op. 133 warto zwrócić uwagę, ponieważ po raz pierwszy w muzyce Szostakowicza znajdziemy w nim elementy dodekafonii (co prawda w połączeniu z systemem tonalnym). Utwór powstał w Riepino, po wyjściu kompozytora ze szpitala w 1967 r. Niedowład rąk stawał się coraz bardziej męczący, a Szostakowicza zaczął pochłaniać temat śmierci. Jest to widoczne zwłaszcza w jednoczęściowym *XIII Kwartecie b-moll* (określanym mianem „requiem”), który zawiera żalobny fragment zaczerpnięty z muzyki Szostakowicza do filmu *Król Lear* i oczywiście – w najdłuższym, sześcioczęściowym *XV Kwartecie es-moll* op. 144. Nuty tego ostatniego Dymitr stawiał już prawie bezwładną ręką, nie mogąc zaprezentować osobiście muzykom wersji fortepianowej, tak jak to miał w zwyczaju. Podczas prób zmarł wiolonczelista zespołu, Siergiej Sziryński (któremu wcześniej Szostakowicz poświęcił czternasty kwartet), dlatego partyturę przekazano *Kwartetowi* im. Taniejewa. Szostakowicz był obecny na premierze, a kiedy wybrzmiały ostatnie dźwięki utworu, w przepelnionej sali w Leningradzie zapadła cisza. Publiczność wstała i przez krótką chwilę, po której nastąpiły burzliwe owacje, w milczeniu oddała hołd jednemu z najwybitniejszych kompozytorów XX w. 🎻



# Współczesna muzyka kameralna

**Bogusław Schaeffer**

Miniony wiek nie był szczególnie bogaty w dzieła kameralne, to pewne. Z dumą wymienia się sześć kwartetów smyczkowych Béli Bartóka i cztery Arnolda Schoenberga, które są nawatorskie, ale zapomina się o prostym fakcie, że większość dzieł kameralnych, mimo że ma zasięg imponujący, pisana była w stylu nijakim, a przede wszystkim z naszej perspektywy wyglądają tak, jakby były napisane (czy: do napisania) o wiele lat wcześniej: stereotypowo, schematycznie i nieciekawie.

Można śmiało rzec, że muzyka kameralna w swoim obiecującym zasięgu od duetu aż po nonet nie jest tak chętnie uprawiana jak muzyka symfoniczna, którą – swoją drogą – gra się więcej niż kameralną, co widoczne jest nawet w przewadze zespołów filharmonicznych w porównaniu z zespołami kameralnymi, które już z racji swojego potencjału najprzeróżniejszych kombinacji instrumentalnych nie powinny być aż tak marginesowo traktowane. Już nonet czy okteta może się odznaczać symfonicznym niemal brzmieniem, a czystość duetu i przejrzystość tria winne być dla kompozytorów też nie do pogardzenia. Jeśli ktoś chciałby się poświęcić (choćby w jakiejś pracy doktorskiej) triu smyczkowemu, nie będzie miał o czym pisać, gdyż po Mozarcie i Beethovenie mało kto brał się za ten przepiękny rodzaj muzyki. W stosunku do swojego olbrzymiego potencjału różnych kombinacji instrumentalnych nowa muzyka tego typu należy do wprost idealnej rzadkości. Wygląda na to, że kompozytorzy współcześni nie czują się w tym gatunku muzyki zbyt swobodnie, nic ich do takiej muzyki nie skłania i – być może – nic by w niej nie mieli do powiedzenia. Jakby na przekór temu muzycy, którym nowa muzyka coś mówi, chętnie tworzą zespoły nie tylko owe znane nam dobrze – homogeniczne (kwartet, kwintet, sekstet smyczkowy), ale i – może też bardzo inspirujące zespoły mieszane, na przykład: saksofon, fortepian, perkusja i kontrabas (zauważmy, że w tym przypadku instrumenty wywodzą się z różnych sektorów instrumentalnych) czy flet, skrzypce, wibrafon i puzon, które w sumie od samego początku inspirują do muzyki zupełnie

innego typu niż poprzednio wymieniony kwartet.

Jeśli w solidnie przemieszanych instrumentach pojawi się harfa czy fortepian – wówczas przeniesiemy się w inny świat dźwiękowy, a w przypadku pojawienia się fortepianu – muzyka zbliżyć się może nawet do koncertu instrumentalnego. Celowo podaję te przykłady, by unaocznic powszechny brak rozeznania w olbrzymim potencjale muzyki kameralnej. Jej walorem jest wielka przejrzystość, która słuchaczowi daje większe pojęcie o nowej muzyce niż starannie skomplikowana muzyka orkiestrowa, w której – szczególnie za pierwszym razem – nie jest tak łatwo się zorientować. Muzyka kameralna obnaża jednak kompozytora: jeśli nie ma wiele do powiedzenia – usłyszymy to łatwo i bez wysiłku.

W muzyce kameralnej jej księciem jest kwartet smyczkowy. Niemal każdy kompozytor trudnił się napisaniem choćby jednego kwartetu, nawet jeśli interesowała go opera (i tylko ona). W tym przypadku z reguły będzie chodziło o wczesny, szkolny utwór, który jeśli się, z powodu sławy kompozytora gra, wzrusza swoją naiwnością i na ogół banalnym liryzmem. Napisanie jednego kwartetu (lub dwóch) daje tylko pojęcie, jak sobie kompozytor wyobraża współczesne dzieło, któremu nadaje miano kwartet smyczkowy. Miałem kiedyś okazję przejrzeć (pobieżnie, pewnie że pobieżnie) setki kwartetów smyczkowych, które ułożono na stołach z powodu sesji naukowej. Owa lektura z lotu ptaka pouczyć mogła o paru fenomenach, o których z uprzejmości nie miało się pojęcia. Więcej niż połowa kwartetów była pisana tak, jak by to miały być wypracowania z „czterogłosu”. Takie kwartety można byłoby grać na czterech prostych fletach lub na jakichkolwiek instrumentach, które umożliwiają w sumie komponowanie w obrębie czterech oktaw. Bodaj co drugi kompozytor nie posługiwał się dwudźwiękami, a jeśli – to musiała mu w tym towarzyszyć pusta struna. Wystarczał rzut oka, by stwierdzić, które utwory były dziełem pianisty lub też muzyka, który idealnie nie miał pojęcia o instrumentach smyczkowych i ich przepięknej, bogatej literaturze. Kwartet smyczkowy wymaga od kompozyto-

ra odrębnego kultuwowania: powinien to być produkt umiłowania tego rodzaju muzyki. A z umiłowaniem wiąże się bogactwo pomysłów i znajomość możliwości, jakie kwartet smyczkowy nam serwuje, a więc jakby osobny stosunek do muzyki byłby tu najbardziej na miejscu. Jednej rzeczy nie można w kwartecie zmienić: tonalnego modelu harmonicznego, który wyraża się w tym, że zarówno w przypadku skrzypiec, jak i altówki czy wiolonczeli mamy tu do czynienia z układem kwintowym strun, które tworzą po środku instrumentów tonikę, a po bokach subdominantę i dominantę. Zespół, którego najważniejszy element – strój – jest tak tradycyjny wymaga od kompozytora nie tylko śmiałości i odwagi w komponowaniu czegoś nowego, ale i wyjątkowej technicznej inwencji, która zaprzeczyłaby ograniczeniom, jakie widzi w tym przypadku każdy kompozytor, a które – jak się okazuje – są dla wielu nie do pokonania. Wspomniany Bartók, a przede wszystkim Alban Berg pokazują nam w swoich kwartetach jak starannie, z jaką wyjątkową akrybią można w tym zakresie pracować.

W nowej muzyce ujawniają się nam możliwości, które wyrastają poza środki, znane obu tym zachwalanym przede mnie kompozytorom. Oczywiście nie chodzi mi o to, by muzycy grali za podstawkiem czy gdziekolwiek indziej, lecz o to, by przy całych tak łatwo widocznych ograniczeniach, jakie prezentuje nam kwartet smyczkowy (typowy przykład: jak traktować wiolonczelę, by nie była prymitywnym instrumentem „basowym”; inny przykład: co zrobić z wysokimi pozycjami i czy pisać linie w undecymach) kompozytor potrafił wyjść poza konwencje i stworzyć nowy model dźwiękowy kwartetu.

Współczesna muzyka kameralna oferuje nam wiele, a dla słuchaczy, dla miłośników muzyki poważnej mogłaby być kopalnią nowych doświadczeń audytywnych i estetycznych. Uważam, że powinno się tworzyć dzieła na najprzeróżniejsze zespoły instrumentalne. Twórczość tego typu umożliwiłaby kompozytorom piszącym na orkiestrę oddalenie się od stereotypów technicznych i estetycznych, które obciążają ich w stopniu niedopuszczalnym. 🎧























nano w słabej akustyce, i chociaż Jonathan Nott i Ensemble Intercontemporain postarali się o dobrą interpretację, ich wysiłek zniweczyli realizatorzy.

Nie licząc wpadki dźwięków, nagranie udowadnia, że kompozycje Schoenberga, to muzyka bogata w treść, różnorodna, pobudzająca intelekt i wrażliwość emocjonalną.

Robert Majewski



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
1906-1975

**Symfonia Nr 8**  
London Symphony Orchestra  
Mstislav Rostropovich, dyrygent  
LSO Live LSO0060 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 68'45"  
★★★★★

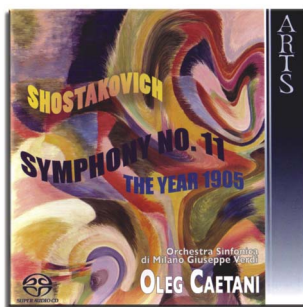
To, co Dymitr Szostakowicz ubrał w ramy wielkiej formy i nazwał *VIII Symfonią c-moll* op. 65 jest tak naprawdę eposem albo monumentalną klechdą o smutku i twrdze. Stanowi ona w muzycznym dorobku światowym to, co wśród literatury pięknej wielkie powieści rozrachunkowe spłacające dług pamięci wobec potomnych. Powstała w 1943 r. *VIII Symfonia* rozprawiła się z rzeczywistością wojenną i jej konsekwencjami. Komunizm zmiadził indywidualizm stylistyczny Szostakowicza, zaprzęgając go do socrealistycznego kieratu. To jednak nie przekreśliło w stu procentach jego aspiracji kompozytorskich i chęci podtrzymania dialogu z odbiorcą. Być może tego dokonać, między dźwiękami poprawnych politycznie kompozycji umieszczał więc to, co naprawdę miał słuchaczom do przekazania. I taka jest właśnie *VIII Symfonia*. W rzeczywistości mówi ona o beznadziei wojennej rzeczywistości, o niepewności dnia następnego, o krzywym zwierciadle kuriozalnego systemu. Takie muzyczne *Medaliony* czy *Inny Świat*.

Ból egzystencjalny wpleciony został przez kompozytora w nieufne mruczenie smyczków, w ponure linie melodyczne tematów, zgrzyty i zawrozenia instrumentów dętych blawonnych. A ponieważ nagrania, które Państwu prezentuję, dopuściła się London Symphony Orchestra pod batutą Mstisława Rostropowicza, mówiąc powściągliwie, efekt jest adekwatny do zamierzeń kom-

pozytorskich. Na tej płycie znalazło się wszystko to, co najlepsze. Wspinała kompozycja, światowego formatu dyrekcja (Rostropowicz jest nie tylko jednym z najlepszych wiolonczelistów i dyrygentów świata, lecz także długoletnim przyjacielem Dymitra Szostakowicza, co w przypadku tej kompozycji stanowi dodatkowy atut). A pod rosyjską batutą zabrzmiał zespół o ponad stuletniej już tradycji. I faktycznie wszystko tu jest na miejscu. W zadumę wpułdza to, co ma zastanawiać, przestrasza to, co ma straszyć. I katastrofizm tu wielki i wyraźny, i napięcie utrzymane od początku do końca. Melodie naciągają złowrogo, kotłują się, zataczają. Na przestrzeni utworu poziom niepokoju geometrycznie rośnie. A w chwili spodziewanego odprężenia nie dzieje się nic. Nic, co miaoby na chwilę zdjąć nóż z gardła słuchaczy. Bo co to za odprężenie, gdy na tle pozornie banalnych, rustykalnych rytmów słyhać całkowicie niediatoniczne i nierustykalne piski drzewa i zgrzyty blachy.

Symfonia dla ludzi o mocnych nerwach. Nie powstydziłabym się wręcz porównać jej do porządnego muzycznego thrilleru. Straszny tu Szostakowicz porządnie i nie stara się nawet oszczędzić słuchacza. Nie można mieć mu tego za złe. W końcu wojenne kompozycje rządzą się własnymi prawami. A w dodatku nie opowiada nam kompozytor historii zmyślonej, a jedynie to, że, w myśl słów Zofii Nałkowskiej, „ludzie ludzium zgotowali ten los”.

Agnieszka Okupska



**DYMITR SZOSTAKOWICZ**  
1906-1975

**Symfonia nr 11 g-moll op. 103 Rok 1905**  
Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi  
Oleg Caetani, dyrygent  
Arts 47676-8 • w. 2005, n. 2003 • SACD, 66'15"  
★★★★★

To, co stanowi o wartości tej kompozycji nie daje się sprowadzić do waloru momentów odsłaniających talent Szostakowicza, czystych ziaren oddzielonych od plew fragmentów sławiących komunizm i jego metody komunikacji parnasu z zagrodą. Nie chodzi tu nawet o wyłowienie z partytury tego, co nie zo-

stało przez system skażone, bo trudno w przypadku tego kompozytora mówić o zainfekowaniu, podporządkowaniu go przez komunizm. Szostakowicz bowiem sam kiedyś przyznał, iż jako kompozytora wypromował go Związek Radziecki. Do końca panowania systemu pozostał mu wierny, poddając się jego woli, składając kiedy trzeba samokrytykę i posłusznie przyjmując na kark w 1936 i 1948 r. razy surowego Ojca, który kocha, lecz miłość jego bardzo jest wymagającą. Dając, oczekuje w zamian stuprocentowej subordynacji. Tak więc Szostakowicz wiódł żywot posłusznego syna, któremu w zamian za realizację systemowych założeń ofiarowano wiele nagród i tytułów.

*Symfonia g-moll* napisana została w 1957 r. w środku komunistycznej hossy, a o spełnieniu przez nią założenia „prostoty w wymowie i narodowości w duchu” świadczy przynajmniej kompozytorowi w 1958 r. Nagroda im. Lenina. W każdej z czterech części utworu zawarty jest ułamek historii tytułowego 1905 r. Programowość realizowana jest tu licznymi środkami, z których najpowojniejszym pozostaje cytowanie fragmentów pieśni ludowych i rewolucyjnych i naśladowictwo muzyczne (aparatus perkusyjny obrazujący przebieg starć oddziałów, bicie w bęben, wystrzały armatnie, tremolo werbla, dzwony kościelne). Do tego dołożył akompaniament orkiestry o wyraźnie organowym brzmieniu i już mamy plastyczny obraz starć carskiej armii z demonstrantami pod Pałacem Zimowym 9 stycznia Anno Domini 1905. A dla włoskiego zespołu Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi należało się brać za tak sugestywnie oddane stworzonego przez Szostakowicza obrazu. Za bolszewizm w bolszewizmie, za zimowy krajobraz Rosji, za lamenty i słowiańską naturę rewolucyjnych pieśni. Orkiestra o niedługiej w zasadzie historii (powstała w 1993 r.), a efekt tej kreacji naprawdę okazał się być bardzo dobry. To, co stanowi niebywały atut zespołu, to pewne operowanie dynamiką, śmiałe wykorzystywanie kontrastów, żonglowanie planami, które dzięki uwadze i natychmiastowej reakcji na zmiany dynamiczne mogły zostać pokazane w pełnym świetle. Drugi element, którym orkiestra posługuje się po mistrzowsku to artykulacja. Faktem jest, że *Symfonia g-moll* Szostakowicza daje pozwala wykonawcom zaprezentować swoje możliwości artykulacyjne, jednakże bez elastyczności zespołu same wskazówki kompozytorskie na niewiele się zdadzą. W tym przypadku Orchestra Sinfonica di Milano pod batutą Olega Caetaniego pokazuje swój potencjał. Zapytać można: skąd w tym zespole tyle wycucia? Nie byłoby suk-

cesu orkiestry, gdyby nie dyrygent. Może zatem kontakt Caetaniego z Nadią Boulanger, pierwszą damą nurtu neoklasycyzmu w muzyce, dał mu pewne wskazówki co do wykonania utworów w typie zgodnej z komunistycznym mainstreamem *Symfonii „Rok 1905”* Dymitra Szostakowicza. Cokolwiek by to było, przedsięwzięcie niezwykle udane i z czystym sercem serdecznie Towarzyszom polecam.

Agnieszka Okupska



**ANTONIO VIVALDI**  
1678-1741

**Koncerty RV: 519, 356, 507, 548, 230, 578**  
Nigel Kennedy, skrzypce  
Berliner Philharmoniker  
EMI Classics 5 57859 2 • n. 2004, n. 2004 • DDD, 69'08" • dystr.: EMI Music Polska  
★★★★★



**NIGEL KENNEDY**  
inner thoughts

**utwory: J. S. Bacha, Vivaldiego, Brahmsa, Mendelssohna, Elgara**  
Nigel Kennedy, skrzypce  
Berliner Philharmoniker, English Chamber Orchestra, London Philharmonic Orchestra  
Jeffrey Tate, Klaus Tennstedt, Vernon Handley, dyrygenci  
EMI Classics 3 31049 2 • w. 2005, n. 1984-2002 • DDD, 69'33" • dystr.: EMI Music Polska  
★★★★★

Nigel Kennedy urodził się w 1956 r. w Brighthon. Jest postacią dość kontrowersyjną w świecie muzycznym, dlatego zbiera rozbieżne recenzje swoich nagrań czy koncertów. Złośliwie komentarzy typu „warsztatowo niedouczony” czy „interpretacje ocierające się o banał” towarzyszą artyście od dawna. Problemem jest ekscentryczność Nigela objawiająca się nie tylko w

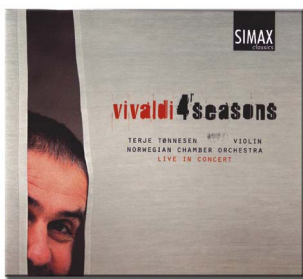
specyficznym ubiorze lecz także niecodziennym, nowatorskim interpretacjom dzieł wielkich mistrzów. Wydaje mi się, że większość uszczypliwych komentarzy jest wielkim nieporozumieniem. Nigel Kennedy był wychowankiem takich wirtuozów jak Yehudi Menuhin czy Stephan Grapelli. Jego grę cechuje wielka kultura muzyczna, a także głęboko przemyślana interpretacja dzieł wielkich twórców. A trzeba od razu dodać, że wachlarz programowy przedstawia się u Kennedy'ego pokaznie: kunsztowne wykonania Bacha, Brucha, Brahmsa, Beethovena, Czajkowskiego, Elgara, Mendelssohna, Vivaldiego, Ravela „idą w parze” z nagraniami przełożonymi na język skrzypiec dorobku Hendrixa, The Doors czy nawet z zespołem folkowym The Kroke Band.

Z całą pewnością Nigel Kennedy nie jest artystą tuzinkowym. Jego estradowe szaleństwa zbliżają rzęszce ludzi na co dzień stroniących od muzyki poważnej. Jednak jak pięknie powiedział William Szekspir „Choć to szaleństwo, jest w nim przecie metoda”.

Chciałbym przekazać odczucia jakie odniosłem po wysłuchaniu dwóch płyt z Kennedyem w roli głównej. Pierwsza z nich zawiera koncerty skrzypcowe Vivaldiego (już druga płyta z tej serii). Nie znajdziemy tutaj żadnych nowatorskich eksperymentów. Koncerty Vivaldiego na skrzypcach Kennedy'ego o charakterystycznym chropowatym, miejscami wręcz surowym dźwięku brzmią świeżo. Znakomite zgranie Nigela z Berlińskimi Filharmonikami słycać od pierwszych dźwięków. Muszę powiedzieć, po wysłuchaniu tej płyty, że zostałem mile zaskoczony lekką, a zarazem podbudowaną własną filozofią muzyczną interpretacją.

Druga płyta jest zbiorem wolnych części zebranych z najświetniejszych koncertów skrzypcowych kompozytorów takich jak: Bach, Bruch, Elgar, Vivaldi, Brahms czy Mendelssohn. Bardzo ciekawa pozycja na rynku muzycznym w świetnym wykonaniu. Poznajemy tu Nigela jako człowieka o dużej wrażliwości, romantyka, zarażającego ciepłem i spokojem. Przepojone romantyzmem interpretacje nie pozostawiają nikogo obojętnym. Co ciekawe następujące po sobie wolne części koncertów nie nużą pomimo długiego czasu trwania (nawet ponad 13 min.). Płyta jest doskonałym rozwiązaniem na wyciszenie się i wyrwaniem z ciągłego pośpiechu charakteryzującego naszą epokę (nie radzę słuchać podczas prowadzenia samochodu). Zachęcam do zapoznania się z obydwoma nagraniami, również tych, którzy nie przekonali się jeszcze o wielkości tego trochę kontrowersyjnego artysty.

Przemysław Piekutowski



### ANTONIO VIVALDI 1678-1741

**Cztery pory roku**  
*Terje Tonnesen, skrzypce*  
*Norwegian Chamber Orchestra*  
Simax PSC 1247 • w. 2005, n.2005 • DDD, 53'30"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Majstrowania przy Vivaldim ciągnie dalej. Czy to psucie czy poprawianie *Czterech pór roku*? Próżność czy pokora? Odwaga czy głupota? Mierzenie się z geniuszem, czy składanie mu hołdu? Te i setki innych pytań cisną się od pierwszych sekund tego niezwykłego nagrania. Według Terje Tonnesena, solisty i pomysłodawcy projektu, nowa wersja najświetniejszych kompozycji Vivaldiego, to jakby most rzucony między rokiem 1700 a 2000; to podróż w czasie i spojrzenie na te utwory z perspektywy człowieka dwudziestowiecznego; to wreszcie *Pory roku* widziane oczami mieszkańca Oslo, a nie Wenecji.

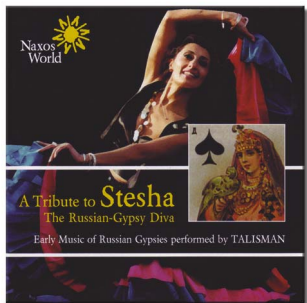
Tonnesen, lider Norweskiej Orkiestry Kameralnej – jednej z najlepszych na świecie – zarejestrował osobliwą wersję *Czterech pór roku*. Słuchacze zebrani w kościele Uranienborg doświadczyli niezwykłego spektaklu. Koncert rozpoczyna zgiełk ulicy, dźwięk telefonu komórkowego i współcześnie brzmiące impresje na temat pierwszej części *Wiosny*. Po chwili wracamy do czasów kompozytora – oto Vivaldi bez najmniejszych udziwnień. Muzyka zmienia się jak w kalejdoskopie: nowe kadencje, taśmowe pętle, próbki z samplerów, instrumenty perkusyjne, kobzy. Wersja Tonnesena, to wybuch inwencji połączonej z niewiarygodną grą norweskich kameralistów. Wizja artysty stara się przekonać, że *Cztery pory roku* są czymś zupełnie innym dla mieszkańca północy niż dla ludzi zamieszkujących inne rejony świata. W Norwegii różnice temperatur wahają się od -30°C do +30°C – i tak brzmi to nagranie. Wykonanie jest ciemniejsze niż można by oczekiwać znając śródziemnomorską naturę kompozycji Vivaldiego. Przyjęta przez Norweżów koncepcja daje wolność w wyborze środków wyrazu. Dzięki temu letnia burza naprawdę ziele grozą, *Jesień* otwiera krzyk orkiestry, a drugą część *Wiosny* przenika norweska ludowość. Choć Tonnesen od czasu do

czasu „mruga okiem” do Johna Cage'a, nigdy nie zapomina o programowości kompozycji. O dziwo, oba światy doskonale się przenikają i uzupełniają. Okazuje się, że ów narracyjny komponent utworu potrafi połączyć dwie różne stylistyki. Świeżość i spontaniczność oraz techniczna doskonałość to znak rozpoznawczy Norweskiej Orkiestry Kameralnej. Jeśli dodać do tego odwagę w odczytywaniu tradycji, to otrzymujemy odpowiedź na pytanie: co to znaczy być muzykiem klasycznym w nowym tysiącleciu?

To bardzo kontrowersyjna płyta i nie wszyscy melomani będą ją traktować poważnie. Dlatego też szalenie trudno zdobyć się na w miarę obiektywną ocenę – każda jest możliwa. Dla mnie to płyta miesiąca, choć zapewne znajdą się i tacy, którzy z przyjemnością nie przyznaliby jej ani jednej gwiazdki.

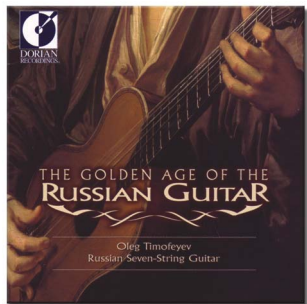
Robert Majewski

## Różne

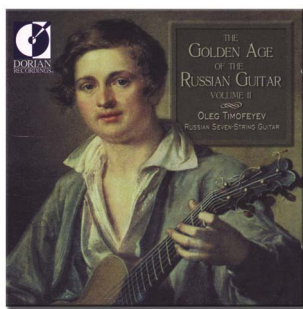


**A TRIBUTE TO STESHA**  
**The Russian-Gypsy Diva**  
dawna muzyka Cyganów rosyjskich

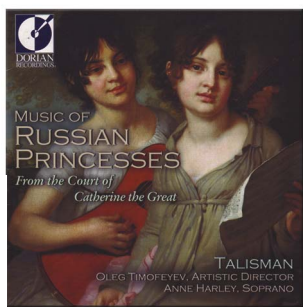
*Talisman (Anne Harley, sopran; Etienne Abelin, skrzypce i śpiew; Oleg Timofiejew, gitara 7. strunowa); Kolpakov Trio (Aleksander i Vadim Kolpakov, gitara 7. strunowa i śpiew; Tamara Cherepowska, śpiew)*  
Naxos World 76056-2 • w. 2003, n. 2005 • DDD, 59'48" • dystr.: CMD Opole ★★★★★



**THE GOLDEN AGE OF THE RUSSIAN GUITAR - VOL. 1**  
*Oleg Timofiejew, gitara 7. strunowa*  
Dorian DOR-93170 • w. 1998, n. 1998 • DDD, 65'41" ★★★★★



**THE GOLDEN AGE OF THE RUSSIAN GUITAR - VOL. 2**  
*Oleg Timofiejew, gitara 7. strunowa*  
Dorian DOR-93203 • w. 2000, n. 1999 • DDD, 68'05" ★★★★★



**MUSIC OF RUSSIAN PRINCESSES**  
muzyka dworu Katarzyny Wielkiej  
*Talisman (Anne Harley, sopran; Etienne Abelin, skrzypce i śpiew; Oleg Timofiejew, gitara 7. strunowa; Irina Rees, klawesyn)*  
Dorian DOR-93244 • w. 2002, n. 2001 • DDD, 62'00" ★★★★★

Rok temu recenzowałem bardzo ciekawą płytę z utworami gitarowymi rosyjskiego kompozytora Matwieja Pawłowa. Wykonawcą był mieszkający w USA rosyjski gitarzysta Oleg Timofiejew.

Obecnie chciałbym zaprezentować Państwu tego gitarzystę w odmiennym repertuarze. Chodzi o muzykę Cyganów rosyjskich z końca XVIII i początku XIX w. Nagranie poświęcone jest pamięci wybitnej śpiewaczki bel canto, rosyjskiej diwy Stepanidy Soldatowej (1787-1822) znanej pod pseudonimem artystycznym Stesza. Dzięki ogromnemu talentowi wytworzyła swój własny, oryginalny styl będący połączeniem tradycji cygańskiej, oraz edukacji muzycznej zachodnioeuropejskiej. Zainspirowała wielu twórców rosyjskich, zarówno kompozytorów jak i poetów tworzących specjalnie dla niej. Jako bardzo młoda dziewczynka była członkinią chóru księcia Orłowa, a już w wielu 16. lat miała okazję zetknąć się ze sztuką włoską w Operze Włoskiej w Petersburgu. Dzięki pomocy bogatych sponsorów mogła poświęcić się na-



uce bel canta by już wkrótce stworzyć własny zespół składający się z gitarzysty, skrzypka i dwóch śpiewaczek. Niestety, pomimo jej wielkiej popularności, tylko niewielu artystów zadało sobie trud by aranżacje dla niej stworzone utrwalić dla potomności. Na szczęście dość dobrze jest udokumentowana lista wykonywanych przez nią utworów, dzięki czemu Oleg Timofiejew mógł dokonać rekonstrukcji przynajmniej niektórych z nich.

I oto mamy bardzo dobry album będący dziełem kilku muzyków, w tym wybitnej sopranistki, Anny Harley.

Oleg Timofiejew to wytrawny wykonawca, wspaniale radzący sobie z rosyjską, 7. strunową gitarą. Gra bardzo muzycznie, wykorzystując w interpretacji elementy metryczne i agogiczne. Nie zapomina ani o stylu, ani o związanej z nim manierze.

Warta wspomnienia jest jeszcze atmosfera *A tribute to Stesha* – prześlągnięta lekkością, delikatnością. Przy takiej muzyce i takim wykonaniu przyjemnie się odprężyć. Niebiański niemalże głos Anny Harley, piękny w brzmieniu i kolorze, porusza za serce. Zresztą czegoż innego można się spodziewać po muzyce cygańskiej?

Chciałbym korzystając z okazji przedstawić wcześniejszy dorobek Olega Timofiejewa, zarówno jako solisty jak i kameralisty. Są to trzy płyty wydane przez Dorian Recordings, firmę trudno dostępną w Polsce (a która nie jest), ale w dzisiejszych czasach internetu nie powinno to stanowić przeszkody.

Mamy więc dwie płyty solowe poświęcone muzyce rosyjskiej z XIX w. Utwory te zostały skomponowane na 7. strunową gitarę rosyjską przez całkowicie zapomnianych kompozytorów. Kilka z nich to transkrypcje znanych utworów, w tym *Polonez* Ogińskiego. Bardzo dobre płyty, Oleg Timofiejew jest w wyśmienitej formie, i tylko nadmiar muzyki na gitarę solo jest może trochę nużący. Trzecia płyta zawiera pieśni napisane przez arystokratów związanych z dworem carycy Katarzyny II. Nagrania podjął się zespół Talizman znany z płyty Naxosu wzbogacony o klawesyn. Piękna płyta.

Stanisław Lubliński

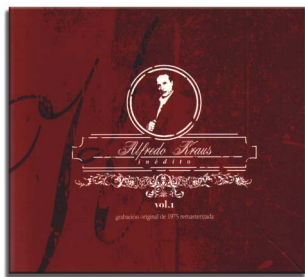
### ALFREDO KRAUS Inédito vol. 1

arie z oper: **Giordano, Boito, Gounod, Thomasa, Bizeta, Lalo, Masseneta**

Boacor 25102012 • w. 2005, n. 1975 • ADD, 57'43"

★★★★★

Nagrania zmarłego w 1999 r.



hiszpańskiego tenora Alfredo Krausa zawsze budziły zachwyt miłośników pięknego śpiewu. Jego ciepły, miękki głos i nienaganna belcantowa technika w połączeniu z niezwykłą wręcz i rzadko dzisiaj spotykaną kulturą muzyczną sprawiały, że Alfredo Kraus nazywany był często arystokratą sceny operowej. W piątą rocznicę śmierci artysty mało znana na rynku fonograficznym firma Boacor działając w porozumieniu z rodziną Alfredo Krausa wypuściła na rynek bardzo ciekawe nagranie oznaczone jako pierwszy wolumin z planowanej serii trzech albumów poświęconych temu niezwykłemu artyście. Nietypowo, zanim przejdę do bardziej szczegółowego opisu tego wydawnictwa, pozwolę sobie od razu powiedzieć, że z niecierpliwością będę oczekiwał na kolejne jego tomy.

Biorąc do ręki album, który chciałyby dzisiaj Państwu zarekomendować, odniosłem wrażenie, że oto mam przed sobą wydawnictwo o charakterze wyraźnie kolekcjonerskim. Ekskluzywne, ze starannie dopracowaną szatą graficzną pudełko, kryje w swoim wnętrzu krążek zawierający nagrania wielkiego artysty opisane jako „inédito”, czyli dotąd niepublikowane. Wydawać by się mogło, że to prawdziwy rarytas dla miłośników sztuki wokalne Alfredo Krausa. Jednak bliższe spojrzenie na całe wydawnictwo ujawnia w nim kilka niedociągnięć.

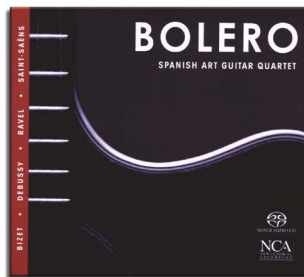
Pierwsza rzecz, która nieco rozczarowuje to przepięknie skądinąd wydana książeczka. Jej treść jednak nie zawsze jest równie starannie opracowana, jak szata graficzna. Brak jest chociażby podpisów, które podpowiedziałyby z jakich spektakli pochodzą liczne zamieszczone zdjęcia. Nie ma również dokładniejszego opisu zamieszczonych utworów. Wprawdzie nieco informacji zawartych jest w notce edytorskiej, lecz są one dosyć głęboko ukryte. Ze zdziwieniem też przyjąłem informacje o pojawiających się w utworach dźwiękach „C4”. Domyślam się, że chodzi w tym miejscu o tzw. „wysokie tenorowe c” czyli o dźwięk w oktawie dwukrotnej (w zapisie c trzykrotne). Zapis „C4” (w notacji midi oznaczający c razkreślone) sugeruje jednak zupełnie inną oktawę. Istnieją wprawdzie pewne różnice w nomenklaturze określonych dźwię-

ków w różnych notacjach, jednak nigdzie nie spotkałem się z takim zapisem tenorowego „wysokiego c”. Niezbyt precyzyjnie jest także podana informacja, w jakich okolicznościach zostały nagrane zawarte na płycie utwory, co w albumie o unikatowym charakterze nie pozostaje bez znaczenia. Drugim rozczarowaniem jest natomiast sama jakość zapisu dźwięku. Z informacji zawartej na okładce albumu wynika, że nagrania pochodzą z roku 1975. Tymczasem brzmienie płyty, której źródła tkwią prawdopodobnie w zapisach amatorów, przywodzi na myśl raczej rekonstrukcje nagrań archiwalnych z lat 30.

Na szczęście nie zawodzi sam Alfredo Kraus, który z właściwym sobie wdziękiem, kulturą i precyzją wokalną wykonuje zamieszczony w nagraniu repertuar. Na program niniejszej płyty składają się w większości arie z oper kompozytorów francuskich. Nic w tym dziwnego zważywszy, że właśnie w tym repertuarze, obok włoskiego belcanta, Alfredo Kraus odnosił największe sukcesy. Album otwierają jednak trzy utwory kompozytorów włoskich. Na szczególną uwagę zasługują przepięknie wykonane dwie arie z oper U. Giordano na czele ze słynną arią *Lorisa Amor ti vieta*. Pewną ciekawostką jest też wykonanie arii Siebla z opery Ch. Gounoda *Faust*, która przeznaczona jest na głos mezzosopranowy, choć w tradycji wykonawczej często jest re-alizowana przez głosy tenorowe. Na szczęście obok wspomnianej arii Siebla nie zabrakło też słynnej arii tytułowego bohatera opery Gounoda – *Salut! Demeure chaste pure* zaśpiewanej wręcz doskonale, choć w nieco innym charakterze niż można to usłyszeć w niedoścignionym nagraniu Richarda Crooksa z 1940 r. Pomimo wielkiego szacunku, jakim obdarzam Alfredo Krausa muszę też zauważyć, że w kilku momentach jakby odbiegał on odrobinę od swojej perfekcji wokalne (szczególnie w drugiej arii z opery *Mignon* A. Thomasa, czy we wspomnianej arii Siebla), choć nie dyskredytuje to całego nagrania.

Podsumowując muszę stwierdzić, że album *Alfredo Kraus inédito*, pomimo kilku wskazanych przeze mnie mankamentów, jest niezwykle interesującą i wartościową pozycją na rynku wydawniczym. Prawdziwi melomani zwrócą raczej uwagę na wartości merytoryczne niż na niedociągnięcia edycyjne. Kolekcjonerzy będą zadowoleni z eleganckiej oprawy. Nieprzemijających wartości pięknego śpiewu nie jest natomiast w stanie zniszczyć nawet bardzo słaba jakość masteringu.

Ziemowit Wojtczak



### BOLERO aranżacje na kwartet gitarowy Bizeta, Saint-Saënsa, Debussy'ego, Ravela

Spanish Art Guitar Quartet

Membran 60156 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 56'34"

★

Czwórka niemieckich gitarzystów postanowiła w roku 2005 nagrać płytę *Bolero*. Wszystkie utwory zostały zaaranżowane na potrzeby kwartetu gitarowego. Tego typu pomysły zwykle wzbudzają moją ciekawość. Nowe spojrzenie, odmienne brzmienie, wydobywanie dróg planowych głosów, wprowadzenie interesującej harmonii, zaskakujące niespodzianki artykulacyjne – z takimi aspektami wiąże się zazwyczaj pomysłowe aranżacje. Czy tak było również i w tym przypadku? Przede wszystkim dobór repertuaru był dość ryzykowny i wymagający. Same muzyczne „hity”. Suita z opery *Carmen* Georga Bizeta, *Habenera* Camilla Saint-Saënsa i oczywiście tytułowe *Bolero* Maurycego Ravela. Jednym słowem płyta ma się dobrze sprzedawać. Ja omijałabym ją jednak wielkim łukiem. Kompetencje instrumentalistów nie budzą większych zastrzeżeń, choć z łatwością można wysłuchać pewne niedoskonałości techniczne. Podstawowy zarzut uderza jednak w główną ideę nagrania. Aranżacje na kwartet gitarowy są zwyczajnie, niemiłosiernie nudne! Muzycy nie uatrakcyjnili w żaden sposób utworów, wykonali je z naiwną prostotą, która oprócz tego, że bardzo szkolna, nie potrafi przykuć uwagi dłużej niż na kilka taktów. Moje zdziwienie sięgnęło zenitu gdy dojrzałem do kluczowego utworu – sławnego *Bolera*. Proszę Państwa, trwa ono całe 15 minut, dla pewności dodaję – na 4 gitary. Myślę, że wielu z Państwa pamięta ze szkoły owo *Bolero*, na podstawie którego można zapoznać się z barwą i brzmieniem wielu instrumentów orkiestry symfonicznej. Idea jest instrumentalnie crescendo oparte na powtarzającym się motywie melodyczno-rytmicznym. W jaki sposób można uzyskać podobny efekt w tak ograniczonej obsadzie? Odpowiedź jest krótka: nie można.

Marta Sienkiewicz



**ELISABETH SCHWARTZKOPF śpiewa arie z operetek Lehara, Suppého i Straussa**

Hänssler Classics CD 94.501 • w. 2004, n. 1939/40, 1953 • DDD, 68'44" ★★★★★

Słuchanie głosu Elisabeth Schwarzkopf to dla mnie zawsze przyjemność. Tym razem firma Hänssler proponuje nam dość ciekawą kompilację. Oryginalne archiwalne nagrania pochodzą z kolekcji Dr. Jens-Uwe Volmecke poddano opracowaniu cyfrowemu i znakomicie odświeżono jakość dźwięku. Dzięki temu zabiegowi możemy więc posłuchać – i oczywiście porównać – głos Schwarzkopf sprzed i po „erze” jej studiów wokalnych z legendarną Marią Ivogun. Nie jestem pewna czy nawet najzgorzalsi wielbielecie Schwarzkopf słuchając najwcześniejszych jej nagrań potrafiliby rozpoznać jej głos, tak później charakterystyczny, znany i uwielbiany na świecie. Ale tę transformację i wykreowanie własnego stylu zawdzięcza Schwarzkopf właśnie Marii Ivogun. Porównując oba „brzmienia”, np. w nagrań z *Krainy uśmiechu*, po raz kolejny można się przekonać, że głos i talent to dopiero początek. Dopiero prawdziwie dobry nauczyciel i doskonała technika wokalna pozwalają odnaleźć własny styl, indywidualne brzmienie i barwę. A więc płyta ta, to nie tylko przyjemność słuchania doskonałych wykonań fragmentów operetek, ale również dokument „zmiany” głosu Schwarzkopf zachowany w archiwach radiowych Telefunken. A był to również czas sprzed „epoki” Waltera Legge, zwanego Pigmalionem jej życia, człowieka, który już po jej studiach z Ivogun uformował ją jako wszechstronną śpiewaczkę: od Lieder, poprzez operetki po operę.

Prezentowane w tej kompilacji archiwalne nagrania fragmentów operetek przypominają nam również głos Ruperta Glawitscha, tenora (1907-1971), który w swoim czasie był ulubieńcem nagrań radiowych. Welwetowo miękki, słodko melodyjny głos idealnie „pasował” do „łżejszej muzy”. W pojawającym nagraniu *Krainy uśmiechu* możemy natomiast podziwiać doskonały i znacznie lepiej już nam znany tenor Nicolaia Geddy.

Płytę tę mogę jednak polecić tylko zapaleńcom wokalnemu i wielbicielom Elisabeth Schwarzkopf. Ci, którzy chcieliby po raz pierwszy posłuchać brzmienia jej piękno sopranu powinni wybrać inne kompilacje bez trudności dostępne na rynku.

Basia Jakubowska



**ANNIE FISCHER**

**utwory: Haydna, Beethovena, Chopina, Kodaly' a, Mozarta**

IMGArtists BBCL 4166-2 • w. 2005, n. 1958/63/71 • ADD, 74'23" ★★★★★



**CLAUDIO ARRAU**

**Beethoven – Sonata nr 13 op. 27 nr 1; Schumann – Fantazja C-dur op. 17; Schoenberg – 3 utwory op. 11**

IMGArtists BBCL 4162-2 • w. 2005, n. 1959/60 • ADD, 64'08" ★★★★★

Seria *BBC Legends* prezentuje dokonania artystyczne wielkich muzyków w pigułce. Obie prezentowane płyty związane są osobami pianistów: Claudio Arrau'a powszechnie znanego i cenionego, oraz niezauważonej przez wielu Annie Fischer. Cel wydawców jest jasny, wielkie nazwiska, wybitne interpretacje – gwarancją sukcesu. Niestety skromna, można by nawet powiedzieć zaniedbana, strona edytorska do kupna raczej nie zachęca. Po serii *The Great Pianists of the XX<sup>th</sup> century*, którą wydał Philips, trudno się dziwić, że melomani spodziewają się eleganckiej oprawy i bogatej treści.

Archiwalne nagrania Annie Fischer są świadectwem jej niezwykłego kunsztu pianistycznego i indywidualizmu interpretacyjnego. Jej dokonania nie są powszechnie znane, rzadko jej nazwisko pojawia się w towarzystwie najwybitniej-

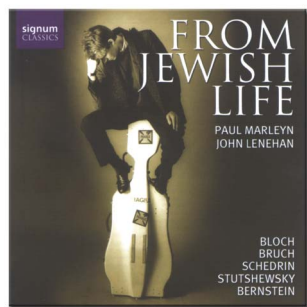
szych. W jej dorobku na szczególną uwagę zasługują nagrania muzyki klasycznej, przede wszystkim komplet 32 sonat Beethovena. Pianistka jest artystką, w której grze na plan pierwszy wysuwa się aspekt „duchowy”. Interpretacje Annie Fischer nie są płaskie ani powierzchowne, nie są też nastawione na efekt. Służą przekazaniu treści ukrytych w dźwiękach; przedstawiają charakter kompozytora, jego życie, jego historię. Obcowanie ze sztuką Fischer to gwarancja niezwykłych przeżyć estetycznych.

W pamięć zapada interpretacja *Sonaty c-moll* Mozarta, w której Annie Fischer daje dowód oryginalności swoich wizji. Cały utwór zdaje się być daleki od muzyki Beethovena. Pierwszy temat, rozpoczynający się rozłożonym trójdzwiękiem c-moll pianistka gra legato, gdy inni konsekwentnie preferują artykulację staccato. Oczywiście powtarzający się motyw w toku utworu gra z żelazną konsekwencją, w ten sam sposób. Oktawy lewej ręki pierwszego tematu, w których pianiści doszukują się wzoru dla tej samej figury w *Patetycznej* Beethovena (również w pierwszym temacie), gra bardzo mozartowsko bez cienia sugestii o podobieństwie. Wielki talent dla budowania różnorodnych nastrojów Fischer objawia w *32 Wariacjach na oryginalny temat* Beethovena, gdzie każde kolejne opracowanie tematu jest dla niej powodem do wydobywania maksimum barw z różnorodnych figur melodyczno-rytmicznych, które zastosował kompozytor.

Arrau'a przedstawiać nie trzeba. Chilijski pianista cieszy się sławą interpretatora muzyki klasycznej i romantycznej. Jego gra to przede wszystkim porządek, równowaga, i żar. Arrau ma też niesamowitą technikę, która pozwala mu pokonywać w szybkich tempach zawichości partytury. W efekcie tam, gdzie inni maskują niedostatki warsztatu zwolnieniami, wynikającymi „niby” z pomysłu interpretacyjnego, Arrau prze do przodu z niezwykłą lekkością i naturalnością. Kunszt w tym aspekcie objawił grając *Fantazję C-dur* op. 17 Schumanna zawartą na nagraniu. Bliski doskonałości jest jego interpretacji jest również Schoenberg – *Miniatury na fortepian* op. 11, w doskonale wyważonych tempach i nasileniu emocji.

Na rynku sporo jest płyt nagranych przez Arrau'a, dlatego warto poszukać tych samych interpretacji w innym wydaniu. Jeśli chodzi o Fischer, to warto zapoznać się z jej wielką sztuką pianistyczną nawet od tego nieudanego edytorsko nagrania.

Michał Szulakowski



**FROM JEWISH LIFE**

**utwory Brucha, Blocha, Bernsteina, Schedrina**

Paul Marley, wiolonczela John Lanehan, fortepian Signum Records SIG CD 505 • w. 2004, n. 1996 • DDD, 72'43" ★★★★★

Signum Records przedstawia słuchaczom zachwycający debiutancki krążek Paula Marleya i Johna Lenehana: ich spotkanie z muzyką zakorzenioną w kulturze żydowskiej lub skomponowanej pod jej wpływem. Muzycy pochodzenia żydowskiego w swoich utworach zadają często ważne pytania, ale zawsze towarzyszy im radość tworzenia. Konsekwentnie styl żydowskiej muzyki ludowej opisywał smutne zdarzenia rozpaczliwej walki, ale w miłym nastroju. Tradycyjne melodie ludowe prezentowane są na tym krążku w utworach Bernsteina, Blocha, Brucha, Schedrina i Stutszewsky'ego.

Zawarta na płycie wczesna *Sonata wiolonczelowa* Blocha (1897) nigdy wcześniej nie była opublikowana i nagrana. Na światło dzienne wy dobył ją kilka lat temu znakomity angielski wiolonczelista Steven Isserlis i po raz pierwszy wykonał ją w londyńskiej Wigmore Hall. Isserlis wielkodusznie podarował ją Paulowi i pozwolił na jej nagranie, jako przykład pięknego, ale wczesnego i raczej niedojrzałego, stylu kompozytora. Poszczególne części *Sonaty* są jednak porównywalne z innymi utworami na tej płycie.

*From Jewish Life* jest tytułem jednego, z umieszczonych na krążku utworów Blocha, pochodzącym z przełomu 1923 i 1924 r. Sam kompozytor tak pisał o swojej muzyce: „Jest we mnie żydowska dusza: skomplikowana, żarliwa i niespokojna, która drga poprzez Biblię. Ona jest we mnie i jest lepszą częścią mojego życia”.

Pomysłowy program i ujmująca idea płyty zasługują na wielkie uznanie. Młodzi wykonawcy potrafią do siebie przekonać i zauroczyć słuchaczy swą grą. A sama płyta zachwyca także doskonałym dźwiękiem, z ciepłą wiolonczelą i wyważoną przestrzenią.

Angelika Przeździeń



# Acte Préalable

najlepsi artyści



wybitne osiągnięcia

pomagamy artystom • nagrywamy i wydajemy muzykę poważną  
dofinansowujemy ciekawe projekty  
pomożemy wydać i wypromować płytę

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*, skr.poczt. 71, 02-800 Warszawa 93, tel./fax (22) 648 88 38, e-mail: actepre@wp.pl

## Lider\* polskiej fonografii • Mecenaz muzyki polskiej

\* Pod względem ilości nagrań premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagrań premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.



### YUNDI LI Vienna Recital

muzyka: Scarlatti, Mozarta,  
Schumanna, Liszta

Yundi Li, fortepian

Deutsche Grammophon 4775571 • w.

2005, n. 2005 • DDD, 71'30" • dystr.:

Universal Music Polska

★★★★★

Poczynania młodego chińskiego pianisty śledzimy ze szczególnym zainteresowaniem. I nie ma w tym nic dziwnego, skoro drogę do międzynarodowej kariery otworzył mu Konkurs Chopinowski. Z mojej strony jest to ciągła obawa, czy muzyk sprawdzi się na estradach świata. Jeśli tak, to na konkurs wszyscy będą patrzyli łaskawym wzrokiem, jeśli nie, prestiż warszawskiej imprezy będzie coraz mniejszy. Li wprawdzie tryumfo-

wał jako laureat pierwszej nagrody (i to po dwóch edycjach, kiedy najwyższy laur nie był przyznawany), ale przecież słyszeliśmy wielu znakomych pianistów – według niektórych znakomitszych niż Li – którzy nie wyszli z pierwszego etapu. Najpierw więc jurorzy, a później już DG dało Chińczykowi szansę. Zastanawiam się czy interesy niemieckiej wytwórni nie kreuja ponad miarę talentu Li, który jest postacią ciekawą, ośmielię się stwierdzić, że dojrzała – mimo licznych głosów odwrotnych, ale jednak pianistycznie jeszcze nie skończoną. Jest to na pewno pewniejszy zawodnik niż przereklamowany Lang Lang, ale nie rozbił jeszcze bariery, która pozwala słuchaczowi delektować się jego wykonaniami w całkowitym zaufaniu.

Dusza na wskroś romantyczna powoduje, że pianista oscyluje głównie wokół muzyki XIX w. Ta też pod jego palcami jest najbardziej szczerą i naturalną. Późny barok i klasycyzm mimo, że zagrane w kanonach zdają się samego wykonawcy już tak nie pochłaniać, więc co dopiero słuchaczy? Li jest pianistą estrady. Pięknie prezentuje się przy instrumencie, ma wielkie umiejętności techniczne i kolorystyczne. W jego produkcjach zwraca uwagę dbałość o szczegó-

ły. Te uwzględniające tekst muzyczny (precyzja rytmiczna, wierność artykulacyjna i dynamiczna, etc.), jak i te związane z jakością wydobywania dźwięku.

Ale to wszystko już wiedzieliśmy, a co do sylwetki pianisty wnosi *Wiedeński recital*? Na pewno dowodzi, że dla Li nie jest problemem budowanie wielkich form, które wymagają częstych zmian w doborze środków pianistycznych i, że jest pianistą stylowym. O ile *Rapsodia hiszpańska* potwierdza niezdolność predyspozycje Chińczyka do wykonywania muzyki Liszta, a *Karnawał* Schumanna zadawała pod wielorakimi względami, o tyle Mozart i Scarlatti poza stylowością nie wykazują cech godnych wyszczególnienia. Oczywiście dwóch ostatnich kompozytorów przedstawił Li używając przepięknej artykulacji i wspomnianej już kolorystyki.

Obie sonaty Scarlattiego stanowią swoiste preludium dla tego recitalu, Mozart jest przedstawiony w nieco zbyt pospiesznym tempie. Za to *Karnawał* i *Rapsodia* urzekają świeżością, która nie przynosi szkody logicznej. Pięknie brzmiące akordy otwierające *Préambule* wprowadzają słuchacza w świat bohaterów komedii del'Arte. Kreślone sylwetki postaci są silnie

skontrastowane a wewnątrz bardzo spójne, wszystkie łączniki pomiędzy frazami służące zmianie nastroju zagrane są z ogromnym pietyzmem. Czasem może brakuje ostatecznego zapomnienia, jakby za dużo było kontroli nie tyle nad emocją ile nad brzmieniem instrumentu – chwilami zbyt subtelnym. Prawdą jest, że dzięki temu kreśleni bohaterowie nie nabrali cech ludzkich, a objawili się wyłącznie jako lalki – marionetki... Liszt za to nie mógł być pozbawiony pierwiastka dynamizmu i dozwolonej skrajności, wyraźnego eksponowania wszelkich kontrastów brzmieniowych i szczególnie pięknie brzmiącego rejestru niskiego – pełnego tajemnicy i blasku. Motorycznie rozwijające się tematy wyraźnie podkreślone zmiany tonacji w przebiegu utworu, czasem żart, za chwilę powaga... wszystko to idealnie rozplanowane w czasie.

Nagranie to godne jest uwagi bardziej niż wcześniejsze studyjne produkcje Li, być może dlatego, że nagrań koncertowych słucha się inaczej nawet tych niedoskonałych. Po zapoznaniu się z tą płytą możemy być pewni, że Li warszawskiemu Konkursowi wstydu nie przyniesie.

Michał Szulakowski



Lider polskiej fonografii  
Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów



wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści  
outstanding achievements • best artists

MARIUSZ KLIMEK  
PREZENTUJE  
SKRYWANE  
OBLICZE  
WITOLDA  
LUTOŚLAWSKIEGO

Acte Préalable



APO134

DERWID

Lutosławski's Concealed Portrait



World Premiere Recording

Mariusz Klimek

PROMOCJA  
CENA SPADA  
O 25%  
I WYNOŚI  
TYLKO 26 PLN

Tylko w marcu kupisz w  
Wydawnictwie album Ma-  
riusza Klimka w promocyj-  
nej cenie 26 zł. Koszty wy-  
syki na terenie Polski po-  
krywa Wydawnictwo.

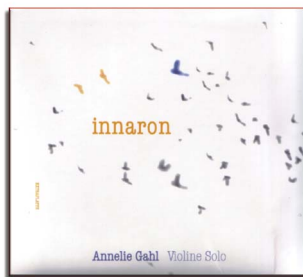
dla tych, którzy kochają muzykę  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable, skr. poczt. 71, 02-800 Warszawa 93 • tel/fax 0226488838 • @: actepre@wp.pl

APO134  
ACTE PREALABLE

© fot. Ryszard Wośnicki • © proj. graf.: Studio Jeremi.





**INNARON**

**Fritz Kreil (1957):** *Wie die Gestalt eines Schimmels*; **Klaus Lang (1971):** *Kresse. Kreise*; **Heinrich Ignaz Biber (1644-1704):** *Passacaglia – Schutzengelsonate*; **Christian Muthspiel (1962):** *Augenblicke*; **Katharina Klement (1963):** *weiß-unweiß*

Annelie Gahl, skrzypce  
Extraplatte EX 581-2 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 54'56"  
★★★★

*Passacaglia*, znane także jako *Sonata dla Aniola Stróża* z powodu rozety, którą kompozytor umieścił w oryginale, jest punktem wyjścia dla pierwszej solowej płyty austriackiej skrzypczki Annelie Gahl (rocznik 1965). Fritz Keil, Katharine Klement, Klaus Lang i Christian Muthspiel przyjęli zaproszenie wykonawczynie i związali swoje dzieła z tym utworem. Wraz z tą kompozycją Biber zamknął swój cykl 15 misterii. Teraz skrzypce zostały zupełnie same, prowadząc płomienny dialog z Aniołem Stróżem. Jak pisze skrzypczak: „Podobnie ja czuję, wykonując te nowe kompozycje, które krążą wokół *Passacaglii* Bibera”. Różnice w estetycznych założeniach kompozytorów i – co za tym idzie – różnorodność nawiązań, pokazuje ten utwór Bibera w nowym świetle, w zależności od punktu widzenia każdej z nich. *Innaron* to źródło niemieckiego słowa *Erinnerung* oznaczającego wspomnienie, reminiscencję, czy pamięć. „To słowo nie tylko sugeruje retrospekcję, ale raczej pewny wpływ na kogoś świadomie przez coś” – sugeruje wykonawczynie.

Sama płyta wydaje się interesująca, choć mnie zadziwiło umieszczenie *Passacaglii* jako utworu środkowego. Bardziej logicznym byłoby umieszczenie tego utworu na początku, choć – z drugiej strony – taka kolejność sugeruje właśnie środek, punkt, wokół którego cała płyta „się kręci”. Pomysł na płytę ciekawy, choć gorzej z jego wykonaniem. Dźwięk na krążku jest nierówny, tak samo jak utwory. Kompozycja Keila wydaje się być najciekawsza, natomiast pozostałe, niestety nie dorównują poziomem zasadniczemu utworowi na płycie, który jest tutaj najważniejszy.

Angelika Przeździeń

**INTRODUCING THE WORLD OF AMERICAN JEWISH MUSIC**

utwory: **D. Brubecka, L. Bernsteina, D. Milhaud, J. Chajesa, P. Schoenfelda, I. Schorra, J. Achrona, A. Kaplana, E. Tocha, J. Linda, Y. Wynera, Castelnuovo-Tedesco, R. Sterna, B. Adolphe'a, K. Weila, J. Sumshinsky'ego**

Naxos 8.559406 • w. 2003, n. • DDD. 79'13" • dystr.: CMD Opole  
★★★★★

Płyta, którą mam przyjemność omówić, jest próbą zaprezentowania fragmentu spośród bogatego dorobku amerykańskich kompozytorów żydowskiego pochodzenia. Amerykańscy Żydzi są obecnie największą diasporą żydowską, aktywnie kultywującą własną tradycję, zarówno świecką jak i religijną. Dobre warunki rozwojowe dla tej społeczności pozwalają na rozwinięcie autonomicznych gałęzi poszczególnych dziedzin życia, w tym także ścieżki muzycznej.

Prezentowana płyta została wydana pod patronatem fundacji Milken Archive of American Jewish Music, której członkowie, a zwłaszcza jeden z jej założycieli Lowell Milken, pragnęli uczcić 350. rocznicę osiedlenia się Żydów w Ameryce. Znalazły się na niej dzieła przeróżne – głównie XX-wiecznych kompozytorów. A ponieważ rejestracje utworów odbywały się w rozmaitych miejscach i w różnym czasie, także grono wykonawców jest niezwykle zróżnicowane. W ten sposób powstała kompilacja form i gatunków, uprawianych przez żydowskich kompozytorów. I tak, oprócz opracowanej muzyki synagogalnej (I. Schorr *Sheyibbaneh Beit Hamikdash*) znajdziemy pieśni śpiewane w jidysz, których tytuły ani autorzy często nie są znani, ale przez lata funkcjonowały w tradycji ustnej i nadal są przekazywane z pokolenia na pokolenie (anonimowa pieśń *Hull Mitn Shtrudl*). Znajdziemy utwory uznanych, „profesjonalnych” kompozytorów, tworzących własne, muzyczne wizje oparte na żydowskich tematach (D. Milhaud *Etudes on Liturgical Themes*). Językowa – a co za tym idzie i społeczna – różnorodność społeczności żydowskiej także została na płycie zaakcentowana: oprócz pieśni w jidysz i po hebrajsku, jest pieśń Żydów sefardyjskich w języku ladino (*Camini Por Altas Torres*).

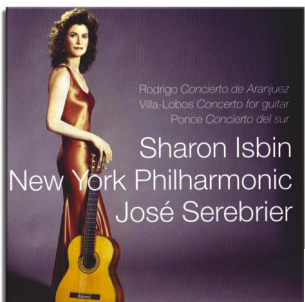
Wśród potężnego grona wyko-



nawców są nazwiska dobrze znane polskim melomanom: m.in. stali goście krakowskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej – kantor Ben Zion Miller i klarnecista David Krakauer.

Niesamowita na tej płycie jest muzyczna „jedność w różnorodności”. Pozornie utwory, które znalazły się na niej nie mają wspólnego muzycznego mianownika. Ale po kilkakrotnym przesłuchaniu wszystko staje się oczywiste...

Katarzyna Fortuna



**Joaquin Rodrigo – Concierto de Aranjuez; Heitor Villa-Lobos – Koncert gitarowy; Manuel Ponce – Concierto del sur**  
Sharon Isbin, gitara  
New York Philharmonic  
José Serebrier, dyrygent  
Warner Classics 2564 60296-2 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 67'12"  
★★★★★

Repertuar przeznaczony na gitarę klasyczną jest raczej mało popularny. W salach koncertowych od wielu, wielu lat króluje muzyka fortepianowa i skrzypcowa, i nie wydaje się, aby cokolwiek tę paszę miało przerwać. Gitara kojarzona raczej z muzyką turystyczną, co najwyżej z twórczością kabaretową, nie zdobywa uznania szerokiego grona melomanów. Płyta, którą mam przyjemność zaprezentować, może być doskonałym sposobem na przełamanie tego stereotypu.

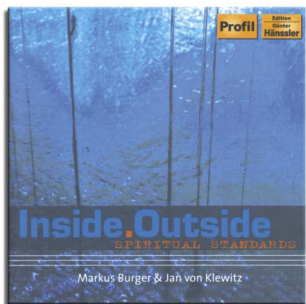
Wirtuozerie gry na gitarze Sharon Isbin zna chyba cały muzyczny świat. Jej grafik koncertowy jest szczerze wypielniony, a kolejne płyty otrzymują prestiżowe nagrody (np. Grammy 2001 za płytę *Dreams of a World*). Także i to nagranie nominowano do statuetki Grammy 2005 w kategorii Best Classical Album.

Na prezentowanej płycie znalazły się 3 koncerty. Pierwszy z nich: *Concierto de Aranjuez* autorstwa przyjaciela Isbin – hiszpańskiego kompozytora Joaquina Rodrigó, był napisany dla Regino Sainz de la Maza. Geneza dzieła ma smutne tło poważnej choroby żony kompozytora (wzruszająca druga część), a sam tytuł nawiązuje do miasta, w którym małżeństwo spędziło swój miodowy miesiąc. To niezwykle piękna, liryczna muzyka, przebrzmiewająca echemi XVI-wiecznej hiszpańskiej vihueli.

Autor kolejnego utworu – H. Villa-Lobos – miał tą przewagę nad Rodrigo i Ponce, że sam był praktykującym gitarzystą. Znał doskonale możliwości instrumentu. Dodatkowo ściśle współpracował ze znanym wirtuozem Andreasem Segovią, co pozwalało na bieżąco konsultować kompozytorskie pomysły. Wreszcie utwór ostatniego z kompozytorów, ucznia Rodrigó – Manuela Ponce'a – także związany z Segovią. Właśnie ten muzyk dokonał premierowej rejestracji *Concierto del sur*.

Nad całością interpretacyjną sprawował pieczę José Serebrier. Dorobek tego wszechstronnego dyrygenta i kompozytora to dzieła dopracowane w każdym szczególe. Ta żelazna reguła sprawdziła się i tym razem.

Katarzyna Fortuna



**INSIDE-OUTSIDE Spiritual Standards**  
Markus Burger, fortepian  
Jan von Klewitz, saksofon  
Profil PH04088 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 61'57"  
★★★★

Jeśli lubicie książki z przygodami, w których w każdej chwili coś może zaskoczyć, to ta płyta jest dla was. Została skonstruowana w sposób podobny, w jaki rozgrywa się akcja na stronach książki. Choć kompozycja okładki i tytuł obiecuje muzykę, przy której możemy się zrelaksować (w takim nastroju utrzymać jest pierwsza ścieżka), to szybko możemy się zorientować, że w tej muzyce dzieje się o wiele więcej. Pobudza naszą wyobraźnię i wciąga w historię miejscami tajemniczą i groźną, a to wszystko za sprawą Marcusa Burgera – pianisty – i Jana von Klewitza – saksofonisty, którzy stworzyli tę wspaniałą, pełną zaskakujących momentów całość.

Ścieżki dźwiękowe płynnie przechodzą jedna w drugą. Na tej płycie Burger i Klewitz oprócz tego, że świetnie improwizują (szczególnie pianista), to poszukują nowych możliwości dźwiękowych, dlatego odniosłam wrażenie pewnego podziału na utwory jazzowe i nowatorskie, w których instrumenty wykorzystywane są w nietypowy sposób.

Burger często wydobywa dźwięk bezpośrednio ze strun for-

tepianiu (szarpiając je, lub w nie uderzając), tym samym wykorzystując instrument w dwojaki sposób, melodycznie i perkusyjnie. Dostarcza to wiele ciekawych efektów.

Duet ten roztacza przed nami całą gamę możliwości wykorzystywania brzmienia instrumentów, zachynając muzyką ilustracyjną, przez orientalną, klasycyzującą, jazzową, na nowatorskiej i perkusyjnej kończąc, nie pomijając onomatopei.

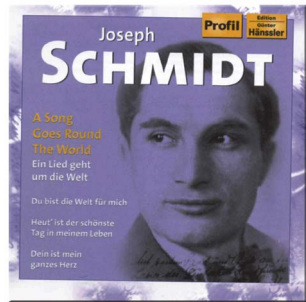
Muzykom nie można nie zarzuć, a tylko pogratulować pomysłów. Warto sięgnąć po tę płytę. Szczególnie zadowoleni powinni być miłośnicy jazzu.

Warto wspomnieć, że ich pierwsza płyta *Spiritual Standards* rozszła się w ponad 10.000 egzemplarzy, a ci niezwykli artyści koncertowali już w wielu krajach.

Ścieżki na płycie w miarę słuchania wzmagają napięcie, które osiągnąwszy szczyt, powoli opada.

Krażek kończy *Crystal Rain* (jak na początku), który jest sygnałem, że muzyczną wędrówkę czas zakończyć.

Karolina Kondracka



**JOSEPH SCHMIDT**  
**A Song Goes Round The World**  
 Arie operowe, operetkowe, piosenki popularne i filmowe  
 Profil PH04017 • w. 2004, n. 1930-1935  
 • ADD, 146'03", 2CD  
 ★★ ★

Płyty z archiwalnymi nagraniami Josepha Schmidta (1904-1942) wydało już wiele firm, a m.in.: Preiser, Koch Schwann, BelAge oraz EMI – *The Complete EMI Recordings*. W przypadku prezentowanego dwupłytowego albumu trudno mówić o reprezentatywnym „Profilu” owego wspaniałego tenora. Wydany w 2004 r. album to dość przypadkowy zestaw nagrań z lat 1929-1936.

Jeden z najpiękniejszych, wrzuszająco-dramatycznych, a jednocześnie melodyjno-lirycznych tenorów XX w. o tragicznych losach, nie zrobił kariery w teatrach operowych. Bezpośrednim tego powodem był jego niezwykle niski wzrost. Przez wiele jednak lat nagrywał z ogromnym sukcesem repertuar operowy. Prócz tego stał się też niezwykle popularny dzięki występom w filmach (zresztą tytuł owego dwupłytowego

albumu zapożyczono z jednego z najbardziej znanych jego filmów) oraz dzięki nagraniom arii operetkowych, religijnych utworów liturgii synagogalnej i wielu popularnych piosenek tzw. *Lżejszej Muzyki*.

Na obu płytach jest 47 nagrań ale tylko 13 z nich to arie z oper, m.in. z *Marthy*, *Afrykanki*, *Trubadura*, *Rigoletta*, *Napój miłosnego*, *Cyganerii*, *Toski*. Pierwszą płytę dopełniają nagrania z operetek Lehara, Straussa, etc. Druga płyta niemal w całości poświęcona jest nagraniom z filmów, w których Schmidt występował plus kilka arii operetkowych i popularnych piosenek, jak np.: *Mattinata*, *Lolita*, *La Danza*, itd. W żaden sposób owa proporcja nie odzwierciedla prawdziwego przebiegu kariery Schmidta, i w żaden sposób nie jest reprezentatywnym wyborem jego najatrakcyjniejszych wokalnie nagrań. Ci z Państwa, którym głos Schmidta jest dobrze znany, będą nieco rozczarowani zawartością obu tych płyt, choć bez względu na dobór materiału, słuchanie jego wspaniałego głosu jest zawsze niezwykłą przyjemnością. Ci, którzy głosu Schmidta nie znają, moim zdaniem powinni raczej nabyć jego nagrania wydane przez inne firmy, które dokonały lepszych wyborów, bardziej reprezentatywnych dla tego śpiewaka nagrań i zachowały właściwą proporcję odzwierciedlającą przebieg jego, niestety, krótkiej kariery.

Basia Jakubowska

**NOWHERE LEFT TO GO**  
 Muzyka na mandolinę i gitarę:  
 Engel, Schmidt-Kowalski, Shekov, Harrington, Rupert, Meyer-Metzenthin (światowa premiera)  
 Daniel Ahlert, Birgit Schwab  
 Antes Edition BM-CD 319195 • w. 2004, n. 2003 • DDD, 58'18"  
 ★★ ★ ★

Ogromna część utworów wykonanych przez znany duet Ahlert-Schwab została skomponowana we współpracy wykonawców z kompozytorami. Duet niezmordowanie dąży do rozszerzenia repertuaru na mandolinę i gitarę oraz upowszechnia go podczas koncertów i na swoich płytach. Przez kilka lat od wydania płyty *Chilli con Tango* z repertuarem współczesnym, wykonawcy dostawali od kompozytorów liczne dowody na to, iż ich muzyka może inspirować kolejnych twórców. Wykonawcy przyznają się, iż otrzymali wiele utworów od kompozytorów całego świata, napisanych specjalnie dla nich, w najróżniejszych gatunkach i stylizacjach. Oddźwięk ich pierwszej płyty przewyższył ich oczekiwania. Najnowsze nagranie prezentuje tylko małą część repertuaru, którym dysponują, i który był skomponowa-

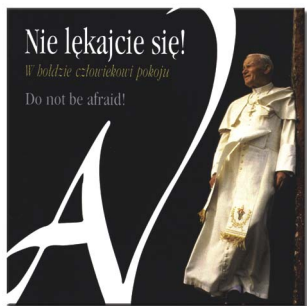
ny dla nich przez ostatnie trzy lata. Wszystkie utwory zawarte na tym krążku są nagrane po raz pierwszy.

Duet Daniel Ahlert i Birgit Schwab powstał w 1992 r. Ich znakomite rozpoznawczym jest wirtuozyzmo zespołowe i doskonale opanowanie gry na instrumentach, bogata w niuanse interpretacja, perfekcyjna gra zespołowa i „hipnotyczny” dźwięk. W swoim repertuarze duet ma muzykę od baroku aż po współczesność. Badając muzykę dawną odkrywają nowe, zaginione utwory, a swoim mistrzostwem inspirują współczesnych kompozytorów różnych narodowości i stylów.

Oczywiście zestaw instrumentów narzuca w większości formę i muzyczny język, który w przypadku kompozycji prezentowanych na płycie najczęściej sięga do tradycji muzycznej. Nawet jeśli w utworach pojawiają się najostrejsze dysonanse, to w zestawie mandolina/gitara zawsze brzmieć będą łagodnie. Mamy więc na płycie kompozycje nawiązujące do dawnych form i stylizacji (Engel, Schmidt-Kowalski), ale także nowoczesne brzmienia (Meyer-Metzenthin, Harrington czy Shekov) i nawiązania do tzw. muzyki komercyjnej popowej i jazzowej (Rupert).

Brzmienie płyty jest bardzo dobre, dźwięk jest ciepły i przestrzenny.

Angelika Przeździek



**NIE LĘKAJcie SIĘ**  
 W hołdzie człowiekowi pokoju  
 Harmonia Mundi AVAC 051012 • w. 2005, n. • DDD, 57'42" • dyst.: CMD  
 Opole

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

„Artyści występujący na tej płycie są zwiastunami pokoju. Część z nich miała lub nadal ma do czynienia z sytuacjami dramatycznymi i konfliktowymi. Część w odezwie na posłanie Jana Pawła II o zgodę i pokojowe współistnienie ludzi różnych wyznań religijnych, wierna duchowemu zaangażowaniu, dołączyła się do nagrania. Żydzi, chrześcijanie, muzułmanie interpretują utwory z repertuaru muzyki klasycznej, liturgicznej i tradycyjnej”. Taki komentarz widoczny jest na okładce płyty poświęconej człowiekowi pokoju – Janowi Pawłowi II.

Jak w sposób najprostszy opisać tę płytę? To po prostu świetna płyta w znakomitym wykonaniu. Dla mnie każdy z 13 utworów zamieszczonych na płycie jest niezwykły. Z pewnością duża w tym zasługa wykonawców różniących się między sobą kulturowo.

Nagranie rozpoczyna się minutowym fragmentem skandujących tłumów wraz z biciem dzwonów z Placu Świętego Piotra w Rzymie z dnia 8 kwietnia 2005 r. Po tym jakże wymownym fragmencie następuje *Miserere* Allegriego. Skomponowane w 1638 r. *Miserere* wykonuje Chór Kameralny Jeruzalem Oratorio. 26 śpiewaków swoim wykonaniem wyciska łyżę z oczu. Z niebywałą lekkością śpiewane przez sopran górny „c” przywodzi na myśl chór aniołów.

Wielką kulturą muzyczną charakteryzuje się Chór Trebevic z Sarajewa. Na szczególną uwagę zasługuje *Zahvalnica* (F. Dugana), dzieło o dużym ambitus poszczególnych głosów. Chór Trebevic składający się z Bośniaków, Chorwatów i Serbów posiada burzliwą historię opisaną w książeczce.

Bardzo miłym akcentem płyty jest śpiew naszych rodzimych wykonawców – Chór polskich górników z Douai. Chór męski zaprezentował pieśń *Z tej biednej Ziemi* i hymn *Gaude Mater Polonia*.

Najbardziej zachwycił mnie śpiew chóru dziecięcego z Taybech położonej na terytorium Palestyny. Grupa pięćdziesięciorga chłopców i dziewczynek wykonała *Ya Rab Assalam* co w wolnym tłumaczeniu znaczy *O Panie Pokoju*. Dzieło posiada przepiękny refren śpiewany przez chór dzieci przeplatany wersetami psalmowymi.

Poza wymienionymi zespołami wokalnymi na płycie występują także: Grecki Chór Bizantyjski, bracia i siostry zakonne z Abu-Gosh i Tavagna wykonujący *Lamentu a Ghjesu* (przepiękny utwór opiewający Pasję Chrystusa).

Wspaniały pomysł, łączący jedną idea wszystkich wykonawców, doskonale wykonanie, czego można chcieć więcej? Pozycja obowiązkowa. Gorąco polecam!

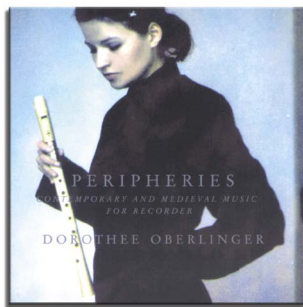
Przemysław Piekutowski

**PERIPHERIES**  
 contemporary and medieval music for recorder  
 Dorothee Oberlinger; flet prosty  
 Marc Aurel Edition MA 20011 • w. 2004, n. 2001 • DDD, 58'23"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Kolejna, dla WDR/marc aurel edition nagrana przez Dorothee Obe-





rlinger płyta rzuca pomost między muzyką dawną i nową, między Europę i Azję. Kompozycje Hildegardy von Bingen i Thibaut de Champagne oraz średniowieczne tradycyjne pieśni sefardyjskie przeplata kompozycjami współczesnych twórców z Europy i Japonii, inspirowanymi twórczością dawnych wieków. Dorothee Oberlinger jest artystką znaną z aktywnej działalności na polu muzyki dawnej i współczesnej, promująca szeroki repertuar na flet prosty. Tak i tutaj słyszymy *Commentari I i II* do sekwencji Hildegardy pióra Dorothee Hahne, obok *Lod* Karin Rehnqvist i *Ausser Atem* Moritza Eggera, oraz utworów japońskich urodzonych tuż przed drugą wojną światową – *Black Intention* Maki Ischii oraz *Mai* Seiichi Ingaki.

Oberlinger jest po prostu niesamowita. Gra i śpiewa z taśmą w nieprawdopodobnych tempach, rytmach i interwałach (półtony) z komputerową precyzją i wirtuozérią przechodzącą dosłownie ludzkie pojęcie, jednocześnie malując barwne obrazy dźwiękowe. Słucha się tego z otwartymi ustami, zapominając o wszelkich uprzedzeniach do muzyki współczesnej, czy do fletu prostego. Trudno uwierzyć, że takie światy można stwarzać przy użyciu zwyczajnej „fujarki”, komputera i dyskretnego akompaniamentu niewielkiego zespołu w składzie: Maria Jonas (lira korbowa), Stephan Rath (arcylutnia), Elisabeth Wand (wiolonczela) oraz Tom Daun (harpa).

Wyrafinowany dobór programu, doskonale wykonanie, ciekawe opracowanie i prześlizgnięta szata graficzna w książeczki każą tę płytę ocenić na sześć gwiazdek i polecić jako niezwykle zjawisko – co też niniejszym czynię.

Maria Erdman

## NORDIC SPELL

**Kalevi Aho – Koncert na flet i orkiestrę<sup>1</sup>; Haukur Tómasson – Koncert fletowy Nr 2; Christian Lindberg – Koncert na flet i orkiestrę kameralną *The World of Montuagretta*<sup>3</sup>**

Sharon Bezaly, flet  
 Lahti Symphony Orchestra<sup>1</sup>, Iceland Symphony Orchestra<sup>2</sup>, Swedish Chamber Orchestra<sup>3</sup>  
 Osmo Vanskä<sup>1</sup>, Bernharður Wilkinson<sup>2</sup>, Christian Lindberg<sup>3</sup>, dyrygenci



BIS-CD-1499 • w. 2005, n. 2003<sup>1</sup>, 2004<sup>2</sup>, 2003<sup>3</sup> • DDD, 74'27"

**Muzyka21**  
**płyta miesiąca**

Wyrok zostanie wydany bez procesu: *Nordic Spell* jest jedną z najciekawszych płyt tego roku; to wspaniała muzyka i znakomite wykonanie.

Najnowsze nagranie Sharon Bezaly zawiera trzy różne koncerty na flet, napisane przez trzech różnych skandynawskich kompozytorów, zagrane przez trzy różne orkiestry. Sharon inspirowała wielu liczących się twórców. Do roku 2005 zadeklarowali jej swoje utwory, m.in. Sofia Gubaidulina, Sally Beamish, Zhou Long, no i oczywiście cała trójka skandynawów. Sześć następnych koncertów jest w trakcie komponowania. Co jest powodem, aż tak wielkiej admiraacji? W książeczce dodanej do płyty znajdziemy pełne zachwyty słowa wypowiediane przez Aho, Tómassona i Lindberga. Pierwszy z zapalem pisze o jej niewiarygodnej technice, muzykalności i ogromnej uniwersalności, Tómasson podziwia iskrzącą sprawność, a Lindberg wpada w zachwyt nad jej witalnością i charyzmą. I tak oto, za sprawą nadzwyczajnego talentu Bezaly, literatura fletowa i melomani otrzymują znakomitą, nowoczesną muzykę.

*Koncert fletowy* Kalevi Aho to mistrzowski utwór, będący w istocie symfonią na flet i orkiestrę. Rozpoczyna go bardzo liryczne i delikatne *adagio*, skrywające rozpacz kompozytora związaną ze śmiercią ojca i chorobą ukochanego psa. Część pierwszą kontrastuje z mieniającym się jak żywe srebro *Scherzo*, po którym następuje wolny i subtelny *Epilogue*. Hipnotyzująca muzyka, przepięknie wykonana przez solistkę i towarzyszącą jej Lahti Symphony Orchestra pod batką Osmo Vänskä.

Dzieło Islandczyka Haukura Tómassona zbudowane zostało z pięciu części, każda o innym temperamencie. Koncert olniewa kompleksową fakturą i dramaturgią rytmiczną. Sercem kompozycji jest fascynująca kolorystyka, przywołująca na myśl przeróżne aluzje i podteksty – z Schoenbergiem włącznie. Christian Lindberg sprawia wra-

żenie kompozytora bardziej modnego niż nowatorskiego. Jego lekko jazzujący *Koncert na flet i orkiestrę kameralną* nosi podtytuł *The World of Montuagretta* i jest – ni mniej ni więcej – bezpruderyjną relacją dokumentującą nocne życie Brazylii. To naprawdę świetna i bardzo żywiołowa kompozycja, miksująca w eklektycznym tyglu popularne i awangardowe style muzyczne. I choć nie jest specjalnie oryginalna, słucha się jej z ogromną przyjemnością i... wypiekami na twarzy. Spore wrażenie robi też fantastyczne solo na dzwonkach, dorównujące wirtuozerii samej Bezaly.

Od *Nordic Spell* nie można się oderwać. Jedna płyta, trzy koncerty i Sharon Bezaly, która zawładnęła całą publicznością. Nadzwyczajne.

Robert Majewski



**VENGEROV**  
 utwory: Kreislera, Paganiniego, Wieniawskiego, Ysaya, Sarasatego, Rachmaninowa, Williamsa, Maxim Vengerov, skrzypce  
 Ian Brown, fortepian  
 EMI Classics 5 57916 2 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 71'53" • dystr.: EMI Music Polska  
 ★★★★★

Kolejny znakomity album tego wirtuoza. Maxim Vengerov (ur. 1974 r.) na skrzypcach zaczął grać w wieku 4,5 lat. Wywodzi się ze szkoły rosyjskiej, co tłumaczy niesamowitą ekspresyjność jego gry. Obecnie ma już na swoim koncie ogromną ilość nagród i sukcesów. Jest muzykiem wszechstronnym i „bystrym”, co w połączeniu z perfekcyjną techniką daje wspaniałe rezultaty! Dowodem tego jest właśnie płyta wydana przez wytwórnię EMI Classics, z którą artysta współpracuje od 2000 r.

Tym razem wybrał repertuar najsławniejszych skrzypkowiec, tak zwane „perły” muzyki skrzypcowej, lecz te najbliższe jego sercu – jak twierdzi. Być może dlatego płyta zatytułowana jest po prostu *Vengerov*. Do współpracy zaprosił pianistę Iana Browna.

Przez połączenie kontrastujących stylów Vengerov pokazuje, że zarówno w wirtuozowskich *Polonezach koncertowych* nr 1 op. 4 i nr 2 op. 21 Wieniawskiego, wykonanych brawurowo i jednocześnie z wielką gracją, skrzypce (jak również pianista) odnajdują się tak samo dobrze

jak w lirycznej *Wokalizie* op. 34 nr 14 Rachmaninowa, którą wzruszyłby chyba każdego... Podobnie zresztą jak *18. wariacją z Rapsodii na temat Paganiniego*. Zachwycić możemy się również wykonaniem dwóch popularnych miniatur Fritza Kreislera – *Liebeslied* i *Liebesfreud*. Ciepła barwa dźwięku ożywiona niesamowitym temperamentem Vengerova powoduje, że gra „chwytą za serce”. Nie zabrakło oczywiście Paganiniego. Jego *Cantabile* muzyk prowadzi zachwycającym dźwiękiem, z wielkim uniesieniem. Popis techniczny możemy usłyszeć w tańcach Pabla Sarasatego *Introdukcja i Tarantela*, jak również w opracowanej przez E. Ysaye'a *Etiudzie w formie walca* op. 52 nr 6 C. Saint-Saënsa. Mamy tu do czynienia z wirtuozérią w pełnym wymiarze! Wśród tych różnorodnych kompozycji znalazł się też *Temat z Listy Schindlera* Johna Williamsa.

Album ten stanowi jakby portret Vengerova. Bogactwo nastrojów i emocji jest znakomitym sposobem na poprawę samopoczucia. Do tego w mistrzowskim wydaniu! Polecam.

Anna Pieczyńska



**Aires Anciens d'Italie et d'Espagne; Lieder de Franz Liszt**  
 Gerard Souzay, baryton; Dalton Baldwin, fortepian  
 Claves CD 50-2412 • w. 2004, 1957/8 • AAD, 71'54"  
 ★★★★★

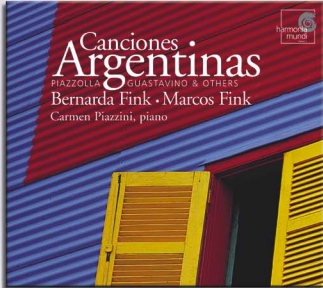
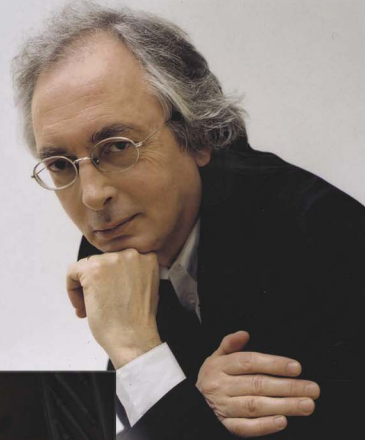
Płyta, którą mam przyjemność Państwu zarekomendować stanowi dla mnie jeszcze jeden przykład nieprzemijającego uroku i ponadczasowości niektórych rejestracji fonograficznych. Taki właśnie niepowtarzalny czar cechuje album legendarnego już dzisiaj francuskiego śpiewaka, wybitnego interpretatora liryki wokalne, Gérarda Souzaygo. Artysta ten, którego właściwe nazwisko brzmiało Tisserand, przez wielu melomanów stawiany był w jednym rzędzie z Dietrichem Fischer-Dieskauem. Gérard Souzay, podobnie jak Fischer-Dieskau, był przede wszystkim kameralistą. Zdecydowanie częściej gościł na estradzie niż na scenie operowej. Był też stałym bywalcem w studiach nagraniowych. Jego dorobek to kilkadziesiąt płyt (pełna dyskografia artysty wydana w 1991 r. nakładem Greenwood Press liczy 260



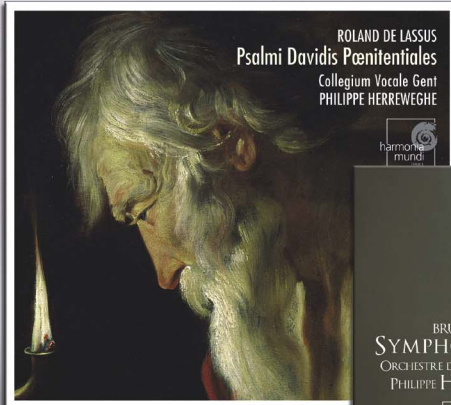




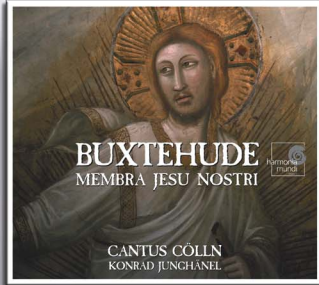
# NOWE PŁYTY



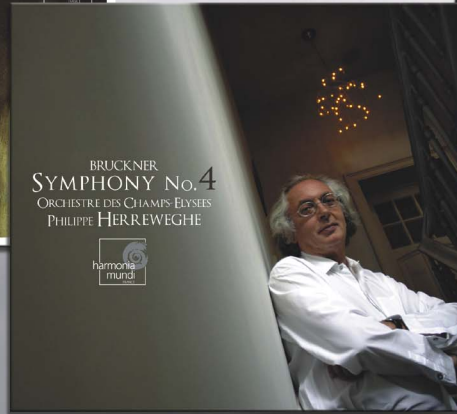
Harmonia Mundi HMC 901892



Harmonia Mundi HMC 901831.32



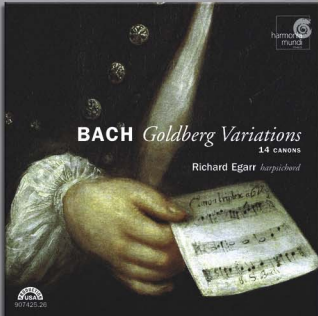
Harmonia Mundi HMC 901912



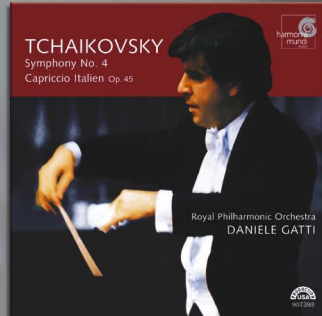
Harmonia Mundi HMC 901921



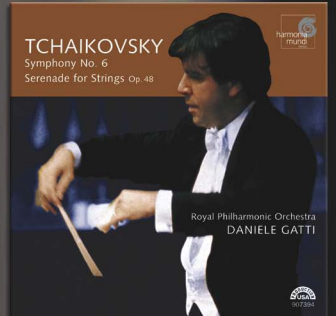
Harmonia Mundi HMC 901917



Harmonia Mundi HMU 907425.26



Harmonia Mundi HMU 907393



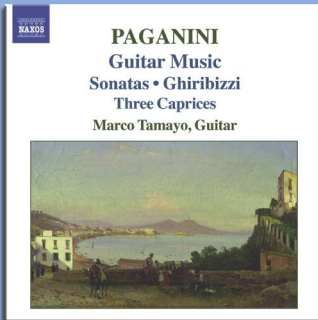
Harmonia Mundi HMU 907394

Philippe Herreweghe  
fot. Eric Larrayadieu

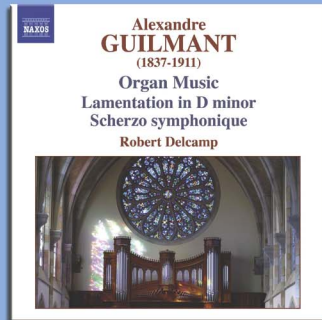
## Nowości Naxos



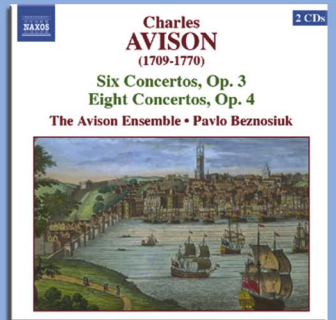
Naxos 8.557728



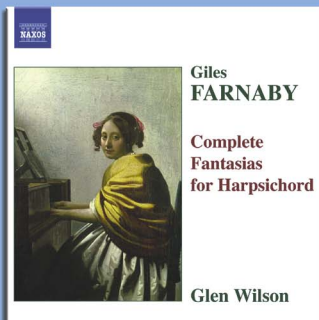
Naxos 8.557598



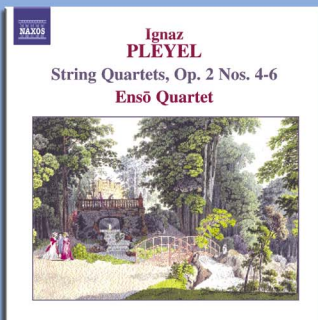
Naxos 8.557614



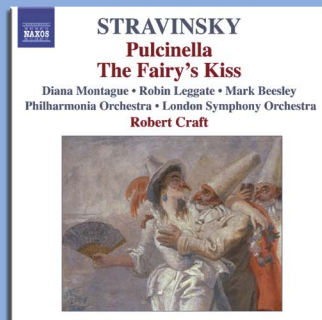
Naxos 8.557905-06



Naxos 8.570025



Naxos 8.557497



Naxos 8.557503



Naxos 8.559190



X

WIELKANOCNY FESTIWAL

LUDWIGA  
VAN

BEETHOVENA

1-15

kwietnia 2006

WARSZAWA

GDĄŃSK • KRAKÓW

SZCZECIN • BYDGOSZCZ



WYDARZENIE  
ROKU 2006

[www.beethoven.org.pl](http://www.beethoven.org.pl)