

* III Konkursu na Projekt Nagraniowy Zapomniana muzyka polska *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 5 (70)
maj 2006
ROK VII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 7,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

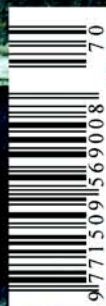
Jean-Claude
Malgoire
O muzyce dawnej
i Mozarcie

Alan
Curtis
na tropie
Motezummy

Elżbieta
Sternlicht
renesans muzyki
Kofflera

Augustyn
Bloch
in Memoriam

Sophie Solomon
Buntowniczką z wyboru



DECCA
RECORDS

SOPHIE SOLOMON

POISON SWEET MADEIRA

Fenomenalna skrzypaczka
i jej nowy album
- niezwykle połączenie
jazzu, klasyki i folku.



SOPHIE
SOLOMON
POISON
SWEET
MADEIRA

UNIVERSAL
MUSIC
POLSKA

475 721-9

www.universalmusic.pl • www.deccaclassics.com • www.sophiesolomon.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

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. 226 48 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
Przeździęk, Jacques Samalens,
prof. Bogusław Schaeffer, Dorota
Staszkievicz, Michał Szulakowski,
Magdalena Todynek, Ziemowit
Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta zespół

foto. na okładce

Sophie Solomon
© Decca/Mitch Jenkins

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 elektro-
nicznej (CD-ROM, dyskietka, e-mail) nie
będą przez Redakcję rozpatrywane.
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi
odpowiedzialności

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

W kwietniu 2004 r. Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable ogłosiło na naszych łamach II Konkurs na projekt nagraniowy pt. *Zapomniana muzyka polska*. W październiku tego samego roku ogłosiliśmy laureatkę konkursu – Marię Erdman i jej projekt *Złoty wiek klawikordu w Polsce*. Od tego czasu nic więcej na ten temat nie publikowaliśmy. Czytelnicy mogli pomyśleć, że podobnie jak w przypadku pierwszej edycji tego konkursu, nagroda nie została skonsumowana. Otóż nic bardziej mylnego. Po prostu projekt nagrania jednopłytywowej antologii polskiej muzyki klawikordowej, dzięki sugestii wydawcy, stał się kompletnym, 3. płytowym nagraniem *Kancjonatu Klarysek ze Starego Sącza*. I tak dzięki młodej, zdolnej, wytrwałej i ambitnej artystce wspomóżonej przez wydawnictwo znane z promocji muzyki polskiej, melomani z całego świata będą mogli nareszcie poznać, i to w całości, ten mało znany, polski zabytek muzyczny. Pierwszy wolumin tej produkcji pojawi się już w maju, a pozostałe kolejno w czerwcu i lipcu tego roku. Mamy także nadzieję, że ta cenna premierowa realizacja fonograficzna pomoże artystce w dalszej karierze i zachęci ją do dalszego utrwalania zapomnianego repertuaru polskiego.

Wierzymy, że sukces Marii Erdman zdopinguje innych artystów nieobecnych jeszcze w świecie fonografii do wzięcia udziału w kolejnej, III już edycji konkursu, ogłoszonego w tym miesiącu (patrz niżej). Wszyscy twierdzą, że życie jest coraz bardziej skomplikowane, coraz trudniej jest zrobić karierę czy też otrzymać pomoc. Kolejny konkurs Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable ma pomóc w przełamaniu takich stereotypów. Oto kolejna szansa dla ambitnych i zdolnych artystów w tych trudnych czasach! ☺



Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable

III konkurs na projekt nagraniowy pod tytułem

Zapomniana muzyka polska



Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 15 VII 2006 r. nadesłać na adres wydawnictwa:

- 1) życiorys ze zdjęciem (ewentualnie wszystkich członków zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku żadnego nagrania;
- 3) projekt repertuaru dotyczący tylko kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1936 r.;
- 4) próbne nagranie na CD-R, niekoniecznie proponowanego repertuaru.

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable dokona wyboru najciekawszego projektu w terminie do 15 września 2006 r. i ogłosi wyniki w październikowym numerze Muzyka21 oraz na swojej stronie internetowej. Autorowi najciekawszego projektu Wydawnictwo zaoferuje możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu. Preferowane są projekty monograficzne.

Prace należy nadsyłać na adres:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable – skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93
tel./fax: 0 - 226 48 88 38 – actepre@wp.pl – www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Łódź • Płock • Szczecin
- 11 **Augustyn Bloch in Memoriam**
- 12 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej
Cyrano de Bergerac • Mazepa
- 15 **Rzymskie owacje, czyli co słycać w operze (16)**
Maria Stuart – Agnieszka Nowak

CZŁOWIEK

- 16 **Renesans muzyki Kofflera** – z pianistką Elżbietą Sternlicht rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 17 **O muzyce dawnej i Mozarcie** – z dyrygentem Jean-Claudem Malgoirem rozmawia Maria Erdman
- 18 **Buntowniczką z wyboru** – ze skrzypaczką Sophie Solomon rozmawia Angelika Przeździeń
- 20 **O Motezumie Vivaldiego** – z dyrygentem Alanem Curtisem rozmawia David Vickers

DZIEŁO

- 22 **„Na tropie śladów”** – ponowne odkrycie *Motezumi*
Magdalena Todynek
- 24 **O muzyce fortepianowej Kofflera** – Bogusław Schaeffer
- 26 **Opery Giuseppe Verdiego (XXVII)** – *Luiza Miller*
Adam Czopek
- 29 **Chaos z wątkiem kryminalnym, czyli *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*** – Dorota Staszkiwicz
- 30 **Ferenc Erkel – twórca węgierskiej opery narodowej (I)**
Lesław Czaplński
- 32 **Fakty i interpretacje (X)** – Giacomo Puccini – *Il tabarro (Płaszcz)* – Agnieszka Nowak

MYŚLI

- 35 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXVI)** – Muzyka chóralna i wokalna – Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 36 **Palcem po płycie – Polskie wątki u Wagnera (Zygfryda)**
Marcin T. Łukaszewski
- 37 **Recenzje płyt CD i książki**
- 50 **Konkurs płytowy: „Sophie Solomon – Universal Music Polska”**

Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (7 numerów: od 1 do 7)	40,- 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

Płyty Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable

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 czteropłytowe 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 Préalable Sp. z o.o.
ING Bank Śląski – O/W-wa
nr rachunku
61 10501025 1000002271710861

kontakt z nami:
tel./fax: 0 - 226 48 88 38
e-mail: actepre@wp.pl
adres: Skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

www.merlin.pl
www.gigant.pl
www.kmt.pl/apr
www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Reflektorem po scenach

opery
festiwale
filharmonie

VIII Symfonia Pendereckiego w Warszawie. „Jakiś czas temu spostrzegłem, że wszystko podlega zmianom. Coś powstaje i działa, uśmierca i sprawia ból. (...) A teraz w opustoszałych ogrodach przebiegam wzrokiem aleje – niemal po morza dalekie mogą zobaczyć surowe, ciężkie, wzbronione niebo”. To słowa rozpoczynające *VIII Symfonię „Lieder der Vergänglichkeit”* (Pieśni przemijania) Krzysztofa Pendereckiego, której pierwsze polskie wykonanie odbyło się 10 marca w Filharmonii Narodowej. Światowa prapremiera miała miejsce w zeszłym roku w czerwcu w Filharmonii Luksemburskiej. Kompozycja z udziałem trójki solistów (sopran – Michaela Kaune, mezzosopran – Agnieszka Rehlis oraz baryton – Wojciech Drabowicz), chóru i orkiestry pod batutą Antoniego Wita została przyjęta przez warszawską publiczność owacjami na stojąco. Kompozytor wraz z małżonką osobiście przysłuchiwał się wykonaniu.

Teksty kilku niemieckich poetów wykorzystane w *Symfonii* łączy wspólny motyw drzewa, symbolu przemijania, a jednocześnie wszechpotężnej siły przyrody do ciągłego odradzania. W muzyce oba te spojrzenia przeplatają się nawzajem, a dźwięki ściśle podążają za tekstem, do tego stopnia, że słuchając *Symfonii* bez znajomości wierszy można odnieść wrażenie muzycznej czkawki, huśtawki między przepotężnymi kulminacjami, które są rozładowywane zaraz, natychmiast, nie dając oszłomionemu potęgą dźwięku słuchaczowi nasycić się nimi, sprowadzając całość na powrót do poziomu rozedrganej muzycznej materii. Śledząc uważnie tekst wszystkie wątpliwości pierzchną. Muzyka łączy się ze słowem, komentuje, dopowiada, koloruje. *Symfonię* trzeba przemyśleć, prześledzić jej wewnętrzną filozofię, nie wystarczy delektować się zawitymi meandrami partii sopranu (tu ogromne brawa dla Michaela Kaune za precyzję i lekkość pokonywania ścią trudnych skoków i melizmatów) czy ciekawej chóralnej harmonii. Nastrój kompozycji, pomimo pojedynczych przeblasków jasności i odprężenia, przesycony jest atmosferą mroku i tytułowego przemijania.

Kluczowym punktem piątkowego wieczoru stanowiła *Symfonia*, ale w pierwszej części koncertu znalazły się także trzy inne kompozycje: Oliviera Messiaena *Le*

Krzysztof Penderecki
fot. Festival de Colmar



Tombeau resplendissant, Arvego Pärta *Wallfahrtslied* oraz Johannes Brahmsa *Rapsodia* op. 53. Nie sposób pominąć ich milczeniem. Orkiestra zaaplikowała publiczności dawkę muzyki na niezwykłym poziomie. Potężny, mięsisty dźwięk kontrastował z delikatną, ażurową paję-

czyną skrzypcowych flażoletów, dionizyjskie szaleństwo uspokajała mistyczna barwa męskiego chóru. Orkiestra Filharmonii Narodowej dawno nie brzmiała tak spójnie i przekonująco.

Marta Sienkiewicz

Philippe Entremont w FN. Gwiazdą jednego z marcowych koncertów w Filharmonii Narodowej (17 III 2006) był francuski artysta Philippe Entremont. Różnorodny repertuar dobrany na tę okazję pozwolił na zaprezentowanie się muzykowi w dwóch rolach: pianisty i dyrygenta. Artyści na całym świecie podejmują się łączenia tych funkcji, jednak nie zawsze talenty rozłożone są równomiernie. Na przekór temu przekonaniu, Philippe Entremont udowodnił, że zarówno kunszt pianistyczny jak i dyrygencki jest u niego na najwyższym światowym poziomie.

Jak przysłało na rok mozartowski, koncert rozpoczęły dwa utwory salzburgskiego mistrza. Pierwszy z nich to trzyczęściowa *Serenada D-dur* KV 239 – utwór bardzo ciekawy, o wymagającym, kameralnym charakterze, zarazem nie-

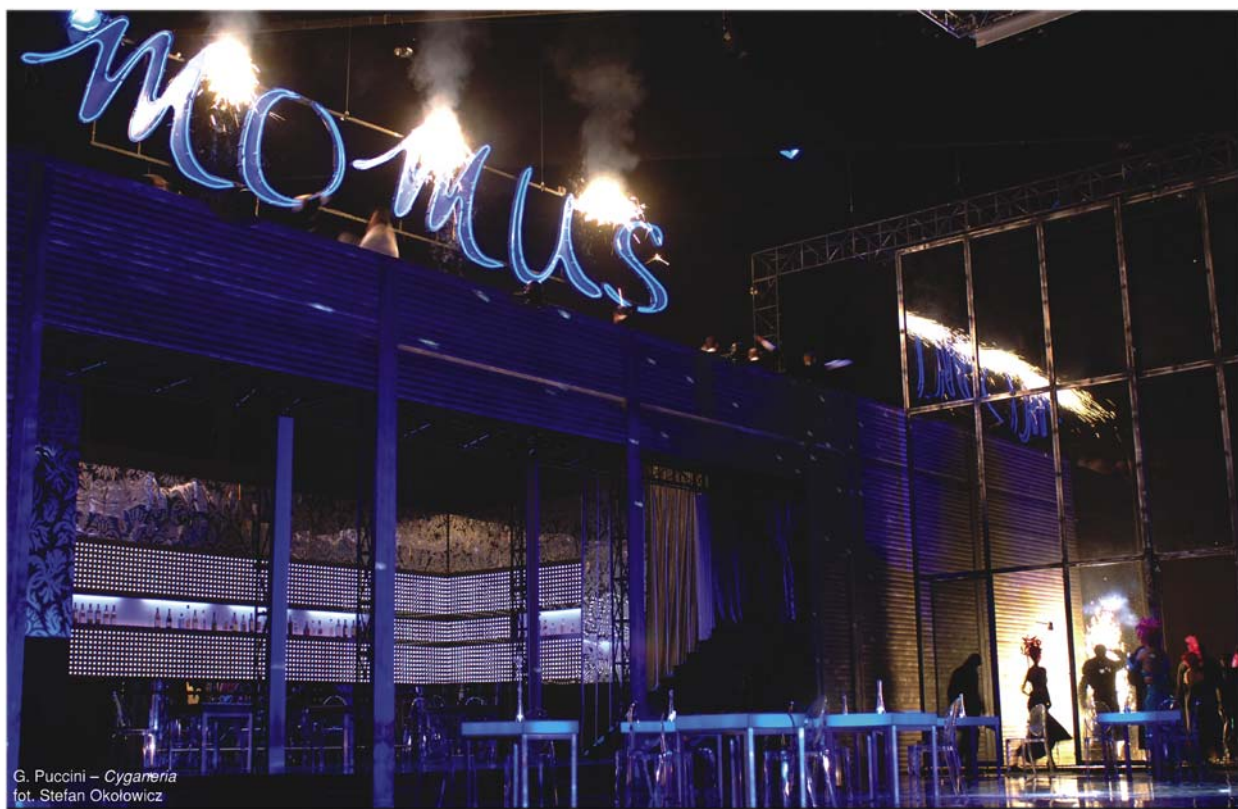
co żartobliwie i przede wszystkim lekko zagrany przez muzyków Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej. Jako drugi zabrzmiał *Koncert fortepianowy G-dur* KV 453 z Philippem Entremont w roli pianisty. To dzieło znajduje się w żelaznym repertuarze artysty, przez co trudność połączenia funkcji solisty i dyrygenta nie nastręczyła mu większych problemów. Mimo, że *Koncert* sam w sobie nie jest nazbyt wirtuozowski (Mozart napisał go dla swojej uczennicy Barbary Ployer) a ograniczone środki pianistyczne nie dają pianiście okazji do błyskotliwego popisu, interpretacja Entremont wydobyla śpiewność i liryczność utworu na pierwszy plan oraz potrafiła zaciekać.

Po przerwie, miejsce klasycznych utworów zajęły dzieła o zupełnie innym charakterze. Jako pierwsza została za-

prezentowana baśniowa suita Maurice'a Ravela *Moja matka gęś*, która swą programową stroną czerpie z bajek francuskiego pisarza Charlesa Perraulta. Entremont z dużym wyczuciem poprowadził muzyków orkiestry, przez co kolejne ustępy bajkowej opowieści spokojnie przechodziły jedne w drugie, tworząc pastorałną aurę rodem z dzieciennych lat. Na zakończenie zabrzmiała finezyjna *Sinfonietta* Francisca Poulenca. Dzieło o klasycyzującym charakterze w połączeniu z romantycznym liryzmem stanowiło kłamek repertuarową tego wieczoru.

Mimo tak różnorodnego repertuaru koncert okazał się być niezwykle spójny. Philippe Entremont w obu rolach wypadł dobrze, za co został nagrodzony gromkimi brawami.

Katarzyna Fortuna



G. Puccini – *Cyganeria*
fot. Stefan Okolowicz

Giacomo Puccini – *La Boheme*
reżyseria: **Mariusz Treliński**
scenografia: **Boris Kudlicka**
kostiumy: **Małgorzata Szczeniak**
dyrygent: **Kazimierz Kord**
premiera: **TW-ON, 30 III 2006**

Dzisiejsza *Cyganeria* jest jedną z najczęściej wystawianych oper Giacomo Pucciniego. Na stołecznej scenie powraca po kilkuletniej przerwie (ostatnia inscenizacja A. A. Lheureuxa grana była do 1998 r.). Tym razem pod egidą sprawdzonego tandemu Treliński-Kudlicka z Kazimierzem Kordem jako muzycznym szefem całego przedsięwzięcia. Podobnie jak to miało miejsce przy poprzednich projektach Mariusza Trelińskiego,

tak i tym razem mamy do czynienia z inscenizacją oryginalną i niekonwencjonalną.

La Boheme pozbawiona kontekstu XIX-wiecznego Paryża, niedookreślona jeśli chodzi o czas i miejsce, wystawiona z wykorzystaniem najnowszych technicznych środków, została uwolniona od historycznych inscenizacyjnych naleciałości, a wszystko podąża w duchu nowoczesności i realizmu. Warszawska wersja, naszprycowana współczesnymi rekwizytami, zamiast statycznej operowej atmosfery oferuje filmową kanwę z dynamicznym obrazem. Kluczowe dwie sceny rozgrywają się przy użyciu kamery i multimedialnego projektora. Dzięki zastosowaniu tych narzędzi zostaje stworzona urzekająca kłamek dramaturgicz-

na, rozciągająca się między sceną poznania Mimi i Rodolfo a końcowym obrazem śmierci głównej bohaterki. Wszystko rozgrywa się w zamkniętej i niedużej (biorąc pod uwagę możliwości warszawskiej sceny) przestrzeni.

Strona muzyczna, mimo, że momentami nazbyt majestatyczna i wolno prowadzona przez Kazimierza Korda, daje duże zadowolenie – chociaż miłośnicy Pucciniego w pełnej krasie mogą być nieco zawiedzeni. Muzyka, w nawiązaniu do pomysłu inscenizacyjnego, pozbawiona jest rozlewnej uczuciowości i nadmiernego sentymentalizmu.

Przed wszystkim – i co chyba najważniejsze – dyrygent pozwala śpiewakom wybić się ponad instrumentalną materię, co w operze wydaje się rzeczą

naturalną, a jednak nie zawsze na deskach TW-ON miało miejsce. Główne partie zostały powierzone trojgu młodemu, rosyjskim śpiewakom. W partii Mimi wystąpiła Ekaterina Solovyeva, której warunki fizyczne doskonale pasują do kreowanej postaci, znana warszawskiej publiczności jako Tatiana z *Onegina*; Karina Chepurnova jako Musetta i Sergey Semishkur jako Rodolfo. Wszyscy troje obdarzeni mocnymi głosami, od strony wokalne poradzi sobie dobrze – mimo drobnych potknięć, które zrzucę na karb premierowej tremy. Jeśli chodzi o aktorską nadbudowę ról to byłabym ostrożna w ocenie. Oczywiście uznają prym strony muzycznej nad dramaturgiczną w operze, ale już niejednokrotnie śpiewacy udowodniali, że

umiejętności aktorskie nie są im obce. Tym razem wyrazowa strona śpiewaków pozostawia lekki niedosyt. Z polskich solistów zwracam uwagę na wyróżniającego się Wojciecha Gierlacha. Ten utytułowany młody śpiewak, dysponujący mocnym głosem o nieco przenikliwej, nosowej barwie, świetnie poradził sobie z partią Colline, czego najlepszym dowodem była znana aria o płaszczu.

Warszawska *La Boheme* przygotowywana jest w koprodukcji z waszyngtońską Operą, której artystyczny szef Placido Domingo zaszczylił swoją obecnością spektakl 31 marca b.r. Za ocenem *Cyganeria* ma mieć premierę w 2007 r., jako spektakl inaugurujący sezon 2007/8. Naturalnie, do tego czasu wielką niewiadomą pozostanie sposób przyjęcia przez amerykańską publiczność najnowszej inscenizacji Trelińskiego. Ale biorąc pod uwagę zagraniczne (nie tylko amerykańskie) sukcesy reżysera na polu operowych realizacji, a także fakt, że początek operowej kariery reżysera związany jest z innym dziełem Pucciniego (*Madama Butterfly*), powinniśmy być o to spokojni.

Katarzyna Fortuna

Tym razem Mariusz Treliński pożegnał się bezpowrotnie z wyblakłym XIX-wiecznym Paryżem.

Rozgrywając akcję swojej efektownej teatralnie inscenizacji w bliżej nieokreślonej współczesności konsekwentnie buduje bliższą nam atmosferę i klimat każdego z czterech obrazów. Ta *Cyganeria* może się równie dobrze dzieć w dzisiejszym Nowym Jorku, Berlinie, Pradze czy Londynie. Jednak tutaj nie ważne jest miejsce, ważni są ludzie, ich uczucia i emocje.

Cała inscenizacja pozbawiona została

G. Puccini – *Cyganeria*
Ekaterina Solovyeva (Mimi)
fot. Stefan Okołowicz



kurtyny. Wchodzącego na widowień wita otwarta przestrzeń sceny ograniczona z jednej strony długim, ukośnie biegnącym i sięgającym proscenium murem, z drugiej szklaną ścianą. Pierwszy i czwarty obraz został zdominowany przez padający deszcz, spływający strugami po potężnej szklanej ścianie. Pada kiedy poznają się Rudolf i Mimi i kiedy rozkwita ich miłość. Pada również wtedy kiedy Mimi umiera. W drugim obrazie kawiarnię *Momus* mamy tylko z nazwy, bo bardziej przypomina ona kabaret z wszelkimi jego atrybutami. Trzeci przeniósł reżyser z rogatki d'Enfer przed wejście do nocnego klubu, przez co rozgrywający się tutaj dramat rozstania Mimi i Rudolfa staje się prawdziwy i nabiera uniwersalnego charakteru. Jak zawsze w inscenizacjach Trelińskiego to, co dzieje się na scenie wywiedzione zostaje z pulsu muzyki, a istotnym czynnikiem budującym klimat jest kolor, światło i filmowa projekcja. Stonowana kolorystyka w odcieniach niebieskich szarości pierwszego obrazu staje się kontrapunktem dla feerii ostrych barw w scenie rodem z kabaretu. To z kolei staje się przeciwwagą dla następnego obrazu utrzymanego w mrocznej atmosferze nocy. Mimo niewątpliwego rozmachu w budowie obrazu scenicznego udało się Trelińskiemu uchronić kameralny, wręcz intymny, charakter tej opery.

Najnowsza warszawska *Cyganeria* to również wysoki poziom muzyczny i to od świetnie grającej i pięknie brzmiącej orkiestry poczynając. Kazimierz Kord wydobyl z partytury wszystkie niuanse dynamiczno-kolorystyczne i przepoił muzykę niezwykle sugestywną ekspresją. Jest w jego interpretacji: subtelna gra uczuć, młodzieńcza fantazja i beztroška zabawa, a wszystko to jest

jakby wstępem prowadzonym do dramatu ostatnich fraz, który w tym ujęciu zabrzmiał z wyjątkową siłą. Jednocześnie należy zaznaczyć, że dyrygent zadbał o właściwe proporcje brzmienia na linii kanał orkiestrowy – scena, co pozwoliło solistom na swobodne i naturalne prowadzenie głosu.

Premierowe przedstawienie zaśpiewali gościnnie soliści Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu, absolwenci jego Akademii Młodych Śpiewaków. To oni wnieśli na scenę radość, odrobinę humoru i szczerość młodości. Ekaterina Solovyeva kreśliła obraz kruchoj, delikatnej Mimi bardzo przekonująco, a zarazem subtelnie. Jej prowadzony naturalnie, bez emfazy, głos ma ciepłe nasycenie i wyrównane w każdym rejestrze brzmienie, a cała kreacja wokalna ujmuje prostotą. Sergey Semishkur, dysponujący lirycznym, miękko brzmiącym głosem okazał się stylowym, pełnym wyrazu, Rudolfem. Szkoda tylko, że nie udało mu się w finale nasycić ostatniej frazy: *Mimi!...Mimi!* rozdzierającą serce rozpaczą, co zawsze pozostawia niezatarte wrażenie. Z kolei Karina Chepurnova pokazała w partii Musetty nie tylko piękny, pewnie prowadzony głos i sceniczny temperament, ale również świetną ekspresję. Dawno już nie słyszałem „na żywo” tak pięknie zaśpiewanego walca *Quando m'em vo*.

Równie wysoko należy ocenić towarzyszących im polskich śpiewaków. Szczególnie Mikołaja Zalasieńskiego imponującego pięknym, pewnie prowadzonym, głosem w partii Marcela oraz Wojciecha Gierlacha jako Colline, któremu za piękną, z dużą kulturą, zaśpiewaną balladę o płaszczu *Vecchia zimarra* należą się wyjątkowe brawa.

Adam Czopek

NOSPR w marcu. 17. odbył się jedyń w tym miesiącu koncert, który po długiej nieobecności poprowadził Gabriel Chmura. Swoją występ orkiestra zaczęła od *Uwerty* do opery *Oberon* Webers. Pełna popisowych figuracji orkiestrowych i ciekawych współbrzmień, zabrzmiała niezwykle interesująco, bowiem wszystkie smaczki kompozycyjne i barwne zostały z niej wyciągnięte, a dyrygent jak zwykle dołożył wszelkich starań aby zrobić porywającą interpretację. Po uwerturze na scenie pojawił się młody serbski skrzypek, Nemanja Radulovic, który wykonał *Koncert e-moll* op. 64 Mendelssohna. Jest to jeden z najbardziej znanych, i zarazem dających dużą dawkę informacji o skrzypku, koncertów skrzypcowych. Nemanja Radulovic podszedł do tego dzieła w sposób typowo wirtuozowski. Całość zagrana więc była w bardzo szybkim tempie, w którym to (*Finale*) nie zawsze mogła się odnaleźć orkiestra. Sam dźwięk skrzypiec Radulovicia też nie zachwycał, ostry i nieładny, nie dawał wielkiej przyjemności ze słuchania jego kreacji. Nie można natomiast odmówić serbskiemu wirtuozowi niesamowitej techniki i umiejętności jej wykorzystania, pytanie tylko, czy właściwie. Jakkolwiek znakomicie panował nad arcyszybkimi tempami, to z kantyleną miał problemy. Raz grał przepięknie i poruszająco, innym razem znowu spod jego palców toczyły się po prostu dźwięki. Niewątpliwie było to bardzo ciekawe wykonanie, chociaż pytanie czy akurat Nemanja Radulovic jest dobrym wykonawcą lirycznego Mendelssohna. Koncert ten wzbudził u publiczności burzę braw, na co solista odwdzieczył się dwoma bisami: 3 *Sonata* Ysaya, piekielnie trudną i fascynująco zagrana, oraz nie mniej ciekawie wykonaną *Sarabandę* z *II Partity* J. S. Bacha. Solista pozostawił więc mieszane wrażenia, chociaż chętnie bym go postuchał w bardziej wirtuozowskim i odpowiadającym jego stylowi gry repertuarze niż liryczny romantyzm.

Po przerwie natomiast nastąpiła prawdziwa uczta, bowiem NOSPR wykonał *X Symfonię e-moll* op. 93 Szostakowicza. To gigantyczne, i niezwykle trudne dla orkiestry, dzieło pod batutą Chmury zabrzmiało z całą swoją potęgą. Lubiący wyciągać głosy, bawić się dynamiką, wyciągać z orkiestry zarówno piano na granicy słyszalności, jak i forte, które momentami sprawia wrażenie, że swoją głośnością rozniesie salę, Gabriel Chmura miał tu niezwykle pole do popisu. Przenikające były niejednokrotnie formowane brzmienia, głębokie, świetnie wydobyte ze swego zakorzenienia w kulturze rosyjskiej, jak i również przejmujący w swej wypowiedzi liryzm. Fenomenalna i bardzo ciekawa interpretacja, również zakończona gromkimi oklaskami i podziwem publiczności dla zaprezentowanej kreacji.

Jacek Krząkała



G. Donizetti – *Lucja z Lammermoor*
Scena zbiorowa z II aktu
fot. Ch. Zieliński

Lucja z *Lammermoor* w TW w Łodzi. Przyznaję, że wystawiona w 1997 r. inscenizacja tej opery w reżyserii Romana Kordzińskiego bardzo mi się nie podobała. Pełno w niej było wątpliwej jakości pomysłów rozmyślających akcję, które na dodatek wręcz kłóciły się z muzyką. Przedstawieniu brakowało nie tylko zwartości, ale i nerwu dramatycznego. Na szczęście miała ta premiera obsadę, która posiadała trudną sztukę śpiewania belcanto. Mocnym atutem tego przedstawienia była też prosta, ale bardzo efektowna, scenografia i stylowe kostiumy. Właśnie ze względu na możliwości obsadowe i urodę scenografii postanowiono wznowić tę inscenizację w nowej reżyserii, która nie tylko wyczyściła inscenizację z niefortunnych pomysłów, ale prowadząc akcję w zgodzie z muzyką, pozwoliła śpiewakom na spokojne i naturalne prowadzenie frazy. To w operach epoki belcanto jest najistotniejsze.

Bo jednak podstawowym warunkiem powodzenia jest w tym wypadku obsada głównych partii, która musi sprostać trudnej sztuce śpiewania belcanta. Właśnie to stało się najmocniejszą stroną wznowionej *Lucji*. Można co prawda mieć kilka zastrzeżeń (Artur, Norman), jednak generalnie cała obsada pokazała się z jak najlepszej strony dowodząc, że styl belcanta nie jest im obcy.

Bohaterką wieczoru była bez wątpienia Joanna Woś, która śpiewa z podziwu godną swobodą i lekkością, precyzyjnie, a zarazem subtelnie, kreśląc obraz zakochanej dziewczyny, którą miłość doprowadzi do tragicznego finału. Cudownie płynne legato, precyzja koloraturowych pasaży szła w parze z idealnie wyważoną dynamiką i fantastycznie brzmiącymi pianami. Jej, budowana z ogromną kulturą, delikatnym aktorstwem i ekspresją, kreacja miała właściwą dramaturgię, napięcie emocjonalne i siłę wyrazu. Odbiera się ją jako autentycznie prawdziwą. Koloratura nie jest w jej przypadku czystym popisem technicznej sprawności, ale służy pogłębieniu i dopełnieniu dramatu głównej bohaterki.

Czego najpełniej dowiodła w wielkiej scenie obłędu *Il dolce suono*, sprawiając, że widownia wręcz zamarła z wrażenia. Słychać było jedynie szum klimatyzacji i jej najciszej prowadzone pianissimo. To była kreacja na miarę wokalnolno – aktorskiego majstersztyku.

Dzielnie jej towarzyszył w partii Edgara Dariusz Pietrzykowski, ujmujący interesującym w barwie i brzmieniu głosem oraz stylowym śpiewem. Szkoda tylko, nie wytrzymał kondycyjnie i w trzecim akcie zaczęły się problemy intonacyjne, z dwukrotnym załamaniem się głosu włącznie. Świetną postać kapelana Rajmunda Bidebenta wykreował, jak zwykle pewny, wokalnie i aktorsko Piotr Miciński, dysponujący wyjątkowej urody basem. Równie pięknie zaprezentowali się: Bernadetta Grabias w partii Alicji i Zenon Kowalski jako okrutny i podstępny Lord Ashton. Dla pełnego obrazu strony wokalne należy jeszcze dodać dobrze śpiewające chóry.

Tadeusz Kozłowski przy dyrygenckim pulpicie prowadził dobrze przygotowaną orkiestrę z godną podziwu precyzją i wyczuwaniem proporcji brzmienia wobec głosów śpiewaków. Buduje też konsekwentnie narastający w muzyce dramat. Wyjątkowo spójnie zabrzmiał słynny sekstet *Chi mi frena in tal momento* z II aktu, gdzie kunsztownie spletają się wściekłość Edgara, ból i rezygnacja Lucji, skrucha Ashton, przerażenie Rajmunda i Artura oraz współczucie Alicji. Warto zaznaczyć, że realizatorzy zrezygnowali z tradycyjnie stosowanych skrótów, przywracając interesujący duet Lucji z Rajmundem w II akcie oraz dramatyczny (zwany pojedyńkowym) duet Edgara z Ashtonem na początku III aktu.

Adam Czopek

G. Donizetti – *Lucja z Lammermoor*
kier. muzyczne: **Tadeusz Kozłowski**
inscenizacja: **Roman Kordziński**
reżyseria wznowienia: **Maria Szczucka** i **Waldemar Stańczuk**
scenografia: **Józef Napiórkowski**
wznowienie: **18 III 2006**

XII Festiwal Muzyki Jednogłosowej w Płocku. Już po raz dwunasty odbył się w Płocku Festiwal Muzyki Jednogłosowej. Tak jak w latach poprzednich termin imprezy przypadł na dwa tygodnie przed Wielkanocą, co tym razem zbiegło się z pierwszą rocznicą śmierci Jana Pawła II. Nic więc dziwnego, że tegoroczna edycja festiwalu, stała się muzycznym epitafium dla zmarłego Ojca Świętego.

Od samego początku Festiwal Muzyki Jednogłosowej skupiał się na prezentacji monofonicznych śpiewów chorałowych i innych form wywodzących się ze średniowiecznej monodii – a zatem na najcenniejszych utworach ze skarbca muzyki sakralnej. Jego niepowtarzalny, liturgiczny charakter i niezmiennie wysoki poziom artystyczny pozwalają słuchaczom odnaleźć więź z tradycją. Wprowadzenie w dawne widzenie świata i zachęta do porównania go z naszym, implikuje potrzebę refleksji nad stanem muzyki rozbrzmiewającej w Kościele Rzymskokatolickim. Trzy festiwalowe wieczory uczą dostrzegać różnice między piosenką religijną – pojęciem bardzo szerokim, a muzyką liturgiczną, która będąc utożsamiana z obrzędem, musi być zgodna z jego duchem. Ów wymiar edukacyjny lub – jak kto woli – szkoła krytycznego myślenia, to zasługa przybywających do Płocka artystów. Dwa lata temu Marcel Péres zachęcał do powrotu do źródeł, krytycznie odnosząc się do praktyki wykonawczej współczesnych śpiewów liturgicznych, a Anatolij Grindenko przedstawił swoje pionierskie badania związane z wykonawstwem dawnych śpiewów prawosławnych. W ubiegłym roku siostry Caffagni i de' Mircovich, tworzące zespół La Reverdie, przedstawiły *Historię o św. Edmundzie*. Erukcja i pomysłowość tej interpretacji, a także mistrzowskie wykonanie sprawiły, że mogliśmy dostrzec w średniowieczu epokę pełną kontrastów i skrajności, w której kultura rozwijała się wielowątkowo, a muzyka świecka i kościelna przenikały się wzajemnie, nie tracąc przy tym swej odrębności.

Tegoroczna płocka akademie muzyki dawnej skupiła się wokół tematyki śpiewów żałobnych. Pomysłodawca i organizator imprezy, Waldemar Woźniak, zaprosił tym razem łotewską Scholę Cantorum Riga, niemiecki Ensemble Officium, czołowe polskie zespoły Schola Gregoriana Silesiensis i Burnus Consort oraz Roberto Colavalle – kantora Chóru Kaplicy Sykstyńskiej.

Dzień pierwszy – goście z Łotwy

Początek festiwalu należał do ryskiej Scholi Cantorum, zespołu założonego w roku 1995 z inicjatywy Guntarsa Praniša. Program koncertu, zatytułowanego *Requiem*, obejmował różnorodne liturgiczne śpiewy: benewentyńskie, grego-

riańskie oraz wczesną polifonię ze średniowiecznego manuskrytu pochodzącego z miasta Graz i klasztoru St. Martial w Limoges. Ponadto śpiewacy wzbogacili swój występ o muzykę żalobną Josquina des Pres i Antonio Lottiego. Chórzyści rozpoczęli koncert wzruszającym śpiewem gregoriańskim: z wolna krocząca główną nawą katedry wykonali *Cantabo Domino*. Program wieczoru został opracowany na sposób dramatyczny: dobór i kolejność wykonanych kompozycji, monofonia przepleciona polifonią, a także nieskazitelna emisja i perfekcja wykonania sprawiły, że publiczność przyjęła ten występ niezwykle entuzjastycznie. Interpretacja chórzystów otrzymała charakter idealnie zrównoważony i

średniowiecza. Wykonawcą tego koncertu był 12. osobowy niemiecki zespół Ensemble Officium – bez wątpienia należący do ciekawszych formacji zajmujących się chorałem gregoriańskim i renesansową polifonią. Wielbicielom muzyki dawnej znane są z pewnością ich fonograficzne dokonania. Interpretacja Niemców to płynący i nie dający się zatamować strumień łagodnego, pełnego godności dźwięku. Ich koncert był ze wszech miar autentyczny – bo autentyczne jest w muzyce to, co żywe i nieudawane; to, co odpowiada prawdzie wykonywanego utworu, a także to, co głębokie, przeżyte i przyswojone. Taka sytuacja miała miejsce w sobotni wieczór, kiedy słuchaliśmy Ensemble Officium.



Schola Cantorum z Rygi

niezwykle wyrafinowany. Co prawda koncert Scholi Cantorum Riga to coś nieporównywalnie więcej niż jedynie pogoń za pięknym dźwiękiem, jednak zabrakło mi u nich teologicznej perspektywy, bez której liturgiczny charakter śpiewów staje się niezauważalny.

Dzień drugi – wigilia żalobna

Dzień później byliśmy świadkami żalobnej wigilii z okazji I rocznicy śmierci Papieża Jana Pawła II. Składała się ona ze śpiewów gregoriańskich powstałych ok. roku 1000 w szkole klasztoru St. Gallen, przeznaczonych do nabożeństw związanych z czczeniem pamięci zmarłych. Spośród przebogatej zbiorów santgaleńskiej biblioteki szczególnie znaczenie mają manuskrypty autorstwa mnicha Hartkera, który, jak głosi legenda, pozwolił zamurować się w celi na 30 lat. Ponoć to wtedy stworzył *Antiphonarium officii*, będący do dziś jednym z najważniejszych muzycznych zabytków

Dzień trzeci – Omnes Sancti et Sancta Dei...

Ostatni koncert płockiego festiwalu, to włączenie *Requiem* Johannesa Ockeghema i śpiewów gregoriańskich w liturgiczny kontekst uroczystej Eucharystii sprawowanej przez biskupa płockiego Stanisława Wielgusa. W takich okolicznościach doskonale odnaleźli się Bornus Consort i Schola Gregoriana Silesiensis. Śpiewacy od lat podążają drogą autentyczności wykonania, rozumianej jako wierność literze. Bornus Consort poszukują prawdy o praktyce wykonawczej wczesnej polifonii w traktacie Hieronima z Moraw. Stąd też *Requiem* Ockeghema, wywodzące swe korzenie z najprostszej dwugłosowej formy organum; śpiewacy znakomicie dopasowali się do tej praktykowanej wówczas techniki.

Uroczystą liturgię, zakończoną dokładnie w godzinę śmierci Jana Pawła II, zamknęło niecodzienne wydarzenie. Otóż, kantor Roberto Colavalle, członek

Chór Kaplicy Sykstyńskiej, odśpiewał po łacinie *Litanie do Wszystkich Świętych*, tak jak uczynił to 8 kwietnia ubiegłego roku, podczas pogrzebu Papieża. Jego występ, choć ściśle podporządkowany obrzędowi, był ewenementem. Mówiąc prościej takie występy zdarzają się niezwykle rzadko. Przeszywające *Sancta Maria, Mater Dei...*, *Sancta Agnes...*, *Sancta Maria Faustina (Kowalska)...* ora pro eo, popłynęło ponad głowami tysięcy zgromadzonych wokół katedry wiernych. Stojący w kompletnym milczeniu ludzie nie dowierzali własnym uszom, byli jak urzeczeni. Do oczu cisnęły się łzy; oto nagle powróciły wspomnienia – poczuliliśmy się jak w Watykanie...

Trzy festiwalowe dni minęły bardzo szybko, zbyt szybko. Z niecierpliwością czekam na przyszłoroczną edycję. Ożywianie dawnej muzyki to ważne wyzwanie. Dobrze, że są jeszcze miejsca, w których można odnaleźć więź z tradycją.

Robert Majewski

Carmen w Szczecinie. Szczecińska Opera na Zamku w każdym sezonie przedstawia szeroką paletę repertuarową. 18 i 19 marca wznowiła *Carmen* z produkcji mającej już kilkanaście lat. Spektakl we wspaniałej reżyserii Teresy Kujawy i pięknej oprawie scenograficznej Władysława Wigury ma się dobrze i prezentuje jak nowy. Nowością jest gra orkiestry pod batutą Jacka Kraszewskiego. Dyrygent (19 marca), sumiennie zrealizował postanowienia zawarte w partyturze, aczkolwiek zastosował dość istotne skróty. Nie zaszkodziło to wartości akcji ani jej zwartości. Orkiestra we właściwych relacjach towarzyszyła wydarzeniom scenicznym poszczególnym scenom nadając efektowny koloryt. Kształtowała nim napięcia dramatyczne i zawarte w nich kontrasty. Umiejętnie rozłożone akcenty podnosiły nastrój, chociaż preferowane przez dyrygenta nieco wolniejsze tempa nie wszystkim solistom wychodziły na dobre.

Odtwórczyni partii tytułowej, Ewa Filipowicz-Kosińska, jest piękna i dysponuje urzekającym, ciemnym w barwie mezzosopranem. W wielu scenach ukazała atrakcyjne pozy, lecz wzbudziła spore rozczarowanie brakiem umiejętnego połączenia warstwy tanecznej z wokalną. Miało to miejsce przede wszystkim w zmysłowej *Habanerze* i płomiennej *Seguidilli* – trochę pośpiewała, później wykręciła piruet, a następnie wróciła do śpiewu. Niestety, deklamacyjnej pieśni o śmierci *En vain pour éviter* również zabrakło takiej ekspresji, jaką wyrażają instrumenty blaszane i tremola kottów. Jedynie Lillas Pastia imponowała pełnym talentem, ponadto zachwycała grą na kastanietach przy pizzicato smyczków. Większe problemy z utrzymaniem porządku rytmicznego miała

dysponująca pięknym sopranem oraz urodą Izabela Jaszczolt-Kraszewska (Micaëla). Dotyczy to zarówno duetu z I aktu jak i sentymentalnej arii *Je dis que rien ne m'épouvante*.

Dwie główne role męskie zaprezentowano z większym powodzeniem. Partie Don José powierzono Edwardowi Kulczykowi. Artysta pełen liryzmu w duecie *Parle-moi de ma mère* i od frazy *Ma mère, je la vois* staje się wzruszająco sentymentalnym. Konsekwentnie buduje nastrój rodzącego się w nim uczucia, zazdrości, niecierpliwości, rozgoryczenia... Brawurowo zaśpiewane arioso *Et j'étais une chose* z wysokim *h* pianissimo i aria *La fleur que tu m'avais jetée*, były kulminacją interpretacyjnych umiejętności znakomitego tenora.

Marcin Bronikowski pokazał się jako torreador Escamillo żywiłowo wkraczający na scenę w porywającym marszu. Wyszukanym gestem odzwierciedlał pewne cechy beztroskiej i płytkiej galanterii będącej w psychice bohatera. Niebywałym kunsztem wokalnym popisał się w kupiecie *Votre toast...* z przepięknie zaśpiewanym refrenem *Toreador, à grande...* Ogólnie rzecz ujmując odcieniami barwy głosu w toaście ukazał pewność siebie, siłę fizyczną, odwagę i temperament niezbędny do boju z rozjuszonym bykiem. Wyraz artystyczny zmienił na liryczniejszy w późniejszym recytatywie jakby oczekując przyjęcia jego zalotów przez Carmen.

Na spore uznanie zasłużyli soliści w kunsztownym kwintecie *De nous*. Z dużym powodzeniem grał i śpiewał chór, chociaż mniej bawił w scenach, w których został ustawiony przy obu kulisach.

Wilfried Górny

X Wiosenne Koncerty Gitarowe w Szczecinie.

Impreza ta odbyła się w pięknych salach Zamku Książąt Pomorskich w dniach 12-26 marca. Jej gospodarzem, jak co roku, był znany szczeciński gitarzysta Piotr Pałac. Koncert inauguracyjny zagrał młody, wkrótce kończący AM w Warszawie, gitarzysta Grzegorz Krawiec. Czarował publiczność subtelnym brzmieniem i dojrzałością wykonywanych przez siebie utworów od Bacha poprzez Tarregę po Nuccio d'Angelo, współczesnego kompozytora włoskiego. Kolejny weekend rozpoczął koncert dwóch szczecińskich duetów: klawesynistki Urszuli Stawickiej z Piotrem Pałacem oraz gitarzystki Kornelii Arwicz-Sienickiej z klarncistą Bogusławem Jakubowskim. Różnorodność tych składów i repertuar przez nich wykonywany bardzo spodobał się festiwalowej publiczności, która gromkimi brawami domagała się kolejnych bisów. Niedzielne południe 19 marca należało do młodej gitarzystki Anny Pietrzak, któ-

ra wspólnie z Kwartetem Smyczkowym R4 przeniosiła publiczność w ciepłe klimaty latynoamerykańskie za sprawą kompozycji Maximo Diego Pujola czy Jorge Morela.

Kolejny gitarowy weekend rozpoczął się w Państwowej Szkole Muzycznej im. T. Szeligowskiego w Szczecinie, bowiem tam w dniach 24-26 marca odbył się Wiosenny Konkurs Gitarowy. Na imprezę przybyli młodzi adepci z całego zachodniego pasa Polski od Koszalina po Jelenią Górę. Ich grę oceniali wybitne jury w składzie: prof. Marcin Zalewski z AM w Warszawie, dr Kornelia Arwicz-Sienicka z AM w Poznaniu oraz mgr Zbigniew Dubiella i sekretarz Karolina Michalska. W wyniku zmagania konkursowych w młodszej grupie przyznano nagrody: I miejsce Katarzyna Smolarek z Miastka (naucz. L. Przyłęcka); II miejsca nie przyznano. III miejsce zajął Grzegorz Czyżewski z Gorzowa Wlkp. (naucz. A. Korneluk). Przyznano 5 wyróżnień dla: Kamila Kotowskiego z Koszalina, Arkadiusza Prunestiego z Goleniowa, Jakuba Suligi ze Szczecina, Patrycji Wybraniec ze Szczecina oraz Lucjana Żonko ze Szczecinka.

W II grupie I miejsca nie przyznano, II miejsce zajął Jakub Żminkowski z Gorzowa Wlkp. (naucz. A. Korneluk), ex equo III miejsce zajęli Jakub Małycha z Jeleniej Góry (naucz. Ł. Pietrzak) oraz Błażej Stanisław Sudnikowicz z Piły (naucz. A. Lachowski). Wyróżnienie otrzymała Anna Chorążyczewska z Zielonej Góry.

W grupie zespołów I miejsce przypadło dla Los Gigantos z Jeleniej Góry pod kier. Ł. Pietrzaka; II miejsce zajął duet fortepiano-gitarowy Katarzyny Smolarek i Ewy Przyłęckiej z Miastka (naucz. L. Przyłęcka), III natomiast Kwintet gitarowy z Nowej Soli (naucz. E. Cichocka). Wyróżniono również dwa zespoły: duet gitarowy Arkadiusz Blicharski Fidurai i Ariel Wesołowski ze Szczecina oraz duet fletowo-gitarowy Karolina Wawryniuk i Adam Zajączkowski ze Szczecina. Jury podkreśliło wysoki poziom uczestników oraz bardzo dobrą organizację nad którą czuwała pani Beata Vykysala.

Piątkowy wieczór 24 marca należał do wspaniałego polskiego gitarzysty mieszkającego w Holandii, Roberta Horny, który wspólnie z filharmonikami szczecińskimi w iście wirtuozowski sposób wykonał przepiękny *Koncert D-dur nr 1 op. 99 M. Castelnuovo-Tedesco*.

W sobotę w wypełnionej po brzegi Sali Anny Jagiellonki szczecińskiego Zamku zabrzmiał Oktet Śląski, jedyny taki zespół gitarowy na świecie, wykonujący repertuar orkiestrowy, np. *Bolero Ravela* czy *Dziadka do orzechów Czajkowskiego* w opracowaniach Franciszka Wieczorka, założyciela zespołu.

26 marca w samo południe zaprezentowali swe umiejętności nagrodzeni laureaci Wiosennego Konkursu.

Ostatni festiwalowy koncert należał do tria Janusza Strobła i piosenkarki Anny Stankiewicz. Ten wieczór wypełniła muzyka jazzowa i przepięknie wyśpiewane przez Anię teksty J. Kofty i J. Wolka.

Imprezę jak co roku należy zaliczyć do bardzo udanych czego dowodem była licznie gromadząca się publiczność niecierpliwie oczekująca już kolejnej, tym razem X jubileuszowej edycji zamkowego festiwalu.

Augustyn Bloch nie żyje. W czwartek, 6 kwietnia 2006 r. w Warszawie zmarł kompozytor i organista Augustyn Bloch. Odszedł od nas nagle. Jeszcze w poniedziałek, 3 kwietnia, wziął udział w *Spotkaniu z Kompozytorem* w gdańskiej Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki.

Urodził się 13 sierpnia 1929 r. w Grudziądzu. Był synem Juliana Blocha (1893-1960), organisty i kompozytora, absolwenta szkoły organistowskiej w Pelplinie, dyrygenta chóru parafialnego i organisty w kościele farnym w Grudziądzu.

Artysta odbył studia muzyczne w PWSM w Warszawie. Studiował tam grę organową (1950-55) pod kierunkiem Feliksa Rączkowskiego (1906-89), mistrza kilku pokoleń organistów polskich, oraz kompozycję (1952-59) w klasie Tadeusza Szeligowskiego (1896-1963). Jako koncertujący organista Bloch dał się poznać jeszcze w okresie studiów. Wówczas już koncertował we Wrocławiu, Oliwie i Warszawie. W późniejszych latach poświęcił się wyłącznie twórczości kompozytorskiej, sporadycznie także dyrygując własnymi utworami. Współpracował z Teatrem PR (1954-77) jako autor licznych ilustracji muzycznych do sztuk teatralnych i słuchowisk. Był członkiem ZKP, w którym dwukrotnie (1977-79, 1983-87) zasiadał we władzach Związku jako jego wiceprezes. Swoją aktywność zaznaczył także w Komisji Programowej Warszawskiej Jesieni (1979-87).

Utwory Augustyna Blocha odznaczają się szeroką skalą ekspresji, zróżnicowanym wykorzystaniem materiału dwunastodźwiękowego i rozległą paletą odcieni dynamicznych. W pierwszym okresie twórczości interesował się, ogólnie ujmując, neoklasycyzmem, krótko także techniką dodekafoniczną. Szczególnym środkiem wyrazu pozostaje w jego dziełach technika sonorystyczna.

W dorobku twórczym Augustyna Blocha znajdują się dzieła przeznaczone na wszystkie rodzaje obsady, od solowych począwszy (fortepianowe *Wariacje*, szereg dzieł organowych, m.in. *Fantazja*, *Sonata*), poprzez liczne dzieła kameralne (m.in. *Supplicazioni per violoncello e pianoforte*, 1983; *Musica per clarinetto e quattro archi*, 1984-85; *Musica per tredici ottoni*, 1988; *Trio per violino, violoncello e pianoforte*, 1992), aż po dzieła orkiestrowe. Do tych ostatnich zaliczają się m.in.: *Enfiando per orchestra* (1970),

Warstwy czasu na 15 instrumentów smyczkowych (1978), *Oratorium* na organy, smyczki i perkusję (1982), *Wzwyż* na orkiestrę (1993).

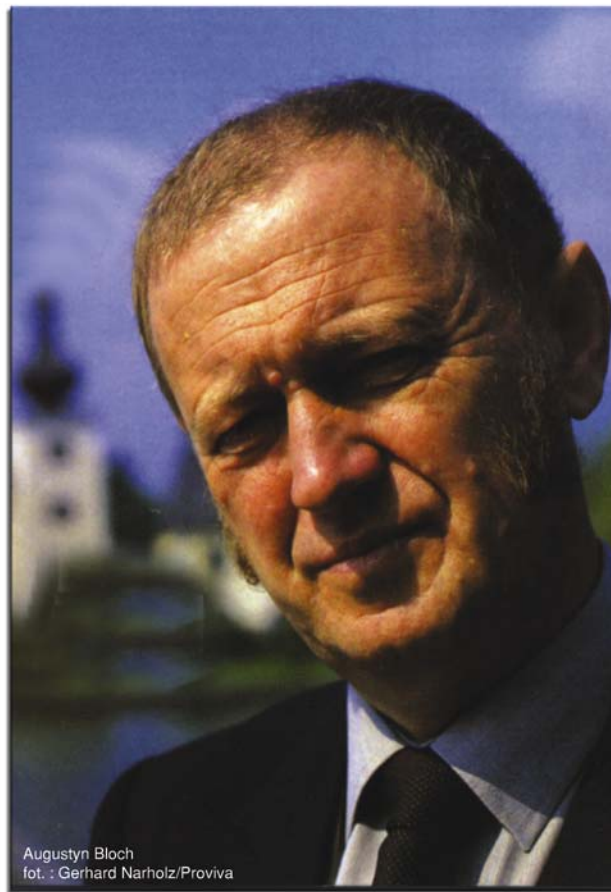
Ważne miejsce w tece kompozytorskiej Blocha zajmują dzieła sceniczne. Doczekały się one szeregu prezentacji i pochlebnych opinii prasowych w kraju i za granicą. Należą do nich balety (*Voci*, 1962; *Oczekiwanie*, 1963; *Byk*, 1965; *Gilgamesz*, 1968), opera-misterium *Ajelet, córka Jefftego* (1967), musical *Pan Zagłoba* (1971), opero-balet-pantomima *Bardzo śpiąca królowna* (1973).

Odrębne, ważne miejsce, zajmuje w jego twórczości muzyka o tematyce religijnej. W nurcie tym sytuują się utwory o zróżnicowanej obsadzie, przeznaczeniu i charakterze. Są to zarówno kompozycje choralne jak i wokalko-instrumentalne. Do grupy tych pierwszych należą dwa znaczące dzieła: *Aneniki* (1979) i *Exaltabo Te, Domine* (1988). Licznie reprezentowana jest w twórczości sakralnej Blocha muzyka wokalko-instrumentalna, oratoryjno-kantatowa. Do tego działu należą m.in. takie kompozycje, jak: *Carmen biblicum* na sopran i dziewięć instrumentów (1980), *Albowiem nadzieje światłość Twoja* – psalmodia na recytatora, organy, chór i orkiestrę (1987), *Litania Ostrobramska* na chór mieszany i orkiestrę (1989), *Nie zabijaj!* – medytacje na baryton, wiolonczelę, chór i orkiestrę (1989-90), *Hac festa die per organo, coro ed orchestra* (1996), *Oratorium Gedanense 1997 per organo, coro misto ed orchestra* (1996-97).

Pisząc o twórczości Augustyna Blocha nie należy zapominać o jego muzyce dydaktycznej, manifestującej się licznymi utworami o różnym znaczeniu i doniosłości: od miniatur fortepianowych (*Filigranki*, 1978) poprzez formy kameralne (*Chodzenie po klawiszach na cztery małe ręce i perkusję też niedużą*, 1981; *Jazda na gapę przez Europę na cztery małe ręce i perkusję też niedużą*, 1982), cykle piosenek dziecięcych na głos z towarzyszeniem fortepianu (1977) lub zespołu instrumentalnego (1956-79), aż po musical dla dzieci – *Bajka o skrzypcowej duszy* (1979). W dziełach o przeznaczeniu pedagogicznym Bloch wykorzystywał w pełni, ale i w przystępny sposób, współczesne techniki kompozytorskie.

Za swoją twórczość kompozytorską uzyskał wiele nagród. Należą do nich m.in. następujące: 1953 – nagroda na Konkursie Kompozytorskim im. G. B. Viottiego w Vercelli za *Wariacje fortepianowe „Karol Szymanowski in memoriam”*;

1960 – nagroda Komitetu do Spraw Radia i Telewizji za twórczość radiową dla dzieci; 1961 – nagroda na Konkursie Kompozytorskim im. Księcia Rainiera III w Monako za *Medytacje* na sopran, organy i perkusję; 1963 – nagroda na Konkursie Kompozytorskim im. Księcia Rainiera III w Monako za balet *Oczekiwanie*; 1969 – III nagroda na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu za *Dialoghi per violino ed orchestra*; 1971 – Nagroda MKiS za *Enfiando per orchestra*; 1975 – Nagroda Prezesa Rady Ministrów za opero-balet *Bardzo śpiąca królowna* oraz za twórczość dla dzieci i młodzieży; 1981 – doroczna Nagroda ZKP za twórczość kompozytorską; 1985 – Nagroda MKiS za balet *Gilga-*



Augustyn Bloch
fot.: Gerhard Narholz/Provia

mesz; 1989 – Nagroda Brighton Festival za *Oratorium* na organy, smyczki i perkusję; 2000 – Nagroda Johann-Wenzel-Stamitz-Preis 2000 za twórczość kompozytorską. Bloch uzyskał także szereg odznaczeń państwowych: 1969 – Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski; 1979 – Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski; 1999 – Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski.

Muzyka polska straciła w osobie Augustyna Blocha wybitnego kompozytora, autora wielu wartościowych dzieł o głębokiej, uniwersalnej wymowie. Ceniśmy to, co po sobie zostawił. Nie pozwólmy, by twórczość jego odeszła w zapomnienie...

Marcin T. Łukaszewski

The Metropolitan Opera

Cyrano de Bergerac Franco Alfano. Opera ta nie jest zapewne arcydziełem muzycznym. Jest w niej sporo ładnych muzycznych fragmentów na chór czy orkiestrę, kilka dobrych duetów, ale dopiero udział prawdziwie atrakcyjnych dwóch głównych głosów – Cyrano i Roxana – może zapewnić jej sceniczny sukces.

Z 6 zaplanowych w bieżącym sezonie w MET spektakli *Cyrano de Bergerac*, 3 pierwsze śpiewał Antonio Barasorda zastępujący Plácido Domingo. Jak już wcześniej Państwu pisałam, Domingo padł ofiarą bakteryjnego zapalenia krtani i zakaz używania głosu obowiązywał go przez około 6 tygodni.

Przyznaję, że odniosłam się do występów Antonio Barasorda z ogromnym szacunkiem i uznaniem. Z pochodzenia Bask, urodzony w Puerto Rico, nie zrekomensował widowni nieobecności Domingo, ale jest to bardzo kompetentny śpiewak, o może nie wielkim, ale całkiem dobrze brzmiącym głosie. Nie jest on też nowicjuszem – jego kariera wokalna trwa już 35 lat. Po 13 latach od dnia swego operowego debiutu (1971, jako Don Octavio) zdecydował się zaufać sugestii swego wokalnego mistrza Alfredo Krausa i zaczął podejmować role spinto, z których pierwszą był Cavardossi. Debiutował tą właśnie partią w MET w 1993 r. To wyjątkowo solidny i profesjonalny artysta o dość szerokim repertuarze, często więc proszono go o zastępstwo dosłownie w ostatniej chwili. Do tych najbardziej spektakularnych przedstawień, które uratował należy m.in. *Otello* Verdiego z Carnegie Hall (2001), kiedy to już po pierwszym akcie przejął rolę od niedomagającego Carlo Bergozniego, a w sezonie 2001/2 kiedy śpiewał Pollione (Norma) i w *Idomeneo* w MET, zastąpił w ostatnim spektaklu *Andrea Chenier* niedysponowanego Plácido Domingo.

Warto też przypomnieć, że w czerwcu 1999 r. uratował koncert inauguracyjny Festiwalu Calsalsa. Partii nauczył się w 2 dni i wykonał ją bezbłędnie, czym zakarbił sobie uznanie i wdzięczność kompozytora owego trudnego, współczesnego utworu. Było to *Credo* Krzysztofa Pendereckiego.

Pierwszy akt *Cyrano de Bergerac* w jego wykonaniu zabrzmiał nieco słabiej w porównaniu z resztą spektaklu, ale „rozsiewał się” i, co bardzo ważne, zaangażował uwagę widowni, która z zaintere-

sowaniem śledziła tragiczny los bohatera. Na koniec obdarzono go więc prawdziwie zasłużonymi, dużymi brawami.

Towarzysząca mu Sondra Radvanovsky to idealna pod każdym względem Roxana. Głos – wspaniale dopasowany, jak gdyby partia skomponowana była z myślą właśnie o niej. Wspaniale czysty, silny, dźwięczny, pełen emocjonalnego zaangażowania i pasji miłosnej głos wypełnił swą przepiękną barwą każdy milimetr przestrzeni sali MET. Zebrała oczywiście szalone brawa. Bardzo entuzjastycznie oklaskiwałam też Anthony'ego Michaels-Moore'a za świetną prezentację roli De Guiche'a, oraz Raymonda Very'ego, który całkiem niezłe wypadł jako „ten drugi tenor”, Christian.

Plácido Domingo powrócił na scenę 8 III i zaśpiewał w ostatnich trzech przedstawieniach, z których miałam szczęście widzieć dwa (8 i 16 III). Już samo jego pojawienie się na scenie przywitały gromkie brawa wdzięcznej i wielbiącej go widowni. Doprawdy doceniliśmy fakt, że znów „jest z nami”. Domingo był w bardzo dobrej formie i brzmiał wspaniale. Pełny głos, silny w górze gdzie trzeba i subtelny w romantycznych czy lirycznych fragmentach roli. Były momenty, kiedy nieco ostrożej go używał, pamiętając o niedawno przebytej chorobie, ale zelektryzował wszystkich samą swą obecnością. Wszystko i wszyscy zabrzmieli lepiej. Dyrygentowi (Marco Armiliato) też urosły skrzydła i poprowadził orkiestrę doprawdy znakomicie. Tym razem można było prawdziwie docenić walory muzyki. Bardziej płynne i pełne brzmienie oraz bardziej partnerskie w stosunku do głosów. Wszyscy śpiewacy natomiast

naturalnie i spontanicznie skoncentrowali się wokół postaci, którą śpiewał Domingo. Zadziałał jak magnes, czy spoiwo, którego sama obecność na scenie jest porównywalna do magicznego zaklęcia. Tym razem Roxanę śpiewała u jego boku Cynthia Lawrence. To dobry głos, pewny i o ładnym brzmieniu, ale jej Roxana nie była tak spontanicznie emocjonalna i pełna pasji jak ta, do której przyzwyczaiła nas już Sondra Radvanovsky.

Prawdziwa burza oklasków, którą widownia nagrodziła Plácido Domingo po zakończeniu spektaklu 8 III była niczym w porównaniu z tym, co usłyszeliśmy po ostatnim przedstawieniu tego sezonu 16 III. Znów Domingo miał u swego boku jako Roxanę Sondrę Radvanovky i oboje byli po prostu wspaniali! Jak wiadomo – uwielbiam Plácido Domingo i każdy spektakl w jakim bierze udział, a który mogę obejrzeć i usłyszeć jest dla mnie wielkim przeżyciem. Ale proszę mi wierzyć, słuchając i oglądając go 16 III, szczególnie w ostatnich akcie, w scenie śmierci Cyrano – oniemiałam, oczywiście z zachwytem!!! Zresztą cisza na widowni była wręcz niewiarygodna. O dziwo jakoś nikt nie kaszlał i nie chrząkał. Jak zahipnotyzowani patrzyliśmy na jedną z najwspanialszych kreacji Plácido Domingo – scenę śmierci Cyrano!!! Każdy atom Plácido Domingo zaprzędany był w służbę bohatera, w którego wcielił się tak bez reszty i tak perfekcyjnie, że straciliśmy kontakt z rzeczywistością. *Cyrano de Bergerac* umierał na naszych oczach! Nie było modulacji, cieniowania, niuanse czy detalu, którego by Domingo nie wydobyl. Nie było westchnienia, ciszy muzycznej, pauzy, zawieszenia głosu, piana czy ekspresji emocjo-

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

F. Alfano – *Cyrano de Bergerac*
Plácido Domingo w roli tytułowej
fot.: Ken Howard/MET

nalnej, której nie przekazałby nam głosem i ciałem w perfekcyjnym splocie aktorstwa i wokalistyki. Dreszcze po plecach, łzy w oczach – to w skrócie suma moich wrażeń. Ten ostatni w tym sezonie spektakl *Cyrano de Bergerac* był po prostu niewiarygodny. To prawda – tu już nie trzeba oszczędzać sił na kolejny występ, więc Domingo mógł nam dać absolutnie wszystko, każdy atom posiadanej przez siebie energii. Po spektaklu, przed kurtyną – eksplozja!!! Cud, że się ściany nie zawaliły! Wycie, walenie w panele akustyczne, tupanie, wrzaski, gwizdy. Domingo kłaniał się i kłaniał i dziękował. Był bardzo zmęczony, ale szczęśliwy. Cudowny występ, wieczór, którego nie zapomnę do końca życia. Placido Domingo to fenomen absolutny w historii opery. A ja – jestem mu wdzięczna za każdą nutę jaką nas obdarza. Grazie....

Mazepa Czajkowskiego. Tę trzecią operę Czajkowskiego MET wystawiła w swej historii i pierwsza, i to w języku rosyjskim. W 1910 r. Gustav Mahler dyrygował prapremierą niemieckiej wersji *Damy Pikowej* z udziałem m.in. Leo Slezaka i Emmy Destinn, a 10 lat później miał swą prapremierę w włoskiej wersji *Eugeniusz Oniegin* z Claudią Muzio, Giuseppe de Luca i Giovannim Martinelli.

Mazepa po raz pierwszy zawitał do Nowego Jorku wraz z ukraińskim zespołem muzyków i śpiewaków 4 II 1933 r. W MET po raz pierwszy pokazano ją w 1998 r. podczas Kirov Opera Festival.

Nowa produkcja *Mazepy* w MET przygotowana na jej „właściwą prapremierę” jest koprodukcją z Teatrem Maryjskim, a jej autorem jest debiutujący w MET Yuri Alexandrov, który od 1978 r. współpracuje z Maryjskim. Wystawił już ponad 200 produkcji w Europie (m.in. Arena di Verona, La Scala, Opera de Bastille) i zdobył już 2 Złote Maski, najwyższe odznaczenia za produkcje teatralne w Rosji. Gleb Filshinsky (światło) to kolejny debiut w MET. Dekoracje to dzieło Georga Tsypina; kostiumy przygotowała Tatiana Noginova, a choreografię – Sergei Gritsai (oboje debiutowali w MET w 2000 r. w *Wojnie i Pokoju*).

8 spektakli *Mazepy* pokazano w MET w marcu. Widziałam dwa (6 III premiera i 27 III), oraz słyszałam transmisję 18 III. Obsada poza dwoma wieczorami była bez zmian. Wszystkimi spektaklami dyrygował Valery Giergiew.

Yuri Alexandrov zebrał niewiarygodne, ale uczciwie „zapracowane” ciągi od krytyków, a określenie „europejski śmietnik” (Euro-trash) miażdżąc podsumowało „artystyczne wysiłki” całej ekipy. Momentami było tak źle, że aż śmiesznie. Pozwolę sobie opisać Państwu co smakowitsze jej „walory”.

Akt I otwiera chór. Na pokrytej barwnym dywanem i pochylonej w stronę wi-

downi platformie siedzą odświętnie i kolorowo ubrane młode dziewczęta. Każda z nich dzierży średniej wielkości snopek zboża z kłosami. Pomiedzy nimi płaczą się małe dzieci. Wszyscy w „dożytkowych” wiankach na głowach. Owa pochyła platforma w następnej scenie służy za podłogę salonu Kochubeya, który wystawnie podejmuje Mazepę. Śpiewacy poruszając się po owej pochylonej muszą bardzo uważać, żeby się nie potknąć i nie sturlać w stronę orkiestry. Po chwili zjeżdża z góry bogato zastawiony stół z atrapami zastawy i wiktuałów. Tło dla całego stanowi ogromny profil męski przypominający wizerunki głów Majów czy Azteków, ale wykreowane z owoców i warzyw (brawo! Ktoś jeszcze pamięta malarstwo Arcimbolda!). Dalej z tyłu, po obu stronach sceny, stoją na cokółkach dwa białe byki strzegące wejścia do domu. Dekoracje utrzymane są w barwach polskiej flagi: biało-czerwone, ale Kozacy Mazepy ubrani są na czarno – jak przystało złoczyńcom. Strój Mazepy jest wierną kopią stroju polskiego szlachcica z XVII w.: czerwony koniusz, pas, kołpak z klejnotem i piórem.

odkopanych w grobowcu pierwszego cesarza Chin, tyle, że styl niektórych z nich zatrąca o grubo ciosany monumentalizm rzeźb socrealizmu. Drewniana, pochyła podłoga sceny/lochu, w którym osadzono Kochubeya, to rzędy białych głów strezczących tuż ponad jej powierzchnią – równiutko – jak pole kapusty. Ruchome rusztowanie/brama jest jak się okazuje wielofunkcyjne. W pewnym momencie zjeżdża na dół i służy jako pokój przesłuchania i tortur Kochubeya.

Scena egzekucji Kochubeya, to prawdziwy scenograficzny horror. Rusztowanie/brama służy teraz jako galeria widzów, a więc dodano do rzeźb ubranych na biało żywych członków chóru z pomalowanymi na kredowo biało twarzami. Dzierżą oni w rękach świece z elektrycznymi żaróweczkami. W momencie ścięcia głowy Kochubeya, platforma sceny unosi się, zmienia kąt nachylenia i czyni pole głów bardziej widocznym. A jako dodatkowy efekt dramatyczny widzimy dyndające nogi manekinów, którym owe głowy odpowiadają. Po owej pochylonej pola głów stacza się biała głowa Kochubeya wprost w objęcia jego córki, Marii.

P. Czajkowski – *Mazepa*
Nikolai Putlin (Mazepa), Olga Guryakova (Maria)
fot.: Marty Sohl/MET



Tancerze baletu mają na sobie kostiumy ze złotej lamy czy brokatu. Bufiaste pantalony dla panów i króciutkie sterzące na boki spódniczki baletnic dla pań. Bogactwo i złotogłów. Dodajmy do tego następującą choreografię: taniec z szablami i pikami à la Chaczaturian.

„Najatrakcyjniejszy” pod względem pomysowości producentów jest jednak chyba akt II. Na drewnianej konstrukcji niby barmy umieszczone są białe rzeźby postaci Kozaków i ludu ukraińskiego. Przypomina to trochę armię wojowników

Oszałała z bólu i zgrozy Maria po chwili zaczyna bardzo szybko biegać w kółko po scenie z głową w objęciach. Kurtyna.

Również muzyce do bitwy pod Potawą towarzyszą dziwactwa produkcyjne. Powykręcane w przeróżnych pozach manekiny owinięte są, jak miemam, w bandaże, szmaty i plastik. Ustawiono je malowniczo oraz strategicznie na pochylonej platformie. Przed nimi – przezroczyście kurtyna/zasłona, na której z rzutnika wyświetlane są czarno-białe zdjęcia obrazów bitwy, zgłiszcz i ruin. Na końcu

owego muzycznego interludium, białe manekiny/mumie/trupy przewracają się kolejno. Gęsto i dość głośno pada śnieg, co stanowi dodatkowy „efekt dźwiękowy” towarzyszący muzyce.

W ostatnim akcie Andrei i Mazepa często leżą lub turlają się po podłodze platformie, prawdopodobnie by lepiej nam uzmysłowić ich duchowo-fizyczne udręcznie. Maria pojawia się na scenie z ogromnym tobołem owiniętym w czarną chustę. To szczytki białej rzeźby/posta-

cistego światła). Maria zrzuca z siebie zgrzebne czarne szmaty i w białej, długiej koszuli dotacza do nich uzyskując ich przebaczenie. Głośno stuka o deski platformy gęsto padający śnieg, pokrywający oddalające się w głąb sceny postacie. Ściemnienie światła. Kurtyna. Koniec opery.

Teraz wypada napisać coś o muzyczno-wokalnym wykonaniu. Podczas premiery Giergiew w 7 przypadkach na 10 zagluszła ogromem brzmienia śpiewaków.

Był przede wszystkim bombastyczno-militarny, a blaszane i perkusja zdecydowanie zapracowały na chleb owego wieczoru. Jeśli już jednak zdecydował się na liryzm to był on łzawo-płaczliworozlewny. Podczas premiery obserwowałam też stopniowy exodus widowni. Największa grupa wyszła po scenie ścięcia głowy ojca Marii. Nie było w tym absolutnie winy śpiewaków, którzy doprawdy zasłużyli na ogromne brawa. Nikolai Putilin wykreował przekonujący wokalny portret Mazepy, a byłby pewnie jeszcze lepszy, gdyby choreograf pospołu z reżyserem nie kazali mu śpiewać w dziwacznych pozycjach, jak np. ta w arii miłosnej, którą musi wykonać leżąc najpierw na wznak, a potem na brzuchu. Ale widać tak go już powaliło uczucie do Marii. Olga Guryakova (Maria) zebrała ogromną ilość braw za doskonale zaśpiewaną partię. To bardzo dobry i ciekawy w barwie lirico-spinto, dość „typowo” dla rosyjskiej szkoły muzycznej nieco „przyciemniony” i z lekkim vibrato. Ale potrafi pięknie nim modulować w przekazie ogromnej różnorodności stanów emocjonalnych bohaterki. Kończąc operę kołysanka doprawdy mnie zachwyciła wokalnie. Szkoda tylko, że „ulepszenia” producenta nakazały jej śpiewać ją nie do umiarkowanego Andreja (jak to jest w libretto) tylko do powykręcanych szczytków rze-

by jej ojca. Świetny był też Paata Burchuladze w partii Kochubeya. Doskonały głos o znakomicie dopasowanej do roli głębi i mocy. Orlik (Denis Sedov) i przestuchujący Kochubeya Iskra (Allan Glassman) też zaprezentowali niezłe głosy. Dobry, ale ciut za bohaterki był Andrei (Oleg Balashov). Owacyjne brawa od widowni zebrała natomiast Larissa Diadkova, doskonała jako matka Marii. Ich duet należał zresztą do najciekawszych wokalnie fragmentów wieczoru.

Śluchając transmisji radiowej 17 III odniosłam wrażenie, że słucham innego dyrygenta i innej muzyki. Ale to właśnie, niestety, charakteryzuje Giergiewa. Świadomość, że słucha go wiele milionów ludzi, w tym zapewne wiele ważnych postaci świata opery, przeistacza go o 180 stopni! To był doprawdy dobrze zagrany Czajkowski, a nie walenie w blachę i bębny zagluszające śpiewaków. Znakomicie wyważył dynamikę. Tym razem był wręcz kameralny i liryczny. Wyciszył ogrom brzmienia do tego stopnia, że dało się nawet słyszeć harfę! Zresztą w całości spektaklu doprawdy bardzo pięknie kreował obrazy muzyczne, a ci, którzy go słuchali podczas transmisji zapewne się dziwią dlaczego się go czepiam!

Wścieklałam się więc, gdy powtórzył niechlujstwo wykonawcze 27 III. Po pierwsze znów się spóźnił i wbiegł niemal widocznie zziębnięty 7 minut po czasie. Znów grał za szybko, za głośno, po tebkach. Po przerwie było lepiej, ale było to „odbębnienie”, jakby od niechcenia, wieczoru. Jak można szanować muzyka, artystę, śpiewaka czy dyrygenta, który gra dobrze tylko wtedy, kiedy jest to prestiżowy spektakl, a podczas innych wieczorów tak, jakby widział partyturę po raz pierwszy w życiu? Spektakl 27 III miał nieco zmienioną obsadę. Tym razem Mazepę śpiewał, zresztą bardzo dobrze, Victor Chernomorstsev, a Mikhail Kit zebrał wiele braw za partię Kochubeya. Oleg Balashov (Andrei) był lekko niedysponowany i w akcie III zastąpił go Oleg Kulkov. Nieco zbyt monochromatyczny i heroicznie głośny głos wydobywany z głębi gardła był też lekko przygłuszony w dźwięczności, ale brawa – bo w sumie było nienajgorzej. No i turlał się też po platformie jak trzeba wedle „wizji” choreografa i reżysera.

Autorzy nowej produkcji *Mazepy* zebraли mieszane reakcje od widzów. Niespecjalnie przekonująco brzmiały brawa przygłuszyły dość głośne „Bu.....”. Giergiew pospołu z autorami produkcji zniechęcił pewnie sporą część widowni do tej opery Czajkowskiego. No cóż, tym którzy chcą dać jej drugą szansę polecam doskonale nagranie: DG, pod batutą Neeme Jarvi z 1994 r. Nie wspomnę nawet o kilku wcześniejszych, w których Czajkowski nawet pod batutą włoskiego dyrygenta brzmi bardziej po rosyjsku niż to, co zaprezentował w MET Giergiew – oczywiście poza transmisją. 🎭



P. Czajkowski – *Mazepa*
Nikolai Putilin (Mazepa)
fot. Marty Sohl/MET

ci jej ojca, które próbuje nieudolnie złożyć. Tu ramię, tu noga, tu część korpusu, a w pewnym momencie rzuca, jak piłkę, w stronę Mazepy głowę ojca.

Sam koniec opery to pochod śpiewaków poruszających się jak manekiny. Są to postacie nie żyjących jej rodziców i przyjaciół z dzieciństwa, którzy witają ją na progu zaświatów (bo chyba tak należy pewnie odczytać „symbolikę” zło-

skiej szkoły muzycznej nieco „przyciemniony” i z lekkim vibrato. Ale potrafi pięknie nim modulować w przekazie ogromnej różnorodności stanów emocjonalnych bohaterki. Kończąc operę kołysanka doprawdy mnie zachwyciła wokalnie. Szkoda tylko, że „ulepszenia” producenta nakazały jej śpiewać ją nie do umiarkowanego Andreja (jak to jest w libretto) tylko do powykręcanych szczytków rze-

Rzymskie owacje, czyli co słysząc w operze (16)

Agnieszka Nowak

Maria Stuart (1835). Muzyka: Gaetano Donizetti; libretto: Giuseppe Bardari na podstawie sztuki Fryderyka Schillera (1800); spektakl: 23 marca 2006; inscenizacja w wersji przygotowanej przez Teatr im. Donizettiego w Bergamo; obsada: Marianna Pentcheva – Elżbieta Tudor, Mariella Devia – Maria Stuart, Dario Schmunck – Robert, Enrico Turco – Jerzy Talbot, Dario Solari – William Cecil, Esther Andaloro – Anna Kennedy; dyrygent: Riccardo Frizza; reżyseria i kostiumy: Francesco Esposito; scenografia: Italo Grassi.

Wśród 69 oper napisanych przez Donizettiego *Maria Stuart* nie jest jednym z dyżurnych tytułów, należy raczej do repertuaru odkurzanego z lamusa. To prawdziwa „opera kobieca”, osnuta wokół tematów zazdrości, emocji, poniżenia i tryumfu, dotykająca nawet kwestii moralności. Realistycznie przedstawiony epizod z historii Anglii wzbudził sprzeciw cenzury jeszcze zanim doszło do premiery w *La Scali* w 1835 r. W ocenzurowanej wersji (z podłożonym nowym librettem) opera została wystawiona w Neapolu już w 1834 r. Z przedstawieniem

mediolańskim wiąże się pewna dykteryjka: podobno kompozytor chcąc uciąć wrogie dyskusje między Giuseppepiną Ronzi de Beignis i Anną del Sere (Marią i Elżbietą) wyraził się bez ogródek: „Dziwkami były tamte dwie i wy obie też jesteście”. W ten zasadniczy sposób Donizetti wyraził swój sprzeciw wobec sytuacji, gdy nad racjami stanu brały górę ludzkie słabości.

Produkcja opery z Bergamo (miejsowości w której urodził się i zmarł Donizetti) nie osiągnęła artystycznej poprzeczki ustawionej w 1985 r. przez pamiętną inscenizację z wiedeńskiej Staatsoper z udziałem Edyty Gruberovej. Tutaj idea zasadzała się na przedstawieniu losów szkockiej królowej – wyślanej na śmierć przez angielską monarchinię – przez pryzmat intymności. Jej granice wyznaczył minimalizm, ogólny statyzm i oszczędność dekoracji, gestu oraz ruchu (nie wiedzieć czemu, zarówno reżyser jak i autor scenografii poskąpili efektów dramatycznych i wizualnych?). W kwestiach czysto muzycznych ciążyło mało wyrazisty, a chwilami bezbarwny śpiew chóru i nieścisto-

ści tekstowe i intonacyjne pochodzące z sekcji dętej orkiestry. Nieczystości szokowały, ale interpretacyjne intencje dyrygenta były klarowne a samo wykonanie dzieła rytmicznie nienaganne i emocjonalnie utrzymane w duchu epoki (akcja toczy się w Londynie w II poł. XVI w.). Szkoda, że nie wszyscy wykonawcy podolali wizji muzycznej Riccardo Frizza, pod tą batutą można było zagrać lepiej. Z obsady śpiewaków na pierwszy plan wybiła się Mariella Devia, przypominająca Leyle Gencer w jej kreacji w roli Marii Stuart. Każde pojawienie się Devii na scenie publiczność kwitowała sążnistym aplauzem. Mezzosopranistka Mariana Pentcheva w partii Elżbiety chyba nie wystąpiła w najlepszej formie, bo zaszkwankowała intonacyjnie, nadużywała oddechów i miała nieprecyzyjną dykcję. Wolumen Schmuncka nie wypełnił Opery, a jego postać powinna mieć bardziej zdecydowany charakter. Dobrze zaśpiewali Enrico Turco jako Talbot, Dario Solari – wiarygodny Cecil i Esther Andaloro. Dominujące wrażenie ze spektaklu – był on osobistym sukcesem Marielli Devii. 🎭

G. Donizetti – *Maria Stuarda*
Mariana Pentcheva i Mariella Devia
fot.: Corrado Maria Falsini



Renesans muzyki Kofflera

Z pianistką Elżbietą Sternlicht rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Dwa pierwsze w świecie monograficzne albumy z kompletem dzieł na fortepian solo Józefa Kofflera to rarytasy. Ten pierwszy polski dodekafonista to – jak czytamy w znakomitym omówieniu prof. Bogusława Schaeffera – „twórca oryginalny, ale zapoznany, wybitny, ale nie uznawany, mądry i wykształcony, ale odsuwany na dalszy, jeśli nie niższy plan, otwarty i chłonny, ale jakby mało pożyteczny (zwłaszcza w opinii karierowiczów i megalomanów), niezależny, ale jednocześnie odosobniony, może nawet przez co mądrzejszych ceniony, ale (przez głupszych) ostentacyjnie lekceważony”. Urodził się 28 listopada 1896 r. w Stryju w rodzinie lekarza. W latach 1918-1920 walczył jako ochotnik w Wojsku Polskim, a w latach 1928-1941 prowadził klasę teorii i kompozycji w Konserwatorium we Lwowie. Został przez hitlerowców zamordowany wraz z żoną i dzieckiem, przypuszczalnie na przełomie 1943 i 1944 na terenie Małopolski. Jego dorobek fortepianowy jest niewielki, zajmuje tylko dwie płyty. Dzięki inicjatywie Jana A. Jarnickiego i świetnej interpretacji pianistki Elżbiety Sternlicht, zaistniały w świecie fonografii i świadomości melomanów.

Elżbieta Sternlicht żyje i działa jako wolny artysta i wykładowca Universität der Künste w Berlinie. Dzieła Kofflera interpretuje z wielkim zaangażowaniem, gra dźwiękiem bardzo łagodnym, delikatnym. Nadała im konkretne kształty przez podkreślenie ich obfitości nastrojów i znaczeń. To przykład prawdziwej i błyskotliwej wirtuozerii, bogactwa ekspresji oraz porywającej interpretacji.

Osobno na uwagę zasługuje wyjątkowo piękny i wysmakowany projekt graficzny obu okładek płytowych autorstwa Małgorzaty Łoza-Lipszyc. Poniżej prezentujemy rozmowę z pianistką o jej ostatnich dokonaniach fonograficznych i muzyce Kofflera.

W Pani biografii artystycznym czytamy: „wolny artysta”. Co oznacza takie stwierdzenie?

Używa się go w języku niemieckim i angielskim i odnosi się do artystów, którzy nie są na stałe związani z jakąś instytucją np. orkiestrą, chórem czy radiem lub telewizją. Oznacza to też, że sami decydują o swoim repertuarze, koncertach i nagraniach w ramach swoich możliwości.

Rok 2005 w Pani karierze artystycznej jest naznaczony trzema znakomitymi płytami. Mam tu na myśli podwójny album z kompletem dzieł fortepianowych Józefa Kofflera oraz album „urodzinowy” z dziełami Fanny Mendelssohn-Hensel. To dwa różne światy muzyczne, skąd pomysły na takie albumy?

Muzykę Józefa Kofflera i Fanny Hensel zajmuję się już od dawna. Fascynuje mnie często możliwość odkrycia czegoś nowego lub nieznanego. Spotkanie z muzyką Józefa Kofflera i Fanny Hensel okazało się szczęśliwe.



Elżbieta Sternlicht

Co stanowiło największy problem przy interpretacji i nagraniu dzieł Kofflera?

Utwory Kofflera pisane w ścisłej dodekafonii jak np. *Wariacje poświęcone A. Schoenbergowi* są trudne dla wykonawcy. Formalnie ścisłe traktowanie dodekafonii nie pozwala kompozytorowi na trochę oddechu, lub odchylenia w prowadzeniu głosów, podobnie jak w późniejszych utworach Schoenberga. Również utwory zatytułowane np. *Walc* lub *Tango* często u Kofflera nie mają z tymi tańcami nic wspólnego. Słuchacz jak również, niestety, często krytycy (zamiast spojrzeć w nuty) chcieliby usłyszeć to co jest zawarte umownie w tytule.

Udało się Pani znaleźć według mnie właściwy klucz do tych zapomnianych dzieł, zarówno „Sonatina”, jak i „Wariacje” czy opracowania „40. pieśni ludowych” brzmią znakomicie, a Pani sztuka wykonawcza ujmuje szczerością wypowiedzi, muzykalnością. Jakie miejsce w Pani życiu zajmuje muzyka Kofflera?

Muzyka Kofflera jest jednym z moich muzycznych odkryć i cieszę się, że mogłam nagrać wszystkie ocalałe utwory fortepianowe.

Jak Pani przewiduje, jakie będą dalsze losy tych pięknych dzieł? W gruncie rzeczy od Pani może zależeć dalsza popularność tych „premierowych” utworów Kofflera; czy taka świadomość ma wpływ na artystę?

Nie mogę przewidzieć losów spuścizny Kofflera. Od kilku lat są podejmowane próby zapoznania i zainteresowania publiczności i muzyków z niektórymi utworami Kofflera. Ale mam nadzieję, że nadejdzie moment, kiedy zainteresowanie wzrośnie.

Zajmuje się Pani także pedagogiką muzyczną...

Praca pedagogiczna jest niezwykle interesującym i pouczającym zajęciem.

Wymaga dużo odpowiedzialności, ale daje jeszcze więcej satysfakcji.

Przejdźmy teraz do dzieł Fanny Mendelssohn-Hensel. To nie jest Pani pierwsza płyta z jej utworami...

Tak, ten album to jest już trzecia płyta z nagraniami utworów Fanny.

Teraz wybrała Pani do nagrania utwory...

...od najwcześniejszych do najpóźniejszych, ponieważ jest to wydanie jubileuszowe.

Jaka jest muzyka Fanny Mendelssohn?

Muzyka ta jest romantyczna i dokładnie pasuje do epoki w której żyła.

Pani sztuka i osoba inspiruje kompozytorów dedykujących Pani swoje utwory. Jacy to twórcy i jakie utwory...

Różni twórcy i różne utwory, ale jest ich już bardzo dużo.

Lubi Pani interpretować muzykę współczesną, jednak melomani za nią nie przepadają. Dlaczego?

Jest to rozdźwięk generacji, czyli zjawisko zupełnie naturalne. Młodzi ludzie (lub młodzi duchem) słuchają nowej muzyki.

Jak by Pani przekonywała do muzyki nowej?

Najlepiej iść parę razy na koncerty i słuchać bez uprzedzeń.

Czy ma Pani czas na pozamuzyczne zainteresowania i pasje? Jakie one są?

Wiele czasu nie zostaje, ale dużo czytam.

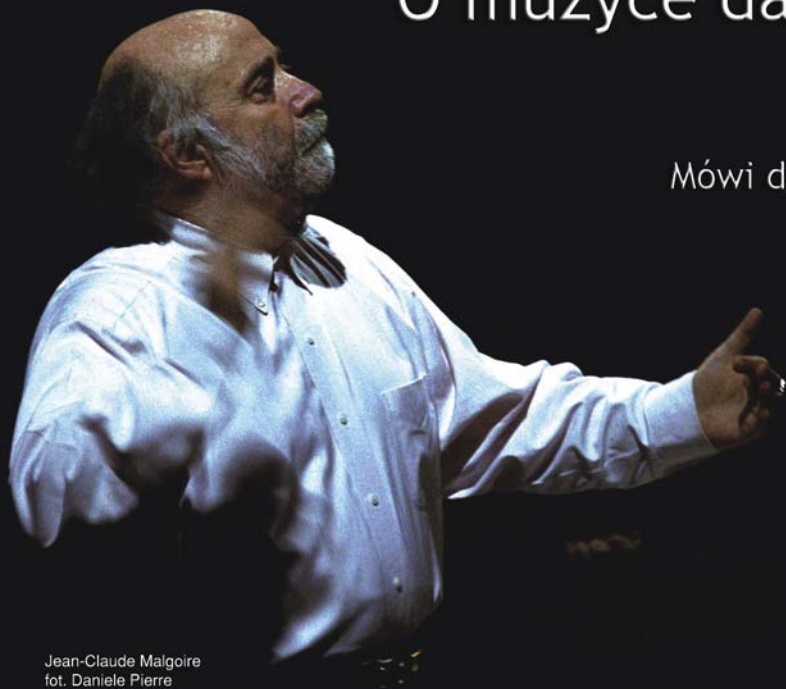
Jakie ma Pani najbliższe plany koncertowe i nagraniowe?

Jestem przesądna, więc o planach na przyszłość nie lubię mówić. Będę m.in. w Warszawie.

Dziękuję za rozmowę. ☺

O muzyce dawnej i Mozarcie

Mówi dyrygent Jean Claude Malgoire



Jean-Claude Malgoire
fot. Daniele Pierre

całością – jak Pana zdaniem mogą poszczególne style wpływać na siebie nawzajem? Czy jest Pan zwolennikiem „muzyki uniwersalnego”, czy daleko posuniętych specjalizacji?

Jako instrumentalista mam dość wszechstronne doświadczenie i zawsze wolę współpracować z muzykami zaznajomionymi z różnymi stylami. Wykonywaliśmy na przykład dzieła Strawińskiego i Mahlera z muzykami, którzy grają również w La Grande Ecurie na instrumentach historycznych.

Jakie wyzwania stawia Pana zdaniem przed młodym wykonawcą sceny muzyki dawnej w dzisiejszych czasach?

Określnie „muzyka barokowa” jest moim zdaniem obecnie zbyt nadużywane. Czynniki komercyjne i wymagania rynkowe mają na to zjawisko niewątpliwie duży wpływ. Mam nadzieję, że młode pokolenie muzyków zdoła odnowić podejście do muzyki dawnej, a także znaleźć w sobie chęć odkrywania nowych utworów i twórczego ich wykonywania.

Jak to się stało, że trafił Pan na manuskrypt z Rio? Czy ma to związek z obchodami Roku Mozartowskiego?

Interesuję się brazylijską muzyką z czasów Baroku i Klasycyzmu od roku 1975, kiedy to odbyliśmy pierwszą trasę koncertową w Ameryce Łacińskiej z moim zespołem. Zdałem sobie sprawę z faktu, że Nunes Garcia był dobrym

Jak to się stało, że został Pan muzykiem?

Już jako dziesięciolatek marzyłem o nauce muzyki. Zacząłem zatem chodzić na lekcje gry na oboju. Robiłem szybkie postępy i wkrótce mój nauczyciel namówił rodziców aby posłali mnie do paryskiego Konserwatorium. Było to pięćdziesiąt lat temu... Można zatem powiedzieć, że wcześniej rozpocząłem „karierę” muzyczną.

Jak Pan sądzi, w jaki sposób w instrumentalistce rodzi się dyrygent? Czy jest to czysto praktyczna potrzeba człowieka, który kieruje własnym zespołem muzycznym, czy po prostu „chce się być dyrygentem”?

Nie wiem czy „chciałem być dyrygentem”, ale doświadczenie wyniesione z wieloletniej pracy w dobrych orkiestrach, takich jak Société des Concerts du Conservatoire, czy Orchestre de Paris i w

różnych zespołach muzyki współczesnej z pewnością wyzwoliło we mnie chęć prowadzenia dzieł muzycznych, wpływania na ich kształt i realizowania w nich własnych pomysłów.

A skąd zainteresowanie muzyką dawną?

W zasadzie nie byłem przygotowany do zajmowania się muzyką dawną! Po prostu byłem przerażony sposobem w jaki orkiestry symfoniczne wykonywały Bacha, Haendla, Mozarta... Drażnił mnie również fakt nieobecności w repertuarze wielu interesujących dzieł, z francuską klasyką na czele.

W chwili obecnej wielu wykonawców nie ogranicza się do tylko jednej stylistyki, wykonując utwory zarówno wieków dawnych jak i muzykę współczesną. Jakby określił Pan relację, które może przed wykonawcą otworzyć zajmowanie się kulturą muzyczną jako

kompozytorem i ważną postacią w życiu muzycznym Rio de Janeiro tamtych czasów. Kiedy dowiedziałem się, że był on również pierwszym, który dyrygował *Requiem* Mozarta podjąłem badania, które przywiodły mnie do Neuhaus. A Rok Mozartowski był rzeczywiście dobrą okazją do pokazania *Requiem* z sekwencją *Libera me*...

Dokonane przez Pana ostatnio nagranie dokończzonego przez Neukomma „Requiem” Mozarta jest ciekawym i wartościowym dokumentem. Czy myślał Pan o wykonaniu go w Rio de Janeiro?

Niestety, głównie z powodów finansowych nie myśleliśmy na razie o pojechaniu z *Requiem* do Brazylii.

Nagranie z płyty zostało zarejestrowane na koncercie. Czy woli Pan nagrania koncertowe, czy studyjne?

Od dziesięciu lat nagrywam tylko „na żywo”. Można w ten sposób przekazać dużo więcej emocji, prawdy – i jest się bardziej „w porządku” wobec słuchaczy.

Gdyby ze wszystkich wykonywanych przez siebie utworów miałby Pan wybrać trzy ulubione, które by to były?

Stworzenie świata Haydna, *Don Giovanni* Mozarta i *Kindertotenlieder* Mahlera.

Jak wspomina Pan Polskę i współpracę z Warszawską Operą Kameralną przy wystawieniu „Alcesty” Jean-Baptiste’a Lully’ego oraz „Tankreda” André Campy? Czy myślał Pan, aby w Warszawie znowu zrobić projekt muzyczny?

Mam pełne wzruszeń, ciepłe wspo-

mnienia ze współpracy z Warszawską Operą Kameralną. Niestety, plany francuskiego departamentu kulturalnego zmieniły się i na razie nie można myśleć o podobnym projekcie. Bardzo nad tym ubolewam.

Czy może Pan uchylić rąbka tajemnicy i opowiedzieć nieco o najbliższych planach artystycznych?

Prowadzę niewielki teatr muzyczny w Tourcoing, w północnej Francji i w najbliższych planach mam... utrzymanie go! Repertuar mamy bogaty, obejmujący dzieła zarówno dawne jak współczesne. Sądzę, że mamy dużo do zrobienia.

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała Maria Erdman



Buntowniczką z wyboru

Rozmowa ze skrzypczką Sophie Solomon

Urodzona w Manchesterze 28. letnia skrzypczka Sophie Solomon była cudownym dzieckiem. Naukę gry na skrzypcach metodą Suzuki rozpoczęła w wieku dwóch lat. Mając cztery lata spotkała na swojej drodze Yehudi Menuhina. Jednak jej prawdziwą namiętnością okazała się kultura i język rosyjski. Mając lat szesnaście porzuciła skrzypce na rzecz „odkrywania świata”. Na Oxford University studiowała historię Rosji i język rosyjski. Jej brat ożenił się z Rosjanką, co umożliwiło Sophie podróż do nieznanego a uwielbianego przez nią kraju. Doświadczenia z rocznego pobytu w Rosji, gdzie zaznajomiła się ze sztuką tworzenia muzyki przez DJ’ów, zaowocowały powrotem do muzyki i skrzypiec. W 1999 r. założyła grupę Oi Va Voi, a teraz wydała swój debiutancki krążek w wytwórni Decca zatytułowany *Poison Sweet Madeira*. Niezwykle energetyczna, pełna wigoru, sympatyczna i szczerą – taka sama na scenie, na płycie i w życiu.

Sophie Solomon
fot.: Decca/Mitch Jenkins

Kilka lat temu byłaś w Polsce. Jak wspominasz powrót do kraju Twoich przodków?

To była niesamowita przygoda. Odwiedziłam Kraków, Suwałki i Warszawę. Grałam podczas Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie. To było coś niesamowitego: ja na scenie, a wokół na Kazimierzu zgromadzonych dziesięć tysięcy ludzi. To był jeden z najbardziej niezapomnianych koncertów. Kraków jest cudownym, magicznym miejscem. Potem pojechaliśmy pociągiem z Krakowa do Suwałk. Zatrzymaliśmy się w domku w samym środku lasu u znajomego, który był myśliwym i pszczelarzem. Często wał nas własnej roboty miodem pitnym. Jednej nocy wichura zerwała linie elektryczne i zabrakło prądu. Nasz gospo-

darz poszedł do lasu i przyniósł dzika, którego upiekliśmy. Całą noc spędziliśmy na grze w karty przy miodzie. To jest niezapomniane wspomnienie.

Jak zdefiniowałabyś rodzaj muzyki prezentowanej na Twojej solowej płycie?

To zdecydowanie mieszanka różnych stylów. To są moje własne kompozycje, w których znajdziesz muzykę cygańską, folk, muzykę klezmerską, elementy muzyki afrykańskiej i jazzu. To podobnie jak jeden z waszych zespołów, który spotkałam podczas Festiwalu – chodzi o Kroke Trio. Znamioty zespół, nagrał płytę między innymi z Nigelem Kennedym.

Gdybyś mogła sobie wyobrazić: słuchasz swojej płyty po raz pierwszy,

jaki wykonawca od razu przychodzi Ci na myśl?

To bardzo trudne pytanie... Cóż... Nie ma takiego jednego wykonawcy. Na mojej płycie znajdziesz i trochę Nicka Cave’a, i Toma Waitsa, i trochę gry skrzypcowej Stéphane’a Grapellego.

A gdy porównują Cię do gwiazd typu Dido, Vanessa Mae, Keith Richards, nie denerwuje Cię to?

Nie. Przecież dziennikarze zawsze muszą mieć punkt odniesienia, nawet żeby Cię przedstawić publiczności, która nie zna twoich dokonań.

A która osoba jest Ci z nich najbliższa?

Zdecydowanie Keith Richards (jeden z największych gitarzystów rockowych, grający w zespole Rolling Stones, cha-

ryzmatyczny „król gitary” – przyp. aut.). On jest znakomity, jest mi najbliższy pod względem charakteru, stylistyki, zachowania na scenie. Lubię jak mnie do niego porównują.

Skąd wybór współpracowników na płycie? Pracowałaś już z tymi producentami?

Tak. Od lat znamy się i przyjaźnimy. Lubimy się i cenimy swoją pracę. Z Kevinem Baconem i Jonathanem Quarmby pracowałam już przy płycie mojego zespołu. Ralphi Finnesa, znakomitego aktora i także rusofila, z przyjemnością zaprosiłam do nagrania jednej piosenki, w której wyrecytował tekst. Jestem bardzo zadowolona z płyty, bez moich przyjaciół-współpracowników nie byłaby ona taką jaką jest. Znakomicie bawiliśmy się pracując nad nią, to była naprawdę bardzo przyjemna praca.

A skąd się znalazła na płycie piosenka znana u nas w Polsce z wykonania Mieczysława Fogga „Ta ostatnia niedziela”?

Bardzo lubię tanga. Po raz pierwszy ten utwór usłyszałam w filmie Michałkowa. To było bardzo dawno temu. Jednak od tamtego momentu miałam tę melodię w pamięci. Teraz nadarzyła się okazja, aby umieścić ją na mojej płycie. Dopisałam tylko angielskie słowa i utwór był gotowy.

Twój muzyczny idole?

W muzyce rockowej bezsprzecznie Nick Cave – uwielbiam go. W muzyce poważnej – Yuri Bashmet – cudowny skrzypek. Cenię także sztukę gry – prawie mojego rówieśnika – Maxima Vangerova.

Często powtarzasz, że Twoje zainteresowania skupiają się głównie na muzyce popularnej: pop, rock, jazz i inne. Masz jednak wykształcenie klasyczne. Kogo na tej scenie muzycznej cenisz sobie najbardziej?

Uwielbiam przede wszystkim Szostakowicza. W zasadzie lubię wszystkie jego utwory, chociaż najbardziej cenię jego symfonię, zwłaszcza VII „Leningradzką” oraz *Suity Jazzowe*. Znakomite utwory.

Uważasz siebie bardziej za skrzypaczkę, kompozytorkę czy może DJ-kę?

Chyba jestem wszystkim po trochu. Chociaż głównie jednak skrzypaczką i kompozytorką. Te dwie profesje idą razem i są nierozłączne w moim życiu. Przede wszystkim dlatego, że gram to, co sama skomponuję. Gra i komponowanie są nierozłączne. Tak samo jak nierozłączna jestem ze swoimi skrzypcami, które zabieram ze sobą w każdą swoją podróż. Nigdy nie wiem, czy nie będą mi potrzebne w którymś momencie.

Nie myślałaś o tym, żeby nagrać płytę z muzyką poważną?

Na razie nie. Kiedy skończyłam 16 lat zrozumiałam, że mimo iż lubię świat muzyki poważnej to nie chcę się w nim zamykać. Dlatego wybrałam studia pozamuzyczne. Czułam się skrępowaną przez fakt, że ta muzyka jest pisana według jakichś zasad, których trzeba przestrzegać.



Musiałam z niej zrezygnować na jakiś czas, żeby poczuć mój własny głos.

Lubisz podróżować, odwiedzać nowe miejsca. Zaplanowałaś już tegoroczne wakacje?

Wakacje... Marzę o nich, ale nie wiem czy w ogóle w tym roku będę je miała. Nie stety na razie zamiast planowaniem zajmuję się pracą. Bardzo chciałabym wyjechać do Indii. Może mi się poszczęści...

To, że jesteś zapracowana przy promocji płyty, to oczywiście zrozumiałe. Znajdujesz jednak chwile oddechu. Co robisz mając wolny czas?

Najczęściej ćwiczę jogę, jeżdżę na

moim motocyklu (tak, tak – mam swój motor), no i uwielbiam robić zakupy.

Ulubiony pisarz, książka, reżyser....

Pisarz... teraz to Haruki Murakami, bardzo lubię książki Andreia Biely'ego, a reżyser – Nikita Michalkow.

A pozamuzyczne zainteresowania?

Przede wszystkim rosyjska literatura i historia (zwłaszcza czasy rewolucji). Poza tym bardzo lubię gotować, sprawia mi to ogromną przyjemność. Gotowanie jest podobne do uprawiania muzyki – twórcze i można eksperymentować. Zarówno gra na skrzypcach jak i gotowanie wymaga niezwyklej ekspresji.

Planujesz odwiedzić jeszcze Polskę?

Bardzo bym chciała bo bardzo polubiłam Polskę. Przecież moja babcia była Polką, pochodziła z Warszawy, mam więc polskie korzenie. Mam nadzieję, że uda mi się przyjechać do was. Choć nie umiem mówić po polsku to jednak wiele rozumiem. Język rosyjski jest do polskiego bardzo podobny, dlatego wiele z tego co mówią w Polsce potrafię zrozumieć.

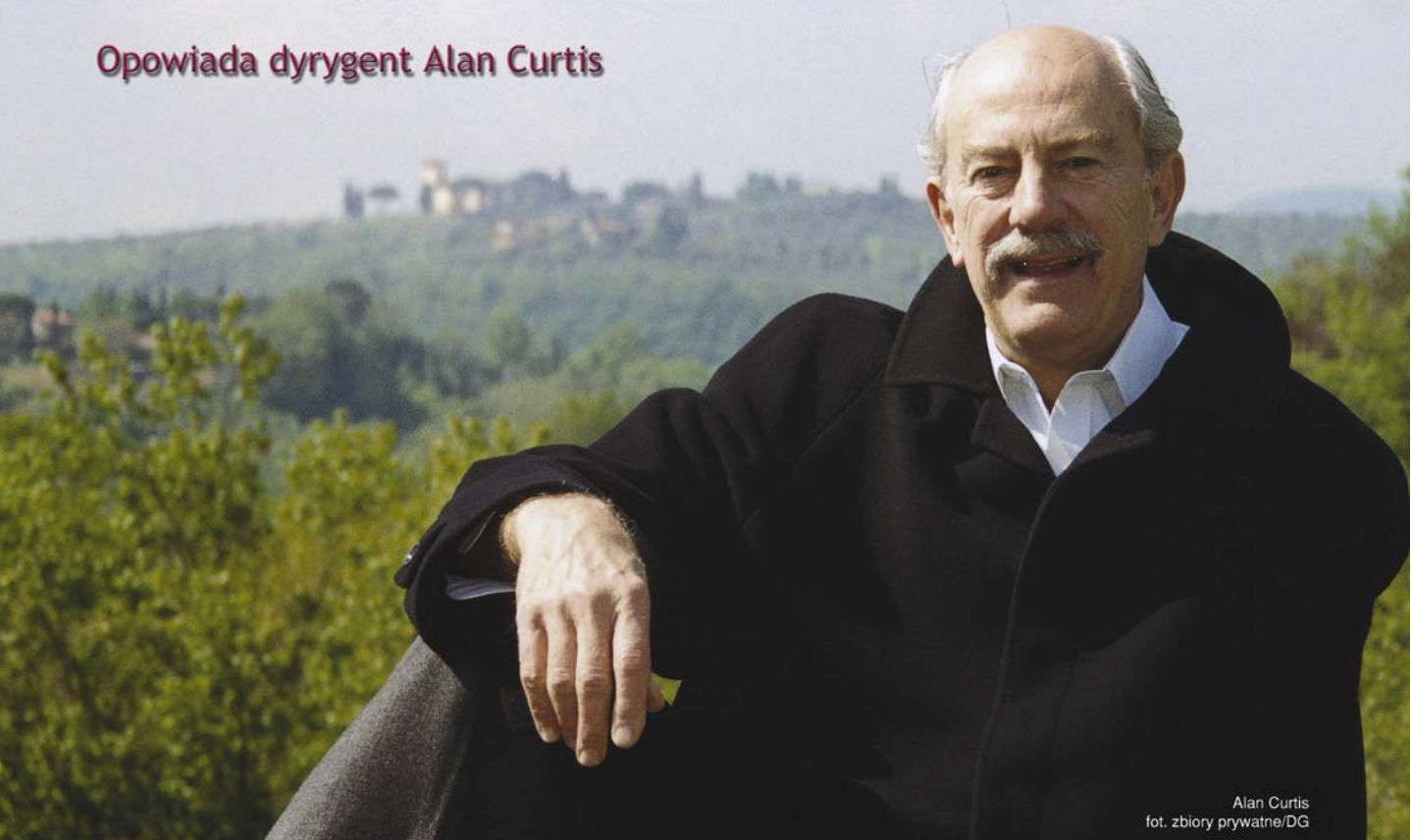
No to może następny wywiad przy kolejnej płycie zrobimy po rosyjsku...

Koniecznie.

Rozmawiała Angelika Przeździek

O Motezumie Antonio Vivaldiego

Opowiada dyrygent Alan Curtis



Alan Curtis
fot. zbiory prywatne/DG

W jaki sposób po raz pierwszy usłyszał Pan o odkryciu manuskryptu Motezumy?

Właściwie trudno jest mówić o tym jako o odkryciu, bowiem – aż ciężko w to uwierzyć – ale był on znany już od ponad 200 lat. Przed II Wojną Światową nie było właściwie zainteresowania muzyką dramatyczną Vivaldiego i zapowiedź odkrycia mogłaby wzbudzić małe zainteresowanie. Podczas „wygnania” manuskryptu w Kijowie, nawet po konsultacjach z naukowcami, uznano, że nie jest to warte ani opublikowania, ani wystawienia. Niedługo po powrocie manuskryptu do Berlina, moja przyjaciółka –

Donna Leon opowiedziała mi o nim, przekazując mi jednocześnie co opowiedziała jej Natalie Leubben, która pracuje w tej samej firmie prawniczej co George Graf zu Castell-Castell, prezydent Akademii Śpiewu. Natychmiast poprosiłem o zapoznanie się z tym rękopisem i spędziłem kilka ekscytujących godzin porównując dotąd nieznaną muzykę z opublikowanym librettem, które miałem od mojego starego przyjaciela Jean-Claude'a Malgoire'a, nagrany na jego pasticcio w 1992 r.

Czy istnieją jakiegokolwiek muzyczne konsekwencje pomiędzy „Motezumą” Malgoire'a, który wykorzystał muzykę z

serenat, kantat i innych oper Vivaldiego, i berlińskim „Motezumą” Vivaldiego?

Raczej żadnych, choć Malgoire użył, tak jak ja, finalnego chóru z *Griseldy* i tej samej uwertury. Nie tylko data i okoliczności sugerują, że uwertura *Bajazet* została wzięta z *Motezumy*, ale także wykorzystanie rogów.

Czy libretto zawiera jakieś warte zaznaczenia idee dramatyczne?

Aż trudno wyobrazić sobie w jaki sposób przeszło ono przez katolicką cenzurę tamtych czasów. Giusti prezentuje Fernando (Cortes) jako bohatera oczywiście, ale robi to w taki sposób, że

trudno nam zaakceptować czyny tego dumnego, aroganckiego, zimnego wojownika. Jego przeciwnik – Motezuma jest zrozpaczony, ale stara się grać odważnego. Jest nieudolnym człowiekiem, czym wzbudza współczucie. Celem Giustiego nie było pokazanie tradycyjnego triumfu chrześcijan nad barbarzyńcami. Kiedy Mitrena protestuje przeciwko okrucieństwu Fernanda, on bezczelnie wyjaśnia, że wszystko co zrobił pochodziło z woli Bożej. Jego ręce zostały jedynie użyte dla obrony „praw Ziemi i Nieba”. „Zdobywca” nie daje żadnych religijnych ani nawet politycznych wymówek,



Alan Curtis
fot. Rainer Maillard/DG

i nie ma żadnych prób ukrycia brutalności, siły chciwości, która nieuchronnie towarzyszy takiemu przedsięwzięciu. Obydwaj: delikatny Teutile i zdyscyplinowany, ale uroczy Ramiro reprezentują perspektywę dwóch różnych światów, którą starają się połączyć. Ale w szamotaninie nad władzą nie znajdują czasu na miłość – być może jest to metaforą dla nie dających się zjednoczyć dwóch kontynentów.

Czy Giusti portretuje Motezumę jako morderczego tyra, chcącego zabić swoją własną córkę jako ofiarę dla swoich wymyślonych bogów, czy jako tragicznego bohatera? Czy Cortes jest najeźdźcą czy odkupicielem?

Ależ czyje bóstwa nie są wymyślone? Giusti, jako typowy Wenecjanin, mówi ustami Cortesa tylko o wielu bogach, nigdy nawet nie wspomina jednego Boga. Kiedy Fernando anonsuje swoje ostateczne zwycięstwo, ogłasza meksykańskiej społeczności, że będą mieć nowego króla do wychwalania oraz „nuovi numi” – wielu bogów (być może „numi” rozumiał cenzor w znaczeniu świętych, a nie bogów, albo po prostu nie rozpoznał Fernanda jako chrześcijańskiego bohatera). Sądzę, że Giusti nie tylko nie widzi Cortesa jako najeźdźcy, ale za to Motezumę ukazuje jako arystokratę w sensie rodziny z XVIII w.: lepiej jest zabić swoją własną córkę lub żonę niż pozwolić jej być czyjaś zdobyczą. Ten kontekst jasno wskazuje na to, że wojsko (w tym przypadku hiszpańscy chrześcijanie) zawsze było zdolne do przemocy. Asprano, pierwszy chcący przejść na stronę hiszpańską, kiedy wiadomym jest, że ona zwycię-

żyła, jest jedną z osób pozbawionych siły walki. Jego komentarze mogą reprezentować punkt widzenia librecisty, szczególnie wówczas, kiedy jest on oburzony arogancją Fernanda, który nazywa swego księdza „szalonym ucieleśnieniem pastorów” i być może wtedy, kiedy ślub stanowiący szczęśliwe zakończenie określa jako „składane w ofierze szczęście” (sacrificio felice”).

Czy jest coś specjalnego w opracowaniu muzycznym tekstu? Jak dobrze jest ono połączone z muzyką?

Wielu z nas dorosło z przekonaniem, że twórczość Vivaldiego jest niepoprawnie zinstrumentowana, a jej sens dramatyczny praktycznie zerowy. Mam nadzieję, że to nagranie zweryfikuje oba te poglądy. Zdaję sobie jednak sprawę, że charakterystyka teatralna Vivaldiego, nie zawsze jest natychmiastowo jasna. Przykładem mogłaby być chociażby aria Ramira *Quel rossor* z aktu II. Na pierwszy rzut oka wydaje się raczej neutralna i formalna w charakterze. Jednak po spędzeniu nieco czasu z tym dziełem, odkryłem, że wolny, punktowany rytm może przedstawiać nie tylko szlachecką dumę, ale także wstyd. Opadający ruch, widoczny w pierwszej połowie pierwszych trzech taktów sugeruje zażenowanie i wstyd dumnego mężczyzny, spuszczone wzrok.

Jak Pan myśli, dlaczego Vivaldi mógł nie użyć „S’impugni la spada” w Wenecji w 1733 r., a zamiast tego „A svenare il mostro” (muzyka zaginiona – tekst znajduje się w drukowanym librecie)?

Inne rzeczy pisane dla Anny Giro wskazują, że miała dobrą technikę do zaśpiewania *S’impugni la spada*. Drukowane libretto konsultowałem w Fondazione Cini, które posiada *S’impugni*. Wi-

docznie było konsultowane przez Malgoire. *A svenare* jest dołączone tylko do kilku kopii (co autor mógłby dodać w ostatniej minucie dla zastępczyni śpiewaczki albo nawet później dla innego śpiewaka).

W jaki sposób dokonał Pan wyboru – dokomponować czy adaptować arie zapelniając ubytki?

Ciccolini skomponował zaginione recytatywy, adaptował poszczególne arie, które miały przodzić dramatycznie, jak i muzycznie podobną z tekstem. Użył swojej ogromnej wiedzy na temat stylu kompozytorskiego Vivaldiego połączonej ze swoją własną praktyką kompozytorską, fantazją. Zsumował całość mając na uwadze przede wszystkim idee Vivaldiego jako punkt wyjścia.

Na co trzeba zwrócić uwagę komponując nowy recytatyw?

Przede wszystkim to, co jest oczywiste: po pierwsze trzeba stworzyć kontury melodii i rytmu, temat tekstu, który uwydatni dramaturgię i główne różnorodności w obowiązującej ówczesnie harmonii. Ale jest to także coś nazywane „stylem”, które rozróżnia dobry recytatyw Vivaldiego od dobrego recytatywu innych kompozytorów. Często zawiera pewne nawyki, przyzwyczajenia, wybory, Vivaldi na przykład uwielbiał akord 6-4-2. Przeważnie są to pewne rzeczy trudne do zdefiniowania.

Czy jest jakiś materiał zaniedbany, opuszczony?

Zaden, ani jedna nuta czy słowo.

Rozmawiał David Vickers
Tłum. Magdalena Todynek
© DG 2006

„Na tropie śladów” Ponowne odkrycie *Motezумы*

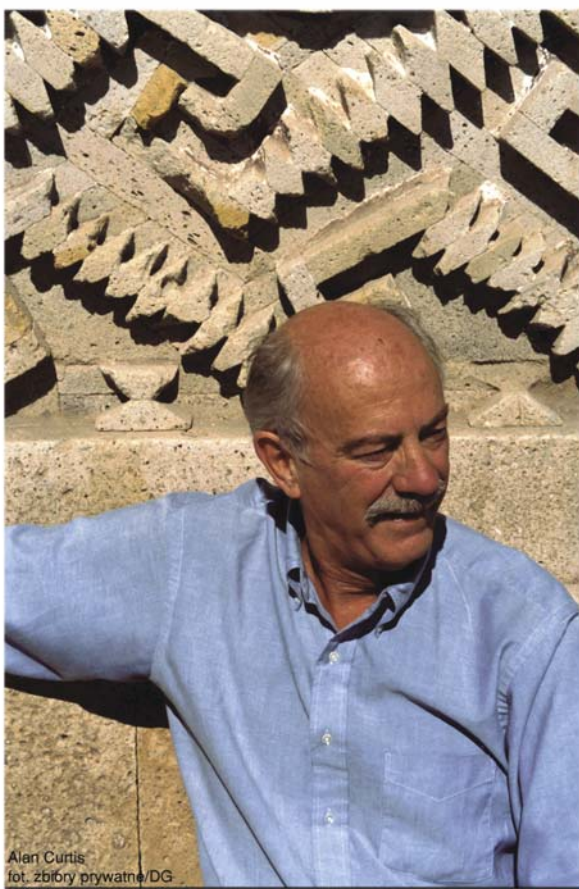
Magdalena Todynek

Jedynym dotychczas znanym śladem opery *Motezuma* Vivaldiego było libretto Luigi Giustiego. Spektakularnego odkrycia dokonał w 2000 r. niemiecki muzykolog Steffen Voss podczas poszukiwań zagubionych dzieł Haendla w berlińskiej Sing-Akademie (muzycznego stowarzyszenia, które zorganizowało słynne wykonanie odkrytej przez Mendelssohna *Pasji wg św. Mateusza* Bacha). Archiwum stowarzyszenia założone około 1800 r. przez Zeltera było pewne, że opera zaginęła podczas II wojny światowej. Faktem jest, że podczas tego czasu została przeniesiona do Kijowa i zapomniana do 1999 r. Po tym czasie powróciła do swojego właściwego „domu” – berlińskiej Staatbibliothek – do archiwum, które przechowuje część muzycznej biblioteki C. P. E. Bacha, dzieła Hassego, Grauna, Heinchena i Telemanna.

Podczas poszukiwań Voss natrafił na manuskrypt zawierający anonimową notację umieszczoną na pierwszej stronie: „La Poesia di questa opera e del III[ustrimmo] Giusti, la Musica di D[on] Ant. Vivaldi” (Poezja opery Giustiego do muzyki księdza Antoniego Vivaldiego). Voss zauważył, że papier ma wiele wspólnego z weneckim znakiem wodnym i stwierdził, że muzyka została napisana ręką kopyisty znanego z przepisywania kantaty Vivaldiego *Geme l'onda che parte dal fonte* RV 657 i opery Leonardo Leo *Catone in Utica* (Wenecja 1729, kopia ta znajduje się obecnie w londyńskiej Royal Academy of Music). Po porównaniu kontekstu berlińskich manuskryptów z librettem *Motezумы*, Voss zorientował się, że oto dokonał ponownego odkrycia zaginionej opery Vivaldiego.

Pozostaje zagadką jak druga kopia opery Vivaldiego trafiła do Berlina. Wiadomo, że Jan Sebastian Bach podziwił *L'estro armonico* Vivaldiego, koncert skrzypcowy opublikowany w Amsterdamie w 1711 r., ale można jedynie spekulować, który z członków rodziny Bachów mógł być faktycznie zainteresowany operą włoskiego kompozytora. Archiwum berlińskiej Sing-Akademie zawiera wiele dzieł z różnych źródeł, ale proveniencja szczątków opery Vivaldiego jest właściwie nieokreślona.

Utwór ten oryginalnie zawierał 28 numerów, a niekompletny berliński manuskrypt zawiera tylko 17 (włączając cały akt II i ważne arie z aktów I i III). Tak czy inaczej, *Motezuma* jest niekwestionowanie najciekawszym odkryciem odkąd dzieła Vivaldiego zebrano w Turynie w 1920 r. Uczeń i muzycy mają teraz przed sobą wielkie wyzwanie jakim jest rekon-



strukcja i dokończonowanie tak wielkiej ilości zaginionych recytatywów.

Libretto

Motezuma było prawdopodobnie ostatnim oryginalnym librettem napisanym dla Vivaldiego, pomiędzy rokiem 1734 a jego ostatnim projektem operowym w 1739 r. opartym na tekstach takich autorów jak Zeno, Piovene, Salvi, Metastasio i Stampiglia. Kilka przetrwanych kopii przypisywanych jest Girolamo Giustiemu, ale jest on prawdopodobnie identyfikowany jako poeta Alvise –

znany też jako Luigi Giusti (Alvise jest wenecką odmianą imienia Luigi). Urodzony w zubożałej weneckiej rodzinie, Giusti (1709-1766) studiował w Padwie i był członkiem literackiego koła Apostola Zeno. Opuścił Wenecję w 1734 r., aby pracować dla habsburskiego rządu w Mediolanie, gdzie dołączył do Accademia dei Filodossi i pomagał w administracyjnej reformie Lombardii. Jeśli Luigi Giusti był faktycznie autorem libretta do *Motezумы*, Vivaldi chytrze powrócił na weneckie sceny z dziełem młodego, obiecującego poety z szanowanego weneckiego rodu, którego libretto zawierało niekonwencjonalne, egzotyczne tematy, będące doskonałym materiałem na isticie teatralne przedstawienie – z bitwami, wodą, ogniem, ludzkimi ofiarami.

Tekst Giustiego jest luźno oparty na historii podboju Meksyku przez Hernána Cortesa (Fernando) z podkreśleniem upadku meksykańskiego cesarza Montezumy (*Motezuma*). Giusti zawarł kilka historycznych detali, chociaż w jego przedmowie do libretta napomina o braku zaufania do tej historii. Akcja ma miejsce w meksykańskim mieście Tenochtitlán, do którego dotarł Cortes 8 listopada 1519 r. Hiszpański konkwistador i Meksykanie balansowali między wrogością i demonstrowaną przyjaźnią, ale po kilku miesiącach intensywnej walki Montezuma został zabity 27 czerwca 1520 r. Zgodnie z konwencją barokowych oper, historia jest opowiedziana w sentymentalnym stylu: *Motezuma* i Fernando pojeżdżają się poprzez małżeństwo mek-

sykańskiej córki (Teutile) i brata Fernand – Ramiro.

Pierwsze wykonanie *Motezumy*

Motezuma została wykonana po raz pierwszy 14 listopada 1733 r. w Teatro S. Angelo, dyrygował ją być może sam Vivaldi. Jak wszystkie inne jego projekty operowe podczas tego sezonu, zawierała choreografię Giovanniego Gallo. Antonio Mauro zaprojektował egzotyczną scenerię, opisaną w drukowanym librecie, jak np. widok na lagunę Mexico City, która oddzielała pałac cesarski od hiszpańskiego obozu, wraz z łączącym ich wspaniałym mostem (akt I), ogromną zatokę (w akcie II), oraz w akcie III, świątynią meksykańskiego bóstwa Uccilibosa ze zdobionym ołtarzem dla ofiar. Finałowa scena ma miejsce na ulicy, udekorowanej z okazji celebracji hiszpańskiego zwycięstwa. Być może nie było trudnością dla Wenecjan – laguny, mosty, ulice i ogromny religijny budynek, do zidentyfikowania Mexico City z La Serenissima. Mauro – stał współpracownikiem Vivaldiego, był utalentowanym scenografem, chociaż jego współpraca z Vivaldim została popsuta przez bezwzględne interesy Vivaldiego przy okazji *Farnace* w Ferrarze w 1738 r.

Teatro S. Angelo był jednym z najmniejszych teatrów operowych i rzadko kiedy był w stanie zaangażować słynnych śpiewaków. Jakkolwiek Vivaldi preferował mezzosopranistów (zarówno kobiety, jak i kastratów), tak w *Motezumie* wystąpiło dwóch młodych sopranistów-kastratów. Pierwszym z nich był Francesco Bilanzoni (Fernando), który przed udziałem w tym przedstawieniu występował w Reggio, Turynie, Ferrarze, a drugim Marianino Nicolini (Asprano), który zadebiutował prawdopodobnie w Rzymie w 1731 r. i pracował dla Vivaldiego w Mantui w tym samym roku. Ponadto wystąpiła w przedstawieniu Angela Zanucchi (Ramiro), której debiut miał miejsce w Padwie w 1719 r. Przed zaangażowaniem do teatru S. Angelo w 1733 r. śpiewała także w Turynie, Veronie, Ferrarze, Mantui i Neapolu.

Jednak najważniejszą artystką w przedstawieniu była Anna Giro, córka producenta peruk z Mantui. Wraz ze swoją siostrą Pauliną były uczennicami Vivaldiego i przez długi czas chodziły pogłoski, że jest ona jego kochanką (czemu zresztą mozolnie zaprzeczała). Jej debiut miał miejsce w Trewirze w 1723 r. i brała udział w wielu produkcjach operowych Vivaldiego. Carlo Goldoni uważał, że miała słaby głos, ale była atrakcyjną kobietą i dobrą aktorką. Vivaldi pisał role dla Giro, które nie miały wielu koloratur i były dostosowane do jej umiejętności, jak np. niezwykle dramatyczny recytatyw akompaniowany Mitreny. Niemiecka sopranistka Giuseppa Pircher (Teutile) była znana jako „wirtu-

ozka z Armstadt” (Darmstadt), mimo że jej kariera nie trwała długo. Śpiewając rolę Motezumi – Massimiliano Miller był także Niemcem, ale nie ma żadnych innych informacji na jego temat.

Muzyka Vivaldiego w manuskryptach Sing-Akademie

Opery Vivaldiego podczas jego ostatniej dekady życia były coraz bardziej przerabiane z jego wcześniejszych prac. Powodem tego był zarówno jego wiek (w 1733 r. liczył sobie 55 lat), jak i niezrozumienie wyłaniającego się neapolitańskiego stylu, który usunął w cień wenecką tradycję. Jednak świadectwa w manuskryptach w Sing-Akademie wskazują, że Vivaldi wiele trudu włożył w skomponowanie tego dzieła. Partytura ma niezwykle wiele zupełnie nowo skomponowanych fragmentów, a zawarcie ról dwóch sopranowych kastratów i przynajmniej czterech recytatywów akompaniowanych pokazuje jego determinację do bycia na bieżąco z neapolitańskim stylem Vinciego i Hassego.

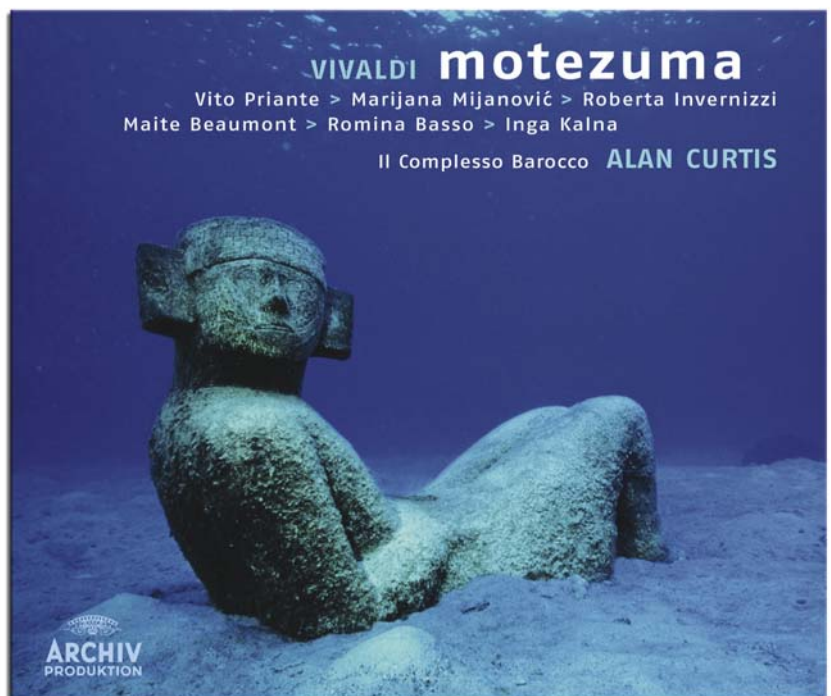
Wydaje się, że tylko jedna aria została wzięta z wcześniejszych oper: aria *La figlia, lo sposo* Mitreny była oryginalnie skomponowana dla Anny Giro w *Farnace* (Mantua, 1732). Ten deklamacyjny fragment z przejmującą chromatyczną linią ilustrującą słowa „in mille affani” musiał być jednym z ulubionych artystki, śpiewała bowiem jego zmienione wersje w *Catone in Utica* (Werona, 1737) oraz *Siroe* (Ferrara, 1739). Vivaldi prawdopodobnie zdawał sobie sprawę, że to mogłoby zakończyć akt II *Motezumy* z gestem teatralnym. Jakkolwiek drukowane libretto ukazuje, że Giro prawdopodobnie nie śpiewała świętej *S'impugni la spada* (akt I scena 16), która zawiera dwa rogi myśliwskie. Arie Vivaldiego wymagają od śpiewaków szerokiej

skali, zwinnej koloratury i fenomenalnej techniki. Nie wiadomo dla kogo i dlaczego Vivaldi ją skomponował. Giro śpiewała w zamian inną arię, która potem zaginęła (*A svenare il mostro*).

Vivaldi nigdy nie wskrzesił *Motezumy*, ale dwa numery zachowane w manuskrypcie z Sing-Akademie zostały potem na nowo wykorzystane. Aria *Aspranosa D'ira e furor armato* z aktu II, sceny 8 jest utrzymana w tonacji D-dur z obligatoryjnymi trąbkami, jej tekst został zaadaptowany dla Idreno w akcie III sceny 7 *Bajazet* (Werona, 1735), zaś aria *Dov'è la figlia* (akt III scena 10), która jest rozpaczyliwym lamentem wiary cesarza, także została włączona do *Bajazet*. Obydwie arie są najlepszymi fragmentami opery, więc nie należy się dziwić, że Vivaldi chciał je pokazać jeszcze raz.

W *Motezumie* nie ma właściwie konwencjonalnych scen miłosnych, ale partytura zawiera kilka fascynujących cech. Recytatyw akompaniowany Mitreny jest silnym, teatralnym wyznaniem, *Brillera per noi piu belle* *Aspranosa* (akt II scena 1) stanowi doskonały przykład silnego kontrastu między ekstrawertyczną częścią A i częścią B – *Andante*. *Quel rossor ch'in volto miri* (akt II scena 3) jest wdzięczną muzyczną ilustracją oświeconego i racjonalnego sposobu myślenia Ramiro. Trio *A battaglia* (akt II scena 5) jest niespotykanym pokaznym fragmentem, w którym cały konflikt skoncentrowany jest w tekście bez żadnych rozpraszających go elementów muzycznych. Wszystkie te składniki sugerują, że Vivaldi usiłował przywołać silny, dramatyczny konflikt i wykreować ostre charakterystyki postaci w swojej nowej operze. 🎭

Opracowano na podstawie materiałów DG.



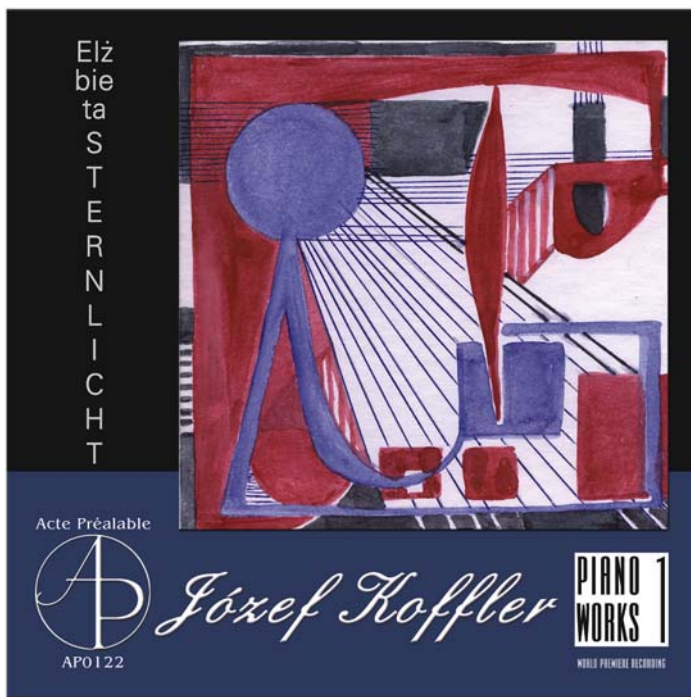
O muzyce fortepianowej Kofflera

Bogusław Schaeffer

Losy kompozytorów bywają różne. Jeden umiera wcześniej nie dożywając czterdziestki, jak Mozart czy nasz Chopin, inni nie mieli warunków by solidnie studiować u odpowiednio w wiedzę i doświadczenie wyposażonych pedagogów, jeszcze inni – jak Artur Malawski – studiowali późno, a nie mieli czasu by rozwinąć swoje niebywale zdolności, a jeszcze innym los po prostu nie sprzyjał. Takim kompozytorem był Józef Koffler, twórca oryginalny, ale zapoznany, wybitny, ale nie uznawany, mądry i wykształcony, ale odsuwany na dalszy, jeśli nie niższy plan, otwarty i chłonny, ale jakby mało pożyteczny (zwłaszcza w opinii karierowiczów i mega-

lomanów), niezależny, ale jednocześnie odosobniony, może nawet przez co mądrzejszych ceniony, ale (przez głupszych) ostentacyjnie lekceważony.

Każdy z nas ma inny obraz człowieka. W przypadku tego twórcy obraz różni się wielce. Grubo, a może nawet kardynalnie. Zainteresowany Kofflerem zapytałem profesora Malawskiego właśnie o Kofflera i dowiedziałem się rzeczy idealnie nieprawdziwych i zupełnie mijających się z prawdą. Orzeczenie Malawskiego wyglądało w przybliżeniu tak: „E, Koffler, jego nikt nie považował, wie pan, on lansował dodekafonię, a dodekafonia to system muzyczny dla nieutalentowanych; takie brednie wypisywał, były wydawane zagranicą, bo miał jakieś swoje konszachty z wydawcami, można było to kupić, ale nikt i tak nie chciał tego grać, którego z jego utworów słyszałem, ale wie pan, to nie robiło na nikim wrażenia, to było przede wszystkim jałowe” – itd. w tym stylu. „A po co pan się nim interesuje, no tak, dodekafonia, teraz będzie na nią moda, a może już jest”. Więcej go nie pytałem, wiedziałem, że nic o nim nie wie, powtarzał „swoją” prywatną opinię za innymi, mówił o Kofflerze podobnie jak inni (np. Stefan Kisielewski, który o nim pisał niepotrzebnie napastliwie w latach trzydziestych).



Kiedy się twórcy nie zna, znajomość rzeczy zastępuje się opiniami i plotkami, do których dodaje się jeszcze jakieś swoje domniemanie, wyolbrzymia się skromne fakty i demonizuje człowieka, który choć nikomu nic złego nie zrobił, nie zaszkodził sobie sympatii ludzi, którzy w innym przypadku mogliby być jego przyjaciółmi, a może nawet entuzjastami.

Józef Koffler urodził się 28 XI 1896 r. w Stryju w rodzinie lekarza. Studiował (jak Anton Webern i wielu innych kompozytorów) muzykologię u słynnego Gwidona Adlera, studia ukończył doktoratem po przedłożeniu pracy o kolorystyce orkiestrowej w twórczości Mendelssohna. Podczas I wojny służył w armii austriackiej, a w latach 1918-1920 – jako ochotnik, jak mój Ojciec – w walczącym wojsku polskim. Co do tego, czy uczył się kompozycji u samego Arnolda Schoenberga – istnieją poważne wątpliwości, pewne jest, że był zwolennikiem dodekafonii dużo wcześniej niż inni znani adherenci muzyki dwunastotonowej. Pisał etapami, niekiedy więcej, niekiedy mniej, zależnie od warunków życiowych i natchnienia. W latach 1928-1941 prowadził klasę teorii i kompozycji w Konserwatorium we Lwowie. W latach 1930-38 był redaktorem miesięcznika „Orkiestra”, 1936-37 miesiąc-

nika „Echo”. Przez dłuższy czas był stałym recenzentem lwowskiego „Ekspresu Wieczornego”. Został przez hitlerowców zamordowany wraz z żoną i dzieckiem przypuszczalnie na przełomie 1943/44 na terenie Małopolski, gdzie się ukrywali.

Ci, którzy go nie znali, mówili o nim jakoś dziwnie nieapetycznie. Natomiast jego uczeń, a mój dużo późniejszy przyjaciel, Roman Haubenstock, profesor kompozycji w Wiedniu, opisał mi go jako wytwornego pana, o dużej kulturze umysłowej, świetnie zorientowanego w problematyce ówczesnej muzyki współczesnej, jako człowieka rzetelnego. Świat myli się – i nie ma pojęcia, że się myli.

W dorobku każdego przyzwoitego kompozytora znajdują się utwory fortepianowe, tak jest niemal w każdym przypadku. Na czele kompozytorów widzianych z tej perspektywy widnieją tacy twórcy jak Beethoven, Chopin czy Liszt i jest tak, że z ich twórczości fortepianowej można układać całe, olbrzymie serie koncertów, łatwych do zorganizowania, gdyż do takich koncertów potrzebny jest tylko jeden pianista i jeden fortepian. Literatura fortepianowa wzbogacana jest od Argentyny aż po Japonię, od Kanady po Nową Zelandię permanentnie, dlatego najnowsza książka na temat dorobku pianistycznego świata jest grubą cegłą, wypełnioną wieloma nazwiskami i dziesiątkami tysięcy tytułów. Jest to ogrom muzyki, kto wie, czy nie najpotężniejsza część muzycznej literatury. Powie ktoś, no tak: przecież w kompozycji jest to najłatwiejsze. Siada sobie kompozytor przy fortepianie i za chwilę, już jest w stanie rozpocząć pracę nad utworem, nie potrzebuje myśleć o partyturach, o obsadzie i funkcjach wybranych instrumentów, nie potrzebuje za dużo planować, bo albo ma w głowie tradycyjny obraz sonaty, suity, ballady czy scherza, jakiegoś tańca lub jakiejś pieśni bez słów, albo też przychodzi mu łatwo rozwijać najprzeróżniejsze wątki muzyczne, bo siedzi przy instrumencie i gra na

nim. Może się tylko zastanawiać, co lepsze: podłożenie pod papier nutowy jakiegoś twardego zeszytu czy też pisać przy biurku i – dla zdrowia – podchodzić do fortepianu, by sprawdzić, czy dany pasaż jest wykonalny lub czy akordyka jest z sobą zgodna. Powiem od razu: nie należy pisać przy fortepianie, gdyż zbyt często ten instrument, a ściślej asymetryczno-symetryczna budowa klawiatury, wciska się ze swoimi propozycjami, a te nie muszą być najwyższego lotu.

W końcu nie wiem, czy Józef Koffler pisał swoje utwory przy fortepianie czy – bez jego pomocy (i perfidnego dyktanda), mogę snuć tylko przypuszczenia, że więcej przy fortepianie niż bez. Szkoda, że nie zapytałem o to Romana Haubentocka.

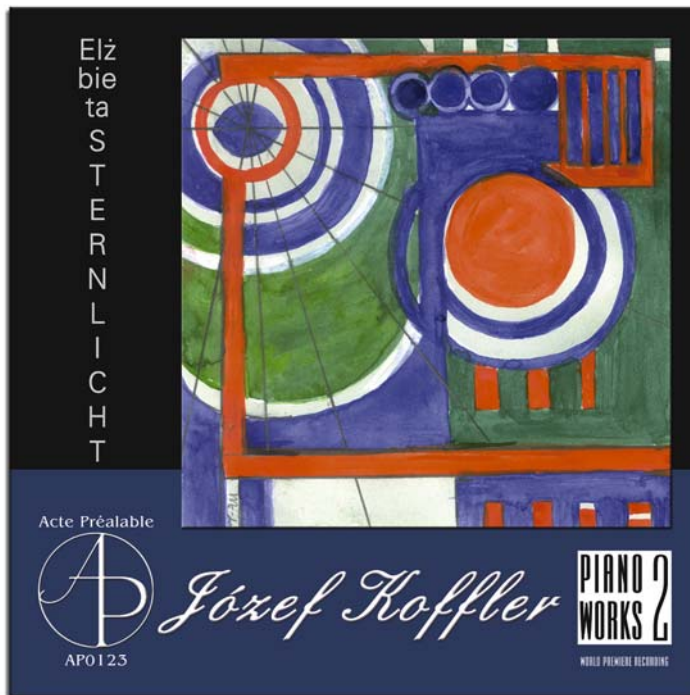
Co można po wielokrotnym wysłuchaniu muzyki Kofflera powiedzieć o jego dorobku fortepianowym. Jest niewielki. Ale znamy wielu kompozytorów nawet znanych czy sławnych, którzy mają zastraszająco nikły dorobek w tym zakresie, jak gdyby bali się cokolwiek napisać, albo też w tym zakresie nie mają nic do powiedzenia. Koffler – moim zdaniem – miał wiele do powiedzenia.

Jest oryginalny, a w prostych rzeczach imponuje różnorodnością faktur i jakąś swobodą śmiałością. Jest kompozytorem wybitnie utalentowanym.

Mówi nam o tym, choć zrazu nie śmiało, rozbudowany cykl *40 Polskich Pieśni Ludowych*. Z pewnością nie jest to praca atrakcyjna dla kompozytora. Twórca powinien komponować, a nie – opracowywać znane melodie. Ale coś Kofflera musiało w tej pracy zainteresować. Pewne jest, że pokazał w kilku pieśniach łwi pazur, jakiś kunszt właściwy tylko jemu, o czym świadczy kolęda *Lulajże Jezuniu* czy humorystyczna pieśń *Miała baba koguta*. W wielu opracowaniach widać nie tylko dbałość o efekt wrażeniowy, ale i o pewną przekorę. Tam, gdzie ktoś widziałby okazję do ujęcia znanej pieśni w zwykły sposób, Koffler widzi okazję do nowego i – co ważniejsze – śmielszego opracowania. W harmonice – a przypomnijmy, że są to jeszcze czasy kielkującego neoklasycyzmu, który tak świetnie pasował potem do opracowań folklorystycznych – Koffler jest pełen inwencji, tu i ówdzie wstawia czy wręcz stosuje zwroty budzące wówczas zgorzniecie. W rytmice, z którą w naszym folklorze niewiele można zrobić, wkracza w regiony przeciwstawnych do monotonne-

go folkloru ujęć i kombinacji, rozbudowuje fakturę pianistyczną w kierunku jakby improwizacji, a co najważniejsze: znajduje dla jednoznacznie okresowych pieśni nawet zupełnie nowe rozwiązania formalne, niekiedy wyjątkowo pomysłowe, oddalone od oryginału, który znamy. Czy są to polskie pieśni? W jednym przypadku (*Wieża wiatry*) kompozytor ze Stryja, skąd pochodzi moja Matka, która mi często śpiewała tę smutną pieśń, postu-

ka w niskim rejestrze, jakiś marsz, jakiś fragment polifoniczny, słowem nie ma tu jakiegokolwiek jednej linii przewodniej i całe szczęście, bo Kofflerowi nie była potrzebna. Pisząc wariacje (ulubiona widać forma), kompozytor szczególnie dbał o to, by muzyka wyrażała się w różnych tempach i fakturach, by zbudowana była z ciekawych, przez innych nie tkniętych motywów i właśnie ta postawa wobec muzycznego tworzywa zapewniła mu nasze zainteresowanie.



zył się ukraińską pieśnią (*Wijut wichry*), którą pewno też – jak ja – polubił.

W *Czterech utworach dziecięcych* (ze wzruszeniem czytamy dedykację – *Mojemu Synowi*) Koffler – już dużo starszy – zademonstrował umiejętność komponowania pięknej, prostej muzyki. Osobiście uważam, że prosta muzyka powinna być pisana przez kompozytorów, którzy pisali w swoim życiu o wiele bardziej złożoną muzykę. Prościutkie utwory – *Kołysanka*, *Taniec*, *Melodia* i *Bajka* – ujmują subtelnością i specyficznym wdziękiem, można się w nie wsłuchać i uchwycić ducha byłej wschodniej Polski.

Z tymi drobnymi utworami świetnie kontrastują *Wariacje na temat serii dwunastotonowej*. Dokładniej mówiąc temat *15 Wariacji* nie leży w serii, lecz w układzie melodii, która jest podstawą pierwszej wariacji. W tej melodii wysłyszemy łatwo perfidnie użyte przez kompozytora fragmenty całotonowe (w górę i w dół), ale już w następnej wariacji wyczuwamy, że kompozytor będzie się od tematu oddalał w różnych kierunkach: tu pokaże jakieś tańce (jakby żydowskie), gdzie indziej powieje zachodnio-słowiańską zadumą, dalej pojawi się muzy-

Może najbardziej rozbudowaną kompozycją fortepianową Józefa Kofflera jest dedykowana Karolowi Szymanowskiemu *Musique quasi una sonata* op. 8 – utwór wczesny, ale jakże dojrzały, składa się z pięciu części: *Andante maestoso*, *Vivace con brio*, *Allegretto à la polonaise*, *Ben mosso* i *Sostenuto* (obie ostatnie części są nazwane zaledwie ogólnymi określeniami). Jest to niezwykle interesująca muzyka, odsłaniająca temperament kompozytora i jego w tym przypadku romantyczny stosunek do muzyki. Aż szkoda, że nie rozwinął każdej części w wirtuozowskie poematy, gdyż miał po temu dane.

Ale pamiętajmy, że kompozytorzy pierwszej połowy dwudziestego wieku byli jakby przerażeni swym radykalizmem dźwiękowym. *Sonata* Kofflera musiała się wydawać publiczności, krytykom i innym kompozytorom rzeczą bez sensu, bez porządku i bez przyszłości. Nie bez powodu Anton Webern skracał swoje utwory do minimum. Nowej muzyki nienawidzono powszechnie, jej odbiorcy widzieli w niej tylko natarczywą jałowość, dla nich nie była ona produktem rozwoju muzyki, to była antymuzyka, którą należało tępić. Dziś to samo dzieło odbieramy jako muzykę sensowną i osobistą, cieszymy się, że odbija ona od konwencji nowej muzyki, że jest wyrazem autentycznie nowej (na owe czasy) postawy kompozytora świadomego swojej roli.

Oddalona o cztery opus od *Muzyki (quasi una sonata)* *Sonatina fortepianowa* jest kompozycją już jakby neoklasyczną, ale to tylko pozory lub też nasze obecne widzenie muzyki sprzed 80 lat. To jest po prostu Koffler – kompozytor piszący muzykę żywą, organiczną, w formie niemal doskonałą, muzykę pełną kontrastów i niespodziewanych (wówczas!) zwrotów, świetnie wyważoną, idealną do celów pedagogicznych.

Inaczej brzmią *Wariacje na temat walca Straussa*, utwór dużo późniejszy, który doczekał się furiacko nastawionej recenzji młodzieńczego Stefana Kisielewskiego. Można to zrozumieć, choć pochwałać niepodobna. Raczkujący w kompozycji w latach trzydziestych Kisielewski nie mógł pojąć, że można mieć własne zdanie o możliwościach muzyki, o technice tworzenia muzyki i o licencjach formalnych i dźwiękowych. Wściekał się, że ktoś, jakiś Koffler, o którym niczego dobrego nie słyszał, pozwala sobie na ekstrawagancje. I cóż? *Wariacje na temat walca Straussa* są żywe, wymagają tylko wykonawców. Swoją drogą: nie są to wariacje typowe. Autor wariacji szkolnych, typowych i takich, którym nic nie można zarzucić, trzyma się wyuczonych schematów, więc w przypadkach klinicznych można nawet przewidzieć, co się po czym pojawi. Ale Koffler był – i jest dla nas – oryginalnym kompozytorem, fenomenem naszej (zawsze jakoś niepełnej) kultury. Więc od razu w drugiej wariacji przenosi muzykę na inne tory, mógłby ktoś powiedzieć: w

stronę parodii. W następnych wariacjach oddala się od „tematu”, jeśli wraca do harmonii oryginalnego walca, to wzbogaca ją czasem nie do poznania, jeśli coś robi w rytmie walca, to wcale nie jest to walc. Jeśli walc Straussa jest płynny, to Koffler przyprawia go urywanymi rytmami, a czasem to nawet – dla kontrastu – wejdzie na teren klucza basowego i tam przyrządza nową wariację, wprowadza też melodie własne. Taki jest Koffler, a nieprzewidywalność narracji, o którą krytycy mogli mieć pretensje, jest dziś nie tylko sensowna, lecz po prostu konieczna.

Dziełem fortepianowym jest też *Musique de Ballet*, składająca się z czterech części: *Marsz*, *Walc*, *Tango* i *Finałny Galop*. *Marsz* ujawnia swoją naturę dopiero od 27. taktu. *Walc* obfituje w zabawne epizody, wcale nie taneczne, *Tango* jest nie do poznania w pierwszej części, a w drugiej objawia się jako tango burlesco, dopiero *Galop* jest sobą: żywą, finałową, jak chce kompozytor, orgią ruchu, tak potrzebną w balecie. Jest

to wczesny utwór, op. 7, ale już zdradzający obsesję kompozytora, która polega na wspomnianej przeze mnie nieprzewidywalności muzycznych zwrotów.

Chanson Slave (Pieśń Słowiańska) to rosyjski fokstrot, który w drugiej części wykazuje pokrewieństwo z folklorem, śpiewny i obligatoryjnie prymitywny.

Muzyka fortepianowa Józefa Kofflera jest doskonałym wprowadzeniem do twórczości tego wybitnego kompozytora. W tych utworach Koffler jest autentyczny w swojej harmonicznnej, rytmicznej i formalnej pomysłowości. Dodekafonia, która tak irytowała współczesnych mu kompozytorów, wcale nie ograniczała jego osobistego stylu. W przeciwieństwie do wielu dodekafonistów nie był rygorystyczny, w utworach swoich przejawiał estetykę wyzwoloną z wszelkich ograniczeń i schematów. Nie przejmował się jak inni jednorodnością stylistyczną i dzięki temu da się go dziś słuchać. A że był inny? A jaki miał być – taki jak inni, tuzinkowy? 📌

Opery Giuseppe Verdiego (XXVII)

Luiza Miller (Luisa Miller)

Adam Czopek

WLuizie (sopran), córce starego żołnierza Millera (baryton) kochają się: Rudolf (tenor), syn hrabiego Waltera (bas) i Wurm (bas), sekretarz hrabiego. Ten ostatni jest wyjątkowej klasy intrygantem; nie cofnie się przed niczym byle tylko osiągnąć upragniony cel. Jest nim Luiza, która oddała swoje serce Rudolfowi. Niestety, los sprzyścił się przeciwko nim. Hrabiemu nie podoba się, że jego syn chce popełnić mezalians, nakazuje mu więc poślubienie księżniczki Fryderyki von Osthein (alt). Rudolf wyznaje jej, że nie może obdarzyć jej miłością, bo od dawna kocha Luizę, jednak to wyznanie zamiast zrozumienia wywołuje u księżniczki gwałtowną złość. W tej sytuacji hrabia Walter i Wurm knują intrygę, której celem jest rozdzielenie zakochanych. Stary Miller zostanie wtrącony do więzienia, a wtedy Luiza zrobi wszystko by ratować ojca. Pod warunkiem zachowania tajemnicy Wurm zmusza ją szantażem by napisała list do Rudolfa, w którym wyznaje, że kocha Wurma, a miłość do Rudolfa udawała tylko by zdobyć jego pozycję i pieniądze. Ten dowód „zdrady” Wurm podrzuca Rudolfowi, co doprowadza go do rozpacz. Postanawia otruć Luizę i siebie. W chwili zbliżającej się śmierci Luiza wyznaje ukochanemu prawdę. Ostatkiem sił Rudolf zabija fałszywego Wurma. Kochankowie umierają pogodzeni.

Jeszcze słyhać entuzjazm z jakim przyjmowana jest *Bitwa pod Legnano*, a Verdi już szuka tematu na następne libretto. „Potrzebuję dramatu krótkiego, zaciekawiającego, pełnego ruchu i nasyconego uczuciem” – napisał do Cammarano. I jak zawsze rozpoczęły się targi. To co podobało się Verdiemu nie chciała zaakceptować dyrekcja neapolitańskiego Teatro San Carlo, na zamówienie którego opera miała powstać. W końcu, po wielu odrzuconych propozycjach, wybór padł na *Intrygę i miłość* Schillera. Nowa opera będzie nosiła tytuł *Luiza Miller*. W maju 1849 r.

Cammarano przesłała Verdiemu szkic libretta, którego treść została sprowadzona tylko do miłosnej intrygi. Librecista zgrabnie przyciął pięcioaktowy dramat Schillera zamieniając go na trzyaktową operę, w której najistotniejszymi momentami jest osobista tragedia głównych bohaterów. Verdi jak zawsze stara się wpłynąć na ostateczny kształt libretta. Na linii Paryż, gdzie czasowo przebywa Verdi, Neapol, gdzie rezyduje Cammarano, zaczynają krążyć listy, w których Verdi sugeruje, podpowiada, poleca libreciście takie a nie inne rozwiązania w tekście czy

konstrukcji scen. Później wyszło na jaw, że Cammarano nie znał w oryginale dramatu Schillera, a libretto pisał na podstawie wolnego tłumaczenia adaptacji dokonanej w Paryżu w 1847 r. przez Aleksandra Dumasa, co podają za Ewą i Januszem Łętowskimi i ich *Przygodą z operą*.

Już w trakcie pisania muzyki kompozytor przestraszony epidemią cholery w pośpiechu wyjeżdża z Paryża. Wraca do Busetto i tam w Palazzo Orlandi, na początku października, kończy komponować *Luizę*. Pozostaje jedynie instrumentacja. Ta jednak, starym zwyczajem, bę-

dzie dokonywana i poprawiana już w trakcie pierwszych prób. W tym czasie docierają też do Verdiego wiadomości na temat finansowych kłopotów Teatro San Carlo. W tej sytuacji kompozytor decyduje się zażądać od intendenta teatru złożenia w depozycie należnego mu honorarium – 3 tysiące dukatów. Dyrekcja San Carlo jest oburzona, żąda bezwarunkowego wydania partytury. Jednak Verdi – jak zawsze w takiej sytuacji – jest nieustępliwy, zagroził nawet, że schroni się ze swoją partyturą na francuski okręt wojenny. W końcu wypracowano kompromis, z którego Verdi był zadowolony. Wreszcie z kilkumiesięcznym opóźnieniem rozpoczęły się próby. 8 grudnia 1849 r. ma miejsce prapremiera, podczas której zawaliła się część dekoracji dosłownie o przystawiony włos mijając stojącego obok Verdiego. I chociaż publiczność dobrze przyjęła najnowsze dzieło podziwianego już wtedy powszechnie maestro, to jednak nie był to sukces na miarę poprzednich jego dzieł. Na szczęście kolejne przedstawienia przyjmowano coraz bardziej gorąco, co zresztą Verdi zawsze najbardziej sobie cenił. Sześć dni po premierze kompozytor opuścił Neapol i wrócił do Busseto. A jednak opera nie zagrzała zbyt długo miejsca na afiszu. Zresztą sam Verdi też jakoś nie miał do niej serca.

„...Lepiej by było, gdyby o *Luizie Miller* świat zapomniał. Jednak drogi moich oper będą takie, jak zechce Bóg i impresariowie” – napisał w jednym z listów, dwa lata po premierze tego dzieła. Dopiero ostatnie półwiecze przywróciło tej operze stałe miejsce na światowych scenach, co nie zmienia faktu, że i tak pozostaje w cieniu tych najbardziej popularnych dzieł Verdiego.

Powszechnie przyjmuje się, że *Luiza Miller*, to ostatnie dzieło okresu „anni di gallera”.

Trzydziestosześcioletni Verdi ma już wypracowany własny, niepowtarzalny, styl. Uznany za głównego spadkobiercę Rossiniego, Belliniego i Dionizettiego, cieszy się zasłużonym szacunkiem i sławą. Nie musi już gonić czasu! Staje się coraz bardziej wybredny w przyjmowaniu propozycji. Od tego momentu nie będzie premier nowych dzieł co kilka miesięcy. Postanawia też bezpowrotnie zerwać z operami historyczno-patriotycznymi. Skoncentruje się nareszcie na tym, co zawsze najbardziej go interesowało, dramacie jednostki poddanej środowiskowej presji i mentalności, skazanej przez to na cierpienie. *Luiza* jest pierwszą w galerii tego typu bohaterów. Po latach dołączy do tego grona Lina, Violetta, Amelia, Elżbieta. Muzyka *Luizy Miller* odznacza się delikatnością wyrazu niespotykaną w poprzednich operach Verdiego. Wyraziste znamiona tej partytury to połączenie pełnego rezygnacji smutku z wdziękiem. „Muzyka wnosi tutaj blask, świeży oddech i słońce, roz-

Luiza Miller

libretto: Salvatore Cammarano (wg dramatu *Kabale und Liebe* – Intryga i miłość Friedricha Schillera).

prapremiera: Neapol, Teatro San Carlo, 8 XII 1849.

wykonawcy: *Luiza* – Marietta Gazzaniga-Malaspina, *Rudolf* – Settimo Mavezzi, *Miller* – Achille de Bassini, *Frederica* – Teresa Salandri, *Wurm* – Marco Arati, *Hrabia Walter* – Antonio Selva • dyrygent: Giuseppe Verdi
Bologna (1850, dyr. G. Verdi, z Marianną Barbieri Nini w partii tytułowej), Malta (1850), Madryt, Lizbona (1851), Wiedeń, Nowy Jork, Mediolan, (1852), Paryż, Konstantynopol (1853), Londyn (1858 oraz 1974 w Covent Garden), Berlin (1927), Nowy Jork (1929, MET).

premiera polska: *Opera Bałtycka w Gdańsku, 23 VI 2001* (wersja koncertowa) dyrygent: Krzysztof Słowiński.

wykonawcy: *Luiza Miller* – Agnieszka Wolska, *Hrabia Walter* – Włodzimierz Zalewski, *Rudolf* – Krzysztof Bednarek, *Frederica* – Vera Baniewicz, *Wurm* – Piotr Nowacki, *Miller* – Andrzej Szkurhan. 🎭



G. Verdi – *Luiza Miller*
Montserrat Caballé w partii tytułowej
MET 1962r.

praszając nieco mgły tego dramatu.” – napisał Daniele Gatti.

Właśnie delikatność muzycznych środków i szlachetność linii melodycznej są pierwszymi czynnikami jakie się tutaj zauważa. Subtelność muzyki przenosi się również na partie wokalne głównych bohaterów kreślone ze szczególną i nie spotykaną dotychczas siłą melodycznego i dramatycznego wyrazu. Po raz pierwszy Verdi przeprowadza kon-

sekwentnie narastający w muzyce dramat. Mamy też tutaj wyrazistą ewolucję postaci, od sielankowo-lirycznych po tragedię ostatnich fraz. Bez większego trudu można się w *Luizie Miller* dopatrzeć zapowiedzi kilku późniejszych dzieł Verdiego, szczególnie *Trawiaty*. Tytułowa bohaterka bez wątpienia jest pierwowzorem Violetty. Scenie pisania listu przez *Luizę*, pod dyktando Wurma, towarzyszy, subtelne w wyrazie, solo klarnetu,

Luiza Miller - najpiękniejsze fragmenty

Lo vedi, e' l primo palpito – aria Luizy z I aktu. *Come celar le smanie* – kwartet a cappella z drugiej sceny z II aktu. *Quando le sere al placido* – aria Rudolfa z trzeciej sceny II aktu. *La tomba e un letto* – duet Luizy i ojca z III aktu. *Padre... ricevi... l'estermo... addio, mi benedici o padre mio* – finałowy tercet Millera, Luizy i Rudolfa

podobne solo klarnetu będzie towarzyszyć scenie pisania listu przez Violetkę zmuszoną do rozstania z Alfredem. Wiele wspólnych cech ma też instrumentalny wstęp do III aktu. Wurm, konstruktor całej intrygi, jest pierwszym z galerii wiodących postaci. Jego cechy znajdziemy później w Paolo Albanim z *Simona Boccanegry*, a przede wszystkim w postaci Jagona w *Otello*. Duet ojca i córki zapowiada, tak w treści jak i formie, duet Rigoletta z Gildą w II akcie *Rigoletta*. Wreszcie finałowy tercet *Luizy Miller* zapowiada taki sam finał *Mocy przeznaczenia*. Z duetem dwóch basów: Wurm i hrabia Walter w II akcie, spotkamy się po raz drugi w *Don Carlosie*: Filip i Wielki Inkwizytor, akt III.

Muzyczne zmiany rozpoczynają się już od uwertury zbliżonej charakterem do allegro sonatowego, co zdarzyło się w twórczości Verdiego po raz pierwszy. Wszystkie poprzednie uwertury miały charakter potpourri. Znacząco dopatrują się w niej uderzającego podobieństwa do uwertury do *Wolnego strzelca* Carla Marii Webera. Cokolwiek by powiedzieć na temat uwertury Verdiego, to jedno jest pewne, zapowiada atmosferę dramatu, a symfoniczny rozmach i energia idzie tutaj w parze ze znakomitą instrumentacją. Akcja opery podzielona została na trzy akty, z których każdy otrzymał własny tytuł: *Miłość* (akt I), *Intryga* (akt II) i *Trucizna* (akt III), co niejako z góry określa charakter muzyki i jej atmosferę. Interesujący jest w tym dziele podział głównych partii: sopran, mezzosopran, tenor, baryton i dwa basy. To ich głosy spletają się w pełnych najpierw lirycznych, a póź-

niej coraz bardziej dramatycznych tonów duetach, kwartetach i scenach zbiorowych z udziałem chóru.

Ponieważ *Luiza Miller* jest u nas dziełem niemal zupełnie nieznanym proponuję przełączyć najistotniejszych arii i scen.

Akt I rozpoczynamy w sielskim nastroju tyrolskiej wsi. Wieśniacy przybyli by złożyć życzenie urodzinowe lubianej przez wszystkich Luizie – chór *Ti desta, Luisa, regina de' cori*. Ta jednak wypatruje ukochanego Carla, który niedawno pojawił się we wsi i o którym nikt nie wie kim jest. Luiza pokochała go od pierwszego spojrzenia i ufa mu – aria *Lo vedi, e' l primo palpito*. Zjawia się ukochany, młodzi zapewniają się o wzajemności swoich uczuć. A jednak starego Millera, ojca Luizy, nie opuszcza niepokój o los córki. Potęguje go wejście nie lubianego powszechnie Wurma, zaufanego hrabiego Waltera, który po raz kolejny prosi o rękę Luizy. Miller jednak odmawia, nie zamierza robić niczego wbrew woli córki – aria *Sacra la scelta*. Wurm wyjawia mu więc, że Carlo to jedyny syn hrabiego Waltera, który z pewnością nie zgodzi się na taki mezalians. Druga scena pierwszego aktu przenosi nas do zamku hrabiego, któremu Wurm donosi o romansie jaki ma Rudolf z wieśniaczką. Stary hrabia jest rozgoryczony postępowaniem syna, wszak zaplanował dla niego inne małżeństwo z księżną Fryderyką – aria *Il mio sangue*. Wejście księżnej w otoczeniu świty stawia Rudolfa w trudnej sytuacji, decyduje się wyznać prawdę: kocha Luizę, a ojciec zmusza go do małżeństwa z inną. Wyznanie budzi w sercu Fryderyki istną burzę, on

wzgardził jej miłością – duet: *Duchessa ... Duchessa tu m'appelli!*, szybko okazało się, że: „Wzgardzona miłość jest jak furia, co nie wie czym jest przebaczenie”. W ostatniej scenie pierwszego aktu Miller wyznaje córce, że Carlo to Rudolf, syn hrabiego. Rudolf przyznaje się do kłamstwa, zapewnia jednak Luizę o szczerości swojego uczucia. Wyznaje też, że zna tajemnicę w jaki sposób jego ojciec zdobył hrabiowski tytuł, co może im zapewnić bezpieczeństwo. Akt kończy właśnie wyznanie syna, który gotów jest zdradzić tajemnicę ojca jeżeli ten nie uwolni Luizy.

Pierwsza scena II aktu to przede wszystkim scena pisania listu. Luiza zmuszona szantażem przez Wurma, chcąc ocalić ojca pisze list do Rudolfa. Wyznaje w nim, że kocha Wurma, a jej udawana miłość do Rudolfa była czystym wyrachowaniem – aria: *Tu puniscimi, o Signore* kończąca się cabalettą: *A brani, a brani, o perfido*. Druga to kapitalny duet: *L'alto retaggio non ho bramato di mio cugino* Wurma i Hrabiego przechodzący w słynny kwartet a cappella: *Come celar le smanie*, w którym spletają się: triumf Fryderyki, cierpienie Luizy, radość Hrabiego i Wurma z udanej intrygi. Atmosferę trzeciej sceny buduje aria Rudolfa: *Quando le sere al placido*.

Akt III rozpoczyna wspaniały duet ojca i córki: *La tomba e un letto*, oboje postanawiają opuścić wioskę i rozpocząć nowe życie. Po nim scena modlitwy Luizy przechodząca w duet z pojawiającym się Rudolfem, który do stojącego na stole dzbanka z wodą wlewa truciznę. Oboje ją wypijają. Dopiero w obliczu śmierci Luiza czuje się zwolniona z przysięgi jaką złożyła Wurmowi i wyjawia ukochanemu całą uknutą przez niego intrygę. Tercet: *Padre... ricevi... l'estermo... addio, mi benedici o padre mio*, Rudolfa, Luizy i jej ojca kończy operę. Rudolf w ostatnim przebiegu świadomości przebija mieczem Wurma, który przybył z Hrabią.

BASF – 1944, Maria Cebotari, Hans Hopf, Josef Hermann, Chorus and Orchestra Dresden Oper. Dyrygent Klaus Elmendorff.

Certa – 1951, Lucia Kelston, Giacomo Lauri-Volpi, Giacomo Vaghi, Coro e Orchestra de La RAI Roma. Dyrygent Mario Rossi. Kelston jest bardziej dramatyczna niż liryczna, Lauri-Volpi ujmuje pięknym głosem i stylowym prowadzeniem frazy.

Movimento Musica – 1963, Antonietta Stella, Giuseppe di Stefano, Mac Neil, Dominguez, Arie, Campi. Orchestra e Cora Teatro Massimo Palermo. Dyrygent Nino Sanzogni (nagranie „live”).

RCA – 1965, Anna Moffo, Carlo Bergonzi, Mac Neil, Shilrey Verret, Giorgio Tozzi. Orchestra e Coro della RCA Italiana di Roma. Dyrygent Fausto Cleva.

Nuova Era – 1968, Montserrat Caballe, Richard Tucker, Sherrill Milnes, Giorgio Tozzi, Chorus and Orchester Metropolitan Opera New York. Dyrygent Thomas Schippers. Świetna, w doskonałej formie, obsada zapewnia temu nagraniu nie przemijającą wartość. Ugruntowuje ją znakomita kreacja dyrygenta, który eksponuje przede wszystkim kameralność i subtelność muzyki.

Decca – 1975, Montserrat Caballe, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Ronaldo Giaiotti, London Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra. Dyrygent Pater Maag. Tutaj gwiazdami są: Caballe i Pavarotti, reszta stanowi dla nich wdziałne tło. Dyrygent sprawnie panuje nad całością.

Deutsche Grammophon – 1979, Gwynne Howell, Placido Domingo, Elena Obrazcova, Renato Bruson, Kattia

Ricciarelli, Orchestra and Chorus of the Royal Opera Covent Garden. Dyrygent Lorin Maazel.

Nie sposób w tej dyskografii omiąć Państwowej Opery Bałtyckiej w Gdańsku, gdzie odbyła się polska premiera *Luizy Miller*, i która wydała w 2001 r. płytę z przekrojem dzieła. Na płycie zarejestrowano fragmenty kreacji: Agnieszki Wolskiej – Luiza Miller, Włodzimierza Zalewskiego – Hrabia Walter, Krzysztofa Bednarka – Rudolf, Piotra Nowackiego – Wurm, Andrzeja Szkurhana – Miller. Orkiestrą i Chórem Opery Bałtyckiej dyrygował Krzysztof Słowiński. Na pierwszy plan tego nagrania wysuwają się zgodnie: Agnieszka Wolska i Andrzej Szkurhan ujmujący pięknymi głosami. Dyrygent również zasługuje na słowa uznania za sposób prowadzenia orkiestry.

Chaos z wątkiem kryminalnym, czyli *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*

Dorota Staszkiwicz

„Cieszymy się, że możemy nagrać kompletną, oryginalną wersję opery *Lady Macbeth mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza. Dedykujemy to dzieło Jego pamięci – naszego ukochanego przyjaciela i mentora – w nadziei, że przynajmniej w pewnej mierze będzie ono godne jego nieśmiertelnego Geniuszu” – napisali G. Wiszniewska i M. Rostropowicz w 1979 r., przy okazji nagrania *Lady Macbeth* w londyńskim studiu przy Abbey Road. Dziś najczęściej wystawiana i najbardziej znana opera Szostakowicza, przez ponad dwadzieścia lat nosiła piętno „chaosu zamiast muzyki” (nawiązując do tytułu ostro krytykującego ją artykułu, opublikowanego w 1936 r. na łamach *Prawdy*). *Lady Macbeth* to dzieło-symbol, jaskrawy przykład oddziaływania systemu totalitarnego na twórczość artystów będących członkami tego systemu. Jak trafnie zauważył A. Izdebski w swoim artykule: „tym, co odróżnia relacje Szostakowicza z władzą sowiecką od wszystkich podobnych sytuacji, jest nie sam fakt ingerencji władzy w sztukę muzyczną, lecz metody i rozmiar tej ingerencji”. Realna groźba unicestwienia go nie tylko jako artysty, ale również jako człowieka, oznaczała dla Dymitra bezsenność i zawsze spał przy walizce, stojącej przy drzwiach. A wszystko dlatego, że jego oklaskiwana na wielu scenach w Związku Radzieckim i na Zachodzie opera nie spodobała się jednemu człowiekowi. Niestety, człowiek ten nazywał się Józef Stalin.

Pracę nad operą *Lady Macbeth* rozpoczął Szostakowicz w połowie 1930 r., ale postępowo ona dosyć powoli, przerywana przygotowaniem do wystawienia jednego z baletów, pisaniem muzyki na zamówienie do filmów, a przede wszystkim z powodu dużych zmian w jego życiu uczuciowym. Szostakowicz zakochał się wtedy właśnie w swojej przyszłej żonie, Ninie Warzar i przeżywał typowe dla tego stanu duszy rozterki, na zmianę z okresami niepoahamowanej euforii. O losie kobiety targanej namietnościami (choć nie do końca takimi, jak przeżywane przez kompozytora) opowiada także libretto *Lady Macbeth*, które podobnie jak libretta innych oper Szostakowicza opiera się na klasycznym dziele literatury rosyjskiej (*Nos* i *Gracze* powstały w oparciu o utwory N. Gogola, a zniszczona przez kompozytora młodzieńcza opera *Cyganie* oraz

Bajka o popie i jego studze Jolopie – o dzieła A. Puszkina). Wartość tych tekstów nie podlegała dyskusji, co na pewno ułatwiało komunikację kompozytora z przyszłym odbiorcą. W przypadku *Lady Macbeth* kanwą libretta napisanego przez A. Preissa, który współpracował już z Szostakowiczem przy jego wcześniejszej operze *Nos* (1928), było opowiadanie N. Leskowa. Dodatkowym bodźcem do napisania opery w oparciu właśnie o ten utwór stał się fakt, że we wznowionym pod koniec lat 20. wydaniu opowiadania zamieszczono ilustracje przyjaciela Dymitra z dzieciństwa, B. Kustodijewa. Ponowne zetknięcie ze sztuką tego malarza musiało przywołać wspomnienia...

Historia snuta przez Leskowa, a pośrednio przez Preissa, to ociekająca krwią opowieść rodem z kryminału. Młoda kobieta o imieniu Katarzyna zdradza swojego męża z robotnikiem Sergiuszem, a następnie morduje wszystkich, którzy mogliby stanąć na drodze jej nowemu uczuciu, czyli: swojego teścia, nieletniego kuzyna i oczywiście drogiego do niedawna małżonka (którego zwłoki zostają odnalezione zresztą akurat podczas jej ślubu z Sergiuszem). Kochankowie zostają zesłani na Sybir, ale jakby tego było mało, Sergiusz postanawia zdradzić swoją świeżo upieczoną żonę. Oburzona Katarzyna zwabia jego nową oblubienicę nad jezioro i podstępnie chce ją utopić. Tymczasem w wyniku szamotaniny obie wpadają do wody i toną. W obliczu przedstawionych faktów, postać głównej bohaterki wydaje się być – delikatnie mówiąc – raczej antypatyczna. Tymczasem jak się okazuje, w operze Szostakowicza to nie ona jest postacią negatywną, ale otaczający ją bezduszni i małostkowi ludzie. W programie przedstawienia *Lady Macbeth* w Operze Poznańskiej w 1965 r., Stanisław Dygat napisał, że „cała ta krwawa masakra dokonana przez Katarzynę jest wyłącznie literacką przenośnią, po prostu groteskowym doprowadzeniem do absurdu skutków nagle rozbudzonej namietności w dziewczynie o gorącym sercu, otoczonej przez małostkowych mieszczuchów, ograniczonej okrutnymi prawami prowincjonalnej nudy, monotonii i zdawkowości”. Taki stosunek do postaci Katarzyny był zbieży z stanowiskiem zajmowanym przez samego kompozytora, który mówił: „Pomimo to, że staje

się zabójczynią męża i teścia, odczuwam do niej sympatię. Próbowałem przedstawić otaczającą ją codzienność w sposób satyryczny. Słowa »satyryczny« bynajmniej nie rozumiem jako »śmieszny« lub »szyderyczy«. Przeciwnie, w *Lady Macbeth* starałem się stworzyć operę będącą satyrą demaskatorską, (...) wyszydającą środowisko kupców”.

Satyra objawia się oczywiście w warstwie muzycznej, gdzie opierając się na dotychczasowych doświadczeniach kompozytor zdecydował się pogłębić środki mające służyć wydobyciu komizmu i groteski. Jednak końcowy akt, zawierający epizod z katorżnikami, wymagał innej oprawy muzycznej. Dlatego materiał został podzielony na dwie części – po pierwszych satyrycznych trzech aktach następuje dramatyczny czwarty. K. Meyer uznaje tę zmianę za przełomową dla twórczości Szostakowicza, pisząc, że „w ostatnim akcie pojawił się po raz pierwszy w tak silnym stopniu nowy element w języku Szostakowicza: nuta wielkiego pesymizmu, która później dominować będzie w jego twórczości przez długie lata”. Szostakowicz ukończył czteroaktową operę w grudniu 1932 r. i zdedykował ją swojej żonie Ninie (choć podobno początkowo planował poświęcić ją B. Asafiewowi). W wywiadach dla radzieckich gazet Dymitr zapowiadał, że *Lady Macbeth* będzie pierwszą częścią trylogii, a może nawet tetralogii poświęconej kobiecie w różnych okresach historii Rosji. Niestety – to, co się później wydarzyło, przekreśliło te plany.

Wróćmy jednak do początków opery, na którą w środowisku muzycznym czekano z dużym zainteresowaniem. Zanim ujrzała światło dzienne, dyrektorzy dwóch teatrów zadeklarowali jej wystawienie: Małego Leningradzkiego Teatru Operowego i Teatru im. W. Niemirowicza-Danczenki w Moskwie. Po wysłuchaniu ostatniego aktu zagranego na fortepianie przez Szostakowicza, Niemirowicz-Danczenko miał go objąć i powiedzieć: „Pan nawet sam nie wie, młody człowieku, jaką herkulesową siłą zawiera pańskie dzieło”. Ta siła mitycznego bohatera już wkrótce miała się niezwykle przydać Szostakowiczowi, tymczasem do premiery *Lady Macbeth* zaczął przygotowywać się kolejny moskiewski teatr – Teatr Wielki. Premiery w Leningradzie (w reżyserii S. Samosuda, pod kie-

rownictwem muzycznym N. Smolicza) i w Moskwie odbyły się prawie równocześnie, w styczniu 1934 roku (moskiewska pod zmienionym tytułem *Katarzyna Izmajłowa*). Inscenizacje różniły się znacznie, prawdopodobnie ze względu na wizję Niemirowicza-Danczenki, który osobiście doglądał przygotowań i kładł nacisk przede wszystkim na ukazanie dramatu głównej bohaterki. Która wersja była lepsza? Sam Szostakowicz nie mógł się zdecydować...

Bez względu na te różnice opera odniosła ogromny sukces w obu miastach. Bawiący wówczas w Leningradzie A. Rubinstein tak opisywał swoje przeżycia po obejrzeniu spektaklu: „Poczułem się prawdziwie wstrząśnięty okrutnym dramatem, zaczerpniętym z rosyjskiej noweli pod tym samym tytułem i oprawionym w muzykę o wielkiej piękności i sile wyrazu (...). Za drugim razem opera spodobała mi się jeszcze bardziej”. Wkrótce *Lady Macbeth* zainteresowały się teatry i dyrygenci poza granicami ZSRR, m.in. A. Rodziński, C. Sandberg, A. Toscanini i A. Coates. Na początku 1935 r. operę wystawiono w Buenos Aires, Zurychu, Cleveland, w nowojorskiej Metropolitan Opera, Lublanie, Bratysławie, Sztokholmie, Kopenhadze, Zagrzebiu i wreszcie w moskiewskim Teatrze Wielkim. Publiczność gorąco oklaskiwała dzieło, krytycy byli ostrożniejsi w ocenach – zdarzało się, że negowali jego wartość. Recenzje z *The New York Sun* i *The New York Times* z lutego 1935 r. grzmią, że *Lady Macbeth* to „opera sypialniana”, a muzyka jest „bezladnym zestawieniem tanich chwytów odwołujących się do obiegowych skojarzeń, pozbawionych oryginalności i mocy twórczej”. Koledzy kompozytorzy różnie oceniali utwór Szostakowicza – za-

chwywali się nim zachodni twórcy, tacy jak B. Britten, G. Auric, F. Poulenc i A. Casella, nie podobała się rodakowi Szostakowicza – I. Strawińskiemu. *Lady Macbeth* od początku była powodem namiętnych sporów i dyskusji, ale jednocześnie do końca stycznia 1936 r. nie schodziła z afisza teatrów w Leningradzie i Moskwie. Wiadomo jednak było, że na jednym z przedstawień w Teatrze Wielkim pojawi się wreszcie towarzysz Stalin ze swoimi poplecznikami...

Szostakowicz zaczął się denerwować, gdy w czasie drugiej przerwy nie został zaproszony do łoża rządowej. Pewność uzyskał, kiedy opadła kurtyna i Stalin opuścił teatr, nie wyrażając chęci spotkania z kompozytorem. Wedle relacji śpiewaka S. Radamskiego, jeden z krytyków piszących w *Izwestii* opowiadał mu, że na pytanie jak podobała mu się *Lady Macbeth*, Stalin miał odpowiedzieć: „to jest chaos, a nie muzyka!”. Tak właśnie zatytułowano niewielki artykuł anonimowego autora, który pojawił się nazajutrz w *Prawdzie*: *Chaos zamiast muzyki – o operze „Lady Macbeth mceńskiego powiatu”*. Paszkwił wyrażał opinię władz i zawierał bardzo znaczące zdanie – groźbę skierowaną do kompozytora: „Ta zabawa może się źle skończyć”. Publicznie obwołany wrogiem ludu, Szostakowicz miał powody do obaw. W Leningradzie zapanowało przeświadczenie, że nie zdoła uniknąć aresztowania i zsyłki, zwłaszcza, że pretekstów było wiele – m.in. kontakty z przebywającym na emigracji jednym z librecistów opery *Nos*, J. Zamiatinem. Wkrótce na łamach *Prawdy* ukazał się kolejny paszkwił, tym razem na temat baletu Szostakowicza *Jasny strumień*. Los kompozytora wydawał się być przypie-

czetowany. Nie tak dawno wychwalający jego twórczość fałszywi przyjaciele (m.in. Borys Asafiew, któremu o mały włos nie zadedykował *Lady Macbeth*!), teraz głośno ją krytykowali, a teatry przestały wystawiać. Od tej pory gorąco oklaskiwana przedtem opera przez dwadzieścia kilka lat miała być symbolem bezwartościowej i zdegenerowanej muzyki, a dla Szostakowicza nastał okres bezsennych nocy, spędzanych na walizkach, w oczekiwaniu na przesłuchanie.

Powrót na scenę *Lady Macbeth* był możliwy dopiero w 1962 r. (choć za końca nie wiadomo było, czy nie zostanie zdjęta z afisza), po wprowadzonych przez kompozytora poprawkach – uproszczeniu partii wokalnych, usunięciu naturalistycznych efektów epizodu w sypialni oraz dodaniu dwóch fragmentów instrumentalnych. Operę wystawiono w Moskwie jako *Katarzynę Izmajłową*, a Szostakowicz nigdy już nie zgodził się na wystawienie pierwotnej wersji dzieła. W Polsce *Katarzyna Izmajłowa* pojawiła się po raz pierwszy na deskach Opery Poznańskiej w 1965 r., a ponad dziesięć lat później wystawiono ją w Warszawie w reżyserii L. Michajłowa (tego samego, który był współautorem wielkiego powrotu opery do moskiewskiego teatru w 1962 r.). Spektakl opisywał publicysta jednej z gazet, J. Ekiert: „Szostakowicz objawia się nam tu taki, jakiego znamy z najlepszych kart jego symfonii. (...) Groteska i dramat, gama nastrojów przedstawionych w literaturze przez wielkich pisarzy rosyjskich”. Od połowy lat 60. *Katarzynę Izmajłową* znowu chciały wystawiać największe sceny operowe świata. Szostakowicz powtarzał tylko z rozgoryczeniem: „a gdzie oni byli wcześniej, gdzie byli wcześniej!” 🗨

Ferenc Erkel twórca węgierskiej opery narodowej (II)

Lestaw Czapliński

Na pierwsze lata odwilży, następującej po załamaniu się węgierskich dążeń niepodległościowych 1848 r. i okresie represji, przypada prapremiera *Namiestnika Banka (Bánk bán)* – Peszt 9 marca 1861 r. – opóźniona przez cenzurę ze względu na występującą w operze scenę królobójstwa, która stała się wkrótce przyczyną zawieszenia dalszych przedstawień. Dzieło to służyć miało nie tyle „pokrzepieniu serc”, co umocnieniu ducha narodu i jego woli przeciwstawienia się obcemu panowaniu. Stąd wybór Erkela i Egressy'ego padł na popularną tragedię historyczną romantycznego poety – Józ-

sefa Katony (1751-1830) – której akcja rozgrywa się w XIII w. za panowania Andrzeja II, a przywołane w niej wypadki stały się wcześniej kanwą dramatów norymberskiego meistersingera Hansa Sachsa oraz Franza Grillparzera.

A oto pokrótce jak przedstawia się treść opery. W czasie, kiedy król Andrzej przebywa na wyprawie wojennej na Rusi, jego żona Gertruda, z pochodzenia Niemka, wraz ze swym bratem Ottonem prowadzi wystawny i hulaszczy tryb życia. Namiestnik Bank, zarządzający krajem pod nieobecność władcy, powraca wstrząśnięty tym, z czym zetknął się

podczas objazdu prowincji. Wszelako rycerska lojalność nie pozwala mu przyjąć propozycji spiskowców, by pokierował rokoszem przeciw panoszącym się i pustoszącym kraj cudzoziemcom z otoczenia królowej. Dopiero, gdy staje się świadkiem schadzki, na którą Otto podstępem zwabił jego żonę – Melindę – dojrzuje w nim postanowienie pomśczenia hańby własnej i ojczyzny. Przekonany o wiarołomstwie ukochanej, odsyła ją wraz z dzieckiem do swego zamku, sam zaś udaje się do królowej dochodzić swych praw. W trakcie pełnej napięcia rozmowy Gertruda zniemacka

dobywa sztyletu, ale bohater okazuje się szybszy i sam zadaje jej śmiertelny cios. Tymczasem na wpół obłąkana Melinda, głęboko dotknięta posądzeniem, podczas przeprawy przez Cisę rzuca się w jej wzburzone nurty. Przybyły król oskarża Banka o zdradę stanu, lecz w tej samej chwili żalobny orszak wnosi zwłoki jego żony i syna, i tym samym dopełnia się tragiczny los Namiestnika.

Liczne fragmenty opery, oprócz autonomicznych wartości muzycznych, dla węgierskiej publiczności posiadają ponadto wymowę patriotyczną, jak np. barytonowa aria-toast Petura, ujęta w formie brindisi, a skomponowana do większa czołowego romantyka – Mihaly'a Vörösmartyego – *Kielich goryczy*, w której przekonuje on spiskowców o potrzebie zachowania narodowej godności i konieczności przeciwstawienia się szerzącemu złu, czy tenorowa aria Janka *Mint számuzött, ki vándorol* (*Wędrować niczym wygnaniec*), w której daje on wyraz wewnętrznej rozterce pomiędzy obowiązkiem wasala, a rozpaczą wynikającą z położenia kraju, nieodmiennie wywołującą wzruszenia porównywalne z tymi, jakie w Polsce towarzyszą słuchaniu moniuszkowskiej arii „z kuranem”. Bardzo efektowna jest też scena nad Cisą (dodana przez librecistę, gdyż nie występuje w oryginale u Katony), w której nie panująca nad sobą Melinda, w koloraturowej arii z towarzyszeniem chóru daje upust emocjom, które popchną ją do samobójstwa. Tak pod względem wyrazu dramatycznego, jak i faktury muzycznej, przypomina ona scenę „oblędu” z *Lucji* z *Lammermoor* Donizettiego, którą Erkel wielokrotnie dyrygował i na której niewątpliwie się wzorował. Poza tym pierwszą i drugą odstonę I aktu zamykają typowo włoskie concertati (finałowe ansamble), rozwijające się na prawach kanonu.

Wydarzeniom z rodzimej historii poświęcone były kolejne opery: György Dózsa (*Dóza György* – prapremiera 6 kwietnia 1867 r.) według sztuki Móra Jókaja, o przywódcy chłopskiego buntu z początków XVI w., Jerzy Brankowicz (*Brankovics György* – prapremiera 20 czerwca 1574 r.) według sztuki Károly'a Obernyika, o zdradzie serbskiego księcia, który za sprawą podstępów uwięził Jana Hunyadię, *Bezimienni bohaterowie* (*Névtelen hősök* – prapremiera 5 listopada 1880 r.), nawiązujący do świeżej pamięci wojny o niepodległość z lat 1848-49, wreszcie *Król Stefan* (*István király* – prapremiera 24 lutego 1885 r.), którego fabu-

ła osnuta jest wokół postaci pierwszego chrześcijańskiego władcy Węgier.

Oprócz wymienionych dramatów muzycznych, miał Erkel w swej tece kompozytorskiej również operę komiczną *Sarolta* (prapremiera 26 czerwca 1862 r.) oraz muzykę do tzw. nepszinnü (węgierska odmiana wodewilu) – m.in. *Zyda* (*A Zsido* – prapremiera 27 lipca 1844 r.) Ede Szigligetiego, skądinąd reżysera prapremiery *Namiestnika Banka*. W przypadku tych ostatnich wspomagał go bracia Dopplerowie. Twórca węgierskiej opery narodowej zmarł 15 czerwca 1893 r. w Budapeszcie.

Dzieła Erkela w poważnej mierze oparte są na materiale, będącym artystycznym przetworzeniem folkloru i lokalnych tradycji muzycznych. W partiach wokalnych dość często występują odwołania do tzw.

Charakterystyczną cechą „verbunkos” była ich kontrastowa dwudzielność, którą przejęły oparte na ich podstawie operowe numery (arie, a zwłaszcza wspomniane cavatiny, duety, chóry), składające się z refleksyjnej części wolnej (lassú) oraz następującego po niej ożywionego odcinka (friss), utrzymanego w nieco nerwowym i przyspieszonym tempie. Odnosi się to między innymi do budowy tercetu Marii, Władysława i Gary w scenie więziennej, jak i romanzy Banka z I aktu oraz intermezza przed III aktem *Namiestnika Banka*. Z kolei w ustępach baletowych sięgał kompozytor do motywów czardaszowych, a właściwie ich odmiany dworskiej tzw. „palotás” (w scenie przerwanych zaręczyn oraz w I akcie *Namiestnika Banka*). Ponadto od czasu do czasu uzupełniał klasyczne

instrumentarium o typowe dla węgierskich kapel cymbały (np. w scenie nad Cisą) oraz tárogató (rodzaj miejscowego klarnetu). Interesujący efekt przyniosło zestawienie obok siebie solistycznie potraktowanych cymbałów i violi d'amore, stanowiących akompaniament do arii Melindy w II akcie *Namiestnika Banka*, co przydaje jej zarazem kolorytu egzotyki i archaiczności. Odstonę tę kończy postludium, zatytułowane *Pożegnanie*, a w którym obydwa wspomniane instrumenty pełnią rolę concertanti. Różnymi formami stylizacji posługiwał się Erkel wielokrotnie dla scharakteryzowania postaci i środowisk (np. w *Saroltie* przeciwstawienie rytmów czardaszowych i polek służyło odróżnieniu wieśniaków od osób pochodzących z miasta), a nawet zbiorowości narodowych (dialog chórów rycerzy węgierskich i niemieckich na początku *Władysława Hunyadięgo*, motywy tureckie

i serbskie w *Jerzym Brankowiczu*, z finałem I aktu utrzymanym w rytmie serbskiego kolo).

Styl muzyczny Erkela gruntownie ewoluował na przestrzeni jego twórczego życia. *Władysława Hunyadięgo* otwiera momentami efektowna uwertura, stanowiąca wszakże dość mechaniczne zestawienie występujących w operze tematów, podczas gdy *Namiestnika Banka* poprzedza wstęp orkiestrowy, odznaczający się subtelnym rysunkiem linii melodycznej, opartej na charakterystycznych dla muzyki orientalnej załamaniami i postępie małych interwałów, wprowadzający w ogólny klimat dzieła. Jego reminiscencje można później odnaleźć w partii Melindy i jej duetach z Jankiem, stąd w warstwie muzycznej semantyki uzasadnionym jest łączenie



Ferenc Erkel
obraz: Alajos György Giergl, 1855

„verbunkos” czyli rozpowszechnionych w drugiej połowie XIII w. swoistych rewii tanecznych huzarów, wykonywanych na placach publicznych w celu przyciągnięcia młodych rekrutów, zazwyczaj przy akompaniamentem cygańskich kapel, w których prym wiodli skrzypkowie, będący na ogół w jednej osobie autorami granych przez siebie kompozycji. Spośród przedstawicieli „verbunkos”, żyjących w czasach Erkela, wymienić warto Márka Rózsavögy'ego (1789-1848), będącego zarazem twórcą jednej z pierwszych oper historycznych – *Poszukiwaczy skarbu na Wyszehradzie* (*Visegrádi kincskeresők* 1839), któremu przypisuje się również opracowanie ostatecznej wersji popularnego *Marsza Rakocze*, którego fragment pobrzmiwia zresztą w uwerturze do *Władysława Hunyadięgo*.

go z motywem ich nieszczęśliwej miłości. Z upływem czasu wpływy włoskie (np. fragmenty o charakterze ilustracyjnym, tzw. temporalii, za pomocą środków orkiestrowej kolorystyki odmalowujące burze w scenie egzekucji Władysława oraz rozgrywanej się nad Cisą odstonie *Namiestnika Banka*), czy francuskie (przejęte z wielkiej opery historycznej marsze: królewski i żałobny we *Władysławie Hunyadim*, ten ostatni na Węgrzech często wykorzystywany podczas uroczystości pogrzebowych, Brankowicza w operze pod tym samym tytułem), wypierane są przez wzory wagnerowskie. Budowa numerowa coraz bardziej ustępuje miejsca rozwiniętemu recytatywom i monologom (np. króla Andrzeja w III akcie *Namiestnika Banka*), przejmującym prowadzenie akcji, a operowa dramaturgia w coraz większym stopniu sięga do techniki motywów przewodnich, której zaczątki pojawiają się już we *Władysławie Hunyadim*. Dla przykładu przytoczę charakterystyczny motyw trąbek, symbolizujący ten ród i jego zmienne koleje losu, a eksponowany na samym wstępie uwertury, a następnie kilkakrotnie powracający na przestrzeni dzieła. W *György Dóza* jest to charakterystyczny motyw waltorni, odpowiadający tytułowej postaci, poza tym coraz ważniejszą rolę odgrywać zaczyna narracja symfoniczna, przewyższająca

ca podział na zamknięte numery i zwłaszcza w *Królu Stefanie* współtworząca ciągłość dramatycznego napięcia. Na marginesie warto jednak zauważyć, że nowatorstwo języka muzycznego w późnych utworach, nie idące w parze z poprzednią inwencją melodyczną, nie przysporzyło im większej popularności, którą niezmiennie cieszą się natomiast wcześniejsze opery Erkela. *Władysław Hunyadi* prezentowany był przez węgierskie zespoły w Wiedniu, Zagrzebiu i Bukareszcie, a miejscowymi siłami wystawiony został w Pradze po niemiecku. Nie powiodły się natomiast zabiegi, by go wprowadzić do repertuaru w Paryżu i Weimarze, w tym ostatnim podjęte przez Lisztą, który dokonał skądinąd fortepianowych parafraz, m.in. *Marsza żałobnego*. Arię Elżbiety śpiewały zagranicą Anna de la Grange, Etelka Gerster i Marie Wilt, wykonująca również partię Melindy w *Namiestniku Banku*, którego grano w Nowosybirsku, Moskwie, Opawie, Dessau, Helsinkach, Gandawie i Londynie (spektakl studencki). W 2004 r. powstała też adaptacja filmowa w reż. Csaby Káela z Andream Rost jako Melindą i Evą Marton w roli Gertrudy.

Erkel był również prekursorem węgierskiej muzyki symfonicznej, o czym świadczą samodzielne ustępy orkiestrowe jego dzieł scenicznych (np. wstęp do sceny więziennej, zwany „łabędzim

śpiewem Hunyadiiego” oraz intermezzo pomiędzy II i III aktem *Namiestnika Banka*), zbliżające się do formy poematu symfonicznego, czego uwieńczeniem stała się *Uwertura uroczysta*, powstała dla uczczenia pięćdziesięciolecia Teatru Narodowego.

Podobnie jak Bach, Haydn czy Mozart, także Erkel należał do rodziny muzycznej. Jego ojciec – József – kierował chórem w kościele niemieckim w rodzinnym Gyula, młodszy brat József (1813-?) był dyrygentem w teatrze w Kolazsvár, a następnie tenorem w operze peszteńskiej. Muzykami było również czterech z siedmiu jego synów: kompozytorzy i dyrygenci – Gyula (1842-1904), Elek (1843-1893) i Sándor (1846-1900) – oraz działający w Preszburgu chórmistrz i nauczyciel gry na fortepianie László (1845-1896), którego uczniem był młody Béla Bartók. Istnieją nawet przypuszczenia, że to właśnie oni wywarli wpływ na zainteresowanie się ojca koncepcjami wagnerowskimi oraz kształt ostatnich utworów, współpracując przy ich redakcji oraz instrumentacji.

W 1952 r. Marton Keleti nakręcił film, poświęcony życiu i twórczości Erkela, w latach pięćdziesiątych rozpowszechniany w Polsce pod tytułem *Węgierskich Melodii*, co niestety nie przyczyniło się jednak do spopularyzowania jego dzieł w naszym kraju. 🎭

Fakty i interpretacje (X)

Giacomo Puccini - *Il tabarro* (Płaszcz)

Agnieszka Nowak

Przyjęto się mniemanie, że to dzieło otwiera operowy tryptyk tokańskiego kompozytora. Jednak nie istnieje żadna podstawa – inna niż zwyczajowa – by twierdzić, iż na tryptyk składają się jednoaktówki w jednoznacznie określonej kolejności: *Płaszcz*, *Siostra Angelica* i *Gianni Schicchi*.

Zresztą początkowo – jeszcze zanim powstały *Angelica* i *Schicchi* – Puccini wziął pod uwagę możliwość wystawienia *Płaszcza* z młodzieńczymi *Willidami* (było tak w 1916 r., w okresie, gdy Didier Gold nie odpowiedział na prośbę muzyka i nie zgłosił żadnej propozycji tematów mających uzupełnić część dramatyczną tryptyku).

Idea stworzenia *Il trittico* powstała w odległym 1900 r., Puccini rozmyślał wówczas nad epizodami zaczerpniętymi z *Tartarina* Daudeta. Być może sam zamysł tryptyku miał charakter nieco wtórny – kompozytora zainspirowały *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, których bohater opowiada o różnych epizodach ze swojej biografii, a każdy z nich staje się zaczątkiem kolejnego aktu.

Do tematu powrócił w 1907 r. pisząc do Carlo Clousettiego o chęci stworzenia trzech muzycznych obrazów na podstawie Gorkiego, choć jednocześnie obawiał się ryzyka: czy niejednorodnie dramatycznie spektakle, wykonane przez tych samych artystów, nie odzierająby widza z iluzji i nie szkodziłyby prawdzie, uczciwości przekazu? Dziś znamy odpowiedź: po okresie łączenia jednoaktówek Pucciniego z podobnymi strukturami innych autorów, obecnie teatry operowe najczęściej podejmują wysiłek wystawienia tryptyku w całości.



Acte Préalable

- Promujemy muzykę polską
- najlepsi artyści
- wybitne osiągnięcia
- pomagamy artystom
- profesjonalna promocja
- nagrywamy i wydajemy muzykę poważną
- dofinansowujemy ciekawe projekty

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
skr.poczt. 71, 02-800 Warszawa 93
tel./fax (+48 22) 648 88 38
e-mail: actepre@wp.pl
www.acteprealable.com

Lider^{*)} polskiej fonografii • Mecenasy 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.

U progu 60. urodzin, po wielu życiowych perypetiach, po zaangażowaniu się w niezliczone związki (najczęściej w stylu „mężczyzna z przeszłością i kobieta po przejściach”) Puccini niespodziewanie – dla samego siebie – osiągnął równowagę emocjonalną i psychiczną. Stan wewnętrznej harmonii, pogodzenia ze sobą i rzeczywistością umożliwił mu podjęcie kolejnych wyzwań artystycznych. Praca nad *Plaszczem* zajęła kompozytorowi w sumie około siedmiu miesięcy, wersja z orkiestracją została ukończona 25 listopada 1916 r.

Puccini pragnął zatrudnić do krajowego przedstawienia tylko tych śpiewaków, co do których miał pewność, iż ocieplą pięknymi głosami poszczególne partie mimo ich trudnej tessitury (myślał o Carlo Galeffim i Titta Ruffo do roli Michele, o Rosie Raisa do roli Giorgetty). Ostatecznie podczas włoskiej premiery (całości

tryptyku), która miała miejsce w rzymskiej Operze 11 stycznia 1919 r., pod batutą Gina Marinuzziego wystąpili: Carlo Galeffi, Edoardo Di Giovanni jako Luigi, Maria Labia w partii Giorgetty oraz Matilde Blanco Sadun jako Frugola.

Jeśli chodzi o prapremierowy spektakl w MET, opiniujący okazali się niejednomyślni: pewien krytyk amerykański uznał *Plaszcz* za „udany, bo wprowadzający eksperymenty harmoniczne”, za to jego kolega skonstatował kęśliwie, że „kompozytor nie nauczył się jeszcze, że egzotyczne harmonizowanie niczego nie doda melodiom na niskim poziomie”. Korespondent *The Dial* wyraził nadzieję na zainicjowanie przez tryptyk „nowej satysfakcjonującej mody, na trzy opery jednoaktowe”. Pojedyncza forma jednoaktowa nie stanowiła żadnego novum, była stosunkowo często wykorzystywana w twórczości werystów i nie tylko,

szczególnie od czasów konkursu Sonzogno i zwycięstwa *Cavaleria rusticana* Mascagniego w 1890 r. (wystarczy przywołać takie tytuły, jak np. *Zanetto* Mascagniego z 1896 r., *Paolo e Francesca* Mancinello z 1907 r., *Mese mariano* napisana przez Giordano w 1910 r. czy *Sekret* *Zuzanny E. Wolfa-Ferrari* z 1909 r.).

Często przyrównuje się *Il tabarro* do *Toski*, tymczasem zarówno pod względem dramatycznym, jak i muzycznym przeważają różnice a nie podobieństwa. Pobudki morderstwa, które popelnia śpiewaczka można nie tylko łatwo zrozumieć, ale nawet usprawiedliwić: pragnie ona ochronić się przed seksualnymi zakusami bezwzględniego policjanta, pomścić tortury kochanka i zrewanżować się za swoje własne cierpienia psychiczne. Jej zbrodnia nie przejmuje grozą, ale raczej prowokuje poczucie ulgi: przecież Toska uwalnia świat od krwawego tyra-

7 June 2006
7th INTERNATIONAL
MICHELE PITTALUGA
COMPOSITION
COMPETITION
FOR CLASSICAL GUITAR
WITH FLUTE OR VIOLIN OR HARPE
Total cash prizes: € 8.000 - Rules on www.pittaluga.org
Deadline: 31 Marzo 2006



INTERNATIONAL
GUITAR COMPETITION
MICHELE PITTALUGA
PREMIO CITTÀ DI ALESSANDRIA

from 25 to 29
September 2006

Total cash prizes: € 25.000
Final with orchestra
Extensive concert tour

Rules on
www.pittaluga.org

Deadline: 31 August 2006

Info:
Comitato Promotore Concorso Internazionale di Chitarra Classica
"Michele Pittaluga"
Piazza Garibaldi, 16 - 15100 Alessandria
Fax 0039.0131.235507 - Tel. 0039.0131.251207 - 0039.0131.253170
concorso@pittaluga.org - www.pittaluga.org



Angela Gheorghiu
 fot.: Sasha Gusov

na. Natomiast Michele pozbawia rywala życia z zemsty i zazdrości, a w podtekście mordu tkwi jeszcze pozytywistyczny konflikt społeczny. Trzeba zwrócić uwagę na to, że w partyturze – identycznie jak w sztuce – podaje się wiek bohaterów: tym jaskrawiej przedstawia się biologiczne podłoże zdrady, chodzi o czystą fizjologię, o erotyczny wstręt młodej żony do starszego męża, który zresztą jest świadom swojego położenia.

Chociaż sytuacja trójki w *Płaszczu* do złudzenia przypomina tę z *Cavaleria rusticana* czy z *Pajaców*, to emocje, motywy i reakcje bohaterów jednak są inne. O ile podstawą działania Alfia i Cania jest obrona honoru, o tyle Michele nic sobie nie robi z takiego „wyświechtanego” pojęcia, więc tamtych zbrodnia nobilituje w oczach lokalnej społeczności, a jego – degraduje.

I pomyśleć, że w akcji makabra nadal by gęstniała, gdyby kompozytor wraz z librecistą nie zmienili okoliczności zaproponowanych w sztuce i np. nie pozbyli się wątku okrutnego zabójstwa dokonywanego przez Gujona (w operze *Tinca*), który zasztyletowuje małżonkę. Pucciniego jak magnes przyciągnęło środowisko *rzeczne*, zaintrygowały go przebogate możliwości ukazania odcieni codzienności na Sekwanie: niby-życia a niby-niebytu na barkach pod zamglo-nym niebem. ❧

Il tabarro, dramat w jednym akcie

libretto: **Giuseppe Adami** na podst. *La Huppelande* **Didiera Golda** (1910)
 postacie: **Michele**, właściciel barki, lat 50 (baryton); **Luigi**, robotnik przy rozładunku, kochanek jego żony, lat 20 (tenor); „**Tinca**” („**Lin**”), robotnik przy rozładunku, lat 35 (tenor); „**Talpa**” („**Kret**”, potocznie osoba tępawa), robotnik przy rozładunku, lat 55 (bas); **Giorgetta**, żona **Michele**, lat 25 (sopran); **Frugola**, żona „**Talpy**”, lat 50 (mezzosopran); **sprzedawca piosenek** (tenor), **kochankowie** (sopran i tenor), inni pracownicy przy rozładunku, midlinetki, katarzyniarz
 prapremiera: **14 XII 1918 r.**, **MET**
 obsada: **Luigi Montesanto** (Michele), **Giulio Crimi** (Luigi), **Angelo Bada** (Tinca), **Adam Didur** (Talpa), **Claudia Muzio** (Giorgetta), **Alice Gentle** (Frugola), **Pietro Audisio** (sprzedawca piosenek), **Marie Tiffany** i **Albert Reiss** (kochankowie)
 dyrygent: **Roberto Moranzoni**
 przyg. chóru: **Giulio Setti**
 scenografia: **Pietro Stroppa**

ciekawostka:

Wg anegdoty, jaką przytaczają Marotti i Pagni, słowo „il trittico” (tryptyk) na określenie trzech jednoaktowych oper Pucciniego zaakceptowano podczas biesiady w osadzie malarzy w Torre del Lago, po wykluczeniu innych propozycji typu: triangolo (trójkąt), trinita (trójca), treppiede (trójnog). ❧

Płaszcz – dyskografia

Rok	Wydawca	Dyrygent/Chór/Orkiestra	Michele/Luigi/Giorgetta
1949	Fonit Cetra	G. Baroni/RAI Turyn	A.Reali, G.Scarlini, C.Petrella
1955	EMI	V. Bellezza/Op. Rzymska	T. Gobbi, G. Prandelli, M. Mas
1961	Decca	L. Gardelli/Maggio Musicale Fiorentino	R. Merrill, M.del Monaco, R.Tebaldi
1970	RCA	E. Leinsdorf/John Alldis New Philharmonia	S. Milnes, P. Domingo, L. Price
1977	Sony	L. Maazel/Ambrosian Op. New Philharmonia	I. Wixell, P. Domingo, L. Price
1983	Pioneer	G. Gavazzeni/La Scala	P.Cappuccilli, N. Martinucci, S. Sass
1987	Eurodisc	G. Patanè/Radio Bawarskie	S. Nimsgern, G. Lamberti, I.Tokody
1991	Decca	B. Bartoletti/Maggio Musicale Fiorentino	J. Pons, G. Giacomini, M.Freni
1993	Koch	A. Rahbari/BRTV	E. Tumagin, N. Martinucci, M. Slatinaru
1994	DG	J. Levine/MET	J. Pons, P. Domingo, T. Stratas
1997	EMI	A. Pappano/London Voices & Symphony	A. Gheorghiu, R. Alagna, C. Guelfi

Premierowe nagranie *Il tabarro* dokonane dla wytworni Fonit Cetra to trochę surowa, ale spójna i bardzo gęsta dźwiękowo propozycja dyrygenta Baroniego. Do tego ciekawy głos barytona Antenore Reali, uznanego śpiewaka z tamtych lat oraz iskrzący namiętnością duet pomiędzy Giorgettą a Luigim (iskrzący dzięki wokalnym zabiegom Clary Petrelli).

Godne uwagi jest również kolejne nagranie, w całości bardzo teatralne. Partie Michele wykonuje Titto Gobi: wykonuje świetnie, gdyż była to jedna z „jego” partii – najbardziej ze względów interpretacyjnych. Wyśmienita finałowa aria i duet z Giorgettą Zabrakło natomiast hałasów zapisanych w partyturze: trąbki samochodowej i syreny.

Płyta z 1961 r. zaskakuje: chociaż Gardelli dobrze prowadzi orkiestrę i z partytury wyłapuje smaczki, nie przekonuje jego współpraca z wokalistami. Dlatego mimo wielkich nazwisk w obsadzie niewarte polecenia – to chyba najslabsze nagranie, obok produkcji telewizyjnej z 1994 r.

Zdecydowanie najlepsze kąski to nowsze wydania *Il tabarro*: RCA z roku 1970, potem Decca z 1991 r. i najświeższe – przygotowane przez EMI Classics w roku 1997. ❧

Muzyka chóralna i wokalna

Bogusław Schaeffer

Rozstrój i nieład w nowej muzyce (kto tego nie widzi jest ślepy) polega m.in. na tym, że nie uprawia się pewnych gatunków, które oddalają się od nas, zmniejszają i jakby dążą do nicości. Gdy patrzymy na rozwój muzyki ujawnia się nam pewien fenomen: wystarczy, że jakaś garstka kompozytorów, którym wydaje się – jak zwykle – Bóg wie co, zaniecha kultywowania jakiegoś rodzaju muzyki, a już dany gatunek czy dana forma maleje i przestaje istnieć. Z pewnością nie jest to dobre dla muzyki, bo kultura muzyczna polega na uprawianiu różnych form i gatunków muzycznych, a nowa muzyka oferuje często w tych zaniedbanych dziedzinach nowe, interesujące możliwości. Już sam fakt, że dziś można tworzyć muzykę o wiele bogatszą od tej, którą już poznaliśmy (a którą znamy w bardzo ograniczonym zakresie) powinien pobudzać kompozytorów do tworzenia również w znanych rodzajach muzyki. Kilkadziesiąt lat po drugiej wojnie światowej w Polsce i w wielu podobnych krajach nie można było zestawić na przykład jakiegoś zbioru dzieł na skrzypce i fortepian czy dzieł chóralnych lub organowych. A przecież kiedyś roilo się od utworów tego typu.

Jeżeli zanika jakaś forma historyczna (na przykład suita czy uwertura) – to można to jakoś przeżyć. Ale jeżeli znika z horyzontu muzycznego i z muzycznej wyobraźni kompozytorów jakiś rodzaj muzyki – to jest to już istotny problem kulturowy. Miałem okazję przejrzeć współczesną muzykę chóralną, którą mimo ogólnej niechęci na świecie kompozytorzy komponują. Czego mi brak to właściwego rozeznania w przeszłości muzyki chóralnej (aby napisać coś nowego, trzeba się poprzedniej literaturze przeciwstawić; żeby się móc przeciwstawić trzeba ją dobrze poznać – może nawet od samego zarania muzyki chóralnej). Uderza mnie w tym, co kompozytorzy piszą, jakies zaczarowanie wokół tradycyjnych i szkolnych doświadczeń. Znamienny jest tu typ fakturalny tej muzyki: albo ogranicza się ona do czterogłosowości, albo – w korzystniejszych, ale też mało pociągających przypadkach wyrasta ona i wraca do czterogłosowości, co w przypadku chórów męskich nigdy nie będzie w nowej muzyce estetycznie doniosłe (przypominam, że czterogłosowość szkolna

ogranicza się do trzy-i-pół-głosowości, bo stale coś się zdwaja). Ubóstwo fakturalne większości utworów jest tu wysokiej klasy; wprost imponujące. Z estetycznego punktu widzenia należałoby wychodzić od pięcio- czy sześciogłosowości, od współbrzmień rozbudowanych i może niekoniecznie związanych z tataniną harmoniki funkcyjnej; to należy zostawić amatorom.

W muzyce chóralnej ważne jest nie tylko dobranie właściwego tekstu, ale i słyszalność tego tekstu. Dotyczy to zwłaszcza muzyki religijnej, która powinna się opierać na czytelnej zgodności tekstu z rytmem odpowiednio zestawianym, nie kontrastującym z frazą tekstu; w ruchu i narracji muzyka tego typu musi (czy: powinna) mieć swoistą powagę.

Muzyka wokalna jest na ogół lepiej przez kompozytorów traktowana. Przede wszystkim w tym zakresie mamy dość obfitą serię kompozycji eksperymentalnych, które w dużym stopniu rozszerzają technikę wokalną, a do której niektórzy kompozytorzy dołączają elementy ekspresji aktorskiej, co już wymaga odpowiedniej kultury wokalne wykraczającej poza szkolne doświadczenia i schematy. Natomiast na polu pieśni z towarzyszeniem fortepianu pojawił się pewien zastój, nieco podobny do zastoju w muzyce chóralnej. A przecież w czasach muzyki romantycznej pieśń z towarzyszeniem fortepianu była niemal na pierwszym planie. Kiedy rozmawiałem swego czasu o tym z Kisielewskim, mistrz felietonu powiedział lapidarnie „nie piszą, bo za to nie płacą”. Miał rację, ale przecież motyw materialny nie może dotyczyć twórczości, zwłaszcza muzycznej, jako że muzyka jest wśród sztuk wytworem najwyższym. Pieśni mało kto wydaje, bo nie piszą, a nie piszą, bo mało kto wydaje pieśni, chociaż ryzyko wydawcy nie jest tak wielkie jak w przypadku opery czy symfonii. Więc kultura muzyczna rozkłada się i upada i w tym zakresie. A to rodzi niemiły fakt, że utwory wokalne często (najczęściej!) pisane są niedbale i jakby bez sympatii, a przede wszystkim bez uwzględnienia podstawowych warunków, jakie musi spełniać dobry utwór wokalny – przecież w tym gatunku twórczość jest pracą wyjątkową, bo obejmuje i tekst, i muzykę; tekst, który trzeba starannie wybrać oraz muzykę, którą starannie dobrać,

uwzględniając akcentuację słowa: w sumie jest to praca poetycko-muzyczna, w szczególnych przypadkach wymagająca i subtelności, i wyrafinowania. Popatrzmy jak genialnie skomponowane są cykle Schuberta czy Schumanna – takie dzieła były pisane z wielkim przekonaniem o doskonałości omawianego tu gatunku.

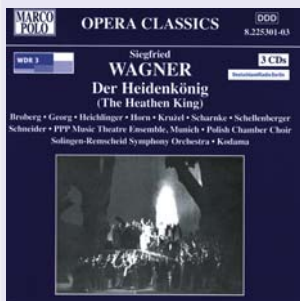
Głos ludzki jest wspianiałym instrumentem. Właśnie: głos i instrument. Powinniśmy sobie uzmysłowić, że przez długie wieki muzyka wokalna przeważała nad muzyką instrumentalną i że dopiero od połowy XVIII w. rzecz miała się odwrotnie. Jest to wielki ocean muzyki wciąż jeszcze mało znanej i nie respektowanej w stopniu odpowiednim do wagi, jaką przypisywano w muzyce ludzkiemu głosowi. Można podziwiać, z jaką niezwykłą pomysłowością tworzono motety, msze i inne formy wokalne. Czy można sobie wyobrazić operę bez materiału wokalnego, kantatę (od cantare – śpiewać) czy oratoria?

Nowa muzyka powinna być rozszerzona o dzieła wokalne różnego typu. Jaką rzadkością są koncerty na głos i orkiestrę, dlaczego nie pisze się więcej utworów na głos (specyficznym dobranym instrumenty do saksofonu i wibrafonu włącznie) i dlaczego jest tak mało dzieł na głos i orkiestrę smyczkową czy kwartet smyczkowy? Oto pytania bez odpowiedzi. W omawianym zakresie fascynacja jest nikła, a pomysłowość wyjątkowo nieznaczna.

Wymagania stawiane wokalistom przez niektórych kompozytorów, zwłaszcza wymagania aktorskie, były w swoim czasie swoistą plagą i w sumie nie służyły niczemu. Tu ważna jest estetyczna potrzeba tekstu (jeśli w ogóle istnieje), ruchu i mimiki, a o nią jakoś trudno. Głównym zadaniem kompozytorów powinno być respektowanie natury samego głosu, który trzeba niejako nastawiać na dźwięk czy efekt wokalny, gdy w muzyce instrumentalnej jest on w przeważającej mierze gotowy (i odpowiednio łatwiej wykonywalny). Estetyczne mówienie, które wprowadził m.in. Schoenberg („Sprechgesang”) miało rozszerzyć technikę wokalną, o wiele częściej niż myślnie zubaża melodyczne walory śpiewu, stąd trudno się dziwić, że melodeklamacja stała się tylko rozszerzeniem techniki wokalne, a nie jej odnowieniem. 🗨

Palcem po płycie

Polskie wątki u Wagnera (Zygfryda)



SIEGFRIED WAGNER 1869-1930

Der Heidenkönig – opera w trzech aktach z prologiem op. 9 (1913)

Andreas Heichlinger, bas; Mechthild Georg, kontralt; Thorsten Scharnke, tenor; Dagmar Schellenberg, sopran; Rebecca Broberg, sopran; Volker Horn, tenor; André Wenholt, bas-baryton; Karl Schneider, tenor; Adam Kruzel, baryton; Joachim Höchbauer, bas; Beate Maria Müller, sopran; Achim Hoffmann, baryton; Christine Maier, sopran; Philipp Hoferichter, tenor

Polski Chór Kameralny; Jan Łukaszewski, przygotowanie chóru; PPP Music Theatre Ensemble Munich

Solingen-Remscheid Symphony Orchestra

Hiroshi Kodama, dyrygent

Marco Polo 8.225301-03 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 160'14", 3CD • dystr.: CMD Opole



Twórczość Siegfrieda Wagnera, syna Ryszarda Wagnera i Cosimy von Bülow (córki Liszta), pozostaje w Polsce mało znana. Jako kontynuator i spadkobierca tradycji wagnerowskich festiwali w Bayreuth sam był także cenionym kompozytorem operowym. Urodził się w 1869 r. w Tribschen w pobliżu Lucerny. Początki nauki muzyki zawdzięczał ojcu, pod opieką którego pozostawał do jego śmierci w 1883 r. Następnie odbywał studia kompozytorskie pod kierunkiem Engelberta Humperdincka we Frankfurcie. W 1890 r. rozpoczął w Berlinie studia architektoniczne, które kontynuował w Karlsruhe. Po odbyciu podróży do Indii i Chin powrócił w 1892 r. do Bayreuth, gdzie przez cztery

lata pełnił funkcję asystenta swojej matki oraz Hansa Richtera i Juliusa Kniese. W 1896 r. poprowadził przedstawienia *Pierścienia Nibelungów*, a od 1907 r. aż do śmierci w 1930 r. sprawował kierownictwo bayreuthskich festiwali wagnerowskich. Jako kompozytor pozostawił jedenaście oper. Pierwszą był *Der Bärenhäuter*, który miał swą premierę w 1899 r. w Monachium. Nagrany na niniejszej płycie *Der Heidenkönig (Król Wzrosowiska)* został ukończony w 1914 r., ale prapremiery doczekał się dopiero po śmierci kompozytora, w 1932 r. w Kolonii. Nota bene było to jedyne wystawienie dzieła. Czasy hitlerowskie nie sprzyjały promowaniu kompozytora, który w swojej twórczości odwoływał się do tematyki słowiańskiej. W późniejszych zaś latach następcy i spadkobiercy tradycji wagnerowskich festiwali w Bayreuth skupili się wyłącznie na rozpowszechnianiu dorobku Ryszarda Wagnera. Tak więc geniusz wielkiego ojca przyćmił twórczość syna, która dopiero ostatnimi laty wraca do łask. Warto zauważyć, że w Niemczech powstało nawet Międzynarodowe Towarzystwo im. Zygfryda Wagnera (International Siegfried Wagner Society). *Król Wzrosowiska* musiał jednak czekać ponad 70 lat od swej prapremiery, aby doczekać się kolejnej, niestety również jednorazowej, w dodatku nie estradowej, lecz semiscenicznej (koncertowej z elementami akcji scenicznej) prezentacji. I właśnie z tego koncertu pochodzi nagranie zamieszczone w omawianym, potrójnym albumie.

Libretto opery (autorstwa kompozytora) opowiada o pierwszych latach chrześcijaństwa na ziemiach polskich i sąsiadujących z nią terenach późniejszych Prus Wschodnich i Litwy. Tematyka dotyczy chrystianizacji tych ziem i silnie zakorzenionych na tamtych terenach zwyczajów pogańskich (w operze przedstawiono np. Noc Kupały). Chrześcijaństwo i pogaństwo przeplatają się w treści opery, co znajduje też odzwierciedlenie w jej materiale muzycznym. Przewijający się przez całe dzieło niezwykle urody motyw przewodni Wiary (Glaube), który pojawia się tu jako orkiestrowe intermezzo

(Zwischenspiel), powraca w toku utworu wielokrotnie w postaci całych fragmentów bądź tylko pojedynczych motywów. Odniesień symbolicznych jest tu jednak znacznie więcej, jak chociażby nadanie tonacji E-dur symbolicznego wyobrażenia Nieba (motywu Glaube też jest utrzymany w E-dur). Polskie odniesienia nie ograniczają się w utworze li tylko do treści. Znajdujemy je także w warstwie dźwiękowej; np. polonez – rozpoznawalny bez trudu nawet przez mało wyrobione ucho. Swoją drogą tak znakomicie napisanego poloneza orkiestrowego trudno szukać nawet w muzyce polskiej! Ciekawe, czy Zygfryd Wagner słyszał dzieła operowe Kurpińskiego lub Moniuszki? Polonez może świadczyć, że muzyka polska nie była mu obca.

Materiał dźwiękowy tego dzieła z pewnością niewiele ma wspólnego ze stylistyką brzmienia dramatów wielkiego Ryszarda, choć jego dziedzictwo oraz kierowanie przez Siegfrieda wagnerowskimi festiwalami, prowadzenie dzieł ojca na deskach teatru w Bayreuth, musiało też zaważyć na jego własnej twórczości, czerpiącej niekiedy bardziej z Brucknera i Mahlera niż z samego Ryszarda Wagnera. Jednakże, pomijając te wszystkie odniesienia, sama muzyka zasługuje na zainteresowanie. Zygfryd Wagner bywa zaś określany mianem ostatniego niemieckiego romantyka. W jego operze zwraca uwagę wspaniała instrumentacja, niezwykła kolorystyka i melodyjność oraz wartki przebieg akcji dramatycznej.

Polskich akcentów – już nie samej opery, ale omawianej płyty – jest nieco więcej. Należy do nich udział w nagraniu znakomitego polskiego basa-barytona, Adama Kruzela, dysponującego pełnym, nośnym, niezwykle szlachetnym, głębokim głosem. Artysta ten, w Polsce prawie zupełnie nieznany, krótko po studiach gry organowej i śpiewu w krakowskiej Akademii Muzycznej wyjechał do Niemiec i tam robi niebywałą karierę sceniczną i koncertową. Innym, również znakomitym, polskim akcentem nagrania jest udział w nim słynnego Polskiego Chóru Kameralnego, znanego także jako Schola Canto-

rum Gedanensis, prowadzonego od wielu lat przez Jana Łukaszewskiego. Jest to niewątpliwie sukces tego zespołu. Rola chóru w tej operze jest istotna. Chórzyści wcielają się w partie ludu, żołnierzy, mnichów, wajdelotów. Nie są to partie łatwe, niekiedy ograniczone tylko do krótkich interwencji, innym razem pozwalające chórowi wykazać się większą aktywnością. Gdański zespół wcielił się w swoje role znakomicie. Znany z doskonałej, krystalicznej barwy, nieporównywalnej z żadnym innym zespołem, pozostawia nie tylko uczucie satysfakcji po wysłuchaniu dzieła, ale także dumy. Oto bowiem polski zespół znalazł się na płytach zagranicznej wytwórni! Jest i inny powód do dumy: Polski Chór Kameralny należy do ścisłej czołówki najlepszych zespołów wokalnych świata. Wszędzie za granicą przyjmowany jest z największymi owacjami i najwyższymi honorami. Tej właśnie międzynarodowej renomie zawdzięcza swój udział w realizacji *Króla Wzrosowiska*.

W nagraniu zwracają ponadto uwagę znakomite partie solowe, duety i zespołowe. Całości ton nadaje japoński dyrygent – Hiroshi Kodama, prowadzący operę pewnie i z rozmachem. Nie miał on łatwego zadania, gdyż biorący udział w nagraniu artyści (zarówno soliści jak i zespoły) nie stanowili na co dzień stałego zespołu operowego. Zostali zaproszeni do udziału w nagraniu z różnych stron Niemiec (chór – jak wspomniano – z Polski). Połączono dwie orkiestry, aby uzyskać masywniejsze brzmienie. Efekt końcowy okazał się jednak bardzo dobry.

Warto przypomnieć, że wytwórnia Marco Polo, znana z edycji dzieł mało znanych lub zapomnianych, utrwaliła na płytach kompaktowych w serii *Opera Classics* już sześć oper Siegfrieda Wagnera. Obok prezentowanego tu *Der Heidenkönig* są to: *Der Barenhäuter*, *Schwarzwannereich*, *Banadietrich*, *Sternengebot* i *Bruder Lustig*. Warto sięgnąć po te nagrania. Dla miłośników opery z pewnością będą one ciekawymi lekturami.

Marcin T. Łukaszewski



**JÖRN ARNECKE
1973**

Das Fest im Meer – opera w trzech odsłonach do libretta Francisca Hüsersa

Maite Beaumont, mezzosopran (Ninon); Renate Spingler, mezzosopran (Zdena); Tomas Möwes, baryton (Jean); Moritz Gogg, baryton (Gino); Dieter Weller, bas (Federico); Jürgen Sacher, tenor (Tomas)

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Cornelius Meister, dyrygent

Membran 60155-315 • w. 2005, n. 2003 • SACD, 106'15", 2CD

★★★★★

Niemiecki kompozytor młodego pokolenia, Jörn Arnecke, uczył się m.in. w Paryżu u Gérarda Griseya. Za swoją dotychczasową twórczość otrzymał wiele prestiżowych nagród. Na przełomie lat 2000 i 2001 otrzymał propozycję z Opery Hamburgskiej napisania dzieła zajmującego cały wieczór. Wraz z librecistą Francilesem Hüsersem oparli się na powieści Johna Bergera *Wesele*. Dzieło miało swoją premierę w Hamburgu w czerwcu 2003 r. Wtedy też powstało nagranie spektaklu.

Jest to prosta opowieść o miłości między Gino i Ninon, która odkrywa, iż jest zarażona HIV. W ostatniej części dzieła mającej podtytuł *Ślub na morzu* para bierze ślub. Całe dzieło podzielone jest na trzy części, z których dwie pierwsze to *Odkryć samego siebie i Spotkanie*. Jednocześnie w całym utworze jest wiele wątków poprowadzonych równoległe.

Śluchając opery uzmysławiamy sobie, iż kompozytor jest naprawdę obdarzony talentem. Pisanie dzieł orkiestrowych lub wokalnych nie stanowi dla niego żadnej trudności.

W *Das Fest im Meer* obsada orkiestry została zredukowana do 17 instrumentów bez skrzypiec. Używanie niskich rejestrów ma w zamyśle kompozytora podkreślić dramatyczność sztuki. Skrzypce, jako osobna grupa instrumentalna, są używane sporadycznie. Taka obsada powoduje niezwykle kombinacje, jak np. aria tenora z towarzyszeniem harfy, wibrafonu i akordeonu.

Zespół Staatsoper z Hamburga

jest bardzo dobry. Śpiewacy z ogromnym zaangażowaniem wykonują swoje partie. Słowa uznania należą się hiszpańskiej mezzosopranistce Maite Beaumont w roli Ninon. Świetnie sobie radzi z tą postacią, choć kompozytor nie poskapał wyjątkowo wysokich dźwięków. Zachwyca i oczarowuje słuchacza timbrem swojego głosu. Również jej partner, tenor Moritz Gogg jako Gino zdobywa nasze uznanie swoim pięknym, wyjątkowo „gietkim” głosem. Cornelius Meister, młody dyrygent, prowadzi orkiestrę z ogromną precyzją.

Na zakończenie muszę jeszcze podkreślić bardzo estetyczną oprawę plastyczną albumu. I tak dzięki świetnej robocie kompozytora, artystów i wydawnictwa Membran możemy wzbogacić naszą wiedzę o współczesnej muzyce niemieckiej.

Polecam.

Stanisław Lubliński



**JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750**

**Sonaty i chorały
Palladian Ensemble**

Linn Records CKD 275 • w. 2006, n. 2005 • SACD, 58'27"

★★★★★

Cechą charakterystyczną wielu nagrań z kręgu muzyki dawnej jest próba udowodnienia mniej lub bardziej hipotetycznych teorii, m.in. tych związanych z praktyką wykonawczą. Dzięki temu, wielokrotnie powstawały genialne projekty, rewidujące utarte poglądy na sztukę interpretacji. Z pewnością najnowszą bachowska płyta Palladian Ensemble nie przynosi odkryć na miarę Riffikna, ale myślę, że warto przyjrzeć się bliżej temu przedsięwzięciu.

Muzycy z Palladian Ensemble sugerują, iż za życia Bacha, praktyka wykonawcza wielu jego utworów kameralnych mogła różnić się od tej, która przetrwała do naszych czasów. Ich zdaniem, wykonanie sonat triowych lub sonat na skrzypce i continuo, nie zawsze musiało być zgodne z obsadą instrumentalną znaną nam z Bachowskich partytur. Przekonująco pisze o tym w książeczce William Yeoman. Jego zdaniem, systematyczne spotkania członków Collegium Musicum w

kawiami Zimmermana owocowały różnorodnymi wykonaniami najnowszych kompozycji instrumentalnych, kameralnych i wokalnych ich szefa Jana Sebastiana Bacha. Jeśli dodać do tego to, że jednym z członków zespołu był słynny ówczesny wirtuoz-lutnista Sylvius Leopold Weiss, wówczas staje się wielce prawdopodobne, iż muzycy wykonywali te utwory w aranżacjach zbliżonych do tych, które możemy znaleźć na niniejszej płycie.

Nagranie obejmuje sonaty triowe BWV 526, 528 i 1039, *Sonata na skrzypce i continuo G-dur* BWV 1021, po dwie adaptacje chorałów lipskich (BWV 664, 653) i schüblerowskich (BWV 645, 650) oraz aranżację preludium chorałowego BWV 614, pochodzącego z *Orgelbüchlein*. Wszystkich aranżacji dokonali członkowie Palladian Ensemble. Continuo realizują Susanne Heinrich (viola da gamba) i William Carter (archilutnia i gitara barokowa), a partie melodyczne Pamela Thorby (flet) i Rodolfo Richter (skrzypce).

Pomimo to, iż chorały pełnią w nagraniu rolę swoistych interludii, ich aranżacje i wykonanie to prawdziwe klejnoty. Proszę posłuchać promieniujących szczęściem Rodolfa Richtera i Pamelę Thorby w *Kommt du nun, Jesu*, BWV 650, ich radość gry wprost udziela się całemu zespołowi. Równie wspaniale brzmi *Allein Gott In der Höh sei Ehr* BWV 664; Palladian Ensemble daje tu popis dogłębnego zrozumienia retoryki dzieł Bacha. Ów chorał kształtuje młodzieńcza lekkość i wypływająca z muzyki niepojęta radość z obecności Boga. Pięknym fragmentem płyty jest także dobrze znany chorał *Wacht auf, ruft uns die Stimme* BWV 645. Na szczególną uwagę zasługuje tu Rodolfo Richter, którego skrzypce zbudowane przez Guameriego w roku 1674, odnajdują w tym dziele pełnię artystycznego wyrazu.

Głębokie pokłady fantazji, spontaniczności i muzycznej inteligencji zawierają przeróbki sonat. Transkrypcji utworów udało się dokonać zachowując osobliwość i motorykę oryginału. Muzycy wzbogacili je o wspaniałe i różnorodne w swoim wyrazie wykonanie – zmienne, ruchliwe, pogodne i jednocześnie zmysłowe oraz liryczne w wolnych częściach. Palladian Ensemble prezentuje w nich niebawale wewnętrzne porozumienie oraz muzyczną dojrzałość.

Cieszę się, że instrumentalisci zdecydowali się na tak oryginalne podejście do muzyki wielkiego Bacha – bądź co bądź, niestereotypowego kompozytora.

Robert Majewski



**MICHEL CORRETTE
1707-1795**

Les Délices de la solitude: 6 Sonates pour le violoncelle; la viole ou le basse continue opus 20; Le Phénix – concerto pour quatre instruments et basse continue

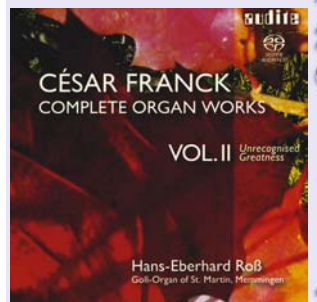
Les voix humaines

Atma ACD2 2307 • w. 2006, n. 2003 • DDD, 73'49"

★★★★★

Już uroczą okładką tego albumu zapowiada prawdziwą ucztę duchową jakiej dostarczy nam piękna muzyka Michela Corrette. Nagrania podjął się znakomity zespół kanadyjski Les voix humaines pod kierunkiem Suzie Napier i Margaret Little. Natchnione, piękne wykonanie powinno skłonić każdego melomana do wyszukiwania w internecie tej płyty; chwilowo Atma nie ma jeszcze swojego polskiego dystrybutora.

(sl)



**CÉSAR FRANCK
1822-1890**

**Organowe dzieła wszystkie 2
Hans-Eberhard Roß, organy**
Audite 91.519 • w. 2005, n. 2004/5 • SACD, 126'01", 2CD

Muzyka21
płyta miesiąca

**Organowe dzieła wszystkie 3
Hans-Eberhard Roß, organy**
Audite 91.520 • w. 2006, n. 2004/5 • SACD, 139'17", 2CD

Muzyka21
płyta miesiąca

Oto kolejne dwa woluminy organowych dzieł wszystkich Francka. Tak jak i ten pierwszy recenzowany w *Muzyka21* nr 2/67

całą pewnością nie każdemu się spodoba. We mnie pozostało niezatarte wspomnienie, jakbym siedział przed szybą, po której splywa rzęsy deszcz, jakbym słuchał opowieści mędrca, który świadom jest, że nie każdy zrozumie jego wizję bachowskiej nuty. Dobrze, że Barenboim jest pianistą uznanym, bo zmusza to do szanowania jego odmiennego wyobrażenia, przez większość muzykologów odrzucającego jako niestylowe. I choć racja jest po stronie badaczy, to wykonawca kreuje, kształtuje, wypowiada się w praktyce przed słuchaczem. I to ten ostatni musi podjąć decyzję, czy ufa pianiście i jego sposobowi narracji.

Recenzje tej płyty, z którymi udało mi się zapoznać, są bardzo różne. Od skrajnej euforii, po niezadowolenie wynikające z braku akceptacji wizji artystycznej. Nigdy jednak nie pojawiły się komentarze klasyfikujące nagranie jako nieudane. Wahania oceny wynikają więc z indywidualnych upodobań krytyków. Spójność i konsekwencja kreacji Daniela Barenboima nie pozostawiają złudzeń, że mamy do czynienia z bardzo przemyślaną, wartościową, a może i wybitną produkcją – choć kontrowersyjną. A może to określenie „kontrowersyjna” jest atutem? Melomani lubią mieć inne zdanie niż krytycy muzyczni, czy jurorzy konkursów. A tak namalowanego Bacha na pewno można polubić, a nawet pokochać.

Michał Szulakowski

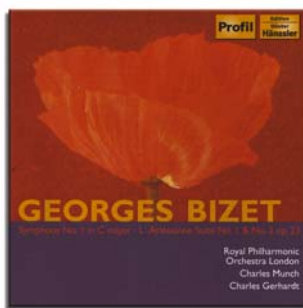


JAN SEBASTIAN BACH
Suity na wiolonczelę solo BWV 1007, 1009, 1011
 Gerhart Darmstadt, wiolonczela
 Cavalli Records CCD 126 • w. 2004, n. • DDD, 65'12"
 ★★★★★

Nagranie suit na wiolonczelę solo Gerharda Darmstadta wzbudza wiele sprzecznych wrażeń i emocji. Nic nie dzieje się jednak bez powodu. Wystarczy zapoznać się z treścią książeczki dołączonej do płyty, aby znaleźć odpowiedzi na wszelkie pytania. Wykonawca prezentuje bowiem te kunsztowne utwory Bacha na trzech różnych instrumentach. Pierwsza suita

BWV 1007 zagrana jest na dużej barokowej wiolonczeli zwanej violone. Posiada ona głębokie, soczyste brzmienie, które szczególnie przemawia do słuchacza w częściach powolnych. Struny basowe mają wówczas możliwość, aby wybrzmieć, najpiękniej na końcach fraz. W szybkich częściach suit, takich jak gigue, wiolonczelista nie popisuje się jednak wystarczająco zręcznością techniczną, a intonacja pozostawia niestety wiele do życzenia. Pierwsza suita jest nieodściżona pod względem brzmienia, rodzi się wręcz pytanie czemu artysta nie pozostał przy tym instrumencie podczas nagrywania całej płyty. Trzecia bowiem suita zabrzmiała na wiolonczeli mniejszych rozmiarów. Jej dźwięk jest bardziej chropowaty, mniej przyjemny dla ucha. Podobnie brzmi piąta suita zaprezentowana na instrumencie odpowiadającym dzisiejszym standardom. Z jednej strony więc piękne brzmienie części powolnych pierwszej suity, z drugiej nieczystości i dyskomfort brzmieniowy w pozostałych utworach. Bilans dodatni czy ujemny? Myślę, że warto przekonać się jak wiele w muzyce zależy od wyboru odpowiedniego instrumentu.

Marta Sienkiewicz

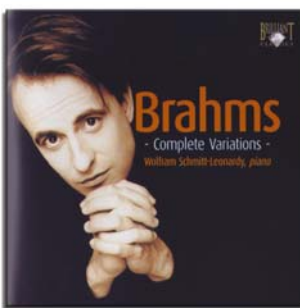


GEORGES BIZET
1838-1875
Symfonia nr 1 C-dur; Suity z Arlezjanki nr 1 op. 23 i nr 2 op. 23
 Royal Philharmonic Orchestra
 Charles Munch, Charles Gerhardt, dyrygenci
 Profil PH04090 • w. 2004, n. 1964,1990 • ADD/DDD, 60'36"
 ★★★★★

Twórczość Georgesa Bizeta zamyka się zwykle pod hasłem *Carment*. Jego utwory instrumentalne są mało znane i stosunkowo rzadko wykonywane. Należy do nich między innymi *Symfonia C-dur*, skomponowana przez młodego, wówczas 17-letniego studenta. Utrzymana w typowo klasycznym haydnowsko-mozartowskim stylu jest utworem wdzięcznym, o barwnej instrumentacji, ze zgrabnymi, wpadającymi w ucho tematami. Pierwszą część – *Allegro vivo* – orkiestra wykonała bardzo ener-

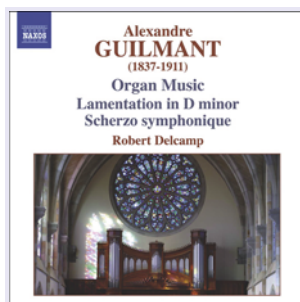
gicznie, prężnie, równiutko jak w zegarku. Drugiej części, pomimo bardzo śpiewnego solo oboju poprowadzonego na tle pizzicata skrzypiec, brakuje elementu dramatycznego, który wywołałby wzruszenie. Nie jest to zarzut skierowany w stronę wykonawców, którzy prowadzą frazę w bardzo muzyczny i wrażliwy sposób, tego elementu trudno byłoby się doszukać w samej partyturze. W pozostałych dwóch częściach pełnych wigoru, utrzymanych w radosnym nastroju orkiestra wykorzystala wszystkie aspekty kompozycji: instrumentację, artykulację, dynamikę tworząc bardzo urozmaicony i barwny obraz. *I Symfonia* dyrygował Charles Munch (zmarł w 1968 r.), nagranie pochodzi z 1963 r. Kolejne utwory to dwie *Suity z muzyki do sztuki teatralnej pt. „Arlezjanka”*. Dyryguje Charles Gerhardt (zmarł w 1999 r.). Muzyka niezwykle różnorodna nastroje i emocje. Zapowiedzią jest fanfarny temat *Prehodium*, ukazany w rozmaitych instrumentalnych odsłonach. Żartobliwe pochody fletu w *Menuecie*, rozmarzone *Adagietto*, dostojne *Pastorale*, pełne artykulacyjnych niespodzianek *Farandole*. Orkiestra doskonale realizuje wszystkie pomysły kompozytora. Muzyka upstrzona barwnymi solówkami poszczególnych instrumentów daje wiele możliwości, muzycy nie przeoczyli żadnej z nich.

Marta Sienkiewicz



JAN BRAHMS
1833-1897
Wariacje: Na temat Haydna, Na temat Haendla, Na temat Schumann, Na temat własny op. 21 nr 1; Na temat węgierskiej pieśni op. 21 nr 2
 Wolfram Schmitt-Leonardy, fortepian
 Brilliant Classics 92512 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 99'00", 2CD • dystr.: Music Island
 ★★★★★

Brilliant Classics tym razem proponuje dwie płyty ze wszystkimi cyklami wariacyjnymi Brahmsa. Przypomnijmy: twórczość fortepianowa tego kompozytora obejmuje m.in. trzy sonaty (C-dur, fis-moll, f-moll), pięć



ALEXANDRE GUILMANT
1837-1911

Utwory organowe
 Robert Delcamp, organy
 Naxos 8.557614 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 70'24" • dystr.: CMD Opole
 ★★★★★

Twórczość wybitnego romantycznego kompozytora i organisty francuskiego, Alexandre'a Guilmanta, niezbyt często pojawia się na płytach. Dlatego też cieszę się, że firma Naxos wydała płytę z jego najbardziej efektywnymi utworami. Radość moja jest tym większa, że nagranie to jest naprawdę dobre. Świetny dźwięk, bardzo dobre organy i wybitny organista, znany ze znakomitych nagrań również dla Naxosu muzyki organowej Marcela Dupré czy Saint-Saënsa. Jest tylko jeden istotny mankament, który chciałbym wytknąć. Zamiast nagrywać po jednej części z dwóch sonat (nr 1 i 7) warto było nagrać jedną z jego 8 sonat w całości. (sl)



JÓZEF HOFMANN
1876-1957

Ungarisch op. 19 nr 1; Polnisch op. 19 nr 2; Impromptu, Menuet i Elegia op. 20; 8 Preludiów op. 30; Vision, Jadis, Nenien i Kaleidoscope op. 40; Valse-caprice op. 53; Impresje nr 2 i 3
 Fabiana Biasini, fortepian
 Hera 02120 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 61'32"



Włoska pianistka w amerykańskim studiu dla niemieckiego wydawnictwa nagrała płytę monograficzną poświęconą... polskiemu kompozytorowi, genialnemu pianiście i wynalazcy, Józefowi

Hofmannowi. W Polsce wprawdzie istnieje Towarzystwo im. Hofmanna, ale jakoś nie wpływa to na promocję jego twórczości. Być może, jak zwykle jeśli chodzi o naszych twórców, uważa się ją za nic nie wartą. Cudzoziemcy nie mają na szczęście takich uprzedzeń, a może pominieli po prostu ten „nieistotny” szczegół z życia artysty jakim było jego polskie pochodzenie i sięgają po dobrą muzykę wiedząc, że nie ma miejsca na światowym rynku fonograficznym dla mało znanych wykonawców Rachmaninowa czy Prokofiewa.

Słuchając niniejszej płyty nie dopatryłem się najmniejszego niedociągnięcia, że o „wypadkach” nawet nie wspomnę. Fabiana Bisini jest wytrawną pianistką, mogącą się poszczycić współpracą z takimi tytanami fortepianu jak Nikita Magaloff czy Alexis Weissenberg. Prezentuje nienaganną pianistykę, dużą wrażliwość i muzykalność. Powinniśmy jej być wdzięczni, że w wielkim stylu uchroniła od zapomnienia przynajmniej fragment spuścizny po wielkim Józefie Hofmannie.

(sl)



ELISABETH-CLAUDE JACQUET DE LA GUERRE 1664/5-1729

Suity klawesynowe nr 1-6
Elisabeth Farr, klawesyn
 Naxos 8.557654-55 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 142' 46", 2CD • dystr.: CMD Opole
 ★★★★★

Urodzona w rodzinie producenta klawesynów, Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre była najwybitniejszą kompozytorką francuską początką XVIII w. Jako pupilka Ludwika XIV dedykowała mu wiele ze swoich kompozycji. Początkowo była wybitną klawesynistką, jednakże wczesna śmierć jej męża i syna spowodowała, że całkowicie poświęciła się kompozycji. Niestety z jej bogatej spuścizny niewiele zachowało się do naszych czasów. Na prezentowanej płycie znajdują się jej najważniejsze utwory – *Suity klawesynowe*. Składają się one z przeróżnych tańców. Choć w jej twórczości daje się zauważyć wpływ François Couperina, są to jednak dzieła całkowicie oryginalne.

cykli wariacji: *Wariacje na temat Paganiniego a-moll* op. 35, zawarte w dwóch odrębnych zeszytach, *Wariacje i fuga na temat Haendla B-dur* op. 24, *Wariacje na temat własny D-dur* op. 21 nr 1, *Wariacje na temat pieśni węgierskiej D-dur* op. 21 nr 2 oraz *Wariacje na temat Schumanna fis-moll* op. 9. Ponadto, dwie *Rapsodie* op. 72 – g-moll i h-moll, cztery *Ballady* oraz cykle miniatur, objęte tytułami *Fantasia*, *Klavierstücke*, *Intermezzi* (op. 116, 117, 118, 119). Te ostatnie należą do najbardziej intymnych dzieł autora *Niemieckiego Requiem*. Z kolei wymienione wyżej wariacje, wszystkie utrwalone na omawianym, podwójnym krążku, zaliczane są do najbardziej popisowych, wirtuozowskich, niezwykle trudnych pod względem pianistycznym dzieł. Najczęściej w repertuarach pianistów pojawiają się *Wariacje na temat Paganiniego i Haendla*. Chętnie grywane są także *Wariacje na temat Schumanna*. Jednakże, nie wiedzieć czemu, dwa pozostałe cykle z opus 21 cieszą się mniejszym uznaniem wykonawców, a oba te cykle w niczym nie ustępują trzem poprzednio wymienionym. Są wprawdzie może nieco mniej popisowe, ale równie piękne i wartościowe. Zwłaszcza zaś *Wariacje na temat własny*, należące podobnie jak cykle *Intermezzi* z opusów 117-119 do najbardziej osobistych dzieł tego kompozytora.

Wykonanie na jednym krążku wszystkich cykli wariacyjnych Brahmsa musi budzić uznanie. Nie tylko zresztą ze względu na wysoki stopień trudności nagranych utworów (zwłaszcza w wariacjach Brahms-Paganini i Brahms-Haendel), ale także sam pomysł utrwalenia na dwóch płytach kompletu dzieł tego gatunku. Wolfram Schmitt-Leonardy dysponuje znakomitą warsztat, łatwością techniczną i zmysłem budowania formy. Dzięki tym walorom brahmsowskie cykle zaprezentowane zostały w jego wykonaniu brawurowo, energicznie, z wyeksponowaniem kontrastów wyrazowych. Z dwóch całkowicie odmiennych cykli (wspólny jest jedynie temat) opartych na słynnym 24. kaprysie skrzypcowym Paganiniego lepsze wrażenie robi pierwszy cykl: zwraca formą, logiką narracji, żywością. Drugi zeszyt, wymagający zaangażowania większych środków wykonawczych i wyrazowych wydaje się być zagrany mniej spójnie, choć pod względem technicznym wykonany jest bez zarzutu. Pianista prezentuje się od jak najlepszej strony technicznej, gra nadzwyczaj lekko, bardzo precyzyjnie, dysponuje bogatym arsenalem środków artykulacyjnych i łatwością tech-

niczną. Stąd lepiej pod jego palcami wypadają wariacje utrzymane w tempach żywych. Mniej przekonujące są natomiast wariacje o charakterze kantylenowym, w których niekiedy brakuje większej głębi. Nie zawsze też dobrze rozwiązano problem przejścia pomiędzy poszczególnymi wariacjami. Nieomalże „stylowo” wykonany jest natomiast temat kolejnego cyklu – *Wariacji na temat Haendla* – lekka, barokową artykulacją i znakomicie wprost realizowanymi ornamentami. W podobnym duchu pianista kontynuuje dalszy przebieg utworu, dbając o jego lekki i zarazem pogodny charakter. W tym cyklu, w przeciwieństwie do drugiego zeszytu wariacji nt. Paganiniego, całość zwraca uwagę zwartą formą i przemyślanym planem konstrukcyjnym. Tym niemniej w niektórych wariacjach (np. V, VI) przydałoby się nieco więcej głębi. Wszystkie pozostałe natomiast wariacje artysta przedstawia wspólnie, różniąc charakter i środki artykulacyjne poszczególnych części cyklu, a całość kończy majestatyczną fugą.

Zupełnie inne w charakterze są wariacje zarejestrowane na drugiej płycie, zwłaszcza zaś *Wariacje na temat własny D-dur* op. 21 nr 1 – jedyny spośród wszystkich dzieł tego gatunku oparty na temacie Brahmsa, nie odwołujący się do muzyki innych twórców, a tym samym dający możliwość pełniejszego wypowiedzenia się. Są więc *Variationen über ein eigenes Thema* niezwykle osobiste, mniej popisowe aniżeli potężne cykle oparte na tematach Paganiniego i Haendla. Pianista zdecydował się na interpretację poważną, wyważoną, nieco zdystansowaną. Stąd wyrównane tempa w większości wariacji i mało zróżnicowany charakter. Osobiście preferuję większą giętkość elastyczną tego cyklu i ciepłe brzmienie.

Wszystkie cykle nagrane na płycie dodając znaczni ścieżki do każdej poszczególniej wariacji. Może to i ciekawy pomysł, ale – w moim odczuciu – raczej niepotrzebny (niektóre ścieżki mają po kilkanaście sekund).

W całości to nagranie zwraca na siebie uwagę. Wskazane powyżej zastrzeżenia nie wpływają na ogólny kształt nagrania – w pełni wartościowego i godnego uznania. Nie jest łatwo, nagrywając w całości komplet dzieł jednego

gatunku, zadbać o zróżnicowanie poszczególnych dzieł i wyeksponowanie ich odmienności wyrazowej. Niemieckiemu pianiście udało się to znakomicie.

Marcin T. Łukaszewski



ANTON BRUCKNER 1824-1896
Symfonia nr 5 B-dur WAB 105
Wiener Philharmoniker
Nikolaus Harnoncourt, dyrygent
 RCA 82876 60749 2 • w. 2005, n. 2004 • SACD, 73'08" (Bonus CD: fragment próby, 74'49")
 ★★

Nikolaus Harnoncourt znany jest ze swych wyjątkowych interpretacji przede wszystkim muzyki dawnej. Jego wykonania Bacha, Monteverdigo czy Haendla jednych zachwycają, przez innych uważane są za obrazoburcze. Powoli jednak z głównego interpretatora muzyki barokowej staje się dyrygentem zajmującym się wszystkimi epokami. Czy to dobrze czy źle? Moim zdaniem – fatalnie. O ile z muzyką dawną można trochę „pokombinować”, po-

ZAPRENUMERUJ

jazz forum
 The European Jazz Magazine

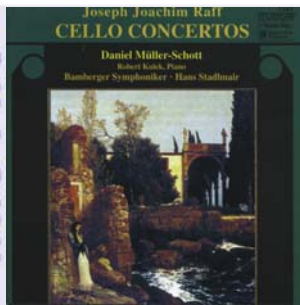
Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

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



JOSEPH JOACHIM RAFF
1822-1882

Koncerty wiolonczelowe nr 1 d-moll op. 193 i nr 2 G-dur op. posth.; na wiolonczelę i fortepian: „Begegnung” Phantasie-Stück op. 86 nr 1 i Duo Adur op. 59

Daniel Müller-Schott; Robert Kulek, fortepian
Bamberg Symphony Orchestra
Hans Stadlmair, dyrygent
Tudor 7121 • w. 2004, n. 2003/4 • DDD, 76'26" • dystr.: GiGi Distribution
★★★★★

Joseph Joachim Raff był kompozytorem bardzo płodnym lecz jego twórczość popadła w zapomnienie. Spośród firm płytowych chyba tylko Marco Polo i Tudor mogą się pochwalić większą ilością nagrań z jego muzyką. I to właśnie Tudor wydał niedawno płytę z jego dwoma koncertami wiolonczelowymi, a także z dwoma duetami na wiolonczelę i fortepian. Są to prawdopodobnie fonograficzne premiery światowe.

Oba nagrane tu koncerty są zbliżone w stylu do schumannowskiego *Koncertu wiolonczelowego*. Pierwszy został napisany dla Friedricha Grützmachera, jednego z najwybitniejszych wiolonczelistów swojej epoki, i miał swoją premierę w 1874 r. Drugi z koncertów, podobny w stylu do pierwszego, jest dziełem bardziej dojrzałym. Napisany został dla wybitnego Davida Poppera, ale wydaje się, że on nigdy go nie wykonał.

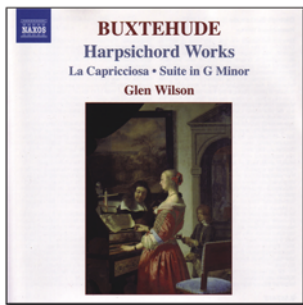
Oba dzieła kameralne zawarte na tej płycie powstały, gdy Raff był asystryntem Liszta w Weimarze. Nagrania podjął się Daniel Müller-Schott, wybitny wiolonczelista młodego pokolenia znany choćby ze współpracy z Anne-Sophie Mutter i André Previnem.

Towarzyszą mu lotweskimi pianista w utworach kameralnych i Bamberger Symphoniker pod dyktando Hansa Stadlmaira w koncertach. Kolejna udana płyta firmy Tudor będąca dowodem na to, że należy interesować się zapomnianym repertuarem.

(sl)

FRANZ XAVER RICHTER
1709-1789

Kwartety op. 5



DIETRICH BUXTEHUDE
1637-1707

Utwory klawesynowe

Glen Wilson, klawesyn
Naxos 8.557413 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 55'19" • dystr.: CMD Opole
★★★★★

Dietrich Buxtehude, urodził się w 1637 r. w Oldesloe w Księstwie Holsztynu, podówczas duńskim, obecnie należącym do Niemiec. Zmarł natomiast w Helsinborgu, który dziś znajduje się na terenie Szwecji. Te trzy państwa przyczyniają się dziś chętnie do Dietricha – Diderika, szczęśliwie wydobytego z zapomnienia i cieszącego się dziś zasłużonym mianem wielkiego poprzednika Jana Sebastiana Bacha.

Buxtehude był nie tylko wybitnym i ekstrawaganckim kompozytorem. Dokonał syntez stylów muzyki swoich czasów, pół wieku przed Janem Sebastianem. W jego twórczości spotykają się północnoniemiecki „stylus fantasticus” z południową elegancją, świecka suita z chorałem protestanckim, polifonia włoska z niemiecką, składającą się w sumie na własny, oryginalny język muzyczny.

Twórczość klawesynowa Buxtehudego pozostaje do dziś niejako w cieniu twórczości organowej i zespołowej wielkiego Duńczyka – a jest to twórczość wybitna i jako takiej należy się jej uwaga i należyte zrozumienie. Nagrania Glena Wilsona, sporządzone dla Naxosu z pewnością przyczyniają się do dostrzeżenia Buxtehudego jako jednego z najświetniejszych kompozytorów siedemnastego wieku piszących na ten instrument, twórcy, którego nazwisko można śmiało wymieniać jednym tchem z Frobergerem.

Glen Wilson, wywodzący się z grona wychowanków Gustava Leonhardta, dziś już klawesynista można rzec „średniego pokolenia” prezentuje tym nagraniem mistrzowską interpretację, doskonale wyważoną, zrozumianą i pełną doświadczenia. Równowagę, powściągliwość i obiektywizm w formach imitacyjnych, które czasem przypominają chłód w stylu Leonhardta przeplata jednak prawdziwym „papurem” wykonawczym w tańcach, zonglując w nich kolorami i nastrojami.

Trudno nie myśleć o Bachu słuchając *Toccaty in G BuxWV 165* której niektóre „passaggi” odbiją się później echem w *Gigue* ze *Suity Francuskiej G-dur*, nade wszystko zaś *Arii z 32 Wariacjami na temat Bergamaski*, będącej pierwowzorem Bachowskiego monumentalnego cyklu goldbergońskiego. Buxtehude używa tu całej palety retorycznej oferowanej przez Barok, aby przeprowadzić słuchacza przez quodlibet opowieści to „z leżą w oku”, to rubasznych, zawierających nawet parodię złego klawesynisty, „rąbiącego” ozdobniki na słabych nutach. Popis inwencji kompozytorskiej daje również *Partita chorałowa „Auf meinen lieben Gott” BuxWV 179*. Buxtehude potrafi porwać i w intensywnie retorycznej *Toccacie in G BuxWV 165*, napisanej w stylu północnoniemieckim, i we włoskim *Prelium in G BuxWV 162*.

Poznanie utworów klawesynowych Dietricha Buxtehudego zaspokaja zarówno potrzeby badacza historii muzyki, jak i wytrawnego melomana, poszukującego muzyki na najwyższym poziomie. Jestem pewna, że nagranie Glena Wilsona przyczyni się w znaczący sposób do gruntownego i całościowego spojrzenia na tego kompozytora, bez którego nie byłoby z pewnością Jana Sebastiana Bacha.

Maria Erdman



DIETRICH BUXTEHUDE

Trio sonatas op. 2

John Holloway, skrzypce; Jaap ter Linden, wiola da gamba; Lars Ulrik Mortensen, klawesyn
Naxos 8.557249 • w. 2005, n. 1994 • DDD, 63'13" • dystr.: CMD Opole
★★★★★

Zbiór siedmiu *Sonat triowych* op. 2 Dietricha Buxtehudego to zestaw barwnych barokowych utworów, pełnych uroku, elegancji, muzycznych dialogów między dwoma solowymi instrumentami – skrzypcami i wiolą da gamba oraz klawesynem realizującym partię basso continuo. Muzyka rozbrzmiewa dzięki współpracy trzech wybitnych artystów, od dwudziestu lat zajmujących się

muzyką dawną. Anglik John Holloway (skrzypce), Holender Jaap ter Linden (wiola da gamba) oraz Duńczyk Lars Ulrik Mortensen (klawesyn) mają w swoim dorobku wiele wspólnych nagrań i koncertów utworów Bacha, Haendla, Vivaldiego i innych kompozytorów okresu baroku. Kilkućściołowe sonaty triowe (od 3 do 5 części) układają się w urozmaiconą wiązkę kontrastowo ułożonych odcinków. Wyjątkowa spójność w muzycznym kształtowaniu każdej części, szlachetny dźwięk i przede wszystkim dogłębna znajomość barokowej stylistyki to podstawowe cechy tego nagrania. Części szybkie wykonane są z wigorem, ale bez romantycznej namiętności, fragmenty wolne są niezwykle śpiewne, muzycy z wyczuciem operują pauzami budując napięcia i kulminacje. Klawesynista nadaje motoryczność, utrzymując całość w przemysłanym dobranych tempach. Skrzypcowa melodia zagrana została w prosty, pozbawiony wibrata sposób, jednocześnie płynna, zwiewna i śpiewna. Basowe dźwięki wioli uzupełniają, dopowiadają, domykają każdą część. Nagranie, które uszlachetni każde pomieszczenie. Domowe zacisze, biurową goniwę czy kawiarniany gwar.

Marta Sienkiewicz



LUIGI CHERUBINI
1760-1842

Les Abencerages ou *l'éten-dard de Grenade*

Margherita Rinaldi, sopran; Francisco Ortiz, tenor; Jean Dupuy, tenor; Andrea Snarski, bas; Ermanno Lorenzi, tenor; Jacques Mars, bas; Mario Machi, bas; Carlo Schreiber, bas
Coro e Orchestra RAI di Milano
Peter Maag, dyrygent
Arts 43066-2 • w. 2006, n. 1975 • ADD, 126'43", 2CD
★★★★★

Wydawnictwo Arts sprawiło wielką radość wszystkim miłośnikom opery wydając prawie nieznaną operę Luigiogo Cherubiniego. To jego przodostatnie dzieło sceniczne miało premierę w Paryżu w 1813 r. i odniosło wielki sukces. Spotkało się z ogromnym uznaniem również i późniejszych

kompozytorów takich jak Berlioz, Spontini czy Mendelssohn. Opera miała początkowo 3 akty, jednakże po kilkudziesięciu przedstawieniach kompozytor przygotował jej wersję skróconą do dwóch aktów, z dodatkowymi scenami baletowymi. Dzięki temu dzieło mogło kontynuować swoją karierę nie tylko we Francji ale i w Niemczech. W takiej też wersji, po włosku, zostało wystawione w 1956 r. pod dyrekcją Carlo Maria Giuliniego.

Znany szwajcarski dyrygent Peter Maag przygotowywał w latach 70. ubiegłego wieku dla radia włoskiego wiele zapomnianych dzieł scenicznych w wersji koncertowej. Niektóre z nich trafiły później na płyty długogrające. Prezentowana opera Cherubiniego w wersji oryginalnej, trzyaktowej, została również w tamtych czasach wykonana i utrwalona, lecz nie wydana.

Wśród artystów wyróżnia się wybitna śpiewaczka belcanto, Margherita Rinaldi. Bardzo dobra jest również obsada męska, niezbędna dla tej „męskiej” opery. Świetni są: młody tenor hiszpański Francisco Ortiz, fanciesy tenor Jean Dupuy i bas Jacques Mars, a także polskiego pochodzenia bas Andrea Snarski. Wykonanie Chóru i Orkiestry RAI pod dyrekcją Petera Maaga jest pełne rozmachu, odpowiednie do fracuskiej opery z początków XIX w.

Świetna pozycja na rynku wydawniczym.

Stanisław Lubliński



ERICH WOLFGANG KORNGOLD 1897-1957

Trio fortepianowe D-dur op. 1;
Sonata skrzypcowa G-dur op. 6
Röhn-Trio (Andreas Röhn, skrzypce; Kai Moser, wiolonczela; Kerstin Hindart, fortepiano)
Profil PH05024 • w. 2005, n. 1990/1 • DDD, 53'10"
★★★★★

E. W. Korngold – Sonata skrzypcowa G-dur op. 6
E. Krenek – Sonata skrzypcowa fis-moll op. 3
Christoph Schickedanz, skrzypce;



Bernhard Fograsher, fortepiano
Telos Music TLS 060 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 60'05"
★★★★

Mało znana w Polsce muzyka Ericha Wolfganga Korngolda, choć kompozytorowi przyszło żyć w XX w., całkowicie wyrasta z ducha postromantycznego. Oto przykład kompozytora nadzwyczajnie uzdolnionego. Był on synem znanego wiedeńskiego krytyka muzycznego – Juliusa Leopolda Korngolda. W szóstym roku życia rozpoczął naukę gry na fortepianie. Mając osiem lat komponował już pierwsze utwory. W wieku 10 lat rozpoczął naukę kontrapunktu u Roberta Fuchsa, a w wieku lat 12 został uczniem Alexandra von Zemlinsky'ego. Korngold był talentem wprost fenomenalnym i nie kto inny, jak Gustav Mahler, wówczas dyrektor Opery w Wiedniu, dostrzegł jego talent muzyczny. Nie mając jeszcze piętnastu lat Korngold stał się już w pełni ukształtowanym, dojrzałym muzykiem kompozytorem.

W ubiegłym roku na rynku fonograficznym ukazały się dwie płyty z muzyką tego twórcy. Pierwsza z nich (Profil) zawiera dwa dzieła kameralne Korngolda: *Sonatę na skrzypce i fortepiano G-dur op. 6* oraz *Trio fortepianowe D-dur op. 1*. Druga natomiast płyta (Telos) zawiera nagranie tej samej sonaty oraz *Sonatę skrzypcową fis-moll op. 3* Ernsta Krenka.

Röhn-Trio wykonuje *Trio* Korngolda z wielką pasją. Wyczuwa się, że muzyka tego kompozytora jest im szczególnie bliska. Jest to dzieło bardzo efektywne, choć miejscami pobrzmiewa eklektyzmem. W grze muzyków wyczuwa się dobre współdziałanie i wzajemne zrozumienie. Nadto grają oni bardzo emocjonalnie, co w tej muzyce jest szczególnie pożądane. Z kolei sam Andreas Röhn gra naganą na płycie firmy Profil *Sonatę G-dur op. 6* z wielkim zaangażowaniem i pasją. Zwracają uwagę liczne portamenty, które w tej tak bardzo romantycznej, wręcz niekiedy gorącej muzyce, są niezbędne. Pianista Kerstin Hindart nie pozostaje obojętny. W dziełach tego typu partia fortepianu ma równorząd-

ne znaczenie; współdziała bardzo ściśle w kreowaniu ekspresji – czynnika nadrzędnego w tej twórczości. Jest w tym utworze wiele wspaniałej muzyki. Obaj artyści podkreślają te cechy pierwszorzędnie. Skrzypek ujmuje pięknym, ciepłym, przenikliwym dźwiękiem, po mistrzowsku prowadzi frazę. Jest artystą niezwykle muzycznym. Jego gra jest przede wszystkim emocjonalna, ale przy tym jest on podatny na wszystkie, tak różnorodne w tej muzyce, zmiany nastroju. Zdają się jednakże miejsca mniej przekonujące, np. w finale *Sonaty*, który sam w sobie aż pęka od pomysłów, od nagromadzenia muzyki, spotkać można (na szczęście nieliczne) miejsca, w których wykonawcom brakuje inwencji.

Na drugiej z omawianych płyt mamy zestawione obok siebie dwie sonaty – Korngolda i Krenka. Trudno porównywać dwa tak różne wykonania sonaty Korngolda. Andreas Röhn i Kerstin Hindart położyli nacisk na wizję emocjonalną. Wykonanie Christopha Schickedanza i Bernharda Fograshera sytuuje się w typie interpretacji bardziej zachowawczych. Artyści grają bardziej powściągliwie. Gdybym miał wybierać, z pewnością wybrałbym to pierwsze wykonanie, choć drugie pod względem technicznym pozostaje bez zarzutu. Skrzypek frazuje z napięciem i zaangażowaniem, ale pianista nie zawsze mu dorównuje. Niekiedy w jego grze brakuje fantazji.

Nieco młodszy od Korngolda Ernst Krenek, któremu przyszło żyć aż 97 lat, był twórcą niezwykle płodnym. Jego twórczość obejmuje wszystkie formy i gatunki muzyczne. Kompozytor ten przechodził w swoim długim życiu ewolucję twórczą, która prowadziła go od estetyki romantycznej poprzez coraz to nowsze środki techniki kompozytorskiej i stylu, m.in. dodekafonię i serializm. Jego twórczość można by z powodzeniem określić jako małą historię muzyki. Interesował się nowościami i wprowadzał je do własnego warsztatu kompozytorskiego, a w szeregu przypadkach on sam nadawał ton nowoczesności i wytyczał drogę dla wielu młodych twórców. Jego *Sonata op. 3* należy do najwcześniejszych dzieł kompozytora, pisanych jeszcze w okresie studiów u Franza Schrekera. Zatem dobrze koresponduje z sonatą Korngolda. Obaj, Korngold i Krenek, choć różni ich zaledwie trzy lata, przynależą do dwóch całkowicie różnych generacji muzycznych.

Marcin T. Łukaszewski



Rincontro
Alpha 098 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 71'29" • dystr.: CMD Opole
★★★★★

Kolejna bardzo dobra i ciekawa płyta wytwórni Alpha. Piękna szata graficzna, nietuzinkowy repertuar, wyjątkowe wykonanie – czy jeszcze czegoś potrzebuje wytrawny meloman?

Dużo starszy od Mozarta, Richter, Czech z pochodzenia, również należał do kręgu kultury austriackiej. Kilka lat po Haydnem i Boccherinim również i on napisał swój pierwszy cykl sześciu kwartetów smyczkowych, z których trzy pierwsze są nagrane na tej płycie. Wydawca poróżdził ją z trzema transkrypcjami utworów Bacha na kwartet smyczkowy dokonanych przez Mozarta. Tym sposobem mamy piękną muzykę okresu przejściowego od Baroku do Klasycyzmu – Richter – i muzykę barokową w wersji klasycystycznej – Mozart. Bardzo interesujące połączenie w świetnym wykonaniu kwartetu Rincontro.

Zachodnie wytwórnie wciąż zaskakują nas nieznanymi artystami czy zespołami pojawiającymi się nie wiadomo skąd, w odkrywczym repertuarze. Dlaczego polscy artyści nie próbują nawet konkurować w tej materii?

Polecam ten album i czekam z niecierpliwością na drugi wolumin kwartetów Rochtera.

(sl)



FRANCISZEK SCHUBERT 1797-1828

Kwartety smyczkowe vol. 2:
Kwartet a-moll op. 29 D 804,
Kwartet E-dur op. 125 nr 2 D 353
Mandelring Quartett
Audite 92.524 • w. 2005, n. 2004 • SACD, 56'04"
★★★★★

Działający od wielu lat prawie rodzinny zespół Mandelring Quartet – tylko altowiolista nie należy do rodzeństwa Schmidów – ma w swoim dorobku wiele wartościowych nagrań, w tym pierwszy wolumin *Kwartetów Schuberta*. Oto mam okazję zaprezentować ich drugi, równie udany, wolumin zawierający młodzieńczy *Kwartet E-dur* oraz dojrzali *Kwartet a-moll*. W wykonaniu tych dzieł zauważa się bardzo sumienne podejście wszystkich artystów. Gdzie trzeba, wypuklili dramaturgię, jak również podkreślili subtelne niuansy. Pod względem interpretacji nie można wykonawcom niczego zarzucić. Bardzo dobrze rozpoczęty cykl wszystkich kwartetów Schuberta. Wziąwszy jednak pod uwagę dużą ilość nagrań tego repertuaru na rynku, być może głównym atutem tej serii jest format SACD. (sl)



IGOR STRAWIŃSKI 1882-1971

Suity: *Pocalunek wieszczki* i *Pulcinella*
Dianna Montague, mezzosopran; Robin Leggate, tenor; Mark Beesley, bas
Philharmonia Orchestra
London Symphony Orchestra
Robert Craft, dyrygent
Naxos 8.557503 • w. 2006, n. 1995 • DDD, 78'23" • dystr.: CMD Opole
★★★★★

Prezentowane nagranie było już kiedyś dostępne w katalogu Kocho. Wykonanie londyńskich filharmoników pod dyrekcją Roberta Crofta jest dobre, a śpiewacy w *Pulcinelli* są na bardzo wysokim poziomie. Dlatego dobrze się stało, że pojawiła się ta reedycja w Naxosie.

Świetny Strawiński w przystępnej cenie. (sl)

GEORG PHILIPP TELEMANN 1681-1767

Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen (1733)
Klaus Mertens, baryton; Ludger Rémy, harpsichord
CPO 777 045-2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 70'14" • dystr.: CMD Opole
★★★★★



FRANCISZEK LISZT 1811-1886

Rapsodie węgierskie
Artur Pizarro, fortepian
Brilliant Classics 92790 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 145'43" • 2CD • dystr.: Music Islet
★★★★★

Kompozycje Franciszka Liszta zajmują szczególne miejsce w literaturze fortepianowej. Wielu twierdzi, że jest to najbardziej pianistyczna muzyka jaką dotychczas napisano. Niezwykle zróżnicowana, barwna, poetycka i epicka zarazem. Eksponuje wszystkie walory instrumentu, obnaża każdą słabą stronę wykonawcy.

Liszt – prawie rówieśnik Chopina pisał swoją muzykę zupełnie inaczej niż jego przyjaciel z Polski. Opierając się na komentarzach i recenzjach XIX-wiecznych możemy pokusić się o stwierdzenie, że bardziej zrozumiałe dla mu współczesnych. Wiek XX i XXI pokazują, że teraz Chopina rozumiemy lepiej (a może tylko udajemy, że tak jest?). Liszt natomiast ze swoją muzyką często spogląda na melomanów z półki pt. *Zbyt monumentalne*. Dlaczego? Bo jego język harmoniczny i zmysł formalny nie są łatwe nie tyle do zaakceptowania, co do zrozumienia. Współczesny fortepian z jednej strony sprzyja Lisztowi i jego muzyce. Wspaniale brzmi w każdym rejestrze, ma nośny dźwięk w dynamice piano i głębię forte, z drugiej strony sprzyja owemu „monumentalizowaniu” w efekcie czego Liszt często nie śpiewa w salach koncertowych i na nagraaniach, ale po prostu dudni...

A prezentowana płyta to balsam dla duszy tych, którzy dość mają przerośniętej nad miarę interpretacji nad treścią muzyczną. Pizarro objawił się – nie po raz pierwszy zresztą – jako bardzo wrażliwy muzyk o określonej osobowości artystycznej. Portugalski pianista jest laureatem pierwszych nagród na konkursach w Leeds, Lizbonie i na Florydzie, jego nagrania studyjne między innymi dla Harmonia Mundi, Naxos, czy Hyperion Records, przyjmowane są przez krytykę niemal z zachwytem. Na polskim rynku nie tak łatwo zapoznać się z jego dokonaniami, ale dla poszukujących nie

okaze się to wielkim problemem.

Rapsodie, które znalazły godnych interpretatorów w pianistach tej klasy co Argerich, Bolet czy Freire, pod palcami Pizarro ożywają w nowy sposób. Portugalczyk bez przerysowań kreśli kontrasty. Przenikające się plany myśli muzycznych są czytelne i logicznie przedstawione. Tę interpretację wyróżnia doskonała organizacja agogiczna i klarowne przedstawienie całej przestrzeni dźwiękowej. Pianista posiadający duże możliwości techniczne nie obawia się oszczędnie używać prawego pedału. W efekcie takiej ekspozycji dzieł Liszta, stajemy przed nowymi *Rapsodiami*, których siła tkwi nie tyle w kontraście dynamicznym, czy rejestrowym, ile w barwie, artykulacji, sposobie ukazania detalu na wiele sposobów. Również cisza odgrywa wielką rolę w dojrzalej pianistyce Pizarro – nie jest elementem dzielącym kolejne części utworu, ale odwrócenie – na swój sposób spajającym. Zauważyć należy także mistrzowskie przebiegi gamowe i te im podobne, gdzie zachowana jest idealna równowaga względem akompaniamentu lewej ręki, bez szkody, dla pulsusa, tempa, przy jednoczesnym wyraźnym wskazaniu punktów węzłowych – akcentów, powstrzymaniu, etc.

Wszystkie wymienione elementy powodują, że interpretacje Pizarro zapadają w pamięć na długo. Dodam jeszcze na koniec, że pianista prowadzi swoją narrację muzyczną w niezwykle magnetyzujący sposób, można powiedzieć, że wręcz prowadzi słuchacza za rękę w światy niezwykłych *Rapsodii węgierskich* Liszta.

Michał Szulakowski



FANNY MENDELSSOHN 1805-1847

Dzieła fortepianowe
Elzbieta Sternlicht, fortepian
Acte Préalable AP0130 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 63'15" • dystr.: Acte Préalable
★★★★★

Oto ciekawostka niezwykła: utwory fortepianowe starszej siostry Feliksa Mendelssohna – Fanny (po mężu Hensel), równie utalentowanej, choć niedocenianej za

życia, a po śmierci zaś zapomnianej pianistki i kompozytorki. Dodatkową wartością tej płyty podnosi jej pierwsze nagranie w historii światowej fonografii (!), dokonane w 200. rocznicę urodzin kompozytorki. Rejestracji tej twórczości podjęła się zamieszkała na stałe w Berlinie polska pianistka Elzbieta Sternlicht, która dla Acte Préalable nagrała ostatnio dwa albumy z muzyką fortepianową J. Kofflera (AP0122, AP0123, recenzja w *Muzyka21* nr 12/2005).

O życiu i działalności Fanny Mendelssohn pisano w jednym z ostatnich numerów *Muzyka21*. Jej utwory fortepianowe to głównie miniatury. Wśród nich są kompozycje, których tytuły sugerują związki z tradycją: pięć *Allegri* (*Allegro con brio* nr 4, *WV* 304; *Allegro grazioso* nr 1, *WV* 294; *Allegro agitato* nr 7, *WV* 300; *Allegro vivace*, *WV* 459; *Allegro agitato*, *WV* 302), dwa *Klavierstücke* (e-moll, *WV* 393; g-moll, *WV* 403) oraz szereg innych, drobnych utworów (*Largo con espressione* nr 9, *WV* 322; *Presto* nr 2, *WV* 239; *Sonata o Capriccio*, *WV* 113; *Fantasia*, *WV* 253; *Capriccio* nr 10, *WV* 308). Większość z nich (numerowana od 1 do 10, z pominięciem jednego nienumerowanego utworu) tworzy, w zamiśle kompozytorki cykl, jednakże pianistka nagrała te utwory w nieco innej kolejności, podyktowanej zapewne względami zbudowania określonej narracji i dramaturgii.

Duch muzyki wielkiego brata Fanny, Feliksa, daje się odczuć w jej muzyce. Niektóre z jej utworów przypominają jego *Pieśni bez słów* oraz, ogólnie, stylistikę i sposób zagospodarowania pola dźwiękowego, podobną lekkość, podobne ukłony w kierunku klasycznej organizacji materiału dźwiękowego. Możliwe, że twórczości Feliksa nie dorównuje, ale też jej nie ustępuje. Nie należy zapominać także o jej własnych w tym względzie dokonaniach. Tym większe wyrazy uznania należą się Elżbiecie Sternlicht, która przypomniała tę muzykę i zarejestrowała dla wytwórni Acte Préalable w dwusetną rocznicę urodzin kompozytorki, która minęła 14 listopada 2005 r. To już trzecia płyta w dorobku fonograficznym Elzbiety Sternlicht z utworami Fanny Hensel-Mendelssohn. Wcześniej pianistka wydała dwie płyty z muzyką tej kompozytorki, jednak utwory zarejestrowane dla Acte Préalable nie były wcześniej rejestrowane, zaś sama artystka grała, jak poinformował mnie wydawca, Jan A. Jarnicki, z rękopisów. Zarejestrowanie wybranych utworów, jak można przeczytać w komentarzu dołączonym do płyty pióra samej pianistki, pozwala

zorientować się w ewolucji stylu Fanny Hensel.

Elżbieta Sternlicht podchodzi do wykonywanej przez siebie muzyki z uczuciem i znawstwem. W jej wykonaniu utwory te ożywają, przykuwają uwagę, a niektóre wzruszają. Artystka dba o ich spójny przebieg, o narrację całości. Z drobnych miniatur buduje zwartą całość, wykazując się przy tym wspaniałą pianistyką i muzykalnością.

Marcin T. Łukaszewski

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART 1756-1791

Koncert fortepianowy nr 17 i nr 20

Piotr Anderszewski, fortepian, dyrygent
Scottish Chamber Orchestra
Virgin Classics 0946 344696 2 3 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 62'44" • dystr.: EMI Music Polska
★★★★★



Znakomity polski pianista, od kilkunastu lat przebywający za granicą, głównie w Paryżu (a nam pozostaje jedynie śledzić doskonałe recenzje...) nagrał dla Virgin Classics dwa koncerty fortepianowe Mozarta (kolejna cegiełka dla uświetnienia obchodów 250. rocznicy urodzin kompozytora). Będąc zarówno solistą jak i dyrygentem poprowadził Szkocką Orkiestrę Kameralną, która zabrzmiała bardzo energicznie, przekonująco, nie przekraczając jednocześnie cienkiej, szczególnie w tym pełnym dramatyzmu koncercie, granicy

między mozartowskim, a późniejszym, choć wcale już nie tak dalekim, romantycznym brzmieniem. W tym sugestywnym tonie pozostał także Anderszewski-pianista. Krótka kadencja z III części *Koncertu d-moll* jego autorstwa wykorzystująca mozartowskie motywy również wpisuje się w charakter całości. Ambitus nastrojów, różnorodność artykulacyjna, rozpiętość dynamiczna jest przy tym bardzo szeroka. Mozart nie pozostaje jednolicie delikatny, ażurowy i lekki, muzycy nie boją się akordów tutti, Anderszewski nie cofa się przed masywniejszym forte wielodźwiękowych współbrzmień, drapieżniejszych pasaży. Nie zapomina jednak o podkreśleniu niezwyklej urody wolnych części – *Romanzy* z koncertu d-moll i *Andante* z G-dur prowadząc śpiewne, przejmujące linie melodyczne. Anderszewski potwierdza swoją muzykalność i ogromne wyczucie, zarówno jako pianista, teraz także jako dyrygent.

Marta Sienkiewicz



Oto zbiór utworów jakie Telemann wydawał w tygodniowych odstępach na przełomie lat 1733 i 1734. Przeznaczone były dla niemalże wszystkich, nawet dla tych mało obeznanich z wykonywaniem muzyki. Wiele interesujących informacji dotyczących tego zbioru utworów dostarcza bardzo interesujący i kompetentnie napisana książeczka.

Wziąwszy pod uwagę, że płyta trwa siedemdziesiąt minut i składa się na nią 47 pieśni, mamy tu do czynienia z wyjątkowo krótkimi dziełkami. Ich teksty – wszystkie zamieszczone w książeczce – nie są arcydziełami, ale są bardzo różnorodne i nie pozabawione wdzięku.

Głos Klausa Mertensa, wybitnego specjalisty od muzyki barokowej i jednocześnie od pieśni, świetnie się nadaje do tych utworów. Wykonuje je lekko, z wyjątkową elegancją, a dyskretny akompaniament Ludgera Remy'ego podkreśla wdziek tych miniatur. Nagranie dla wszystkich miłośników muzyki barokowej.

(sl)

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART 1756-1791

Requiem

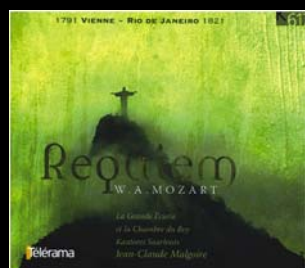
Hjordis Thébault, sopran; Gemma Coma-Alabert, mezzosopran; Simon Edwards, tenor; Alain Buet, bas-baryton
Kantorei Saarlouis, La Grande Écurie et la Chambre du Roy
Jean-Claude Malgoire, dyrygent
K617 K617180 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 52'24" • dystr.: CMD Opole

Muzyka21
plyta miesiąca

Najbardziej znane w historii niedokończone dzieło muzyczne, *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta doczekało się wieńczącej części *Libera me*. Fakt pikantny, a tym jeszcze pikantniejszy, że odnaleziona część powstała w... Brazylii, wprawdzie skomponowana przez kompozytora austriackiego, lecz zawsze w egzotycznym i dalekim Nowym Świecie.

Zygmunt Neukomm, autor projektu, był w najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa sąsiadem Mozarta, lecz, co ciekawe, prawdopodobnie nigdy kompozytora nie spotkał. Urodził się 10 lipca 1778 r. w domu naprzeciwko rezydencji Mozartów w Salzburgu. Wcześniej rozpoznany talent muzyczny kształcił początkowo pod okiem organisty katedralnego Franza Xavera Weissauera, którego czasem również zastępował w obowiązkach, a następnie u Michaela Haydna, w zakresie kompozycji. Michael wysłał go następnie do Wiednia, do swojego brata Józefa, którego Neukomm stał się wkrót-

ce ulubionym uczniem. W 1801 r. Neukomm rozpoczął cykl podróży, zaczynając od Rosji, a kończąc w Paryżu, gdzie związał się z dworem księcia Talleyranda, będącym jednym z najbardziej ożywionych centrów Europy, nie tylko politycznych, lecz również kulturalnych. W ciągu kolejnych dwudziestu lat Paryż był miejscem czestych wizyt Neukomma, miejscem dla którego powstało w 1815 r. monumentalne *Requiem*, napisane z okazji Kongresu Wiedeńskiego, za które kompozytor został odznaczony przez Ludwika XVIII ordrem Legii Honorowej. Neukomm



był sławny i ceniony. 2 kwietnia 1816 r. powierzono mu misję dyplomatyczną towarzyszenia księciu luksemburskiemu w wyprawie do Brazylii, misję którą Talleyrand być może uważał za „kulturalną misję Francji”.

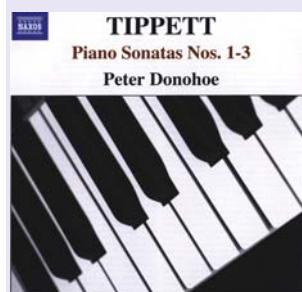
Z Salzburga wyniósł Neukomm szczere uwielbienie dla Mozarta, co z pewnością nie pozostało bez wpływu na decyzję dokończenia *Requiem* w Brazylii. Dzieło zostało wykonane pod koniec roku 1819 w intencji muzyków zmarłych poprzedniego roku. Całością dyrygował Brazylijczyk, Nunes Garcia, „mestre di capella” Orkiestry Królewskiej, dobrze zaznajo-

miony już z muzyką Mozarta. Zachowane z tej okazji dokumenty są cennym świadectwem historycznym z punktu widzenia praktyki wykonawczej, zawierają bowiem między innymi metronomiczne oznaczenia tempa, które Neukomm zdecydował się zamieścić z uwagi na „zanikającą tradycję wykonywania dzieł Mozarta”, jak widać już owym czasie, niedugo po śmierci kompozytora opadającej w zapomnienie. Jean-Claude Malgoire, kierownik muzyczny obecnego projektu wykonania *Requiem* ściśle według tych wskazań. Nie są to templa zaskakujące – znane mi, w ostatnich latach nagrane wersje, których autorzy opierali swój wybór tempa na wiedzy zacerpniętej z traktatów są pod tym względem zbliżone, co tylko dowodzi osadzenia Mozarta w jego epokę. Partytura Neukomma zawiera również ciekawe uwagi instrumentacyjne.

Requiem pod Malgoirem zarejestrowane zostało podczas koncertu – wzięli w nim udział: bardzo dobra orkiestra, nieco gorszy chór oraz soliści tworzący rozumiejący się i z dużą kulturą podchodzący do mozartowskiej polifonii kwartet wokalny.

Nagranie to ukazuje się teraz, na wiosnę, niemal dokładnie w dwusetną rocznicę przybycia Neukomma wraz z grupą artystów francuskich do Nowego Świata. Jest zatem miłą celebrazją tego wydarzenia, a może i okazją, aby dostrzec jak wiele jeszcze niespodzianek może na nas czekać w zaciszach bibliotek – i że wiele jest jeszcze do odkrycia.

Maria Erdman



MICHAEL TIPPETT 1905-1997

Sonaty fortepianowe Nr 1-3

Peter Donohoe, fortepian
Naxos 8.557611 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 53'34" • dystr.: CMD Opole
★★★★

Niedawno Michael Tippett był prezentowany na łamach *Muzyka21*, teraz mamy okazję zaprezentować bardzo ciekawą płytę z jego trzema sonatami fortepianowymi. Można tylko żałować, że nie została nagrana również jego czwarta sonata, ale mam nadzieję, że Naxos wkrótce nadrobi to zaniedbanie.

Prezentowane utwory powstały w latach 1936-1973.

K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E K R Ó T K O J A M E O E S S E

**** - wybitnie | **** - wartościowe | **** - poprawne | ** - słabe | * - bubeł

Ernest Toch już jako trzynastoletni chłopiec zainteresował się kompozycją. Uczył się początkowo sam studiując partytury Mozarta. W późniejszym wieku studiował fortepian, kompozycję, filozofię i medycynę. Gdy w 1910 r. Frankfurt nad Menem przyznał mu nagrodę im. Mozarta za *Symfonię kameralną*, postanowił całkowicie się poświęcić muzyce. Do roku 1928 wykładał w Mannheimie, a następnie do 1933 r. w Berlinie. Dojście Hitlera do władzy zmusiło go do wyjazdu najpierw do Paryża i Londynu, a następnie, w 1935 r. do USA. Pod koniec życia uznawany był za „najbardziej zapomnianego kompozytora” XX w. Obecnie pojawiło się zainteresowanie jego muzyką. Najpierw niemieckie wydawnictwo CPO, a obecnie belgijskie Classic Talent zaczęły wydawać płyty z jego muzyką. To ostatnie ma w swoim dorobku płytę z dwoma kwartetami smyczkowymi, prezentowaną już na naszych łamach (*Muzyka21*, nr 3/56, marzec 2005). Obecnie prezentuje nam płytę wydaną w systemie SACD z *Koncertem fortepianowym* i *Kwintetem fortepianowym*.

Wiodącą rolę na tej płycie ma znana choćby ze świetnego nagrania mazurków Aleksandra Tansmana pianistka Diana Anderson. W obu utworach artystka gra przede wszystkim z wielką kulturą, spokojnie. Jej interpretację charakteryzuje piękno, przemyślana forma i przebieg. Stworzony przez nią świat dźwiękowy jest niezwykle atrakcyjny.

W grze towarzyszących jej w *Kwintecie kameralistów* – Danel Quartet – nie wyczuwa się rezerwy, charakteryzującej często nagrania zapomnianych dzieł. Kwartet gra z rozmachem i polotem dzięki czemu dzieło ma właściwą pulsację.

W *Koncertie fortepianowym* orkiestra znakomicie towarzyszy pianistce, brzmi bardzo ładnie. Dzięki świetnemu dyrygentowi jakim niewątpliwie jest Hans Rotman utwór jest niezwykle czytelny.

Jakość brzmienia płyty zasługuje na duże uznanie. Rzadko kiedy mogłem słyszeć lepsze brzmienie. Jest ono klarowne, przejrzyste, wyraźne, dobrze słychać wszystkie instrumenty, czy to w zespole kameralnym, czy też w orkiestrze. Umiejscowienie instrumentów jest wzorcowe, każdy ma swoje miejsce w zgrabnie zaprojektowanej przestrzeni.

Polecam.

Stanisław Lubliński



**GIUSEPPE VERDI
1813-1901**

Traviata – arie i duety

Anna Netrebko, sopran; Rolando Villazón, tenor; Thomas Hampson, bas

Wiener Philharmoniker

Carlo Rizzi, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 5953 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 79'50" • dystr.: Universal Music Polska

★★★★★

Premiera *Traviaty* (Wenecja, 1853) zakończyła się całkowitym niepowodzeniem i wywołała liczne kontrowersje. Dla ówczesnych gorzszący był sam temat dzieła, główna postać oraz jego „uwpółcześnienie” przedstawienie. Kompozytor zaskoczył jednak publiczność charakterem muzyki. Wyprzedził czas i tendencje muzyczne.

Dzisiaj mamy okazję przekonać

się o wielkości dzieła słuchając wybranych arii i duetów z opery w wykonaniu Anny Netrebko (Violetta), Rolando Villazóna (Alfred), Thomasa Hampsona (Germont) oraz innych znakomych wokalistów. Cała opera została nagrana podczas Festiwalu w Salzburgu w 2005 r.

Netrebko, mająca już na swoim koncie liczne występy na największych scenach świata, a także nagrania, które przyniosły jej znaczące nagrody (w ubiegłym roku Rosjanka została uhonorowana nagrodą przez Echo Klassik Award w kategorii „Album Roku”, a także jako „Artyстка Roku”) uczy się cały czas, obecnie u Renaty Scotto. Rezultaty? Nieskazitelna technika wokalna, niezwykle wyrównana barwa, a przy tym nadzwyczajna muzykalność, co pozwala artystce na ogromne zaangażowanie i zróżnicowane emocjonalnie „popisy” wprawiające w zachwyt.

Partnerujący jej panowie to głosy doskonale dobrane, brzmiające jednolicie, wspaniale stapiające i komponujące się z głosem sopranistki. Rolando Villazón – tenor o niezwykle bogatej barwie, raz delikatny, raz pełen dramatycznej głębi, za moment lekkiej. Pobnie Hampson – potrafi wyśpiewać skrajnie emocje, współtworząc

przy tym zgodne barwowo, ujmujące brzmienia.

Na uwagę zasługują sceny zbiorowe, świetny Chór i znakomita Orkiestra Filharmonii Wiedeńskiej. Wszystko ogarnięte „złotą” ręką Carlo Rizzi, należącego do czołówki dyrygentów swojej generacji. Wykonanie pełne wyrazu, energii, ciepła, najrozmaitszych emocji! Polecam.

Anna Pieczyńska

Różne

**LOLA BOBESCO
Charm and Violin**

Lola Bobesco, skrzypce

Serge Beman, fortepian

Classic Talent DOM 2910 507 • w. 2005, n. • ADD/DDD, 42'31" • dystr.: Acte Préalable

★★★

Tym razem jednak bisu nie będzie. Kurtuazja zalecałaby dodać – niestety. Rozum jednak zdecydowanie odmawia. Innymi słowy kobieca intuicja w przypadku wyboru tej płyty zawiodła, tym samym oryginalne interpretacje na długo nie pozwolą o sobie zapomnieć.

Zasługa w tym Loli Bobesco – skrzypaczki, której kariera sceniczna rozpoczęła się podczas szó-

mi Kevinem Baconem i Jonathanem Quarmby. Wspólnie stworzyli niezwykle muzyczny obraz, niekiedy przewyższający oryginały, które brzmią echem odległych światów: gorącą pasją Cyganów, tęsknotą rosyjskich walców i uwodzącej egzotyką północnoafrykańskich rytmów przefiltrowanych przez młodzieńczego, wielkomięskiego ducha Sophie.



Skrzypaczka jest założycielką i członkinią zespołu Oi Va Voi, trzykrotnie nominowaną do nagrody BBC World Music. Pracuje z wieloma znakomitymi muzykami i producentami. Jej współpraca z hip-hopowym producentem So-calledem i klarnciścią Davidem Krakauerem nad płytą *Solomon & So-called's HipHopKhasene* przyniosła jej prestiżową nagrodę za album 2004 r. przyznaną przez German Record Critics'. Na debiutanckiej solowej płycie znajdziemy niezwykle mieszaninę różnych stylów i wpływów: obok

reminiscencji muzycznych z Rosji, wschodniej Europy czy północnej Afryki usłyszymy tango i muzykę klezmerską. Sophie studiowała historię i język rosyjski na Oxford University. Trzy generacje wstecz, rodzina jej ojca pochodzenia żydowskiego, wyemigrowała z Polski na Litwę. Po drodze przez ponad rok mieszkali w Rosji. Stąd jej niezwykle zainteresowanie tą kulturą. Sama wykonawczyni odwiedziła Polskę i wschodnią Europę, by bliżej poznać nowe dźwięki i poddać się ich wpływowi. Rezultatem tych poszukiwań stał się ten krążek, na którym znajdziemy między innymi niezwykle kompozycję *Burnt By The Sun* – jedyną, której sama nie skomponowała. Już po pierwszych taktach zorientujemy się, iż jest to znana wszystkim *Ta ostatnia niedziela* Jerzego Petersburskiego, choć zamiast tanga zaaranżowana została na bossanovę.

Niezwykły mariaż przeróżnych wpływów, melodii i rytmów, doskonale zaaranżowanych i wykonanych składa się na ten nastrojowy krążek. Jest to jedna z najlepszych płyt, zaliczanych do tzw. muzyki cross-over, jaka ostatnio pojawiła się na naszym rynku. A trzeba przyznać, że w takiej muzyce bardzo łatwo o kicz, plagiat i nudę.

Angelika Przeździeń

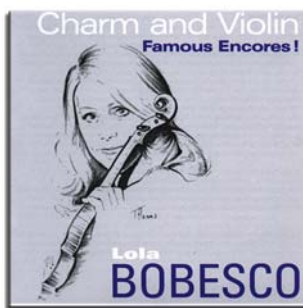
stej wiosny życia i rozwijała do momentu nagrania omawianej płyty (śmiej stwierdzić). Nie umniejsza to jednak wcześniejszych dokonań artystki, która w wieku lat siedemnaście została laureatką konkursu im. Eugène Ysaÿe w Belgii (teraz jest on znany jako Queen Elizabeth Competition), potem zaś koncertowała (głównie we Francji) i nagrywała płyty (m.in. sonaty Francka i Fauré). Od 1967 r. jest wykładowcą w bruxelskim Royal Conservatory. Prezentowany na płycie poziom nie da się tym razem obronić.

Krażek to kompilacja „hitów” muzyki skrzypcowej oraz transkrypcji popularnych utworów. Koncepcja wśród muzyków znana i lubiana, gdyż tego typu składanki nie sprawiają zazwyczaj trudności wykonawczych. Są swego rodzaju atrakcyjnymi, koncertowymi dodatkami (lub też bisami – na co wskazuje sam tytuł płyty) W tym wypadku nic bardziej mylnego. Niestety...

Wokaliza Rachmaninowa, *Gavotte* Glucka czy *Cavatina* Raffa to kompozycje wręcz dziecinnie proste, zwłaszcza dla muzyka uważanego za wirtuoza. Podobnie *Legenda* Wieniawskiego lub też *Sicilienne* Marii Theresy von Paradis oraz reszta kompozycji. Nie o stopniach trudności tu jednak chodzi (wszakże niekiedy to co najprostsze brzmi najpełniej) lecz o wykonanie, pozostawiające wiele do życzenia. Niedokładna intonacja (wrażenie niewystrojenia instrumentu), forsowanie dźwięku, niedotrzymywanie fraz oraz maniera grania wszystkim w dynamice forte. Atutem Loli Bobesco jest bez wątpienia pewność prowadzenia smyczka i warsztat techniczny, choć to nie wystarczy by ze spokojem móc słuchać prezentowanych kompozycji.

Być może się mylę. Być może nie zrozumiałam zamysłów wykonawczyni i dlatego tak obca jest mi jej interpretacja. Być może nie potrafię ocenić jej gry obiektywnie; nie porównując z innymi odtwórcami. Czy jednak nie na tym powinno to polegać? Pewnie gdybym słyszała te utwory po raz pierwszy byłabym pełna uznania. Pewnie...

Zastanawianie się nad tym pozostawię jednak tym, którzy



zdecydują się przesłuchać płytę osobiście. Trzy gwiazdki na dobry początek.

Katarzyna Musiał



LA DOCE ACORDANCE

Pieśni trubadurów

Diabolus in Musica

Antoine Guerrer, dyrygent

Alpha 085 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 67'10" • dystr.: CMD Opole
 ★★★★★

La doce acordance – słodka zgoda przenosi nas w XII- i XIII-wieczny świat trubadurów, z których najbardziej znanymi byli Thibaud de Champagne, Chrétien de Troyes czy Guillaume Le Vinnier. To na początku XI w. pojawiła się pieśń trubadurów i rodzaj ten rozwijał się do XIII w. Gdy pod koniec XIX w. i w połowie XX w. dokonano we Francji spisu zachowanych pieśni, okazało się, że przetrwało ich do naszych czasów ponad 2000, w tym dwie trzecie zachowały się wraz z muzyką. Jak widać, repertuar ogromny, jest w czym wybierać. Antoine Guerrer przygotował do nagrania wybór pieśni znajdujących się w rękopisie z Saint Germain.

Zespół *Diabolus in Musica* wprowadza nas w świat trubadurów. Według nich jest to świat piękny, słodki, pełen blasku i radości. Miękkie recytowanie tekstu starające się jak najwierniej oddać styl epoki może zaskoczyć początkującego słuchacza. Po dłuższej chwili obcowania z tą muzyką zachwyci się nią chyba każdy. Wielka w tym zasługa barytona Jean-Paula Rigauda, choć pozostałym śpiewakom – Aino Lund-Lavoipierre (sopran) i Raphaël Boulay (tenor) – nie można nic zarzucić. Wyjątkowo staranny, a jednocześnie nie narzucający się akompaniament, stwarza wprost niebiańską atmosferę.

Bardzo dobrze, że w tym nagraniu podkreślono głównie stronę wokalną, niezgodnie z trendami panującymi w wykonawstwie tego rodzaju muzyki. Dzięki temu zbliżyliśmy się do muzyki jaką opisywały źródła średniowieczne, muzyki, w której pierwszorzędna rolę odgrywało słowo

Niezwykłe nagranie.

Stanisław Lubliński

LA ISTORIA DE PURIM

muzyka i poezja włoskich Żydów

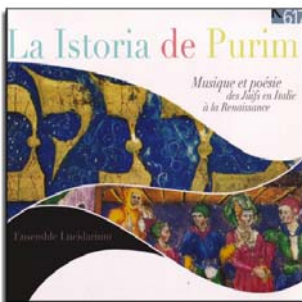
Ensemble Lucidarium

K617 174 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 75'50" • dystr.: CMD Opole
 ★★★★★

Prezentowane nagranie stoi w sprzeczności ze współczesnym nurtem rozwoju muzyki żydowskiej. Muzyka klezmerska, wyraźnie dominująca biorąc pod uwagę gros aktualnie wykonywanego żydowskiego repertuaru, w tym wypadku ustąpiła miejsca swojej historycznej poprzedniczce.

Utwory zarejestrowane na prezentowanej płycie sięgają czasów włoskiego renesansu. Od strony muzycznej, zarówno sama stylistyka utworów jak i praktyka wykonawcza, nie jest niczym zaskakującym. Co prawda wyznaniowie kryterium doboru materiału uniemożliwia zaprezentowanie wielogłosowych mszy, ale pozostałe dzieła (np. chanson) wpisują się w kanon form i gatunków typowych dla tego okresu. Sposób wykonania, jak nietrudno się domyślić, to autorska interpretacja wykonawców. Mimo, że przyjemna dla ucha to nie należy zapominać o tym, że muzyka dawna rządzi się własnymi, specyficznymi prawami, a te z kolei uniemożliwiają odtworzenie uniwersalnego sposobu renesansowego muzykowania.

Utwory z płyty *La Istoria de Purim* wykazują dużą różnorodność i są świadectwem bogactwa renesansowej kultury muzycznej włoskich Żydów. Z jednej strony są to utwory czysto instrumentalne, czego ilustracją są popularne renesansowe tańce saltarello i anello. Taneczny charakter ma również przepiękna, zwrotkowa pieśń *Les Caterines*, do tekstu XV-wiecznego poety Joana Escriva. Z drugiej strony utwory zawierają warstwę słowną autorstwa renesansowych twórców, przykładowo Eliasza Lewity (1469-1549) – autora wiersza wykorzystanego w pieśni *Dos lid fun der sreyfe in Venedig*. W przeciwieństwie do utworów wokalnie-instrumentalnych, gdzie autorzy w większości przypadków są wymienieni z imienia i nazwiska, kompozytorzy dzieł czysto instrumentalnych pozostają w znacznej mierze anonimowi, jak w przypadku modlitwy *En Kamokha*



czy utworu związanego ze świętem Rosz ha-Szana *Kol Berue*.

Zespół wykonawczy – Ensemble Lucidarium – przez ponad 10 lat działalności silnie zaznaczył swoją obecność w gronie wykonawców muzyki dawnej. Cechami wyróżniającymi Ensemble Lucidarium są ścisła współpraca ze środowiskiem akademickim i wpisane w program grupy ciągłe poszerzanie repertuaru. W przypadku zdobywania materiału do *La Istoria de Purim* muzycy współpracowali m.in. ze znanym amerykańskim instytutem YIVO Institute for Jewish Research.

Gorąco polecam tę płytę, zwłaszcza dla tych melomanów, którym muzyka żydowska kojarzy się z takimi zespołami jak Brave Old World czy Klezmatics. Ensemble Lucidarium proponuje ujęcie nieco bardziej subtelne i łagodniejsze, doskonale wpisujące się w przyjętą estetykę renesansowego muzykowania.

Katarzyna Fortuna



Missa

Msze takich kompozytorów jak: Busnois, Desprez, Janequin, Richafort, Palestrina, Monteverdi, Charpentier, Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Rossini, Poulenc, Bernstein, etc.

Różni wykonawcy

Harmonia Mundi HMX 2908183.85 • w. 2005, n. 1986-2004 • DDD, 187'34", 3CD • dystr.: CMD Opole
 ★★★★★

Trzy płytowe wydanie przygotowane przez Harmonię Mundi oferuje „najlepsze msze w historii muzyki”. Oczywiście jest to cel niemożliwy do osiągnięcia i od razu trzeba sobie to uświadomić. Biorąc ten zestaw w ręce słuchacz zadaje sobie pytanie: skąd taki, a nie inny wybór utworów? W tym przypadku odpowiedź jest bardzo prosta: jest to zbiór nagranych dla tej wytwórni dzieł od roku 1986. I ten dobór wcale nie jest zły, dostajemy do rąk ciekawy zbiór kompozycji mszalnych od średniowiecza aż po czasy współczesne (podobne wydania Harmonia Mundi obejmują inne gatunki muzyczne). Czasami perspektywa tego gatunku okazuje się być bardzo ciekawą i niewątpliwie może przekonać słuchaczy do zakupu całych utworów. Trzeba także przyznać, iż na płytach zna-

laży się wykonania najlepszej, która ma w swoim posiadaniu ta wytwórnia. Usłyszymy zatem takie zespoły jak: Ensemble Organum, The Orlando Consort, Ensemble Clément Janequin, Collegium Vocale Gent, RIAS Kammerchor czy Deutsches Symphonie-Orchester pod dyrekcją Philippe'a Herreweghe'a, Kenta Nagano, Marcela Péresa czy Dominique Visse. Wśród wybranych utworów niespodzianką może być dla słuchaczy np. *Kyrie* z *Requiem* Richaforta, ale obok niego znajdziemy na krążkach kompozycje stanowiące kanon tej formy muzycznej: utwory Machaut'a, Despreza, Bacha, Mozarta (*Credo*

i *Sanctus Benedictus* z *Mszy c-moll* KV. 427) czy Beethovena (*Agnus Dei* z *Missa solemnis*). Wszystkie utwory prezentowane są we fragmentach. Ciekawa pod względem doboru jest pierwsza płyta prezentująca utwory od średniowiecza po renesans. Tutaj wydawcy skupili się bardziej na „parodiach” mszy czy jej parafrazach. Słuchacze – zgodnie z zamiarem wydawcy – mogą prześledzić rozwój i kierunki mszy, która także poddawała się różnym stylom muzycznym przez wieki.

Odmianą perspektywę rozwoju tego gatunku mamy także na trzecim krążku, nazwanym *Msze romantyczne i modernistyczne*,

który przedstawia perspektywę tych utworów w kręgach niemieckich XIX w. (plus *Gloria* z *Petite Messe solemnelle* Rossiniego), poprzez frankofońską część Europy i na końcu Stany Zjednoczone, będące przykładem postromantycznego i modernistycznego okresu w historii muzyki (tę część prezentują utwory Faurégo, Poulenc'a i Franka Martina wraz z zamykającym tę podrozdział *Credo* Leonarda Bernsteina z *Mszy* skomponowanej w 1971 r.). I choć niektórzy mogą uznać, że ostatnie utwory znalazły się trochę przypadkowo na płycie, to takie zestawienie niesie w sobie ukryty sens. Indywidualny

język Martinowskiej *Mszy* na 2 chóry a cappella zestawiony z broadwayowskimi, rockowymi dźwiękami pióra Bernsteina ukazują, jak różne mogą być źródła religijnego przekazu dla współczesnych kompozytorów.

I choć mam ogromny niedosyt – tylko po części spełniony przez to wydawnictwo – ten trzypltyowy zestaw niewątpliwie może zachęcić kupujących do bliższego poznania prezentowanych na nim dzieł, a wielu pokazać jakie zmiany religijnej symboliki miały miejsce przez wieki.

Angelika Przeździeń

Wytwórnie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Acte Prealable	1	Channel Classics	2	GM	3	Maya	3	Praga Digitalis	2	Winter & Winter	3
Aeon	2	Classic Talent	1	Harmonia Mundi	2	MDG	2	Proviva	3	Zig Zag Territoires	2
Alia Vox	2	CPO	1	Hat Art	2	Mirare	2	Satirino	2		
Alpha	2	CRI	3	Hevhetia	3	Mode	3	Sketch	2		
Ambroisie	2	Da Capo	2	IFO	3	Music & Arts	3	Soli Deo Gloria	2		
Ambronay	2	Dagored	3	Iris	2	Naxos Audiobooks	2	Symphonia	2		
Ampersand	3	Decca	4	K617	2	Naxos	2	Tahra	2		
Arabesque	3	DG	4	Kontrapunkt	3	New World	3	TDK	2		
Arcana	2	Ecm	4	Label Bleu	2	O+ Music	2	Tempéraments	2		
Archiv Produktion	4	Ed Rz	3	Ligia	2	Ocora	2	Tudor	3		
Arthaus	2	Eloquentia	2	Long Distance	2	Opus Arte / BBC	2	Verve	4		
Bel Air	2	Euroarts	2	Mandala	2	Philips	4	Vox Lucida	2		
Calliope	2	Glossa	2	Marco Polo	2	Pläne	3	Wergo	3		

- (1) – Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Pocztowa 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 226 48 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: actepre@wp.pl
- (2) – CMD Classical Music Distribution
ul. Światowida 5-7
45-325 Opole
tel./fax: 0 - 77 457 60 63
www.cmd.pl
e-mail: cmd@cmd.pl
- (3) Gigi Distribution
ul. Królowej Jadwigi 275 A
30-218 Kraków
tel. 0 - 12 625 13 41
fax 0 - 12 625 13 42
www.gigicd.com
e-mail: gigi@gigicd.com
- (4) – Universal Music Polska Sp. z o.o.
ul. Gdańska 27/31
01-633 Warszawa
Tel: 0 - 22 560 47 00

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

Najlepsze polskie pismo dla muzyków i realizatorów

szczegóły: www.eis.com.pl

Konkurs płytowy Sophie Solomon Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 V 2006 r. nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania weźmie udział w losowaniu 10 albumów Sophie Solomon firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w lipcu 2006 r.

1. Jaki polski utwór znalazł się na płycie Sophie Solomon?
2. Gdzie urodziła się Sophie Solomon?
3. Kto z rodziny Sophie Solomon pochodził z Polski?

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Misha Malsky – Universal Music Polska

lista laureatów:

Marcin Budziwski, Łódź; Wojciech Dul, Olszyna; Aneta Faszczyńska, Wrocław; Jacek Kozłowski, Konstantynów Łódzki; Jerzy Lubiński, Kraków; Martyna Orzeł, Żagań; Maria Pawlik, Poznań; Jarosław Waśniewski, Gdańsk; Tomasz Witkowski, Gorzów Wielkopolski; Anna Zaborowska, Warszawa

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

C LA W.A. MOZART
LEMENZA
DI TITO

Mark Padmore
Alexandrina Pendatchanska
Bernarda Fink
Marie-Claude Chappuis
Sunhae Im · Sergio Foresti
Freiburger Barockorchester
RIAS Kammerchor
René Jacobs

WDR 3

harmónia mundi

2 CD HMC 901923.24 - 2 SACD HMC 801923.24



NOWE PŁYTY

Chopin
Valses
Alexandre Tharaud

harmónia mundi

HMC 901927

DVORAK
QUATUOR OP.96 "AMERICAIN"
QUARTETI AMERICAINI
JERUSALEM QUARTET
SHIHAN VLADAR, PIANO

harmónia mundi

HMC 901899

Debussy Children's Corner Suite Bergandeque Images
ALAIN PLANÈS

harmónia mundi

HMC 901893

LA GIUDITTA
ALESSANDRO GIANALETTI
LA FIDELITÀ DEL CUORE
WALTER BEUTNER
Ensemble Barockorchester
René Jacobs

AMBA PLAY

Ambronay AMY 004

CHOPIN
PIANO CONCERTO No. 1
Warsaw Philharmonic
ANTONI WIT
Olga Kern

harmónia mundi

CD HMU 907402 - SACD HMU 807402

BEETHOVEN
Werke für Bläserorchester
Oktaet 3. und 7. Wind Orchester 1915
Septett / Septet op. 20 • Bläsertrio

SCHOLA CANTORIUM BASILIENSIS • DOCUMENTA
AMPHION
Bläserorchester

harmónia mundi

HMC 905264

ROBERT VISÉE
Musique pour Théobald
PASCAL MONTELHET *dirige*
AHLER MICHEL *violon* • AMANDINE RIVER *violon* • MARIANNE MULLER *violon*

MÉCENAT MUSICAL

Zig Zag Territoires ZZT 051101

Wolfgang Amadéus
Mozart
CONCERTONE
Ensemble 415
Chiara BANCHINI *violon* et *violoncelle*

MÉCENAT MUSICAL

Zig Zag Territoires ZZT 060301

Nowości Naxos



MAHLER
Symphony No. 8
'Symphony of a Thousand'
Kuhlaik • Kłosińska • Boberska • Ruppé • Maréchal
Bentch • Drabowicz • Nowacki • Warsaw Boys' Choir
Warsaw National Philharmonic Choir and Orchestra
Antoni Wit

2 CDs

Naxos 8.550533-34

Adam
DE LA HALLE
Le Jeu de Robin et de Marion
TONUS PEREGRINUS

Naxos 8.557337

PERGOLESÌ
Stabat Mater
Salve Regina
Jörg Waschinski,
Soprano
Michael Chance,
Counter-tenor
Cologne Chamber
Orchestra
Helmut Müller-Brühl
Deutschlandfunk

Naxos 8.557447

PROKOFIEV
Alexander Nevsky (Cantata)
Lieutenant Kijé (Suite)
Ewa Podles, Mezzo-Soprano • Latvian State Choir
Orchestre National de Lille
Jean-Claude Casadesu

Naxos 8.557725



Lider polskiej fonografii


Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów

Złoty wiek klawikordu w Polsce

Golden Age of Clavichord in Poland

Te albumy są realizacją I nagrody II Konkursu na projekt nagraniowy *Zapomniana muzyka polska* ogłoszonego przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable i Jan A. Jarnickiego 1 IV 2004 r.


Acte Préalable



AP0127

Clavischordae Aetas Aurea in Polonia
The manuscript of the St. Clare cloister in Stary Sącz
vol. 1

World Premiere Recording



Maria Erdman, clavichord


AP0127 • DDD • 66'06"
© 2004 • © 2006

Clavichordae Aetas Aurea in Polonia
The manuscript of the St. Clare cloister in Stary Sącz – Kancjonał Klarysek ze Starego Sącza vol. I
Maria Erdman, clavichord

premiery/released
maj 2006

dla tych, którzy kochają muzykę


Acte Préalable



AP0128

Clavischordae Aetas Aurea in Polonia
The manuscript of the St. Clare cloister in Stary Sącz
vol. I

Maria Erdman, clavichord



AP0128 • DDD • 62'06"
© 2004 • © 2006

Clavichordae Aetas Aurea in Polonia
The manuscript of the St. Clare cloister in Stary Sącz – Kancjonał Klarysek ze Starego Sącza vol. II
Maria Erdman, clavichord


premiery/released
czerwiec/june 2006

AP0129 • DDD • 58'18"
© 2004 • © 2006

Clavichordae Aetas Aurea in Polonia
The manuscript of the St. Clare cloister in Stary Sącz – Kancjonał Klarysek ze Starego Sącza vol. III
Maria Erdman, clavichord


premiery/released
lipiec/july 2006

Acte Préalable



AP0129

Clavischordae Aetas Aurea in Polonia
The manuscript of the St. Clare cloister in Stary Sącz
vol. I



Maria Erdman, clavichord

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists

www.acteprealable.com

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.

skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

tel./fax: (+48) 226 48 88 38

www.acteprealable.com • actepre@wp.pl