

* Nowy gmach opery w Toronto • Barbara Kaszuba • Rozmowa z Ewą Podleś *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 7-8 (72-73)
lipiec-sierpień 2006
ROK VII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 14,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Ben
Heppner
śpiewa Wagnera

Anne Sofie
von Otter
w repertuarze
Abby

Antonio
Vivaldi
i tajemnicza historia
jego *Dixit Dominus*

Birgit Nilsson
królowa wagnerowskich
ról i nie tylko...

Kossenko i Arte dei Suonatori
pojedynek na flet i orkiestrę

Giuliano Carmignola
Wakacje pod znakiem Vivaldiego





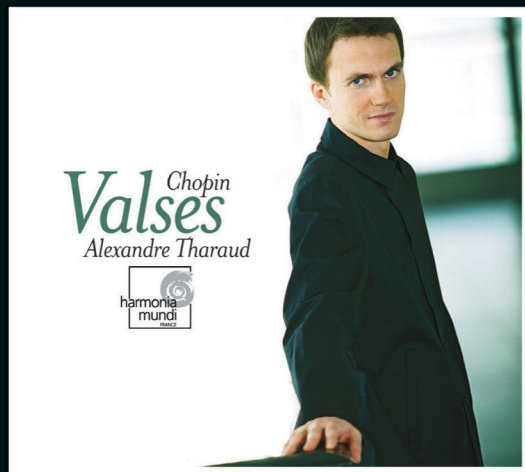
harmonia mundi & **CHOPIN**

Olga Kern, Antoni Wit
Orkiestra Filharmonii Narodowej
I koncert fortepianowy



CD/SACD HMC 907402

Alexandre Tharaud *Wszystkie walce*



CD HMC 901927

harmonia mundi wyłączny dystrybutor **CMD**
Classical Music Distribution

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

Adam Czopek, Maria Erdman, Wanda
Fidurek, Wilfried Gómy, Basia Jakubowska,
Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakała, Ewa
Murawska, Agnieszka Nowak, Angelika
Przędzięk, Jacques Samalens, prof.
Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz,
Magdalena Todynek, Ziemowit, Wojteczak,
Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

korekta

zespół

fot. na okładce

Giuliano Carmignola
fot. © KASSKARA/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

nakład

10 000 egz.

wydawca

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

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrze-
ga sobie prawo ich skracania, adiuścacji
oraz zmiany tytułów bez uprzedniego po-
wiadomienia autora. Prace nie nadesłane
w formie elektronicznej (CD-ROM, dyskiet-
ka, e-mail) mogą nie być przez Redakcję
rozpatrywane.

Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-
powiedzialności

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

Przed nami dwa miesiące letniego odpoczynku. Dlatego też powstrzymamy się od wytykania absurdów panujących w kulturze, nie możemy jednak oprzeć się potrzebie zwrócenia na nie uwagi w innej dyscyplinie.

O tym, że Polska nic nie zwojowała podczas Mistrzostw Świata w piłce nożnej wie chyba każdy. Nas jednak dziwi zupełnie coś innego. Jak to jest, że na Mundial wystąpili takich piłkarzy jak Bąk, Żewłakow, Baszczyński, Żurawski czy Jeleń, natomiast na ich miejsce zagraли Bak, Zewłakow, Baszczyński, Żurawski, Jelen (tak wynika z napisów na ich koszulkach)? Skąd oni się wzięli, jak weszli na stadion? Straż graniczna niewątpliwie wpuściła do Niemiec tych pierwszych. Można powiedzieć, że to drobiazg, że się czepiamy. Być może. Nie wiadomo tylko dlaczego dla Polaków zła pisownia nazwisko to drobiazg? W branży muzycznej już się spotkaliśmy z artystami piszącymi swoje nazwiska w transkrypcji angielskiej, co wzbudza u nas oczywiście tylko pusty śmiech. Widać nie wiedzą, że brytyjski słownik Grove od wielu dziesiątek lat potrafi pisać poprawnie polskie nazwiska. W przypadku muzyka można machnąć na to ręką. Przecież zna go tylko kilka osób i robi sobie krzywdę na własne życzenie. Polskich piłkarzy obecnych na Mundialu zobaczyło ponad dwa miliardy ludzi. Byli tam jako oficjalni przedstawiciele Polski, kraju posiadającego ustawę o ochronie języka ojczystego. Hiszpanom nie przyszło do głowy, by się pozbawić narodowych znaków diaktrycznych, tak samo Szwedom, Czechom czy Chorwatom, że o Niemcach nie wspomnimy. Serbowie piszący cyrylicą zaprezentowali swoje nazwiska w transkrypcji chorwackiej i nikomu to nie przeszkadzało. W dzisiejszych, skomputeryzowanych czasach, posługiwanie się dowolnym alfabetem nie stanowi problemu. Zresztą już 150. lat temu wydawcy austriaccy czy niemieccy wiedzieli jak napisać nazwisko Władysława Żeleńskiego. Może warto więc dbać o takie drobiazgi. Szanując własną kulturę mamy pewność, że zachowamy naszą odmienność A sądząc po Mundialu, dbanie o drobiazgi prowadzi dalej...

Mamy nadzieję, że podwójny numer wakacyjny dostarczy naszym czytelnikom ciekawej lektury, a wszyscy prenumeratorzy będą zadowoleni z otrzymanej w prezencie płyty CD.

Życzymy miłych wakacji. 🎵

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, lub nie przygotowują, żadnego nagrania płytowego. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 15 VII 2006 r. nadesłać na adres wydawnictwa:

- 1) życiorys ze zdjęciem (wszystkich członków zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku żadnego nagrania, ani że się nie jest w trakcie jego przygotowywania;
- 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, wydania go na płycie kompaktowej i promocji. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu. Preferowane są projekty monograficzne.

Zgłoszenia 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

- 7 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Bydgoszcz • Koszalin • Bytom • Gliwice • Gdańsk • Szczecin • Palermo • Toronto
- 12 **Rafał Blechacz w Deutsche Grammophon**
- 16 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej
Forza del destino • Fidelio • Don Pasquale • Lohengrin
- 22 **Anita Krochmalska in memoriam**
- 23 **György Ligeti in memoriam**

CZŁOWIEK

- 24 **Wakacje pod znakiem Vivaldiego** – Dorota Staszkiwicz
- 25 **Trzeba zapracować na starość** – z Ewą Podleś rozmawia Elżbieta Jabłońska
- 31 **Ben Heppner śpiewa Siegmunda i Siegfrieda**
- 32 **Ann-Sofie von Otter śpiewa utwory zespołu Abba**
- 33 **Proponuję moim studentom granie muzyki Szymanowskiego** – z Håvardem Gimse rozmawia Robert Majewski
- 35 **Skrzypaczka, pianistka, kompozytorka** – z Barbarą Kaszubą rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 38 **Pojedynek na flet i orkiestrę** – Alexis Kossenko i Arte dei Suonatori – Dorota Staszkiwicz
- 39 **Polscy soliści w San Diego** – Wilfried Górny
- 40 **Nowe twarze w Deutsche Grammophon**
- 42 **Birgit Nilsson – królowa wagnerowskich ról i nie tylko...** – Basia Jakubowska

DZIEŁO

- 46 **Zupełnie inna para kaloszy, czyli koncerty instrumentalne Szostakowicza** – Dorota Staszkiwicz
- 47 **Romantyczne koncerty fortepianowe – Najnowsze nagrania** – Marcin Zgliński
- 50 **Zagadkowe oszustwo Don Giuseppe**
Angelika Przeździek

MYŚLI

- 52 **Nasz były dwudziesty wiek (XXXXVIII) – Odbiorcy nowej muzyki** – Bogusław Schaeffer

KOLEKCJA MELOMANA

- 54 **Palcem po płycie – Uwaga – Vivaldi!**
Dorota Staszkiwicz
- 54 **Recenzje płyt CD**
- 90 **Konkurs płytowy: „Giuliano Carmignola – Andrea Marcon – 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



Lider polskiej fonografii
Mecenas polskiej muzyki i polskich artystów

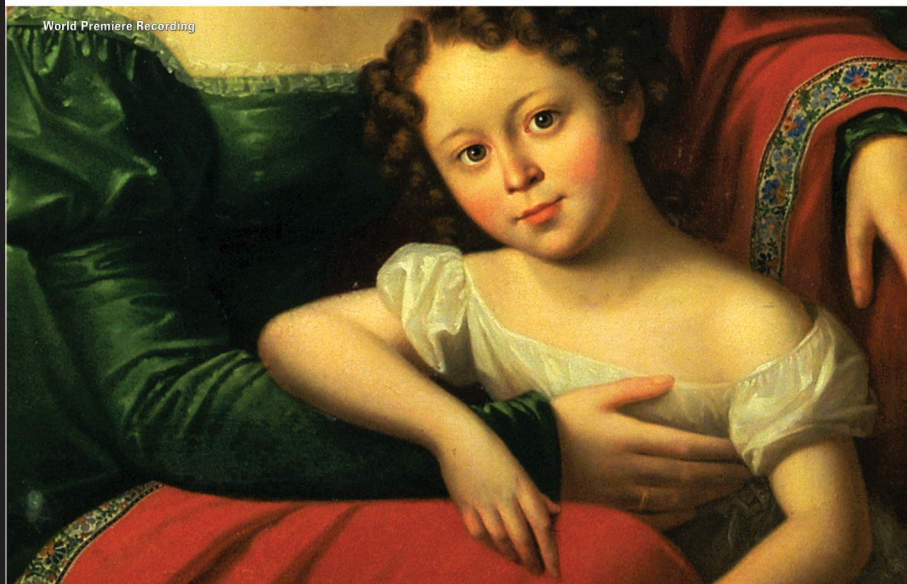
Acte Préalable



AP0138

Józef Elsner

Chamber works with piano



World Premiere Recording

Ławrynowicz • Gębski • Betley • Domżał

AP0138 • DDD •
70'02"
© 2006 • © 2006

**Sonatas for
violin and piano:**
in D major Op. 10 No. 2
in F major Op. 10 No. 1

**Polonaise for violin
and piano in D major**

**Grande Sonate
in B flat major**

**Piano Quartet
in E flat major**

Józef Elsner

Another discovery of
Kolejne odkrycie znakomitych
outstanding Polish works
polskich utworów
in a masterful performance
w arcymistrzowskim wykonaniu

The Warsaw Trio

światowa
premiera
radiofoniczna:

10 VII 2006 r. – 17⁰⁰
(czas Buenos Aires)

www.radionacional.com.ar



audycję prowadzi:

Andrzej Jezierski

koncert promocyjny:

Sala Balowa Zamku w Łańcucie

10 VII 2006 r. – 19⁰⁰

outstanding achievements • best artists
wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści

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

dla tych, którzy kochają muzykę

X Letnie Spotkania ze Sztuką – Radziejowice 2006

7 VII – Opera w Kościele

Giacomo Puccini – Suor Angelica

Kościół p.w. św. Kazimierza Królewicza
wykonawcy: uczestnicy Kursu Mistrzowskiego
prof. Teresy Żylis-Gara
Zespół Camerata Yistula

Tadeusz Wojciechowski, dyrygent
Maciej Prus, reżyseria

Teresa Żylis-Gara, przygotowanie solistów i opieka artystyczna
Andrzej Wróbel, przygotowanie muzyczne i instrumentacja

14 VII – Dwa Kwartety czyli Oktet

Stanisław Moniuszko – Kwartet Smyczkowy

Franciszek Lessel – Kwartet Fletowy

Feliks Mendelssohn – Oktet smyczkowy

Wykonawcy:
Kwartet Prima Vista
Kwartet Wilanów

21 VII – Promocja Modych Talentów

Joanna Liberadzka, harfa
prof. Teresa Żylis-Gara, laudatorka

28 VII – Koncert Mistrzów

Krzysztof Jabłoński, fortepian
Tomasz Strahl, wiolonczela

4 VIII – Wieczór Trzech Tenorów

W programie: Jazzowe Standardy

Janusz Muniak, Maciej Sikala, Tomasz Szukalski,
saksofony tenorowe; Trio Andrzeja Jagodzińskiego

11 VIII – Ryszard Karczykowski Przedstawia

uczestnicy Kursu Mistrzowskiego prof. Ryszarda Karczykowskiego

18 VIII – Cellotronicum

Andrzej Bauer, wiolonczela, komputery,
światła – koncert w plenerze

25 VIII – Oratorium

Alessandro Scarlatti – S. Casimiro Rè di Polonia

w kościele p.w. św. Kazimierza Królewicza

Zespół Concerto Polacco
pod dyr. Piotra Zawistowskiego

15 IX – Wieczór Nadzwyczajny

Inauguracja organów po remoncie w kościele
p.w. św. Kazimierza Królewicza

Jan Maklakiewicz – Msza Polska

Wykonawcy:
Teresa Żylis-Gara, sopran
Andrzej Chorościński, organy
Chór Filharmonii im. A. Rubinsteina w Łodzi

Wakacyjny Ogród Sztuki

9 lipca-20 sierpnia 2006

opera
operetka
musical

9 lipca godz.19.00

Bożena Zawiślak-Dolny mezzosopran,
Iwo Orłowski tenor,
Orkiestra CAMERATA
pod kierunkiem Wiesława Murzańskiego

23 lipca godz.19.00

Krzysztof Bednarek tenor,
Adam Kruszewski baryton,
Piotr Nowacki bas,
Ewa Szpakowska akompaniament

6 sierpnia godz.19.00

Jeanette Bożałek sopran,
Marta Poliszot sopran,
Iwo Orłowski tenor,
Mateusz Zajdel tenor,
akompaniament:
Magdalena Brzezińska fortepian,
Albin Brzeziński gitara klasyczna,
Waldemar Zybala akordeon

20 sierpnia godz.19.00

Iwona Hossa sopran,
Paweł Skałuba tenor,
Dagmara Dudzińska akompaniament

Koncerty poprowadzą:
Stefan Münche i Iwo Orłowski

ORGANIZATORZY



CENTRUM
ŁOWICKA

WSPÓLORGANIZATORZY



MECENAT



PATRONAT MEDIALNY



WHAT'S-UP



EBPONA

WARSZAWA
ONLINE

Miasto Plusa



PROJEKT: LUKASZ WAWRZYNIUK

II Ogród Jordanowski
ul. Odyńca 6

WSTĘP WOLNY

Gdy pada deszcz spotykamy się w Centrum ŁOWICKA
Warszawa ul. Łowicka 21
(liczba miejsc ograniczona)

Reflektorem po scenach

opery
festiwale
filharmonie

Czarodziejski flet w Operze Narodowej. Achim Freyer przeniósł swoją inscenizację do szkolnej klasy. Scena zabudowana jest szkolnymi ławkami pogryzmołonymi typowymi dla uczniów rysunkami. Nad sceną dumny napis: „Mądrość”, a przez jej środek biegnące w górę schody powadzą do drzwi „Rozsądku”, z boku sceny toaleta, nad którą mamy napis „Natura”, to z niej wylania się Papageno i często tam wraca, czemu towarzyszą typowe dla tego miejsca odgłosy. Zamiast węża straszącego Tamina, mamy uczniowskie figle ze sznurem. Papagena jest najpierw sprzątaczką usiłującą zapanować nad panującym na scenie bałaganem, później, dla Papagena, uwalniają ją z tej postaci Trzej Chłopcy. Wszyscy uczniowie mają karykaturalne, ponadnaturalne, maski na głowach przez co stają się bezosobowym i obojętnym tłem dla dziejącej się na wąskim proscenium, schodach i górnej platformie akcji prowadzonej na dwóch biegunach: bezruch-ruch, góra-dół. Jednak nic z tego nie wynikało i ze sceny wieje często nudą! Do tego wszystkiego zupełna zmiana charakteru głównych bohaterów: Tamino wygląda jak murzynek Bambo, Papageno to rudawy urwis szkolny, Pamina jest klasową pięknoscią. Sarasto demoniczny dyrektor szkoły, Królowa Nocy zmieniła się w ekscentryczną wychowawczynię. Trzy Damy to również nauczycielki, podobnie jak Monostatos, nauczyciel gimnastyki.

Tak w telegraficznym skrócie wyglądają „atrakcje” najnowszej inscenizacji, tylko nie pytajcie mnie Państwo co mają one wspólnego z *Czarodziejskim fletem* Mozarta? Nie wiem, zresztą mam wrażenie, że reżyser takimi drobiazgami się nie przejmował! Jedno jest pewne, pozbawienie akurat tej opery jej naiwnej tajemniczo-baśniowej otoczki odbiło się niekorzystnie na klimacie tej realizacji. Jakoś tym razem nie porwała teatralna magia Achima Freyera.

Jedynego czego nie można odmówić reżyserowi to konsekwencji w działaniu: jak szkoła to szkoła i to z wszystkimi jej atrybutami i zachowaniami. Szkoda, że czasami zbyt dosłownymi, często mocno przerysowanymi. Do tego mamy zupełnie nieudane i pozbawione czytelności próby ognia (palenie

Papageno i Tamino – projekty kostiumów



książek przez Ku-Klux-Klan) i wody z wielkim napisem H₂O, które też nie budowały właściwego klimatu. Ale może o to chodziło by wszystko okazać z lekkim dystansem i kpina, tyle tylko, że humor okazał się przasny i ciężko strawny. Reżyser wcześniej zapowiadał, że zamierza pokazać jak można manipulować człowiekiem w systemie kapitalistycznym, a sama realizacja ma być moralitetem na czasy panującego obecnie kapitalizmu z nieludzką twarzą. Ale czy właśnie o to chodzi w *Czarodziejskim flocie* – mam duże wątpliwości.

Na szczęście wszystko to nie przytłoczyło – do końca – muzyki Mozarta brzmiącej, pod batutą Kazimierza Korcia, elegancko i przejrzyście, jednak tylko w I akcie. Później było z tym różnie! Chwilami jednak (arie Królowej Nocy, pierwsza aria Paminy i duet Tamina i Paminy) przydałaby się nieco większa dynamika i bardziej wyraziste tempa.

Z całej obsady najlepsze wrażenie pozostawili panowie: obdarzony pięknym w barwie głosem Artur Ruciński, jako urwisowaty Papageno i Dariusz Pietrzykowski, zagubiony Tamino, obaj stylowi w śpiewie i frazie. W partii Sarastra dzielnie dotrzymywał im kroku Remigiusz Łukomski dysponujący pięknie brzmiącym, w każdym reje-

strze, basem. Jak zawsze z pełną satysfakcją słuchało się pięknego śpiewu Adama Kruszewskiego, tym razem w roli Kaznodziei. Dobrą Paminą okazała się Agnieszka Piass, to samo można napisać o Katarzynie Trylnik w partii urokliwej Papageny. O występie debiutującej Anny Kutkowskiej-Kass można powiedzieć, że nie da się zaśpiewać partii Królowej Nocy samą koloraturą, choćby była najpiękniejsza. Tutaj równie ważne jest brzmienie środkowego rejestru oraz dynamika i ekspresja, a tego właśnie najbardziej w tej kreacji brakowało. Aktorsko pani też nie potrafiła sobie poradzić z budowaniem wiarygodnej, demonicznej, ciskającej gromy królowej. Bożena Harasimowicz, Magdalena Idzik i Anna Lubańska stanowiły zgrany zespół Trzech Dam.

Zapowiadano specjalne wydarzenie kończącego się sezonu. Niestety, była premiera i to zupełnie nieudana.

Adam Czopek

W. A. Mozart – Czarodziejski flet
kier. muzyczne: **Kazimierz Kord**
reżyseria, scenografia i koncepcja światła: **Achim Freyer**
premiera: 16 VI 2006

Jiri Kylián Bridges of time (TW-ON, premiera 29 IV 2006). Starania polskiej strony, nakłaniające czeskiego mistrza Jiriiego Kyliána do podjęcia współpracy z polskim zespołem baletowym trwały niezwykle długo. Mimo, że na przestrzeni ostatnich 20. lat choreograf kilkakrotnie odwiedzał Polskę, za każdym razem swój dorobek prezentował na bazie zespołu NDT. W końcu wieloletnie negocjacje znalazły swój szczęśliwy finał. Efekt w postaci czteroczęściowego wieczoru, będącego krótką reminiscencją przebogatej twórczości Kyliána, można podziwiać na scenie TW-ON.

Wieczór rozpoczyna choreografia z 1982 r. *Svadebka* do muzyki Igora Strawińskiego. Spektakl oparty na bazie pulsującej i niezwykle ekspresyjnej muzyki, nasycony wszechobecną dynamiką i żywotowością, obrazuje kolejne etapy obrzędu zaślubin. Szaleńcze tempa, nieokleznana motoryka i namiętność głównych bohaterów nadają ton temu niedługiemu, lecz niesłychanie intensywnemu obrazowi. W roli narzeczonej niezastąpiona Izabela Milewska – solistka znana z wielu doskonałych ról kreowanych na deskach TW-ON oraz młody tancerz Robert Kędziński (rocznik 1985), doskonały debiut w pierwszoplanowej roli.

Druga etiuda *No more play* do muzyki Antona Weberna utrzymana jest w zupełnie innej stylistyce: zarówno od strony technicznej – miejsce dynamiki i żywotowości determinujących pierwszą choreografię zajmują „zastygające” pozy, jak i treściowej – brak wyraźnego programowego podłoża. Dzięki tym elementom cała choreografia przynosi powiew abstrakcji i surrealizmu.

W dwóch kolejnych krótkich obrazach została wykorzystana muzyka W. A. Mozarta. Pierwszy z nich *Petite mort* do wolnych części dwóch koncertów fortepianowych (KV 488 i 467) to nastrojowa i wzruszająca choreografia na „6 mężczyzn, 6 kobiet i 6 floretów”. Z kolei drugi obraz *Sechs Tänze* to zestaw kilku komicznych aktorsko-baletowych etiud ze scenicznym białym pudrem i bańkami mydlanymi w tle. Widzowie obecni na premierze nie szczędzili braw dla artystów, ale to właśnie ostatnia część wieczoru wyzwoliła najbardziej spontaniczną reakcję widowni.

Spotkanie Kyliána z polskim zespołem było niezwykle owocne. Z jednej strony współpraca z choreografem należącym do najznamienitszych współczesnych choreografów była nobilitacją dla warszawskiego baletu. Warto też zwrócić uwagę na drugą stronę tego spotkania: spojrzenie świeżym okiem na zespół baletowy TW-ON połączyło się z sobą ciekawe obśady. Młodzi tancerze, często nie wychodzący poza „corps de ballet”, dostali dużą szansę. Wykorzystali ją jak

tylko najlepiej potrafili, udowadniając tym samym, że kondycja warszawskiego baletu jest naprawdę dobra.

Katarzyna Fortuna

Maj w NOSPR. Swój jedyny majowy koncert NOSPR dał niedzielnym porankiem 14 maja, w ramach I Międzynarodowego Festiwalu Harfowego w Katowicach. Wśród przedstawionych utworów znalazły się dzieła jakże zróżnicowane stylistycznie. Koncert zaczął *Engelsburg* Markusa Schmitta na 3 trąbki, 8 harf i perkusję pod dyktando kompozytora. Był to utwór o niezwykle ciekawych barwach, choć dość jednostajny w układzie, złożony z przeplatających się fragmentów o strukturze drobnych i delikatnych nutek. Trąbki dawały mu interesujące kontrasty barwne, natomiast perkusja była tylko dopełnieniem brzmieniowym. Na harfach w tym utworze grali: Jie Zhou, Antonia Schreiber, Joanna Liberadzka oraz Kwartet Harfowy „King David” w składzie: Krzysztof Waloszczyk, Simon Bilger, Christoph Bielefeld oraz Emmanuel Lahoz, a pozostali instrumentalniści pochodzili z NOSPR-u.

Jako następny utwór zabrzmiał *Nokturn* na harfę i smyczki Arnolda Schoenberga. Pochodzi on z początkowego okresu twórczości niemieckiego kompozytora i jest utworem napisanym w typowo romantycznym stylu, gdzie jednakże bardzo delikatnie zaznaczają się tendencje kompozytora do odkrywania nowych współbrzmień. Miniaturę tę, oraz dwa kolejne utwory poprowadził Tomasz Bugaj, a solistą był tutaj Krzysztof Waloszczyk. Niestety, ten głęboko romantyczny utwór nie był zbyt klarowny, bowiem orkiestra przygłuszała zarówno solistę, jak i występującą w utworze solo skrzypiec. W zamian muzycy odwdzięczyli się pięknym i miękkim brzmieniem, łagod-

nie prowadząc frazy i wykonując ten utwór bardzo nastrojowo. Po miniaturze Schoenberga na scenie pojawiła się para solistów: oboista Diethelm Jonas oraz harfistka Anna Verkholansteva, którzy razem z sekcją smyczkową NOSPR-u wykonali *Concerto* Alfreda Schnittke. Ten specyficzny i chłodno napisany utwór nie wzbudził większych wrażeń, bowiem ani jego konstrukcja ani wykonanie nie miało w sobie elementów zaciekawienia słuchacza.

Na koniec wystąpiła gwiazda Festiwalu, uważana za jedną z największych harfistek, Isabelle Moretti z Francji. Wykonała ona *Concerto* na harfę i orkiestrę argentyńskiego kompozytora, Alberto Ginastery. Dzieło to było wspaniałym zwieńczeniem festiwalu. Pełne wirtuozerii i południowo-amerykańskich rytmów i melodii, porywało swoim rozmachem i różnorodnością, a harfistka mogła popisać się swoimi ogromnymi możliwościami. Bogactwo rytmów i współbrzmień, przy świetnej współpracy solistki z orkiestrą, oraz bardzo dobre proporcje, gdzie harfistka była wyraźnie słyszalna, sprawiły że utwór ten wzbudził wielkie emocje u słuchaczy. Koncert zakończył się owacją na stojąco, a zachwycona publiczność zachęciła Isabelle Moretti do bisu, którym była *Fantazja z Fausta* Charlesa Gounoda, po którym melomani jeszcze kilka razy wywoływali solistkę na scenę.

Jacek Krząkała

Nieszpory sycylijskie ze Státni Opera Praha w Bydgoszczy.

Inauguracji XIII Bydgoskiego Festiwalu Operowego dokonano przedstawieniem *Nieszporów sycylijskich* G. Verdiego. Opery nie wystawianej na naszych scenach od 1935 r. Jednym z powodów, dla którego tak rzadko sięga się po tę paryską



operę Verdiego są trudności w znalezieniu kwartetu solistów dysponujących na tyle dramatycznymi i nośnymi głosami by bez problemu przebrnąć przez niezwykle trudne i wymagające partie: Eleny, Arrigo, Procidy i Guy de Monforte.

Niestety, Státni Opera Praha takimi nie dysponuje! Dlatego też obsada pozostawiała sporo do życzenia. Nikolaj Višnjakow w partii Arrigo częściej ocierał się o krzyk rozpaczy niż o śpiew. Jego pozbawionemu większej nośności oraz dźwięczności głosowi zabrakło giętkości i wyrazistej ekspresji, a przede wszystkim emocjonalnej głębi. Możliwości wokalne Anny Todorovej też nie predysponowały jej do partii Eleny. Nie dość, że sporo do życzenia pozostawiał sposób prowadzenia frazy, to jeszcze zabrakło płynnego legato i wyrównanego brzmienia, szczególnie w wysokim rejestrze. W obu przypadkach często kłaniała się czystość intonacji. Z pewnymi zastrzeżeniami mógł się podobać Giovanni da Procida w kreacji Jurija Krugowa, który zaprezentował potężny głos basowy, ale jakoś zupełnie nie potrafił zbudować dramaturgicznie wiarygodnej postaci. Na

dobrą sprawę w całej obsadzie jedynie dysponujący dobrze brzmiącym i nośnym barytonem Miguelangelo Cavalcani w partii Guy de Monforta spełniał pokładane w nim nadzieje, tak pod względem wokalnym jak i aktorskim.

Pozostając przy muzyce należy zaznaczyć, że dyrygent prowadzący orkiestrę bez większego rozmachu i pasji jakoś nie chciał, czy nie potrafił, odkryć kłębiących się w muzyce namiętności i emocji. Zabrakło przez to właściwej ekspresji i atmosfery narastającego dramatyzmu oraz płynności w prowadzeniu frazy. Sprowadzenie muzyki do roli prostego akompaniamentu wydaje się nieporozumieniem. W końcu *Nieszpory sycylijskie*, o czym powinno się pamiętać, to dzieło dojrzałego Verdiego, gdzie muzyka traci już zupełnie charakter akompaniamentu stając się równoważnym czynnikiem budującym atmosferę i dramatyzm scen. Na dodatek zgraniem i urodą brzmienia praskiej orkiestry też nie można się było zachwycić.

W całej inscenizacji raczej trudno się doszukać wielkich atutów. Statyczna, pozbawiona klarownej koncepcji i większej dynamiki, reżyseria niczego nie budowała. W zasadzie reżyser ograniczył

się do prostych zabiegów ustawienia wejść i zejść głównych bohaterów oraz zarysowania ustawienia scen zbiorowych, odpuszczając sobie zupełnie budowanie wiarygodniej charakterystyki bohaterów dramatu. Podobnie ma się rzecz ze skromną, wręcz bezosobową, scenografią ograniczoną do kilku przesuwanych płaszczyzn – ścian ustawionych po bokach sceny. Zrezygnowano też z wielkiej sceny baletowej. Ograniczono ją do nic nie wnoszącej wstawki tanecznej rozpoczynającej drugą scenę III aktu. W tej sytuacji trudno się doszukać w inscenizacji rozmachu godnego gatunku „grand opera”, do którego *Nieszpory sycylijskie* bezsprzecznie należą.

W sumie nie był to Verdi jakiego można było oczekiwać!

Adam Czopek

G. Verdi – *Nieszpory sycylijskie*
Gościnny występ Státni Opera Praha
reżyseria: **Karel Križ**
scenografa: **Jaroslav Malina**
kostiumy: **Kristina Marte Križova**
dyrygent: **Richard Hein**
przedstawienie: **29 IV 2006, Opera Nova w Bydgoszczy**

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej w kwietniu i maju 2006 r.

Dwa pierwsze kwietniowe koncerty akcentowały zjawisko muzykowania rodzinnego: wykształcone muzycznie rodziny zdarzają się dość często, wykorzystuje się je do urozmaicania programów koncertowych. W Koszalinie na pierwszym z tych koncertów (7 IV) wystąpili szef koszalińskich filharmoników Ruben Silva i jego syn Mauricio – pianista, jeszcze student Akademii Muzycznej w Warszawie; wykonali razem *Koncert fortepianowy c-moll* Rachmaninowa. Atrakcyjność zestawienia na estradzie ojca i syna nie musiała równoważyć walorów wykonania, było

ono bowiem bardzo dobre. Mauricio Ruben grał pewnie, ładnym dźwiękiem, czytelnie rozwijał ekspresję i narrację dzieła. Jeśli czegoś zabrakło w tym wykonaniu, to osobistego, pogłębionego stosunku do dzieła – mankament zresztą zrozumiały u tak młodego pianisty. Programu tego wieczoru dopełniła dobrze wykonana *II Symfonia* Brahmsa.

Na drugim „rodzinnym” koncercie (21 IV) wystąpiło rodzeństwo: skrzypek, koncertmistrz koszalińskiej orkiestry, Natan Dondalski, i jego siostra Katarzyna Dondalska, sopran koloraturowy. Ów rodzinny aspekt koncertu przyniósł dużo satysfakcji, występy obojga były

świetne, ale kulminacją tego programu okazał się utwór: *III Koncert skrzypcowy* Jenö Hubaya, dzieło jeszcze, wydaje się, w Polsce niewykonywane. Młody, ambitny skrzypek postanowił odkryć je dla nas, co oznaczało nauczenie się kompozycji bardzo trudnej, ale także bardzo pięknej, porównywalnej z czołowymi dziełami romantycznego repertuaru skrzypcowego. Postanowił – i dokonał tego w pięknym stylu, szczerze rozwijając uroki wyjątkowej tu urody liryki oraz karkołomnej wirtuozerii, wspartych bardzo bogatą, nieco „straussowską” partią orkiestry. Walory tej partii dały się jednak jedynie intuicyjnie odczytać, a nie usłyszeć,

solista bowiem nie miał tu równorzędnego partnera: orkiestra grała tak, jak dyrygował, a raczej zamaszycie taktował dyrygent, Mirosław Jacek Błaszczak. W efekcie brzmiała twardo i za głośno, jakby zupełnie nie słyszała, czy nie słuchała solisty.

Premiera trudnego dzieła zapewne wymagała większej liczby prób, ale czy miałoby to znaczenie w przypadku tego dyrygenta? Wątpię. Podobnie brzmiała *Uwertura Tragiczna* Brahmsa, podwójnie tragiczna, gdyż była tragicznie nijaka i po prostu brzydka. Pecha miała zatem także solistka śpiewająca koloraturowe arie operowe oraz uroczęce potpourri włoskich tematów przyrządzone przez jej męża, Stephana Waltera. Niesłuchanie głębi i niesłuchanie wysoki głos oraz muzykalność (jest także wykształconą skrzypaczką) sprawiły słuchaczom prawdziwą wokalną ucztę.

Obydwa rodzinne koncerty eksponowały przede wszystkim solistów, natomiast trzeci koncert kwietniowy (28 IV) obył się zupełnie bez solisty. Bohaterami jego byli tylko orkiestra i dyrygent, przy czym określenie „bohaterami” nie jest jedynie informacją o ich udziale, lecz rozciąga się także na jakość udziału. Stworzyli bowiem tego wieczora świetnie współpracujący artystyczny organizm i ofiarowali nam dwie godziny muzycznego piękna. Piękny był sam program: Mozart i Beethoven w swoich dziełach, w jakich stawką gry jest właśnie piękno. *Uwertura* Mozarta do *Wesela Figara* przemknęła lekko i radośnie jak tchnienie Zefira na Olimpie, orkiestra sama chyba nie wiedziała, że potrafi to tak niemal niematerialnie zagrać. Ale też przed orkiestrą stanął prawdziwy czarodziej – nie piszę za pulpitem, bowiem pulpit nie był potrzebny – czarodziejem zaś był Tadeusz Strugała. Po uwerturze także Mozart: młodzieńcza *Symfonia A-dur* KV 201; zagrana jak prawdziwie rokokowy muzyczny bibelot – w idealnych tempach i w idealnie modelowanym przebiegu. Delikatne, choć wyraziście rytmiczne smyczki grające lekko, z polotem, w dynamice półcieni – dały nam rozkoszną zabawę okraszoną wdziękiem i humorem – na tle subtelnych obojów i rogów. Tadeusz Strugała był wspaniałym wodzirejem tej zabawy, zaś jej przyjemność podwójna: piękno najczystszej muzyki i zdumiewająca nagle szlachetnym brzmieniem i precyzją gra orkiestry.

Jakże pięknie i pokrewnie przedstawiła się po przerwie *IV Symfonia* Beethovena. To co u Mozarta było lekkie i pastelowe, nabrało tu wyraziści i koloru, niuanse dynamiki większej rozpiętości, cała akcja przebiegała w tempach bardzo żywych (poza powolną częścią), wszystko było emanacją klasycyzmu, doskonałości i radosnego uniesienia. I, o dziwo, w tym żywiole orkiestra czuła się doskonale, grała bez zadyszki, ze swobodą i temperamentem.

To wszystko stało się za sprawą dyrygenta, mówiąc ściślej: za sprawą jego maestrii. Wynikała ona z absolutnego opanowania muzyki i absolutnej muzykalności, ale także z ogromnego doświadczenia i doskonałej techniki manualnej – wypływającej wprost z muzyki. Żadnego niepotrzebnego machania, cudowna swoboda i kontakt z orkiestrą. W sumie – muzyczna ucztą, wzbogaconą przeżyciem, jakim jest zawsze obcowanie z mistrzostwem.

W maju koncertowali uczniowie Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych w Koszalinie – była to naprawdę świetna reprezentacja adeptów muzyki, którym nawet nie mógł przeszkodzić w produkcjach dość niefortunny wybór dyrygenta tego wieczoru. W następnym tygodniu (19 V), po rocznej niemal przerwie, na podium dyrygenta pojawił się Aleksander Marković, prowadząc świetnie ułożony program francuski. Rozpoczęła go niemal niewykonywana u nas teatralna muzyka Gabriela Fauré – do spektaklu dramatu Maeterlincka *Peleas i Melizanda*; zapoznana niestety, gdyż ta trzyzęściowa suita jest muzyką subtelną, wysmakowaną i melodyjną. Następnie *III Koncert skrzypcowy* Saint-Saënsa ożywił interesujący – jako osobowość – Robert Bokor, skrzypek wykształcony w Belgradzie, z pochodzenia Macedończyk, obecnie osiadły i działający w Szwajcarii; wykonanie miejscami znakomite, miejscami nierówne w planie intonacyjnym. Kulminacją tego koncertu było wykonanie *Iberii* Debussy'ego. Rozkwitły tu wszystkie walory sztuki Aleksandra Markovića, przede wszystkim zaś płynność przebiegu – tu wyjątkowo ważna w zatimizowanej, rozczłonkowanej fakturze dzieła. Orkiestra w tej arcytrudnej, jeśli chodzi o wymagania brzmieniowe, kompozycji, znalazła się znakomicie, taneczność tego utworu, jego hiszpański klimat i polot, wydawały się muzykom koszalińskim bliskie – jakby to był ich chleb powszedni. I było to kolejne zwycięstwo Markovića w repertuarze – w jego dotychczasowej karierze – wcale niecodziennym, zaś dla słuchaczy niecodziennym przeżyciem i odkryciem niespotykanego bogactwa barw wyczarowanych w tak dobrze – zdawałoby się – znanej orkiestrze.

Kazimierz Rozbicki

Carmen w Bytomiu. Wiesław Ochman w reżyserowanych przez siebie operach nie wyważa otwartych drzwi, nie szuka nowych znaczeń, czy odniesień. Raczej trzyma się dobrze pojętej tradycji wywodząc inscenizację z pulsu muzyki i jej podporządkowując wszystko to co dzieje się na scenie. Tak też jest w jego najnowszym przygodzie z *Carmen* Bizeta na sce-



G. Bizet – *Carmen*
Adam Szerszeń (Torreador)

nie Opery Śląskiej. Sprawna reżyseria pozwala na dynamicznie i czytelne prowadzenie akcji z jasnym ustawieniem relacji między bohaterami dramatu. oraz rozmach i wyraziście scen zbiorowych. Dla pełnego obrazu inscenizacji należy jeszcze dodać interesującą i funkcjonalną scenografię pozwalającą na płynne przenoszenie akcji z miejsca na miejsce. Jednak o pełnym sukcesie premiery tej opery zawsze decyduje klasa śpiewaków, a z tym właśnie w Bytomiu nie było najlepiej. Wykonawcy głównych partii mieli spore kłopoty z ich realizacją.

Maciej Komandera usiłujący z mizerynym skutkiem zaśpiewać partię Don Josego prezentował matowy, pozbawiony dźwięczności głos, fatalne frazowanie i wpadki intonacyjne. Nie bardzo też radził sobie z nasyceniem głosu intensywnością dramatyczną. Na dodatek był zupełnie nijaki aktorsko, a tu trzeba opętanego pasją i namiętnością mężczyzny. W sumie wolę myśleć, że ten młody utalentowany śpiewak miał po prostu zły dzień, niż że...!?

Renata Dobosz w partii tytułowej Cyganki okazała się również nieporozumieniem. W tej kreacji zabrakło nie tylko żywiołowego temperamentu, ale również zmysłowego żaru. Jej *Carmen* nie jest dumną kobietą w pełni świadomą swojej siły, ale zwykłą kobietką pozbawioną spontaniczności i namiętności. Linii wokalnej zabrakło właściwej ekspresji, swobody emisji i naturalnego prowadzenia frazy, a głosowi głębi i zmysłowego



brzmienia. Irytował też zupełny brak operowania barwą głosu. Mam wrażenie, że chyba jednak zbyt wcześnie powierzono tej młodej artystce tak odpowiedzialną partię. Nie przekonali mnie też swoimi poczynaniami wokalnymi wykonawcy pozostałych partii.

Na dobrą sprawę z całej obsady z satysfakcją słuchało się głosu Aleksandry Stoklosy w partii lirycznej Micaela oraz dysponującego nośnym, pełnym blasku, barytonem Adama Szerszenia, który z powodzeniem zaśpiewał partię Torreadora. W jego kreacji nie zabrakło ani temperamentu, ani pasji i emocji.

Temperaturę przedstawienia podnoszą dwie interesujące choreograficznie i pełne dynamiki sceny baletowe oraz dobrze śpiewające chóry obarczone przez reżysera niemałą dawką zadań aktorskich.

O wysoki poziom muzyczny zadbał stojący przy dyrygenckim pulpicie Tadeusz Serafin, który nasycił muzykę dramatycznym pulsem i kłębiącymi się w niej emocjami oraz pełną paletą barw osiągnął właściwy Bizetowi blask oraz płynność muzycznego przebiegu i klimat.

Adam Czopek

Georges Bizet – *Carmen*

kier. muzyczne: **Tadeusz Serafin**
 insc. i reżyseria: **Wiesław Ochman**
 scenografia: **Allan Rzepka**
 choreografia: **Jarostaw Świtała**
 premiera: **27 V 2006, Opera Śląska**

Carmen w Gliwickim Teatrze Muzycznym. Wydałoby się, że pomysł wystawienia opery w teatrze, którego zespoły przygotowane są do wykonywania repertuaru operetkowego i musicalowego, powinien skończyć się niepowodzeniem. Tymczasem trudniej o bardziej mylny pogląd! Premiera *Carmen*, wystawiona, przez zespoły Teatru Muzycznego w Gliwicach, w malowniczych ruinach spalonego przed pół wiekiem poniemieckiego teatru, okazała się nie tylko sukcesem, ale również ważkim wydarzeniem artystycznym.

Debiutujący w operze Paweł Szkolak zrealizował oryginalną inscenizację, w której konsekwentnie budował napięcie zaskakując widza co rusz jakimś nowym pomysłem znakomicie wpisującym się w całość opowieści o dramacie *Carmen*. Udało mu się stworzyć prawdziwy teatr, w którym bohaterowie zeszli z operowego koturnu. Na scenie mamy prawdziwe postacie z krwi i kości, z całym ich bagażem negatywnych i pozytywnych emocji. Właśnie umiejętność wykorzystania miejsca oraz budowania gęstniejącej atmosfery i konsekwentnego prowadzenia bohaterów dramatu okazały się jednym z najważniejszych atutów tego przedstawienia.

Ruiny gliwickiego teatru okazały się wręcz idealną scenografią. Reżyser zmienił jedynie tradycyjny układ sceny i widowni. Na scenie posadził widzów, a z przypominającej arenę widowni zrobił scenę. Okazało się to pomysłem wyjątkowo korzystnym bo wykorzystanie resztek balkonów pozwoliło poprowadzić akcję jednocześnie na dwóch, przenikających się planach. Świetnym pomysłem było umieszczenie na bocznym balkonie części chóru jako obserwatora i komentatora dziejącej się poniżej akcji. Równie wysoko oceniam finał, w którym na balkonie dokończył się dramat miłości *Carmen* i Don Josego, a na dole, w przyziemnych światłach, Escamillo toczył swój zwycięski bój z bykiem.

W oglądanym przeze mnie przedstawieniu główne partie śpiewali: Elżbieta Kaczmarzyk-Janeczka (*Carmen*) i Janusz Ratajczak (*Don José*). Tytułowa bohaterka w ujęciu Kaczmarzyk to pełna życia i zmysłowego żaru kobieta świadoma swojego uroku i siły nie uznająca żadnych ograniczeń, i wolna w pełnym znacze-

niu tego słowa. Jej *Carmen* jest spontaniczna i daje się ponosić namiętności. Od strony aktorskiej buduje kreację dyskretnym aktorstwem bez jakichkolwiek przerysowań i zbędnych gestów, ale z delikatnym dystansem. Z prawdziwą satysfakcją słuchałem głosu o pięknej barwie i ciepłym, zmysłowym brzmieniu prowadzonego bardzo naturalnie i z pełną swobodą. Dzielnie jej usiłujący dotrzymać kroku Janusz Ratajczyk również stworzył przekonującą kreację nieszczęśliwego kochanka. Pięknie śpiewała Małgorzata Długosz, której Micaela miała dziewczęcy urok i wdzięk. Z podziwem obserwowałem niemal kaskaderskie popisy Rafała Songana, śpiewającego na rozstawionych stołach słynne kuplety torreadora. Jednak jego kreacji przydałoby się nieco więcej hiszpańskiego temperamentu.

Wysoko należy też ocenić poziom muzyczny gliwickiej *Carmen* wypracowany przez Tomasza Biernackiego, który prowadził przedstawienie precyzyjnie, z właściwym temperamentem i dynamiką.

Adam Czopek

G. Bizet – *Carmen*

kier. muzyczne: **Tomasz Biernacki**
 reżyseria: **Paweł Szkolak**
 scenografia: **Izabela Kolka**
 choreografia: **Jacek Badurek**
 premiera: **2 VI 2006, recenzja przedstawienia z 8 VI**



G. Bizet – *Carmen*
 Elżbieta Kaczmarzyk (*Carmen*)

Światowe prawykonanie opery *Comedy of the dumb wife (Komedia o niemej żonie)*.

Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 20 V 2006 r. własnymi środkami wystawiła nieznaną operę Tadeusza Zygfryda Kasserna *Komedia o niemej żonie*. Kassern, aczkolwiek nigdy nie zmienił polskiego obywatelstwa, po II Wojnie Światowej aż do śmierci (1957) mieszkał w Nowym Jorku. W tym mieście skomponował trzy opery, lecz miał mało szczęścia do ich wystawienia. Za życia kompozytora na afiszu pojawiła się jedynie *Jutrzenka (Sun-up)*, w Nowym Jorku zagrana 5 razy.

Wprawdzie *Komedię o niemej żonie* ukończył w 1953 r. lecz ze względu na stan zdrowia (chorował na raka) dzieła nie zinstrumentował. Przypuszczalnie był to jeden z powodów, że dzieło nigdy nie znalazło się na scenie. Staraniem wybitnego muzykologa, prof. Violetty Kostka i pasji dyrygenta Przemysława Stanisławskiego doprowadzono do pierwszego wykonania opery w wersji, jaką pozostawił Kassern, czyli z fortepianem.

Komedia w warstwach muzycznej i fabularnej stanowi dobrze zespoloną całość, nawiązującą do gatunku opery buffa. Muzyka w stylu neoklasycyzy jest lekka i obfituje w szereg dowcipnych sytuacji. Pod względem fabularnym mąż (z zawodu sędzia) w pierwszym akcie za wszelką cenę stara się aby lekarze przywrócili mowę jego pięknej żonie. Sprawa ma nieoczekiwany zwrot, bowiem w drugim akcie decyduje się na utratę słuchu, gdyż żona jest zbyt gadatliwa. Spektakl wykonano w angielskiej, a zatem oryginalnej wersji językowej.

Soliści, studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego śpiewali starannie i bawili się świetnie, publiczność spektaklu (głównie rodziny) – nieco mniej. Wykonawcami byli: Kamil Pękała (Master Leonard Botal), Anita Rywalska-Sosnowska (Catherine), Adam Palka (Master Adam Fume), Karol Kozłowski (Master Simon Colline), Szymon Kobyliński (Master Jean Maugier), Tomasz Warmijak (Gilles Boiscourtier) i Piotr Banisik (Blind Man). Kierownictwo muzyczne nad prawykonaniem sprawował Przemysław Stanisławski, który świetnie przedstawił i prowadził. Na uwagę zasługuje fakt, że soliści nie wpatrywali się w dyrygenta, lecz swobodnie grali. Przy fortepianie zasiadła i znakomicie grała Małgorzata Zwan. Pozostałymi realizatorami przedsięwzięcia byli: Dorota Kolak (reżyseria), Katarzyna Zawistowska (Scenografia) i Andrzej Drewniak (światło).

Miejmy nadzieję, że zakończony sukcesem spektakl spotka się z zainteresowaniem profesjonalnych teatrów, opera zostanie zinstrumentowana i na wielu scenach zajmie należne jej miejsce.

Wilfried Górny

Dramma per musica 2006.

Taki tytuł nosił tegoroczny III Szczeciński Festiwal Muzyki Dawnej. Przez 5 wieczorów melomani spotykali się z muzyką, której inspiracją było „słowo, gest i afekt”, jak to podkreślił dyrektor artystyczny Paweł Osuchowski rekomendując program Festiwalu. Nawiązując do przesłania tegorocznego spotkania z muzyką dawną, festiwal otworzył spektakl pantomimiczno-baletowy wg poematu Jana Kochanowskiego w wykonaniu znanego już szczecińskiej publiczności Baletu Dworskiego Ardentę Sole pod kier. Romany Angel. Wspaniałe wykonanie tańców, lekkość z jaką poruszali się tancerze czy aktorstwo wyrażane gestami i mimiką zostało przyjęte owacyjnie. Duże wrażenie na licznie zgromadzonej publiczności zrobiły także stroje z epoki zaprojektowane przez Monikę Polak-Lucińską, której wystawę *Różne oblicza maski* można było podziwiać przez cały festiwal.

Czwartkowy wieczór wypełniły stare ballady francuskie w wykonaniu Jacka Kowalskiego, barda, tłumacza ze starofrancuskiego, założyciela zespołu Klub Świętego Ludwika. Koncert pt. *Otruta Markiza* składający się z prostych melodii przekazujących za pomocą tekstu opowieści, historie nierzadko prawdziwe, z życia królowych, świętych, powstańców, całkowicie zawiadnęły sercami Szczecinian. Zgromadzona publiczność szybko zaangażowała się nie tylko w oklaskiwanie owych pieśni, ale i czynnie włączona została w ich śpiewanie. Każdy Festiwal jest inny, a to co łączy te trzy edycje to recital organowy. W tym roku miłośnicy tej muzyki podczas kolejnego koncertu usłyszeli Jerzego Dziubińskiego. Pośród utworów J. S. Bacha, J. Polaka czy G. Frescobaldiego największą uwagę słuchaczy przykuł utwór J. Reubke – *Sonata c-moll* inspirowana *Psalmem 94*, utwór z epoki romantyzmu wykonany na 17. głosowych organach romantycznych z 1913 r. Taki recital organowy, to jedyna okazja w Szczecinie żeby posłuchać tej muzyki, w dodatku na tak wysokim poziomie.

Ostatni wieczór należał do pomysłodawczyni festiwalu i zarazem kier. artystycznej Kapeli Dworskiej „Consortium Sedinum” – klawesynistki Urszuli Stawickiej. Zespół ten wykonujący muzykę od renesansu po klasycyzm na instrumentach z epoki jest jedyną profesjonalną kapelą na całym Pomorzu Zachodnim. Znamienite jest to, iż bardzo często sięgają po repertuar mało znany, częstoć niepublikowany. Wielką zatem uczcią duchową dla słuchających muzyki dawnej były dzieła takich twórców jak: M. G. Monn, M. Clementi czy wspaniałe wykonane dzieło z wiodącymi dwiema altówkami, *Trio Es-dur* J. N. Humla. Wirtuozowskie wręcz wykonanie kompozycji Haydna i koncertu klawesynowego Mozarta granego przez U. Stawicką dopeł-

niło finałowe spotkanie ze szczecińskim festiwalem.

Całość festiwalu uzupełniały warsztaty, podczas których uczniowie ze szczecińskich szkół muzycznych pod kierunkiem wykonawców czy organizatorów czynnie uczestniczyli w wykładach, prezentacjach i spotkaniach. Należy pogratulować organizatorom, tj. Parafii Ewangelicko-Augsburskiej św. Trójcy w Szczecinie i jej partnerom: Muzeum Narodowemu w Szczecinie oraz Kapeli Dworskiej „Consortium Sedinum” za sprawną organizację i wypełnienie tych 5 dni muzyką, która pozwoliła na chwilę przenieść się w odległe czasy i dostarczyła szczecińskiej publiczności wielu niezapomnianych wrażeń. Dziękujemy i już czekamy na kolejną edycję!

Beata Vykysala

Rafał Blechacz w Deutsche Grammophon.

Zwycięzca XV Konkursu Chopinowskiego w 2005 r., podpisał kontrakt płytowy z Deutsche Grammophon, jedną z największych i najpoważniejszych firm fonograficznych na świecie wydających płyty z muzyką poważną.

Według informacji przekazanych prasie przez impresaria artysty, przez pięć najbliższych lat Rafał Blechacz będzie związany na wyłączność przy realizowaniu swoich płyt z DG. W tym czasie ma nagrać trzy płyty, w tym dwie z utworami Fryderyka Chopina. Pierwsza z nich ukaze się wiosną przyszłego roku. W tym miejscu warto nadmienić, że Rafał Blechacz będzie drugim w historii polskim pianistą, po Krystianie Zimmermannie, związanym kontraktem z tą ekskluzywną firmą.

W wywiadzie dla Rzeczpospolitej młody pianista tak opowiada o swoim kontrakcie z DG: „Kontrakt, jaki właśnie podpisałem, przewiduje, że na początek ukażą się trzy płyty. Pierwsza będzie solowym recitalem z utworami Chopina (...) Ze strony DG padła sugestia, by pierwsza płyta (...) stanowiła wyraźną całość, na przykład wszystkie mazurki lub polonezy. Wybrałem preludia. Natomiast na kolejnej płycie, planowanej na 2008 r., znajdują się oba koncerty fortepianowe Chopina. Zasugerowałem, że nagram je z orkiestrą Teatru Maryjskiego z Petersburga. Występowałem z nią niedawno w Moskwie i bardzo dobrze się nam razem grało. Również z jej szefem, dyrygentem Walerym Giergiewem, nawiązałem świetny kontakt, więc chętnie bym dalej z nim współpracował. Pomysł zaangażowania tej orkiestry bardzo się spodobał, ale rozważaliśmy też zaproszenie do nagrania orkiestry Concertgebouw z Amsterdamu”.

Oprócz swojej wysokiej renomy, jaką dzięki temu kontaktowi ugruntuje Rafał Blechacz, ma też pianista wielką

okazję trafienia do masowego odbiorcy, gdyż płyty DG dostępne są na całym świecie. To pierwsza wielka szansa Polaka i nadzieja na wielką karierę, następnym przyczynkiem do niej jest możliwość wielkiej międzynarodowej promocji (dziś bez promocji nie zaistnieje żaden artysta i żadna ciekawa płyta), jaką daje DG, dzięki swoim kontaktom z renomowaną prasą muzyczną na całym świecie.

Rafał Blechacz tak o tym mówi „(...) szykowany jest program wywiadów, których powinienem udzielić. Deutsche Grammophon uważa ponadto, że utwory z przygotowywanych płyt powinienem włączyć do swoich recitali”. Co do innych zabiegów promujących, np. tras koncertowych, pianista dodaje: „Przedstawiciele firmy byli gotowi pomóc, ale poznawszy moje plany koncertowe do połowy 2008 r., uznali, że są na tyle atrakcyjne, iż nie muszą specjalnie niczego do nich dodawać”.

Trzymamy zatem kciuki za Rafała Blechacza i oczekujemy na jego debiutancki album w barwach DG.

Arkadiusz Jędrasik

Agnieszka Zwierko gwiazdą w Palermo. Polski mezzosopran skutecznie podbija europejskie sceny operowe. W ostatnich miesiącach pełnym blaskiem świeci we Włoszech, ojczyźnie opery. O sukcesie, który odniosła na scenie Teatro Massimo na naszych łamach pisaliśmy w recenzji z premiery *Król Roger*. Polska śpiewaczka zdobyła w Palermo tak znaczącą pozycję, że w listopadzie 2006 r. została zaproszona do prac jury III Narodowego Konkursu dla Młodych Wokalistów *A Gi Mus*. Jest jedną z nielicznych artystek posiadających umiejętność perfekcyjnego śpiewania repertuaru należącego do kanonu klasycznego, jak i literatury z XX w. Dowodzi tego ostatnia premiera opery *Vanessa* amerykańskiego kompozytora Samuela Barbera (12 V 2006), w której i następnych sześciu przedstawieniach zaśpiewała partię Baronowej na scenie Teatro Massimo w Palermo. *Vanessa* została prawykonana 15 stycznia 1958 r. w nowojorskiej MET. Do 13 kwietnia 1965 r. na tej scenie grano ją 18 razy. W partii Baronowej występowała znana warszawskiej publiczności Regina Resnik. Język muzyczny kompozytora w operze *Vanessa* w oryginalną całość stapia elementy technik i stylów tak różnych kompozytorów jak R. Strauss, Puccini i Menotti. Mimo to kompozytor stosuje własny styl eksponując przede wszystkim ekspresyjną melodykę zaliczaną do obiegowego stylu amerykańskiej muzyki poważnej, odpowiadającej masowemu odbiorcy w USA. Dzieło zawiera popisowe arie, duety, tercety i kwartety.

Vanessa w całości opiera się na jed-

nolitej koncepcji muzyczno-słownej, aczkolwiek posiada nastrój na przemian dramatyczny i liryczny. Autorem libretta jest Gian Carlo Menotti. Treść opery została nasycona barwami gorzkiego sentymentalizmu wiodącego do głębokiego dramatu. W gruncie rzeczy będąca w średnim wieku tytułowa bohaterka, Vanessa, jest wokalną primadonną przez lata czekającą na Anatola. Wprawdzie do niej wraca, lecz jest próżnym kochankiem i łobuzem. Spędził noc i uwiódł siostrzenicę Vanessy, Erikę, która o jego nieczym postępku opowiada Baronowej. Konkretny pesymizm emocjonalny powstający na wadze sentymentów, Barber ujął w wyborzym kwintecie *To leave, to break*, w którym podstawowe charaktery ujawniają własne, zrujnowane przeznaczenie. Ostatecznie Vanessa wyjedzie z Anatolem do Paryża, a Erika powie Baronowej, że dziecko się nie urodzi. Spektakl muzycznie przygotował znany w Polsce brytyjski dyrygent Jan Latham-Koenig.

Agnieszka Zwierko jako Baronowa po raz kolejny odniosła duży sukces w Palermo. W recenzjach zaakcentowano silną osobowość artystki, jej imponującą efektywność i dobre prowadzenie gęstego głosu. Poprzednio na innej z włoskich scen operowych w Turynie (Teatro Regio) z powodzeniem śpiewała Magdalenę w *Rigoletto* (2000) oraz Siostrę Agnes w *Dziwicy Orleańskiej* (2002). Tam oraz w Wenecji pokazywała się także na estradach koncertowych.

Znakomita Polka jest absolwentką Akademii Muzycznej w Warszawie (1994). Podczas studiów prowadziła działalność koncertową. W tym też czasie debiutowała na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. W 1990 r. została zaangażowana do partii Matki w operze *Amahl i nocni goście* Gian Carlo Menottiego. Już po studiach, 7 grudnia 1997 r. po raz pierwszy wystąpiła na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu jako Fenena w *Nabucco*. W miesiąc później odniosła duży sukces kreacją partii Herodiada w *Salome*. Po tych przedstawieniach stwierdziłem, że Zwierko prezentuje talent wysokiej próby. Precyzją i pełnym brzmieniem soczystego głosu umiejętnie budowała wielowymiarowe partie. Także w gmachu pod Pegazem, podczas koncertowego wykonania arii Eboli *O don fatale* w taki sposób rozkładała emocje, że wzmagając napięcie, przyjemnie elektryzując ogromnymi falami cudownych dźwięków przeniosła słuchaczy w wirtualną przestrzeń.

W następnych sezonach ponownie nawiązała współpracę z Teatrem Wielkim w Warszawie, debiutowała w Łodzi oraz teatrach operowych Kopenhagi i Lipska. Z zespołem warszawskiego TW odbyła tournée na Cypr, do Pekinu i Moskwy. W Hadze *Azucenę* śpiewała z produkcją bydgoskiej Opery Nova.

Od 2003 r. jest niekwestionowaną gwiazdą czeskich i słowackich teatrów w Pradze, Ostrawie, Bratysławie i Bańskiej Bystrzycy.

Do tej pory wcieliła się w 29 ról. W podstawowym repertuarze posiada Verdiowskie partie takie jak Eboli, Amneris, Azucena, Ulyka i Quickly. Ponadto występowała w operach Bartóka, Czajkowskiego, Dworzaka, Janaczka, Mascagniego, Masseneta, Moniuszki, Pendereckiego, Pucciniego, R. Straussa, Szymanowskiego, Zandonaiego i in. Każda z nich zasługuje na oddzielną i szczegółową analizę. Z większych sukcesów należy wymienić *Azucenę* w praskiej operze, gdzie 5 grudnia 2004 r. rewelacyjnie interpretowała postać starej cyganki. W arii *Stride la vampa*, oraz duecie z Manrico *Ai nostri monti* pokazała najwyższy stopień intensywności dramatyczności. Także w pozostałych scenach znakomicie ujawniała falowanie emocji między poszczególnymi postaciami dramatu. Kreacją partii Jezibaby w operze *Rusalka* 1 października 2005 r. podbiła publiczność Teatru Narodowego w Ostrawie. W tamtejszej inscenizacji była czarownicą o ślicznej urodzie i pięknym, barwnym kostiumie. W ariach *Czury mury fuk* i *Lidskou krve* świetnie rozszyfrowała sygnały od kompozytora (nuty) i librecisty (słowa), dzięki czemu bezbłędnie dotarła do serc publiczności. Podobnie charyzmatyczna była jej kreacja Kostelnicki w *Jenufie* na tej samej scenie, bowiem Zwierko nie potrafi oddzielać od siebie obszarów aktorskich i wokalnych, jest absolutnie szczerą w stosunku do partytury i wymogów dyrygenta. Europejska krytyka muzyczna jednogłośnie podkreśla nieprzeciętne walory ciemnego mezzosopranu, nieskazitelną technikę wokalną, wyborne aktorstwo i niebywałą umiejętność dykcji języka, w którym śpiewa.

Wilfried Górny



S. Barber – *Vanessa*
Agnieszka Zwierko (Baronowa)

Operomania w Toronto, czyli otwarcie nowego gmachu opery i koncert galowy.

Canadian Opera Company jest największym i najbardziej prestiżowym zespołem operowym Kanady. Założona w 1950 r., początkowo funkcjonowała na zasadach Festiwalu Operowego. Wkrótce przekształciła się w wiodący zespół operowy kraju pachnącego żywicą. W ciągu ponad 56. letniej historii nie posiadała własnego budynku grającego w małych teatrach lub audytoriach. Kolejni dyrektorzy starali się o własny, ale walka była trudna. Pod koniec lat 80. wizja przeniesienia do nowej siedziby opery była już bliska realizacji, lecz, niestety, recesja na początku lat 90. przerwała to marzenie, a bohaterowie byli zmęczeni walką i projekt odłożyli na półki. W 1994 r. nowy dyrektor i dyrygent, z pochodzenia Anglik, Richard Bradshaw, sytuację określił jako „Wojnę Trzydziestoletnią” i walkę podjął na nowo. Dzięki silnej woli, uporowi i poparciu tysięcy miłośników opery, doprowadził do wybudowania nowego gmachu operowego w Toronto. W kwietniu 2003 r. położono kamień węgielny pod budowę opery. Koszt inwestycji wyniósł 181 mln. dolarów kanadyjskich, w tym wartość terenu – daru rządu prowincji Ontario – oszacowano na 31 milionów. Budynek nosi nazwę The Four Seasons Centre For Performing Arts, bowiem sieć hotelowa Four Seasons Hotels na ten cel przekazała 20 milionów dolarów kanadyjskich. Ponad 95 milionów zebrało od prywatnych sponsorów.

Uroczyste otwarcie The Four Seasons Centre for Performing Arts w Toronto odbyło się 11 czerwca 2006 r. Na uroczystość przecięcia wstęgi przybyło ponad 1000 zaproszonych gości, pracownicy COC, artyści, architekci, politycy, sponsorzy i media. Po kilku oficjalnych przemówieniach i podziękowaniach, przy entuzjastycznych oklaskach widowni, przecięto długą, czerwona wstęgę. Zebranych zaproszono na lampkę tradycyjnego szampana oraz zwiedzanie gmachu opery.

Konkurs na nowy gmach opery wygrała znana kanadyjska firma Diamond and Schmitt Architects. Ze względu na ograniczone fundusze, głównym zadaniem architekta było skoncentrowanie się na wnętrzu opery, wybudowaniu widowni o dobrej widoczności i akustyce. Wybrano europejski model teatru operowego w kształcie podkowy, zapewniającej dobrą widoczność, gdyż z najdalejszego miejsca na widowni odległość do sceny nie przekracza 30 m. Zapewnienie dobrej akustyki było niezwykle trudnym zadaniem, gdyż budynek opery położony jest przy skrzyżowaniu ulicy Queen i University Avenue, w najbardziej ruchliwym miejscu Toronto. Otoczony jest wieżowcami hoteli Hilton i Sheraton, wzdłuż budynku biegnie waż-

na linia tramwajowa, zaś poniżej działa główna stacja metra. Dla wyciszenia hałasu i wibracji, fundamenty umieszczono na 489 gumowych blokach niwelujących wszelkie zewnętrzne zakłócenia. Kanał orkiestrowy można podnosić lub obniżać oraz rozszerzać. Dzięki temu może on pomieścić taką ilość muzyków, jaka jest wymagana w operach Wagnera i Straussa. Proscenium ma 16 m. szerokości i 12 m. wysokości. Scena posiada najnowsze urządzenia pozwalające na szybką zmianę dekoracji oraz jednocześnie przygotowanie trzech różnych inscenizacji. Dla uzyskania lepszej akustyki widownia, podłoga, siedzenia, ściany, wyłożone są drewnem (klonem kanadyjskim). Klimatyzacja została do-

fiitem 14. metrowe szklane schody, łączące poszczególne piętra. Na pierwszym piętrze City Room posiada otwartą, małą widownię na 125 miejsc, która podczas przerw może być wykorzystywana na prelekcje lub specjalne koncerty.

Budynek ma wygląd modernistyczny, o kształcie prostokątnej bryły. Strona frontowa, oświetlona nocą, została wykonana ze specjalnego szkła, pozostała część budynku wyłożona jest ceglami. Cegły (zużyto ich ponad 320 tys.) posiadają specjalną glazurę zawierającą żelazo i mangan, są granatowe z czarnymi smugami. Swoją kolor zmieniają w zależności od oświetlenia, czasami bywają fioletowe, a niekiedy czarne. Zaproszeni goście wyrażali się entuzjastycznie



Adrienne Pieczonka
fot. Johannes Ifkovits

prowadzona indywidualnie pod każde siedzenie i regulowana dyskretnie, aby nie powodować wibracji. Widownia jest jasna, szaro-niebieska i oprócz parteru mieszczącego 1000 miejsc, posiada 21 prywatnych łóż oraz 3 balkony. Sufit ma zadanie architektoniczne, akustyczne i teatralne. Posiada kształt nakładających się warstw przypominających pierścienie Saturna, których płaszczyzny pomagają odbijać dźwięk, jednocześnie ukrywając bloki świetlne i sterowane reflektory.

Imponująco wygląda główny hol nazwany City Room, ze wszystkich stron otoczony szklanymi ścianami. Nowością architektoniczną są zawieszane pod su-

o architekturze budynku nowej opery. Najbliższe Koncerty Galowe pozwolą ocenić akustyczną wartość gmachu.

Przytoczę jeszcze liczby dotyczące rozmiarów budowy. Z jej terenu wywieziono 8250 ciężarówek ziemi, wylano 8000 m³ betonu, ilość pozwalająca na wybudowanie chodnika dla pieszych z Toronto do Niagary (120 km) oraz zużyto ponad 1000 ton stali. Całkowita powierzchnia budynku wynosi 35 716 m².

Po wielu latach oczekiwania, niepewności, zmiennych decyzji nadszedł wreszcie upragniony dzień dla torontońskich melomanów – inauguracyjny galowy koncert w nowo wybudowanym gmachu operowym The Four Seasons

Centre for the Performing Arts. Koncert odbył się 14 czerwca br. W słoneczne popołudnie limuzyny bezszelestnie dowoziły dostojnych gości, dygnitarzy, przedstawicieli środowiska artystycznego, sponsorów i polityków do gmachu opery. Przed koncertem, trwało godzinne przyjęcie, podczas którego serwowano szampian Trius Brut, pochodzący ze słonecznych winnic nad Niagarą.

W swojej 56. letniej historii, Canadian Opera Company była kuźnią wielu kanadyjskich talentów śpiewaczych: Jon Vickers, Louis Quilico, Victor Brown, Teresa Stratas i Maureen Foster. Debiutowało też na deskach sceny w Toronto nowe pokolenie śpiewaków, m.in. „trzech tenorów kanadyjskich”, znakomity wagnerowski tenor Ben Heppner, Richard Margison, od twórcza tenorowych ról w operach Verdiego i mozartowski tenor Michael Schade. Na ten specjalny wieczór przewidziano udział kanadyjskich artystów, wielu z nich o ustalonej światowej renomie. W koncercie wystąpili, m.in.: Ben Heppner, sopran Adrienne Pieczonka (urodzona w Kanadzie, polskiego pochodzenia), doskonały sopran koloraturowy Aline Kutan, baryton Brett Polegato i bas-baryton Gerard Finley.

Koncert trwający 90 minut bez przerwy rozpoczął hymnem państwowym Kanady *O, Canada* i uwerturą do III aktu *Lohengrina* Wagnera. Jako pierwsza pojawiła się na scenie Adrienne Pieczonka, sopran o ciepłym, aksamitnym głosie, związana przez wiele lat z Staatsooper w Wiedniu. Debiutowała w Toronto na deskach Canadian Opera Company w 2004 r. jako Sieglinda w *Walkirii*. Zapoczątkowała koncert powitaniem nowej sali operowej, śpiewając arię *Dich, teure Halle* z *Tannhäusera*. W dalszej części koncertu wraz z męskim chórem wykonała scenę z *Mocy przeznaczenia La Vergine degli Angeli*. Pojawiła się raz jeszcze w duecie z barytonem Geraldem Finleyem w końcowej scenie z *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego. Znakomity wagnerowski tenor, Ben Heppner wykonał trudną muzycznie arię Maksa z *Wolnego strzelca* Webera. Znany jako doskonały wykonawca mozartowskich ról, bas-baryton Gerald Finley, na stałe związany z Covent Garden w Londynie, wykonał brawurowo arię toastową z *Don Juana* Mozarta. Sopran koloraturowy, Aline Kutan zachwyciła publiczność krystalicznym dźwiękiem w arii *Królowej Nocy* z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Bohaterem wieczoru był także chór Canadian Opera Company, który wykonał scenę *Guerra, Guerra* z *Normy* Belliniego oraz znany fragment *Va pensiero* z opery *Nabucco* Verdiego. Na zakończenie wieczoru soliści, chór i orkiestra brawurowo wykonali *Odę do radości*, końcową część *IX Symfonii* Beethovena, udowadniając, że sala posiada dosko-

nałą akustykę, o ciepłym, delikatnym i klarownym dźwięku.

Dla tych melomanów, którzy nie mogli dostać biletów na inauguracyjny koncert (widownia ma tylko 2000 miejsc) lub odstraszała ich cena biletu (250 dolarów) przygotowano równoczesną transmisję telewizyjną koncertu na olbrzymim ekranie przed gmachem pobliskiego ratusza.

Gdy umilkną oklaski, zakończą się bankiety i uroczyste obiady, Canadian Opera Company ma dwa miesiące na sprawdzenie i poprawienie akustyki oraz testowanie urządzeń scenicznych przed olbrzymim wydarzeniem we wrześniu, jakim będzie kanadyjska premiera *Pierścienia Nibelungów* Wagnera. Koszt produkcji wynosi 15 milionów i przewidziane są 3 cykle, pierwszy zaczynający się 12 września. Inscenizacja wzbudza duże zainteresowanie i według doniesień prasowych sprzedano już ponad 85% biletów. Ciekawą stroną inscenizacji jest fakt, że każda część *Pierścienia* ma innego reżysera, zaś spoiwem łączącym poszczególne części jest osoba scenografa i projektanta kostiumów, Michaela Levine'a.

Canadian Opera Company ogłosiła też program na sezon 2006/7 w nowym budynku opery. Kanadyjski zespół operowy wystawi: *Così fan tutte* Mozarta, *Fausta* Gounoda, *Lady Makbet msczeńskiego powiatu* Szostakowicza, *Luizę Miller* i *Trawiatę* Verdiego oraz *Elektrę* Straussa. Ta ostatnia opera zasługuje na specjalną uwagę polskiego czytelnika, gdyż w roli Klitemnstry wystąpi znakomity polski kontralt, Ewa Podleś.

Kazik Jedrzejczak

Joanna d'Arc – niecodzienny koncert w Toronto. Ponad czteromiesięczne tournée operowo-koncertowe na kontynencie amerykańskim wybitna polska artystka, Ewa Podleś zakończyła dwoma koncertami w Toronto (10 i 11 maja br.), których tematem wiodącym była postać Joanny d'Arc. Ta historyczna postać, córki wieśniaka z Domremy (1412-1431), dzięki mistycznym głosom i niebywałej wierze religijnej zdołała nakłonić króla Francji, Karola VII, aby jej powierzył dowództwo w wojnie przeciwko angielskim wojskom. Na czele zbrojnych hufców uwolniła w 1429 r. Orlean, stąd nazwa „Dziewica Orleańska”. Została spalona na stosie 575 lat temu, 30 maja 1431 r. *Oksfordzki słownik operowy* cytuje ponad 26 oper, których libretto oparte jest na tej historycznej postaci. Spośród nich, najbardziej znane są dzieła Verdiego *Giovanna d'Arco* (1846), Czajkowskiego *Dziewica Orleańska* (1881), oratorium Arthura Honeggera *Święta Joanna na stosie* (1938) i opera Normana Dello Jolo *Proces w Rouen* (1956).

Polska solistka po raz pierwszy wystąpiła z towarzyszącą jej orkiestrą symfoniczną z Toronto (Toronto Symphony Orchestra), jedną z najstarszych na kontynencie amerykańskim, założoną w 1908 r. Koncert odbył się w Roy Thomson Hall, będącą stałą siedzibą orkiestry. Ta nowoczesna sala koncertowa wybudowana została w 1982 r. wg projektu znanego kanadyjskiego architekta Arthura Eriksona i posiada kształt obciążonego stożka. Dominującymi materiałami są szkło, stal i beton. W 2002 r. po remoncie akustyka sali koncertowej o widowni posiadającej 2800 miejsc została znacznie poprawiona poprzez wyłożenie ścian i betonowej podłogi drewnem (dąb kanadyjski).

Koncert Ewy Podleś zatytułowany *Joanna d'Arc* rozpoczęła uwertura do opery Verdiego *Giovanna d'Arco*. Orkiestra symfoniczną w Toronto dyrygował gościnnie Richard Bradshaw, naczelny dyrektor Canadian Opera Company, który kilka lat temu wylansował Ewę Podleś w tym mieście. Po uwerturze, przy burzy oklasków pokazała się na scenie polska artystka, ubrana w czarną wieczorową suknię wyszywaną cekinami. Podleś przybrała dramatyczną pozę jak filmowa bohaterka z *Męczeństwa Joanny d'Arc*, aby rozpocząć główny punkt programu kantatę Rossiniego *Giovanna d'Arco*. Utwór ten Rossini skomponował w 1832 r. dla śpiewaczki Olympe Pelissier, którą poślubił wkrótce po śmierci pierwszej żony. Kantata, napisana oryginalnie na sopran i fortepian, posiada strukturę wielkiej sceny operowej i została zorkiestrowana oraz zaaranżowana dla kontraltu przez współczesnego włoskiego kompozytora Salvatore Sciarriño w 1989 r.

Podleś posiada znakomitą umiejętność panowania nad publicznością. W oczekiwaniu na pierwszy dźwięk, cała sala zamarta w napięciu, nie było słychać najmniejszego szmeru. Po pierwszych słowach kantaty: *E notte* (Noc) przez widownię przeszedł dreszcz emocji. Interpretacja zarówno wokalna jak i dramatyczna miała wręcz charakter metafizyczny, pozaziemski. Przed walką Joanna rozmyśla nad swoim losem. Czekając nocą na wezwanie do walki, bohaterka nasłuchuje dźwięku trąbki, a słyszy tylko wiatr i strumyk, wygłasza pożegnanie dla znajomych okolic, łąk i lasów, żegna się z rodziną, ojcem i matką, aby walczyć z ojczyznę i króla. Podleś doskonale oddała różne stany emocjonalne bohaterki: oczekiwanie, lament przy pożegnaniu z rodzicami, desperację, ekstazę religijną, czy bitewny zapach. Wspaniały, aksamitny głos artystki zmieniał barwę, przechodząc od najgłębszych odcieni do najjaśniejszych pasteli. W wykonaniu artystki partia najeżona technicznymi trudnościami wydawała się łatwością. Podczas bitewnych okrzyków *Viva Il Re!*

La victoria a con me (Niech żyje król! Zwycięstwo jest ze mną) wydawało się, że Joanna podrywa do walki tysiące wojowników. Recenzent Toronto Star John Terauds, napisał: „gdyby historyczna Joanna d’Arc mogła śpiewać jak Podleś, wojska nieprzyjaciela niechybnie zostałyby w mgnieniu oka unicestwione”. Nic dziwnego, że po zakończeniu ostatniego taktu kantaty, cała widownia zareagowała ogromnym aplauzem.

Drugą część koncertu, Podleś rozpoczęła arią z *Dziwicy Orleańskiej* Piotra Czajkowskiego. Zainspirowany sztuką Schillera, Czajkowski napisał własne libretto. Premiera opery odbyła się w 1881 r. w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, niestety bez sukcesu. Czaj-

kowski próbował naśladować styl wielkiej opery francuskiej. Partia tytułowa wykonywana jest przez mezzosoprany lub soprany dramatyczne. Aria *Tak, czas nastał* zaczyna się od krótkiego, lecz dramatycznego recytatywu. Podleś wokalnie oddała smutek bohaterki żegnającej się z rodzinnymi stronami, rezygnację dla przeznaczenia i wreszcie wojowniczy finał w postaci wręcz religijnej ekstazy, nasyconej żarliwością i siłą emocji.

W ostatniej części programu Toronto Symphony Orchestra wykonała *IV Symfonię* Czajkowskiego. Przedmiotem symfonii jest nieuchronność losu, programowo nawiązując do historii Joanny d’Arc. Orkiestra pod batutą Richarda Bradshawa wydobywała wszystkie niuansy par-

tytury, ale jak zakończył swoją recenzję z koncertu John Terauds w Toronto Star: „po wokalnym popisie Ewy Podleś wszystko inne blaknie”.

Tymi dwoma koncertami w Toronto Podleś kończyła mijający sezon na kontynencie amerykańskim. Tournée koncertowo-operowe rozpoczęła występami w Dallas w operze Haendla *Rodelinda*, potem koncerty w Nowym Jorku, Filadelfii, Bostonie, Pittsburgu, w kanadyjskim Vancouver, następnie śpiewała koncertową wersję *Tankreda* w Ann Arbor i cztery przedstawienia *Juliusza Cezara* Haendla w San Diego.

Kazik Jedrzejczak

The Metropolitan Opera

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej



G. Verdi – *Moc przeznaczenia*
Samuel Ramey (ojciec Guardianio), Deborah Voigt (Leonora)
fot. Marty Sohl/MET

2002 r. dyrygując *Wojnę i Pokój*. *Forza...* to jego drugi angaż. Jak na Włocha, dość zaskakujący brak wycucia stylu muzyki Verdiego. Drastyczne zwroty dynamiczne, szarpanie fraz, brak śpiewnej płynności, za głośno, za powierzchownie, za szybko. Przykrywał też często głosy śpiewaków, ale akurat za to byłam mu momentami niemal wdzięczna.

Wokalnie to jedna z najstabszych serii spektakli tego sezonu. Wielu krytyków określiło ją zresztą mianem „wokalne katastrofy”.

Deborah Voigt (Leonora) straciła tyle na wadze, że wygląda jak 1/3 swej poprzedniej postury. Prezencja – znakomita; głos... Mam nadzieję, że to okres przejściowy. Nigdy co prawda nie uważałam jej za tzw. „verdiowski sopran”, ale w tym sezonie jej Leonora była po prostu niedobra. Głos pogorszył się znacznie w jakości barwy i mocy. Wkradła się niemiła dla ucha skrzekliwość, rozedrganie, zmatowione obszary i splaszczona dźwięczność. Dokładność intonacyjna była też bardziej niż problematyczna, a w 3 wypadkach wogóle nie poradziła sobie z najwyższymi tonami. Nie wytrzymywała też dłuższych linii wokalnych, a zbyt agresywne przyrysowanie gestykulacji nie polepszyło ogólnego wrażenia. Najlepiej wypadło *Pace*, *pace* tu bowiem ze 2 czy 3 razy usłyszałam głos, który pamiętam.

Salvatore Licitra, „tenor nadzieji” okrzyknięty jakiś czas temu „drugim Pavarottim” jest niezwykle nierównym śpiewakiem. Nigdy nie wiadomo co zaprezentuje na scenie. 28 II zaskoczył mnie złym występem. W akcie I

Forza del destino Verdiego.

Opera ta zawędrowała do MET po raz pierwszy 15 XI 1918 r. ze spektakularną obsadą głównych ról: Leonora – Rosa Ponselle, debiutująca tą partią w MET u boku Enrico Caruso (Don Alvaro) i Giuseppe De Luci (Don Carlo). Obecna produkcja, na wznowienie której czekaliśmy aż 10 lat, pochodzi z 29 II 1996 r., a śpiewali w niej: Sharon Sweet i Deborah Voigt (wymienne jako Leonora), Placido Domingo (Don Alvaro); dyrygował James Levine. W sumie w historii MET pokazano tę operę 220 razy w 26 sezonach, a w roli Padre Guardianio nieco wcze-

śniejšie pokolenia wielbicieli opery mogły usłyszeć tu głos wspianego Adama Didura.

Produkcja Giancarlo del Monaco z 1996 r. jest tradycyjna i ani dobra ani zła. Nie przeszkadza, ale niewiele też wzbogaca. Ruch sceniczny (choreografia Maria Benitez) praktycznie nie istnieje, a jeśli już – to jest zły. Sztuczna, melodramatyczna gestykulacja, teatralność póź, a scena pojedynku jest jego, oczywiście nie zaplanowaną, parodią.

Obecna seria 9. spektakli (widziałam 2 i słyszałam transmisyję) nie okazała się sukcesem. Urodzony w Mediolanie Giandrea Nosedà debiutował w MET w

kompletnie nie panował nad głosem. Wykrzykiwał wszystko bez cienia wycucia, a intonacyjnie zaprezentował wszystkie możliwe warianty fałszy i nieprecyzji z wyjątkiem tego, co przewidział w tej roli Verdi. Aktorsko też miał niewiele do zaoferowania. Sztuczne, drewniano-stacyjne upozowanie, lub parodiowa niemal nadpobudliwość ruchowa. W transmisji (11 II) trochę się sprężył i pozbiierał wokalnie, zabrzmiał więc wyraźniej lepiej, ale też słychać było napięcie w głosie i nie koniecznie dokładną intonację.

W drugim akcie było lepiej, ale tylko nieco lepiej. Najkorzystniej zabrzmiał w duecie z Markiem Delavanem (Don

Carlo), który zresztą może poszczycić się zupełnie dobrym występem. Delewan to dobry i dobrze dopasowany do roli głos, który świetnie sprawdził się w długich liniach wokalnych Verdiego.

Pozostali bohaterowie tragicznej (zresztą w tym przypadku na wiele sposobów) *Mocy przeznaczenia* też zaprezentowali różnicowany poziom. Nie najstabilniejszy już głos Samuela Rameya był przynajmniej stylowy, a duet z nadal interesującym wokalnie Juanem Ponsem (Fra Melion) był jedną z nielicznych atrakcji wieczoru. Zupełnie nie spodobała mi się Ildiko Komlosi (Preziosilla) o zbyt skrzekliwym i chwiejnym głosie; na bra-

wa natomiast zasłużyli Tony Stevenson za niewielką partię Trabuco i bardzo dobra Edyta Kulczak w roli Curra.

15 III zmieniona obsada nie uratowała niestety sytuacji. Leonora, Elena Zelenkaya, urodzony w Baku sopran debiutowała w MET (2001) jako Amelia. Typowo „rosyjsko” brzmiący głos, poprawnie lecz bez specjalnej wyobraźni odśpiewał rolę. Licitraz znów, niestety, zmagał się z intonacją i głównie wykrzykiwał; Vitalij Kowaljow (Padre Guardiano) był solidny, a debiutująca w MET Mary Philips (Preziosilla) wypadła kompetentnie.

Bardzo niefortunna seria wznowienia tej opery, a szkoda...



L. van Beethoven – *Fidelio* (finał)
fot. Ken Howard/MET

Fidelio Beethovena. Zanim zrelacjonuję Państwu spektakle *Fidelia* bieżącego sezonu, kilka słów o wypadku w Bostonie, któremu 1 III uległ Levine. Jak doniosła prasa, potknął się schodząc ze sceny po zakończeniu *IX Symfonii* Beethovena i upadł. Niezbyt uważnie widać patrzył pod nogi i gdzieś w okolicach sekcji altówek zawadził o coś nogą. Na widowni zapanaowała martwa cisza, ale po chwili Maestro podniósł się, otrząpął polity fraka, ponownie uklonił się dając do zrozumienia, że nie uległ poważniejszej kontuzji.

Skutki upadku okazały się jednak poważniejsze niż przypuszczano i 62. letni James Levine musiał poddać się operacji barku. Na pogotowiu zdjęcie rentgenowskie nie wykazało złamania, ale po dokładniejszych badaniach zdecydowano, że konieczna jest interwencja chirurgiczna.

Obowiązki dyrygowania w Bostonie przejęli więc Marek Janowski i David Robertson, a w MET, zaplanowane serie spektakli oper pod czas ostatnich 10 tygodni sezonu rozdzielono pomiędzy Paula Nadlera, Philippa Augin i Petera Schneidera. (6 x *Fidelio*, 9 x nowa produkcja *Don Pasquale*, 6 x *Lohengrin* i 3 x *Parsifal*).

Operacja i późniejsza rehabilitacja uniemożliwią też Jamesowi Levine'owi udział w zaplanowanym tournée z Boston Symphony Orchestra oraz 3 tygodniowy wyjazd do Japoni w czerwcu ze spektaklami MET (4 x *Walkirie*, 4 x *Don Giovanni* i koncert okriestry z udziałem Renée Fleming). W sumie zmuszony był odwołać 35 spektakli.

Ostatnie doniesienia informują, że stan zdrowia Maestro jest zupełnie dobry, a rehabilitacja przebiega wedle planu. Mieliśmy też okazję usłyszeć go w radiu podczas wywiadu, którego udzielał Joseph Volpe w przerwie ostatniej w tym sezonie transmisji na żywo z MET. „Nieoczekiwanie” bowiem pojawił się James Levine, zapewniając, że wraca do zdrowia i, jak przypuszcza, znów będzie mógł podjąć batutę w Tangelwodo tego lata.

Tak więc 7 przedstawień *Fidelia* uszliśmy pod batutą Paula Nadlera, który miał prowadzić orkiestrę tylko w jednym, ostatnim spektaklu, 13 IV. Debiutował w MET w 1989 r. prowadząc *Rigoletto*. Dobry muzyk i dyrygent i z dużym szacunkiem odniosłam się do jego odczytania partytury. Spora energia, witalność, dobre tempa i płynność. Podczas premiery były momenty za-

chwianej koordynacji pomiędzy śpiewakami i orkiestrą, ale już 3., kolejny spektakl 28 III popłynął bez problemów. Doskonale zabrzmiał więc np. kwartet z aktu I, a sam finał porwał radosnym entuzjazmem szczęśliwego zjednoczenia Leonory i Florestana. Zabrakło co prawda „magii” batuty Jamesa Levine'a, który potrafił wznieść wszystkich na niebotyczne, niedoścignione obecnie wyżyny wykonawcze, ale w sumie była to dobra muzycznie seria spektakli.

Obecnie wznowiona w MET produkcja *Fidelia* (Jurgen Flimm, 2000) 20 III (premiera sezonu) była 224 spektaklem tej opery w historii MET, a wśród najwspanialszych głosów jakie w tej operze wystąpiły w tym teatrze operowym znalazło się też nazwisko Edouarda de Reszke (Rocco).

Obsada wokalna *Fidelia* bieżącego sezonu była doprawdy znakomita. Bardzo atrakcyjnie zaprezentował się Gregory Turay (Jaquino) zakochany w słodko i lirycznie brzmiącej Jennifer Welch-Babige (Marzeline); głęboko, przestrzennie i z właściwą mocą zabrzmiał Kristin Sigmundsson (Rocco), którego obdarzono wielce zasłużonymi brawami; tyran, Don Pizarro przerażał złowrogą mocą znakomitego glo-

su Alana Held, a charyzmę i godność nadal świetnego wokalnemu Jamesa Morrisa (Don Fernando) owacyjnie nagrodziła widownia.

W parti Florestana słyszałam w tym sezonie 2 śpiewaków. W premierze wystąpił Richard Margison. To niezwykle kompetentny śpiewak i wszystkie spektakle, które słyszałam z jego udziałem zawsze były satysfakcjonujące od strony muzycznej, wglądu interpretacyjnego i wokalnemu wykonania. Jego Florestan nie pokrzykiwał w dramatycznych momentach, był liryczny i nawet pograżony w rozpacz. Zabrakło mi jednak mocy dramatyczno-heroicznego brzmienia w głosie. Margison zawsze dobrze zaśpiewa każdą powierzoną mu rolę, ale jakoś jego kreacje nigdy nie zapadają w pamięć bo nie porywa i nie ekscytuje.

28 III i 4 IV (transmisja dedykowana pamięci Birgit Nilsson) zobaczyłam i usłyszałam w tej roli Bena Heppnera. Znacznie ciekawszy dramatycznie i o większej sile głosu. Ale nie były to tak do końca „jego” spektakle. Góra bywała nieco siłowo wypchnięta, jakby nie do końca mógł „uwolnić” zasoby wokalne; lekkie zmatowienie dźwięczności, jakby brak sowobody w prowadzeniu frazy, a chwilami nawet wzbudzał w moim sercu niepokój, czy aby kolejny wysoki ton nie okaże się ponad jego możliwości. Florestan nie jest rolą, która stawia zbyt wysokie wymagania aktorskie, ale tu muszę przyznać, Heppner doprawdy się popisał. Upadł na scenie kilka razy tak realistycznie i z takim łoskotem, że wyglądało to na prawdziwy wypadek, a nie na zaplanowane potknięcie.

Jego duet z Leonorą wypadł elektryzująco, ale tu oczywiście brawa musiał podzielić z rewelacyjną Karitą Mattila. Mattila nie ma obecnie absolutnie żadnej konkurencji i to w każdej roli jakiej się podejmuje. Jej Leonora była porywająca, niezwykle intensywna dramatycznie i fenomenalna wokalnie. Głos Mattili jest niespotykaną kombinacją: uwiellbiana przeze mnie „skandynawska”, welwetowa miękkość w połączeniu z błękitnym chłodem barwy; emisja tak doskonała i skoncentrowana, że odnosimy wrażenie jakby jakaś niewidoczna kolumna mocy i blasku wydobylała się z jej gardła i z niezwykłą mocą „uderzała” w widownię; bez najmniejszego trudu wzbija się też ten głos ponad wszystkie inne i ponad orkiestrę; jest cudownie liryczna w długich frazach, zawsze fascynująca w modulacji interpretacyjnej, dramatyczna w sile brzmienia i szalenie wiarygodna aktorsko. Po zakończeniu *Abscheulicher!* oczywiście nastąpiła kilkunastominutowa przerwa w spektaklu, podczas której trwał tumult owacji, gwizdów i okrzyków. Mattila to uwiellbiana w MET sopran, no bo i się nie oszczędza, dając z siebie wszystko. Jej fizyczna sprawność też jest niezwykła. Wskakuje i zeskakuje ze stółków, wdrapuje się po kratkach więzienia

w nadziei odnalezienia ukochanego męża, pojada nawet sobie banana podczas spektaklu tuż przed niezwykle wymagającym wokalnie kwartetem; poraża, zachwyca i elektryzuje mocą dramatycznej wiarygodności w scenie konfrontacji z Pizarro i tryska radosnym entuzjazmem, gdy w finale unoszą ją na ramionach jako bohaterkę.

Niestety, tuż przed transmisją Karita Mattila musiała wycofać swój udział z powodu niedyspozycji. Zastąpiła ją Erika Sunnegardh, szwedzki sopran, której debiut w MET, właśnie jako Leonora przewidziany był w jednym tylko, ostatnim spektaklu *Fidelia* 13 IV. O występie dowiedziela się na 24 godziny przed faktem. Niezwykła presja i stress towarzyszyły jej występowi w prestiżowym spektaklu 1 IV, którego słuchało przez radio około 10 milionów wielbicieli opery na całym świecie.

Dość długo rozgrzewała głos o sporej mocy i ładnej, lekko ściemnionej barwie i wyrazistej, dramatycznej dźwięczności. Początek był nerwowo, ale w miarę upływu czasu było coraz lepiej. Najlepsze wrażenie zrobił na mnie jej górny rejestr. Środek, niezbyt technicznie dopracowany, wymykał się spod kontroli i bywał lekko rozedrgany. Nerwy i świadomość niezwyklej wagi jej występu w pewnym momencie zdominowały ją i niestety, w spektakularnej *Abscheulicher* pogubiła się, zamilkła, wypadło kilka fraz, ale po chwili znów była razem z orkiestrą. W drugim akcie, bardziej już zrelaksowana, wywarła zupełnie niezłe wrażenie. Bardzo ciepło przyjęła jej występ widownia MET, a krytycy też dość życzliwie ocenili jej występ. Ja również nie chciałabym ferować wyroków po jednym spektaklu. Mattila wróciła na scenę MET 4 IV i jak zwykle była po prostu wspaniała jako królująca nam Leonora i najgenialniejszy obecnie współczesny sopran operowy.

Don Pasquale Donizetti-go. Oto ostatnia komiczna opera skomponowana przez Gaetano Donizettiego. 5 lat po jej ukończeniu, 51. letni kompozytor zmarł na syfilis zostawiając po sobie ogromną spuściznę 65 kompletnie ukończonych oper. *Don Pasquale*, wedle słów samego jej twórcy, to „dramat buffo” (a nie „opera buffa”) z przesuniętym środkiem ciężkości z wodewilowej kłownady wyrosłej z ulicznych przedstawień *commedia del arte*, w stronę teatralnej komedii z „poważniejszą nutą”.

Pierwszą odtwórczynią roli Noriny była Giulia Grisi, a w prapremierze w MET – Marcella Sembrich Kochańska (8 I 1900). Po niej rolę przejęły tu takie znakomitości wokalne jak: Lucrezia Bori, Bidu Sayao, Hilde Gueden, Roberta Peters i Beverly Sills. Najwspanialsza jak dotąd moim zdaniem ob-

sada zaśpiewała w MET przed II Wojną Światową, a w jej skład wchodził: Lucrezia Bori (Norina), Tito Schipa (Ernesto), Ezio Pinza (Don Pasquale) i Giuseppe De Luca (Malatesta).

Ostatnią nową produkcję w MET zarządzaną przez Josepha Volpe zaplanowano spektakularnie. Po pierwsze Volpe osobiście zwrócił się do 76. letniego Otto Schenka z prośbą o projekt. Zadbano też o obsadę gwiazd: Juan Diego Florez (Ernesto), Anna Netrebko (Norina), Simone Alaimo (Don Pasquale), włoski bas-baryton (debiut w MET w 1993 r. jako Assur w *Sebiramidzie*), który śpiewał już tę partię około 300 razy w swej karierze, i Mariusz Kwiecień (Doktor Malatesta). Całością miał dyrygować James Levine.

Tradycyjne, czy jak kto woli „konserwatywne” produkcje Otto Schenka zawsze wzbudzały moje najwyższe uznanie. Nieodmiennie bowiem harmonizowały ze stylem muzyki uwzględniając historyczny kontekst jej powstania, oraz nie dziwaczyły w „uwspółcześnianiu” charakterów postaci libretta, czyli nie kreowały estetycznych zgrzytów, jak to najczęściej czynią współcześni autorzy siłający się na „oryginalność” w źle pojętej post-modernistycznej „innowacji twórczej”.

Don Pasquale Schenka z 2006 r. zastępuje moim zdaniem na wielkie uznanie. Udało się bowiem połączenie tradycyjnej scenografii z autorskim, artystycznie wzbogacającym interpretacyjnie wglądem osiągniętym bez nachalnych czy szokujących dziwactw. Dodajmy do tego dobre kostiumy (Rolf Langenfass – również autor dekoracji) i świetnie zaprojektowane światło – Duane Schuler.

Bilety na 9 przedstawień *Don Pasquale* wyprzedano na długo przed premierą. Zapowiadała się bowiem kolejna „sensacja” w MET. Poza Jamesem Levinem, dwa nazwiska odpowiedzialne za kasowy sukces to Juan Diego Florez i Anna Netrebko. Wychodząc na przeciw zapotrzebowaniu wielbicieli ich talentu zorganizowano z nimi wywiad, którego obszerne fragmenty można było usłyszeć w radiu w przerwie transmisyj na żywo. Anna Netrebko dość zaskakująco m.in. oświadczyła, że nie lubi partii Noriny i wogóle nie chciała się jej podjąć i tylko dlatego, że oferta pochodziła z MET, zgodziła się ją zaśpiewać. Dodała również, że jej spojrzenie na postać Noriny to próba ukazania jej jako „zabawnej” postaci – kropka, koniec wglądu interpretacyjnego.

Jak powszechnie wiadomo, znacznie trudniej być dobrym komicznym niż tragicznym aktorem. Owa prawda odnosi się również do świata opery, a granica, gdzie kończy się komizm a zaczyna wodewilowa kłownada często bywa przekraczana spływając i wulgaryzując kreowane postacie. Norina

Anny Netrebko zebrala owacyjne brawa od widowni i nieco mniej entuzjastyczne recenzje od krytyków. Widziałam ją dwa razy na scenie i słyszałam transmisję (3, 25 IV i 15 IV transmisja). Bez wątplenia jest szalenie atrakcyjną, młodą i niezwykle sprawną fizycznie śpiewaczką, która wykorzystuje do maksimum owe atrybuty na scenie. To nowy, idealny typ „gwiazdy” operowej, która wedle współczesnych zapotrzebowań ma przyciągać tłumy walorami i umiejętnościami spoza muzyczno-wokalnych kompetencji. Jak oceniam jej Norinę? Negatywnie.

Jej wykonaniu partii skomponowanej przez Donizettiego zabrakło niuanse, detalu, wykończenia fraz, modulacji. Brzmiała momentami zbyt ostro, lekko krzykliwe; slychać też było niekiedy zbyt głośne branie oddechów, a czarującą lekkość wykonawczą stylu belcanto zastąpiły dość mechaniczne przebiegi po skali i prezentacja mocy głosu. Nie było więc słodczy lirycznej, a wszystko brzmiało tak samo: zbyt krzykliwe, głośno i popisowo. Nie ustrzegła się też nieprecyzji i zachwiań intonacyjnych. Najatrakcyjniej wokalnie zabrzmiała w duecie z Juanem Diego Florezem w akcie III, ale tu musiała utemperować swą „wizję” i dostosować się do wymagań towarzyszącego jej tenora. A więc od strony wokalnej – efekt i popis zamiast muzikalności i stylu.

Annę Netrebko często określa się mianem „zwierzęcia scenicznego opery”. Mając do dyspozycji wspaniale sprawnych fizycznie 3 młodych śpiewaków, reżyser tej serii spektakli *Don Pasquale* w MET doskonale wykorzystał ich naturalne możliwości aktorskie, naturalną mobilność i atrakcyjność wizualną. Pojawia się jednak pytanie, czy i gdzie należało nakreślić granicę nadpobudliwości ruchowej Noriny-Netrebko. Elegancko kokieterijny komizm, figlarność, wdzięk, finezja i wręcz wyrafinowanie w ekspresji charakteru postaci z opery skomponowanej w 1843 r. ustąpiły miejsca burleskowej kłownadzie, bieganiu, podskokom, ciągłemu ruchowi niemal bez momentów statycznych, z atrakcyjnym fikolkiem na łóżku na zakończenie aktu I. Lekko rozneglizowana, bosa, ukazywała dość wysoko atrakcyjne w kształcie nogi, machała „załotnie” paluszkami stóp do widowni, drapała się piętą w tyłkę, wykrzywiała twarz w „komicznych” grymasach, a więc okazała się jednowymiarowo płaska interpretacyjnie i zwulgaryzowała rolę. Jej Norina to prostytutka, typ przekupki, która otarła się nieco o bardziej subtelne manieri w wyniku awansu społecznego jakim widać było jej pierwsze małżeństwo. Jako młoda i atrakcyjna wdowa nadal jednak prezentuje „subtelność” przystojowej baby z magla. Czy taką Norinę miał na myśli Donizetti? Słuchając

muzyki skomponowanej dla tej postaci śmiem wątpić!

W przeciwieństwie do „gwiazdy” niezwykle stylowy, szalenie atrakcyjny wokalnie i aktorsko okazał się Mariusz Kwiecień (Malatesta), który zebrął zasłużoną burzliwą owację od widowni. Bardzo dobrze od strony muzycznej zaśpiewana partia plus dobry ruch sceniczny, o dziwo, w niezwyklej harmonii z podskakującą Netrebko choć total-

nie w barwie i mocy baryton dokonał reszty. Doskonały występ.

Partię ukochanego Noriny, Ernesto, śpiewał uwielbiany w Nowym Jorku Juan Diego Florez. Podczas premiery wystąpił tylko w 2 pierwszych aktach. Joseph Volpe ogłosił przed rozpoczęciem III aktu, że Florez cierpi z powodu ataku alergicznego i niestety nie uda mu się dokończyć opery. Zastąpił go Barry Banks, który wedle planu miał za-



G. Donizetti – *Don Pasquale*
Mariusz Kwiecień (dr Malatesta)
fot. Marty Sohl/MET

nie pozbawiony jej przerysowań. Wyczuwało się zresztą interesującą „chemię” pomiędzy nimi, szczególnie w scenie II aktu I, co dodało lekkiej pikanterii całemu spektaklowi. U Mariusza Kwietnia był niuans, detal, elegancja wykończenia frazy i prowadzenia linii wokalnej, a dźwięczny, atrakcyjny

śpiewać tę rolę w jednym tylko przedstawieniu tego sezonu (25 IV). 3 IV Florez powrócił na scenę i zaprezentował się jak zwykle doskonale – dźwięczność, lekkość, perfekcja precyzji wykonawczej. Pełna melancholijnej refleksyjności i zadumy aria otwierająca akt II wypadła oczywiście znakomicie, i ty-

ko ta ostatnia wysoka nuta trzymana była przez niego nieco krócej niż zwykle. Widać jeszcze nie pozbył się męczących dolegliwości i nieco uważniej rozłożył siły w spektaklu. Po zakończeniu *Come gentil* z aktu III burza oklasków przerwała oczywiście przedstawienie. Na tle ciągle podskakującej Netrebko Florez wypadł też jak kosmita przybyły z innego świata, bowiem jego świetny, ale umiarkowanie elegancki ruch sceniczny kontrastował z fikołkami rosyjskiej diwy jak biel z czernią.

Bardzo wiele uznania należało się Simone Alaimo kreującemu tytułową rolę. Były co prawda momenty przerysowań komizmu, ale ogólnie – doprawdy świetny wokalnie i aktorsko. Wspinały duet obu panów (Kwiecień – Alaimo), słusznie nagrodzony przez widownię wielkimi brawami, był jednym z najciekawszych muzycznie, wokalnie i interpretacyjnie momentów opery.

Słyszałam dwóch dyrygentów zastępujących Jamesa Levine'a. Maurizio Benini nieźle poradził sobie z partyturą. Trochę momentami za pospiesznie, nieco za bardzo „po łebkach” i ciut „za płytko”, nawet jak na tę komiczną operę, ale nie raziło to jednak specjalnie. 25 IV, w przedostatnim spektaklu *Don Pasquale* tego sezonu, usłyszałam Derricka Inouye (debiut w MET w 2003 r. w *Bevernuto Cellinim*), oraz Barry'ego Banksa jako Ernesto. Ogólnie to akurat przedstawienie było dość rozczarowujące. Z wyjątkiem nieodmienienia podskakującej Netrebko, wszyscy sprawiali wrażenie zmęczonych – z dyrygentem i muzykami orkiestry włącznie.

W sumie, tegoroczną serię *Don Pasquale* podsumowałabym tak: duże brawa dla 3 Panów i głośne „Bu....” dla Netrebko.

Lohengrin Wagnera. Po raz pierwszy MET zaprezentowała *Lohengrina* w roku swej inauguracji (7 XI 1883) z legendarną Christine Nilsson w roli Elsy. Od tego czasu pokazano 613 jego spektakli w 71 sezonach, a wśród występujących w MET legendarnych wokalistów pojawili się bracia de Reszke: Jean jako Lohengrin i Edouard jako Król Henryk.

Obecnie pokazywana w MET produkcja pochodzi z 1998 r. Po premierze (9 III 1998), autorską produkcję Roberta Wilsona (dekoracje, koncepcja światła, ruch sceniczny) unisono oprostestowała widownia głośnie „Bu...”, gwizdami i tumultem tupania. Tym razem widownia i krytycy byli w absolutnej harmonii: horror! Mieszanina pretensjonalnych dziwactw, które w dodatku utrudniały śpiewakom występ w i tak już trudnym wokalnie spektaklu.

Gdy *Lohengrin* powrócił na scenę MET rok później było nieco lepiej ponieważ uproszczono stylizowany, „for-

malny” ruch sceniczny śpiewaków. W tym sezonie dalsze jego modyfikacje zdecydowanie polepszyły całościowy efekt. Nie tyle bowiem raziły abstrakcyjne, post-modernistyczne „dekoracje”, kostiumy (Frida Parmeggiani) czy projekt światła Heinricha Brunke wedle koncepcji Wilsona), ile „choreografia”: mechaniczne, kanciaste, krótkie i szybkie ruchy robotów; nienaturalne skręcenia głowy w stosunku do tułowia i nóg, jakby były to osobne części maszyn operujących niezależnie od siebie; długie okresy „zamrażania” szaleniem niewygodnych, skręconych póż, czy trwające jakby się zdawało bez końca, trzymanie bez ruchu ramion w górze. Narzekali wszyscy śpiewacy: Deborah Vogt, Karita Matilla, Ben Heppner, Rene Pape. W rezultacie upłynniono ich sposób poruszania się w tym sezonie.

Na czym polega „koncepcja Wilsona” w *Lohengrinie*? Każdy kto ją widział ma zapewne swe własne opinie i oceny. Według mnie Wilson próbował osiągnąć ponadczasowy wymiar średniowiecznej legendy poprzez szalenie prostą, operującą w zasadzie niemal tylko światłem, produkcję. Światło/energia – klucz do całości i symbol funkcjonujący na wielu, co najmniej 3 poziomach:

1. malarsko-architektonicznym – jako wypełnienie przestrzeni sceny/świata zastępujące tradycyjne dekoracje (z tzw. „sprzętów” naliczyłam: tron dla króla Henryka, krzesło dla Elsy, skrzydło łabędzia plus lance rycerzy);

2. muzyka – pojęta jako odcienie wybranych barw światła (w tym przypadku głównie ostro-świetliste odcienie bieli i błękitów towarzyszące/ilustrujące/„przekładające” język ekspresji dźwięków na wybrane elementy palety białego/universalnego/wszzechobecnego i zawierającego wszystkie kolory w swej harmonii składowej światła);

3. światło-psyche – płynna, powolna gradacja jego natężenia i zmian w odcieniach (brak światła, czerń plus wykorzystanie cieni postaci) poza efektem czysto wizualno-estetyczno-artystycznym, ma też ilustrować stany psychiczne emocjonalne charakterów/bohaterów/archetypów opowieści. Tu oczywiście Wilson musiał uwzględnić ograniczenia zapotrzebowania teatru i poza krótkimi momentami nie było w zasadzie „totalnych” wyciemnień.

Owe 3 wartwy funkcjonowania światła pewnie lepiej by się sprawdziły w innych mediach artystycznej ekspresji jak np: balet czy film. Zresztą odniesienia do filmu, zamrożonych „stop klatek” filmowych, czyli do operowania światłem filtrowanym przez pryzmat soczewek kamery były oczywiste – przy najmniej dla mnie. Biel/czerń/błękit – ulubione barwy twórców „kosmicznych” filmów sf – od filozoficzno-intelektualnej *Odysei 2001* Kubricka – po bajkowe *Gwiezdne wojny* Lukasa. A bajka/legenda czy mit, bez względu na „oryginalne” jej osadzenie w konkretnej „rzeczywistości”, czasie i przestrzeni – jak wszyscy wiemy bo to truizm – jest ponadczasowa jeśli nie w całości, to przynajmniej w części swych elementów składowych. Jak taka „wizja” producenta zagrała na scenie opero-



R. Wagner – *Lohengrin*
Karita Mattila (Elsa), Ben Heppner (Lohengrin)
fot. Marty Sohl/MET

wej? Pretensjonalnie i głupawo. Śpiewak (zresztą dowolny w tym przypadku) coś tam nam przekazuje głosem, a tu z góry, z tyłu, z boku – też zresztą dość dowolnie, „spływa” powoli świetlna forma geometryczna (prostokąt głównie). Widz, co oczywiste, reaguje na ruch i światło, bo to niestety przykuwa uwagę – chyba, że zamkniemy oczy koncentrując się na muzyce i głosie tylko. Wilson rozprasza więc naszą uwagę choć pewnie z założenia wszystkie elementy produkcji miały być w harmonii.

Kostiumy mniej rozpraszają choć ich atrakcyjność estetyczna była więcej niż problematyczna. Nie chcąc zapewne totalnie odrzucić średniowiecznego kontekstu legendy o Lohengrinie, a jednocześnie ją „uponadczasowić”, Wilson zastosował coś, co ja bym okre-

śliła jako kombinację elementów średniowiecznego, jednowymiarowo płaskiego religijnego malarstwa tej epoki, *Gwiezdnych wojen* i teatru No. Bezpłciowe postacie kobiet, w maskujących czy spłaszczających biust szatach o niezwykle długich ogono-trenach, ich schematyczność, symboliczność (a nie indywidualność); typy (czy archetypy, jak kto woli); „średniowieczne” wysokie czoła u kobiet z wysoko upiętymi fryzurami (lub w czepeczkach) powodują też efekt wydluzenia czaszki, jak u postaci kosmicznych przybyszów z innych planet w telewizyjnych serialach sf. Twarze natomiast pomalował śpiewakom na biało, jak maski japońskiego teatru No, powodując dalsze ich „odczłowieczenie” na korzyść „uniwersalnego”, ponadczasowego typu. Panowie poruszali się natomiast w szatach będących kom-

niem elementów zaczerpniętych z kina niemieckiego ekspresjonizmu, prawdziwie genialnych innowacji Wielanda Wagnera z Bayreuth z lat 50., poprzez *Odyseję 20001* Kubricka i seriale telewizyjne sf.

I tu po raz kolejny chciałabym zadać pytanie współczesnym twórcom produkcji operowych:

Kochani! Dlaczego traktujecie nas, widzów, jak bandę kretynów i półgłówków, którym trzeba nachalnie i za wszelką cenę uzmysłowić ponadczasowe i uniwersalne prawdy zawarte w libretcie i muzyce? Jeśli takowe istnieją w dziełach np. Mozarta czy Wagnera – dajcie nam radę bez was i horrendalnych dziwactw na scenie. Owo przesłanie dotrze do nas bez względu na średniowieczny kostium i całego labędzia, a nie tylko jego skrzydła (symbol

czego? Ruchu w przestrzeni, statku kosmicznego?). Promienie laserowych świateł, szaroburość kostiumów, odczłowieczanie postaci na korzyść archetypów, nie wzbogaca nas widzów ani intelektualnie, ani nie zachwyca estetycznie. Zabiera nam natomiast to co lubimy w operze: bajkową romantyczność. A z innego punktu widzenia, owe dziwactwa scenograficzne są najczęściej zgrzytem estetycznym w stosunku do muzyki, i do czasu jej powstania. Don Giovanni w kostiumach z epoki Mozarta przemawia do mnie również harmonią pomiędzy wszystkimi elementami opery: kontekstem czasu i miejsca powstania muzyki. Umieszczenie go w ru-



binacją stroju średniowiecznego rycerza i kimona japońskiego samuraja. Wszystko to oblane jaskrawą świetlistością powiększonego do maksimum w formach geometrycznych laserowego promienia/energii. A więc świetlne obeliski kreujące energię, zwolniony, mechaniczny ruch robotów zawieszonych w zamrożonych pozach stanu nieważkości kosmicznej; wykręcone ciała, ruch bokiem, a na koniec małe, na wpół nagie dziecko wskazujące palcem na coś wysoko w oddali ponad głowami widzów (czy ktoś z Państwa pamięta koniec *Odyseji 2001*?). Wszystko to miało być artystycznym komentarzem – wizją Wilsona do *Lohengrina*. Coś nowego? Według mnie ta produkcja jest jedną z najbardziej pretensjonalno-głupawych jakie widziałam w MET; „powtórka z rozrywki” będąca kolejnym przetworze-

niach Bronxu (Peter Sellars), gdzie Don Giovanni i Leporello to dwaj czarni bracia bliźniacy, a Don Giovanni jest handlarzem narkotyków – obraża mnie estetycznie i intelektualnie. Oczywiście zdarzają się geniusze produkcji z prawdziwie wielką artystycznie wizją jak np. niedawno, niestety, zmarły Wernicke, ale tych można policzyć na palcach jednej ręki! Reszta to szarlatani i pseudo prorocy post-modernistycznych „wizji” teatru, których miłki umysłowo tłum nie pojmuje i nie docenia. Otóż tłum ocenia i tu przytoczę słowa Gombrowicza: „Im mądrzej, tym głupiej!” Ja nie chcę kilkumetrowych hitlerowskich sfastyk w *Tosce*, czołgów w *Walkirii*, czy umieszczania sceny balu z *Rigoletta* w domu publicznym! Komu czy czemu to służy? Bo operze i muzyce na pewno nie! Służy to wam – kochani produ-

cenci i waszemu nadętemu do rozmiarów hodowanego słonia ego. Chcecie szokować, bulwersować, odczytywać na nowo, ulepszać, poprawiać, pseudofilozofować, a tak naprawdę to tylko jedno was interesuje: fakt, ile razy wasze nazwisko pojawi się w prasie! I to nie ważne zresztą w jakim, przychylnym czy krytycznym kontekście – byle tylko nie było w jego zapisie literówek! Teatry operowe płacą jakieś zupełnie dzikie sumy za owe „kreacje”, bo skandal zawsze przyciąga widzów do kasy. A może by tak podjąć się nieco trudniejszego zadania i być oryginalnym w ramach stylu? Skrzyżować na scenie kilka promieni światła – to przepraszam każdy dureń potrafi, no i pasuje praktycznie do wszystkiego – od Monteverdiego po Glassa, ale wykreować coś prawdziwie oryginalnego w ramach stylu – to jest prawdziwe wyzwanie!

Wróćmy jednak do spektakli *Lohengrina* z bieżącego sezonu w MET. Zaplanowanych 6 przedstawień poprowadził zastępujący Jamesa Levine’a Philippe Auguin. Im więcej słyszę jego interpretacji muzycznych, tym większym obdarzam go szacunkiem jako znakomitego dyrygenta i muzyka. Widziałam 2 spektakle, premierę sezonu 17 IV i 3 V, oraz słyszałam transmisję 24 IV. Na premierze trochę sypała się równowaga i koordynacja (np. w uwerturze – pomiędzy smyczkami i resztą). Auguin bardzo szybko jednak zmobilizował i zdyscyplinował wszystkich do przekazu jego koncepcji muzyki Wagnera. I było doskonale! Na zakończenie obdarzono go ogromną owacją, a brawa bili mu też na stojąco muzycy orkiestry. Znakomite wyczucie nastroju, co już „zagrało” w preludium kreując, w porównaniu do spektakli dyrygowanych przez Jamesa Levine’a, atmosferę o większej, płynnej, śpiewnej, lirycznej romantyczności. Dodajmy do tego doskonałe tempa i dynamikę, przepiękne w prowadzeniu i wykończeniu fraz crescendo, i eteryczną wręcz zwiewność piano. Znakomicie wspomagał też śpiewaków i to bez kompromisu brzmienia orkiestry. Brawo! Świetne muzycznie spektakle! Chyłę czoło!

W obsadzie wokalne usłyszeliśmy 3 debiuty – 2 zaplanowane i jedno zastępstwo. Podczas premiery – 2 nowe głosy w MET: Luana DeVol (Ortrud) i Andrew Greenan, który zastąpił chorego Stephena Westa planowanego w roli Króla Henryka.

Luana DeVol, amerykański sopran od z górą 20 lat kreuje wiele wagnerowskich ról na świecie, a m.in.: Kundry, Izolda, Brunhilda w całym *Ringu*; śpiewała w Bayreuth, Wiedniu, Salzburgu i w La Scali. W MET 2006 nie porwała mnie wokalnie. Średni w jakości barwy i siły głos, nieco momentami ocierał się o ostrą krzykliwość w lekko wypchniętej siłowo górze. Była też nie-

co problematyczna w dole rejestru. 3 V usłyszałam w tej roli Margaret Jane Wray (urodzona w Teksasie absolwentka Linder-mann Young Artist Development Program, zwyciężczyni National Council Auditions z 1985 r.). Też było średnio. W najwyższych tonach wyraźnie słyszałam napięcie i lekkie problemy intonacyjne. Szkoda – Ortrud to wspaniała rola.

Andrew Gasman (Król Henryk) nie zaoferował mi zbyt wielu momentów zachwytu. Zaczął niezłe, ale niestety potem trochę się pogubił. Zabrakło też soczysto głęboko dźwięcznego dołu, a niedo-pracowana technicznie emisja głosu powodowała jego „rozchodzenie się” na boki, osłabiając siłę dramatycznej ekspresji interpretacyjnej. Uratował jednak spektakl i w sumie nie było tak najgorzej.

Prawdziwie doskonale wykonanie tej roli usłyszałam dopiero 29 IV (transmisja) i 3 V (na żywo), kiedy partię przejął René Pape. Jego znakomity silny głos zabrzmiał isticie po królewsku i wydobył z roli absolutnie wszystko czego mogli-

by zapragnąć najbardziej wybredni i krytyczni wielbicieli Wagnera. Oczywiście owacja przed kurtyną. Pape miał jednak drobną „przygodę” na scenie. 3 V w akcie I zaciął się mechanizm odpowiedzialny za przesunięcie tronu z głębi sceny do miejsca na jej przodzie, gdzie stał Pape w niewygodnej, „zamrożonej” pozie z uniesionymi ramionami w górze śpiewając cały czas. Czekał więc i czekał, a tu nic. W końcu kilku pracowników technicznych wybawilo go z opresji, bo po prostu weszli na scenę i fizycznie przynieśli mu ów tron. Można ramiona opuścić w dół i usiąść!

Słyszałam też dwóch wykonawców roli Telramunda: premiera i transmisja Richard Paul Fink oraz 3 V Greer Grim-sley (ur. w Nowym Orleanie; m.in. Wotan z *Ringu* w Seattle; debiut w MET w 1994 r.). Richard Paul Fink debiutował w MET w 1998 r. właśnie jako Telramund. Kreował tu później też inne partie wagnerowskie: Kurnewala w *Tristanie i Izoldzie*, Klingsora i Albericha. To dobry głos

i śpiewak, który wolno, ale konsekwentnie rozwija się artystycznie. Zdarzała się co prawda lekka siłowość w górze i lekko „suche” obszary w dźwięczności; do dykcji i artykulacji też pewnie możnaby się przyczepić, ale ogólnie prezentacja roli wypadła dość korzystnie, szczególnie w porównaniu z Greer Grim-sley, którego lekko gardłowy i nieco spłaszczony w dźwięczności głos niezbyt poradzil sobie z rolą. Był też nieco „szczekliwy” interpretacyjnie, no i te braki w koordynacji temp z okriestrą – głównie w monologu aktu II.

Podwójna obsada 6 spektakli *Lohengrina* objęła też tytułową postać. W premierze i transmisji słyszałam Bena Hep-nera. Był w dobrej formie wokalne, choć zdarzyło się kilka załamań głosu i to w zupełnie nieoczekiwanych momentach. To jednak świetny Lohengrin w barwie i mocy głosu, a uproszczony na jego stanowczą „prośbę” ruch sceniczny, upłynął nieco kanciastość i pretensjonalność ruchu rąk i ramion. W transmi-



pinowski oraz utwory fortepianowe Grażyny Bacewicz.

Janina Anita Krochmalska-Podfilipska (Warszawa, 16 III 1940 – Łódź, 21 V 2006) była wybitną pianistką i kameralistką, pedagogiem oraz wielką propagatorką polskiej muzyki, szczególnie muzyki współczesnej. Od końca lat 50. była związana z Akademią Muzyczną w Łodzi (dawniej Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną): w latach 1958-63 studiowała w klasie fortepianu prof. Zofii Romaszkowej. W roku 1962 podjęła pracę zawodową w macierzystej Uczelni, najpierw jako asystentka w klasie Z. Romaszkowej, potem w klasie prof. Kiejstuta Bacewicza.

Dwukrotnie była stypendystką rządu włoskiego: w 1968 r. brała udział w kursie interpretacji muzyki włoskiej w Wenecji „Vacanze Musicali”, w 1978 r.

ukończyła mistrzowski kurs pianistyczny u Guido Agostiego oraz kurs kameralistyki u Riccardo Brendolego w Accademia Chigiana w Sienie. W 1971 r. brała udział w Seminarium im. B. Bartoka w Budapeszcie. Jako stypendystka rządu francuskiego studiowała w Paryżu pod kierunkiem Monique Haas (1972/73), ponadto brała udział w kursie mistrzowskim prowadzonym przez Pierre'a Sancana w Nicei i w zajęciach kameralistyki w Konserwatorium Paryskim.

W 1991 r. otrzymała tytuł naukowy

profesora sztuk muzycznych. Prowadziła w Akademii klasę fortepianu i klasę kameralistyki. Od 1977 r. była członkiem komitetów organizacyjnych Międzynarodowego Międzyuczelnianego Konkursu Muzyki Kameralnej. Od 2004 r. kierowała pracami Katedry Kameralistyki.

Od czasów studiów odnosiła sukcesy na ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach, w tym na Ogólnopolskim Konkursie Muzyki Dawnej (II nagroda, 1961), Festiwalu Młodych Muzyków w Gdańsku (wyróżnienie, 1964). Szczególnie cenne były nagrody przywiezione z Międzynarodowego Konkursu dla Wykonawców Muzyki Współczesnej w Utrechcie (III nagroda, 1968) oraz Festiwalu Laureatów Konkursów Międzynarodowych w Pleven (złoty medal, 1970).

W następnych latach sukcesy na konkursach odnosili studenci prof. A. Krochmalskiej-Podfilipskiej, m.in. wielokrotnie na Międzynarodowym Międzyuczelnianym Konkursie Muzyki Kameralnej im. K. Bacewicza w Łodzi.

Muzyka XX wieku zajmowała ważne miejsce w bogatym repertuarze koncertowym Pianistki. Prezentowała ją m.in. w „Atmie” w Zakopanem, podczas Festiwalu Twórczości Łódzkich Kompozytorów, Łódzkiej Wiosny Artystycznej, Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu, wielokrotnie na Festiwalu im. Grażyny Bacewicz w Częstochowie i sesjach „Musica Moderna” w Akademii Muzycznej w Łodzi, dokonując często prawykonań nowej muzyki. Dawała recitale chopinowskie (m.in. Żelazowa Wola, Towarzystwo im. F. Chopina w Warszawie), koncertowała w większości polskich filharmonii. Brała udział w Dniach Muzyki Karola Szymanowskiego (Za-

Zmarła wybitna polska pianistka prof. Anita Krochmalska-Podfilipska. 21

maja 2006 r. po ciężkiej chorobie odeszła prof. Janina Anita Krochmalska-Podfilipska, znakomita pianistka i kameralistka, wieloletni pedagog Łódzkiej Akademii Muzycznej. W ostatnich latach sprawowała funkcję kierownika Katedry Kameralistyki. Stworzyła wiele wspaniałych kreacji artystycznych, wychowała liczne grono absolwentów. W ostatnich latach życia nagrała dwa albumy dla Acte Préalable: recital cho-

sji zdarzyło mu się kilka niestabilności i nieprecyzji intonacyjnych i brzmiał jakby w nieco zachrypnięty sposób, szczególnie pod sam koniec opery.

Jego totalnym niemal przeciwieństwem był głos debiutującego w MET 3 V Klause Floriana Vogt (niemiecki tenor, którego repertuar ról wagnerowskich jak dotąd obejmuje: Lohengrina, Zygmunta, Waltera (*Śpiewacy norymberscy*), Eryka (*Holender tulacz*), Parsifala i Loge (*Złoto Renu*). Zaskoczyła mnie wręcz lekkość jego głosu, chyba dająca się określić najlepiej jako lirico spinto. Brzmiał szalenie młodzieńczo, ale nie był to głos mały. To delikatniejszy, liryczniejszy Lohengrin, trochę może pozbawiony głębi dramatycznej ekspresji, ale za to prawdziwie niezmiernie zaświatowy. Za mało miał, jak na mój gust, dźwięku w dole rejestru, ale podziwiałam jego kulturę wokalną: znakomitą płynną śpiewność prowadzenia fraz. Jego narracja o Montsalvat przeniosła nas w inny wymiar rzeczywisto-

ści, a *Mein liebe Schwann* było niezmiernie eterycznie-liryczne. Za efekt ten brała należą się też dyrygentowi, który nie zmuszał go do walki o prymat głośności z brzmieniem orkiestry. Interesująca barwa brzmienia głosu Lohengrina, odbiegająca od utartych tradycyjnie „norm” nieco bardziej dramatycznie silnych i głośniejszych interpretacji tej roli Wagnera. Stosując porównanie kulinarne mogłabym opisać to tak: Ben Hepner – to soczysty hamburger z frytkami, a Klaus Florian Vogt – to owocowy mus z bitą śmietanką o wyraźnym, lecz delikatnym smaku.

Kontynuując temat kulinarny, na koniec tej relacji chciałabym Państwu nareszcie zaserwować główne danie: Karita Mattila jako Elsa. Była po prostu boska! I to nie tylko w interpretacyjnym ujęciu tej roli. Jaśniejąca, srebrzyście liryczna dźwięczność połączona z mocą dramatycznej ekspresji wokalne; transcendentalna niemal w brzmieniu; bezbłędna technicznie, przerażająco precyzyjna

intonacyjnie. Czysta perfekcja i genialnie zaśpiewana rola. Elsa naszych marzeń. Swoboda z jaką operowała głosem w tej roli oraz jej niespotykana indywidualność artystyczna umożliwiły jej też transcendencję w innym sensie. Słuchając jej pomijałam jakby automatycznie konwulcje, które musiała wykonywać na scenie; potworne, à la precel skręcenia ciała w momentach intensywnych emocjonalnie przeżyć i kretyński ruch sceniczny bokiem w zamrożonych pozach wyłączzonego robota. Nie widziałam szaroburej szmaty, w którą ją ubrano, ani wlokącego się za nią 2-3 metrowego ogona, na który musiała uważać. Głos Mattili zaczarował mnie kompletnie i dzięki Bogu przeniósł, choć w tych momentach, w inną rzeczywistość niż sceniczna produkcja Wilsona. Widownia oczywiście oszalała, a tumult, bicie w boczne panele, tupania, gwizdy i okrzyki nagrodziły jej niezwykle artystyczny wysiłek. Cudowna wokalnie Elsa, której nigdy nie zapomnę. 🎭

kopane, 1983, 1993), Festiwalu Pianistyki Polskiej (Stupsk, 1987), Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym (Mariańskie Łącznie, 1989). Za granicą występowała m.in. w Holandii, Francji, Niemczech, Szwajcarii, Bułgarii, Czechach, na Słowacji i Ukrainie. W sezonie artystycznym 1992/93 opracowała dla Instytutu Kultury Polskiej w Berlinie cykl promocyjny 10 koncertów muzyki polskiej.

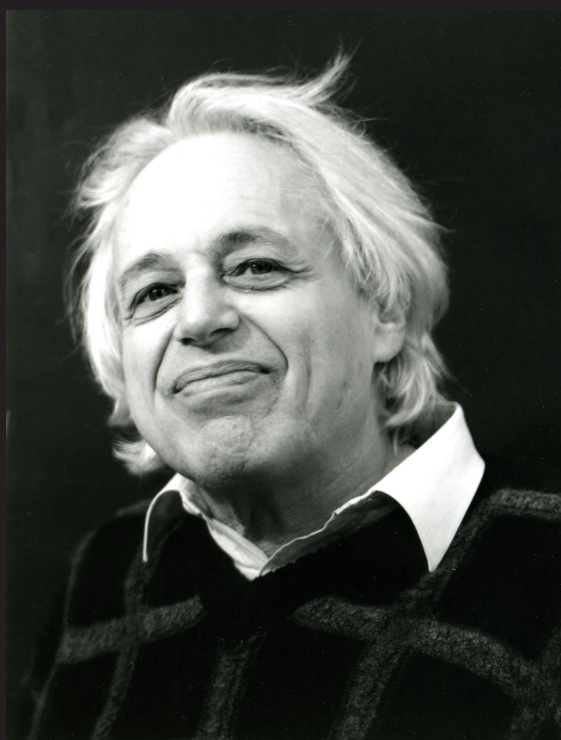
Jako solistka i kameralistka dokonała wielu nagrań. W ostatnich latach dla firmy Acte Préalable Jana A. Jarnickiego wydała dwa albumy: w 2000 r. z muzyką Fryderyka Chopina (Acte Préalable AP0046) i w 2003 r. z utworami Grażyny Bacewicz (Acte Préalable AP0073).

W „Zeszytach Naukowym Akademii Muzycznej w Łodzi” (nr XXIV z 1996 r.) wspominała swojego Mistrza – prof. Kiejstutę Bacewicza: „Zawsze pogodny, uśmiechnięty, serdeczny, życzliwy ludziom. Wszystkim okazywał swój szacunek, nie onieśmiałając swą wiedzą i pozycją zawodową”. Te słowa można odnieść również do Pani Profesor: była pogodna, uśmiechnięta, serdeczna, życzliwa ludziom. Wszystkim okazywała szacunek, dzieliła się swoją wielką wiedzą i doświadczeniem.

Miała jeszcze wiele planów artystycznych i naukowych. Ogólnopolska sesja poświęcona twórczości Grażyny Bacewicz, w której przygotowanie – mimo choroby – włożyła dużo energii i zaangażowania, odbędzie się w łódzkiej Akademii w listopadzie tego roku, ale już bez Niej.

Arkadiusz Jędrasik

(opr. na podstawie materiałów łódzkiej Akademii Muzycznej)



Zmarł György Ligeti. W poniedziałek, 12 czerwca 2006 r. w Wiedniu w wieku 83 lat zmarł György Ligeti, wybitny węgierski kompozytor. György Ligeti urodził się 28 maja 1923 r. w Siedmiogrodzie. Studiował w Akademii Muzycznej w Budapeszcie, a następnie odbył podróż po kraju, poświęcając się badaniom folkloru. W 1956 r. wyemigrował do Austrii i zamieszkał w Wiedniu. Pracykonania dwóch jego kompozycji – *Apparitions* na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Kolonii w 1960 r. i *Atmosphères* w Donaueschingen rok później – zapoczątkowały jego międzynarodową ka-

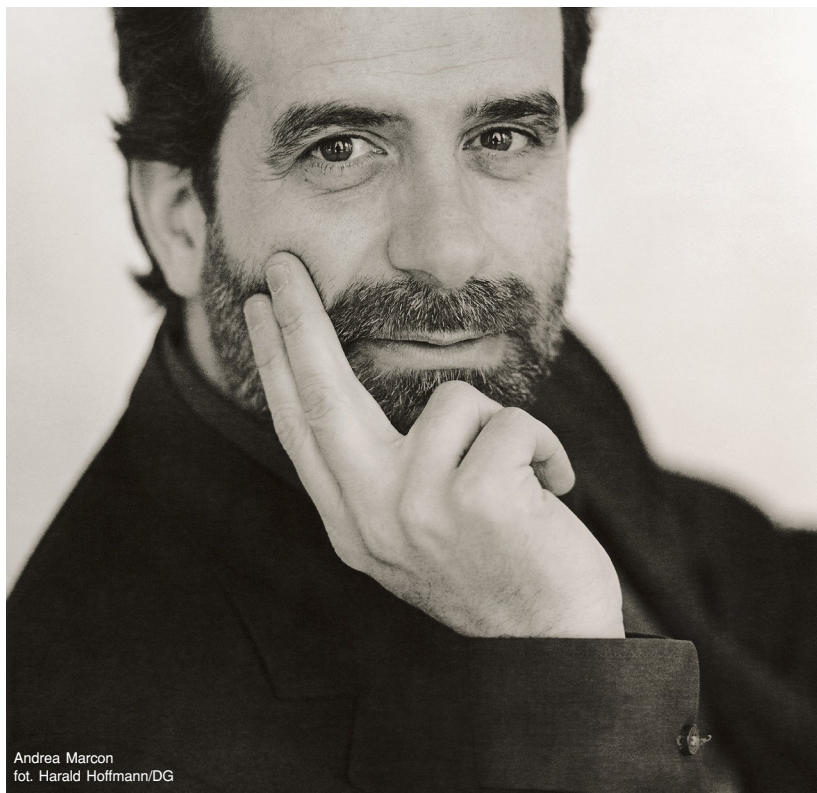
rierę kompozytorską, poświadczaną licznymi nagrodami. Pozostawił po sobie kilkadziesiąt utworów orkiestrowych, kameralnych, fortepianowych, dzieła wokalne, sceniczne oraz muzykę elektroniczną. Obok działalności kompozytorskiej zajmował się pedagogiką – wykładał m.in. na Międzynarodowych Kursach Wakacyjnych Nowej Muzyki w Darmstadtzie, a także przez 10 lat gościnnie w Królewskiej Akademii Muzycznej w Sztokholmie. Był członkiem kilkunastu organizacji muzycznych i artystycznych, m.in. Szwedzkiej Akademii Muzyki, Związku Kompozytorów

Austriackich, Royal Academy of Music w Londynie, węgierskiej akademii literatury i sztuki oraz członkiem honorowym Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Ostatnio, w 2004 r. uhonorowany został prestiżową nagrodą Polar Music Prize, zwaną często muzycznym Noblem. Jego najbardziej znane utwory to *Atmospheres* z 1961 r., *Lux Aeterna* z 1966 r., *Trio na skrzypce, róg i fortepian* z 1982 r., *Etudes pour Piano* z 1985 r. i *Koncert skrzypcowy* z 1990 r. György Ligeti napisał także operę *Le Grand Macabre*.

Arkadiusz Jędrasik

Wakacje pod znakiem Vivaldiego

Dorota Staszkiwicz



Andrea Marcon
fot. Harald Hoffmann/DG

batuty, jak Claudio Abbado, Gianandrea Gavazzeni, Elisha Inbal, Peter Maag i Giuseppe Sinopoli. W latach 1970-78 występował również jako solista z zespołem I Virtuosi di Roma, pojawiając się m.in. w Royal Albert Hall w Londynie, mediolańskiej La Scali czy Musikverein w Wiedniu. Kariera solisty nie jest jedyną płaszczyzną zainteresowań Carmignoli, wykonuje również muzykę kameralną, grając w kwartecie z Danilem Rossim, Mariem Brunellim i Andream Lucchesinim. Regularnie bierze udział w europejskich barokowych festiwalach muzycznych, m.in. w Lucernie, Wiedniu, Brukseli, Salzburgu i Barcelonie. Profesor skrzypiec w Hochschule w Lucernie, wykłada także na Accademia Musicale Chigiana. Mistrz skrzypiec barokowych i współczesnych (uczestniczył m.in. w pierwszym włoskim wykonaniu *Koncertu skrzypcowego* H. Dutilleux), w tym roku oprócz Vivaldiego z Marconem i Wenecką Orkiestrą Barokową, Carmignola gra Mozarta – koncertując z Orkiestrą Mozartowską pod batutą Abbado, z Orchestra di Padova i wreszcie z Academy of Ancient Music podczas europejskiego tournée zespołu.

Wróćmy jednak do czasów Sonatori de la Gioiosa Marca. Prowadząc ten zespół, Andrea Marcon jednocześnie zdołał zorganizować międzynarodowy festiwal muzyki organowej Citta di Treviso i wziąć udział w kilku konkursach, zdobywając pierwsze nagrody (m.in. w 1986 r. w konkursie organowym w Innsbrucku i 1997 r. w klawesynowym w Bolonii). W 1997 r. założył słynną Wenecką Orkiestrę Barokową, z którą występuje do dziś. Rok później muzycy rozpoczęli serię wystawień zapomnianych oper barokowych, zaczynając od *L'Orione* Francesca Cavallego. W 2000 r. wystawili *Siroe* Haendla, a w 2001 r. w weneckim Teatro Malibran – *L'Olimpiade* Cimarosy. W tym samym roku Marcon i Wenecka Orkiestra Barokowa rozpoczęli triumfalny pochod przez deski teatrów muzycznych całego świata, zaczynając od nowojorskiego debiutu w Lincoln Center, poprzez występy m.in. w Tokio, Mediolanie, Florencji, Paryżu, Berlinie, Genewie, Wiedniu, Amsterdamie i Londynie.

Tymczasem Giuliano Carmignola, znany dotąd przede wszystkim z nagrań z zespołem Sonatori de la Gioiosa Marca dla firmy Divox, związał się

Synoptycy nie pozostawiają nam właściwie nadziei – wiele wskazuje na to, że chłodny i mokry maj był zaledwie zapowiedzią tego, co czeka nas podczas tegorocznych wakacji. Dla wszystkich, którzy nie mają możliwości wyjazdu do ciepłych krajów, alternatywą może być muzyka rodem ze słonecznej Italii. Latem na sklepowe półki trafiają dwa albumy z muzyką Vivaldiego w wykonaniu Weneckiej Orkiestry Barokowej pod dyrekcją Andrei Marcona, w tym płyta z udziałem „księcia barokowych skrzypiec” – Giuliana Carmignoli.

Założyciel i dyrygent Weneckiej Orkiestry Barokowej, Andrea Marcon urodził się w Treviso we Włoszech (podobnie jak jego krajan, należący do czołówek wykonawców muzyki włoskiego baroku, Giuliano Carmignola). Marcon studiował grę na organach i klawesynie u Jean-Claude'a Zehndera w Bazylei, a na liście jego nauczycieli znajdziemy jeszcze takie nazwiska, jak Luigi Ferdinando Tagliavini, Hans van Nieuwkoop, Jesper Christensen, Harald Vogel i wreszcie Ton Koopman. W latach od 1983 do 1997 Marcon był klawesynistą i organistą w Treviso, prowadząc zespół muzyki dawnej Sonatori de

la Gioiosa Marca. Z zespołem tym współpracował również Carmignola. Jak wspomina, to właśnie Marcon zachęcił go do pracy z takim repertuarem: „Jestem mu niezwykle wdzięczny za rozbudzenie we mnie ciekawości dotyczącej tekstów z tamtego okresu, za skłonienie mnie do ponownej podróży w świat tej muzyki i do lepszego poznania jej estetyki i stylistyki. To było niezapomniane muzyczne doświadczenie”.

Carmignola rozpoczął naukę gry na skrzypcach u swojego ojca, potem kształcił się u Luigiego Ferra w konserwatorium im. Marcella w Wenecji i uczył się na konsultacje do Nathana Milsteina i Franca Gulli w Accademia Musicale Chigiana, a także (jak przeczytamy w jego oficjalnej biografii na stronach Deutsche Grammophon) – do skrzypka polskiego pochodzenia, Henryka Szerynga. Karierę Carmignola rozpoczął tak naprawdę od zdobycia nagrody Premio Citta di Vittorio Veneto w 1971 r. i zwycięstwa w Konkursie im. Paganiniego w Genui dwa lata później. Od tego czasu miał okazję wystąpić z większością orkiestr europejskich pod dyrekcją takich mistrzów

umową z Sony Classical. Na pierwszej płycie zarejestrowanej dla tej wytwórni z Marconem i Wenecką Orkiestrą Barokową, znalazły się *Cztery pory roku*, uzupełnione trzema innymi koncertami napisanymi przez Vivaldiego pod koniec życia i wcześniej nie nagranyymi. W 2002 r. Marcon nagrał z Carmignolą sonaty Jana Sebastiana Bacha dla Sony Classical, a ze swoim zespołem zadebiutował podczas festiwalu BBC Proms. Kolejny sezon koncertowy zajęły mu występy z wenecką orkiestrą i mezzosopranistką Angeliką Kirchschlager. Dwa lata temu Marcon poprowadził wystawienie *Ariodante* Haendla w Operze we Frankfurcie, a także (idąc śladem Giuliana Carmignoli) zawarł ekskluzywny kontrakt z Archiv Produktion. Pierwszym nagraniem Marcona i Weneckiej Orkiestry Barokowej dla tej wytwórni była światowa premiera *Andromeda Liberata*, zrealizowana jesienią 2004 r. W tym samym roku świat ujrzela nagrana z Carmignolą płyta *Concerto veneziano*, na której Antonio Vivaldi sąsiadował z Pietro Antonio Locatellim oraz Giuseppe Martinim – i która zdobyła uznanie na całym świecie.

Owocna współpraca muzyków trwa nadal i po serii koncertów z Katią i Marielle Labeque w 2005 r., Marcon i Wenecka Orkiestra Barokowa weszli ponownie do studia, aby zarejestrować nie nagrywane wcześniej koncerty skrzypcowe Vivaldiego z Carmignolą jako solistą oraz symfonie i koncerty na instrumenty smyczkowe Vivaldiego. Jak widać, lato melomana upłynie więc w tym roku pod znakiem Vivaldiego oraz Marcona i jego orkiestry, która promuje swoje albumy podczas europejskiej trasy koncertowej (występują m.in. we Włoszech, Niemczech, Belgii, Hiszpanii i Austrii). Na szczęście koncerty odbywają się w zadaszonych salach koncertowych, muzycy nie muszą więc obawiać się deszczowej wakacyjnej pogody... 🎻



Giuliano Carmignola
fot. © KAS/DG

Trzeba zapracować na starość

rozmowa z Ewą Podleś

Mój wywiad z Ewą Podleś przeprowadziłam w Barcelonie. Łączy nas długoletnia przyjaźń i choć sytuacja życiowa sprawiła, że mieszkamy dziś daleko od siebie, to jeśli tylko Ewa zjawia się w Hiszpanii, staram się ją odwiedzić lub ona mnie. Proszę nie podejrzewać mnie o koterie, moim zadaniem jest przybliżenie sylwetki naszej najwybitniejszej śpiewaczki. Artystki, dość rzadko występującej w Polsce, za granicą zaś robiącej furorę wszędzie tam, gdzie się pojawia. O tym, dlaczego Ewa Podleś występuje częściej poza krajem, o muzyce, estetyce, repertuarze i innych sprawach jest poniższa rozmowa. Rozmawiamy tuż po premierze *Giocondy*, w której śpiewała partię niewidomej matki, rolę niezwykle dramatyczną, pasującą do jej ekspresyjnego głosu (słynna aria *Voce di donna*). Po swoim występie, prócz olbrzymiego aplauzu publiczności, otrzymała wspaniałe recenzje. Zacytuję jedną z nich: *El Mundo*: „Ślepa (La Cieca) Ewy Podleś to prawdziwy luksus, gdyż daje nam sposobność usłyszenia jednego z nielicznych istniejących obecnie kontraltów; poza tym (...) artystka udowadnia, że nie ma matych ról, a są tylko wielcy artyści”.

Czy mała rola może satysfakcjonować wielką artystkę? Jak dziś odbierana jest przez publiczność i krytykę opera *Ponchiello*? W ubiegłym wieku opera ta nie cieszyła się wielkim uznaniem krytyki. Zarzucano jej zbyt skomplikowaną i brutalną fabułę. Co o tym sądzisz?

Myślę, że z każdej najmniejszej roli można zrobić kreację. Miałam tego dowód w reakcji publiczności. Ośmiokrotnie śpiewałam w Barcelonie *Giocondę* i ośmiokrotnie schodziłam ze sceny niezmiernie szczęśliwa, otrzymując najbardziej burzliwe oklaski. Operę tę śpiewałam po raz pierwszy w

życiu. Ta piękna, ekspresyjna muzyka oczarowała mnie bez reszty. Mam nadzieję, że publiczność również tak jak ja, rozkoszowała się wielką melodyjnością partii – zarówno solowych, jak i zespołowych. To prawda, że dawniej krytyka niezbyt przychylnie ją przyjmowała ze względu na libretto. Dla mnie

jednak jest ono przejrzyste. Znam bardziej skomplikowane, np. *Trubadur*. Rola Giocondy rozstawiła Maria Callas. Niestety nie miałam tak doskonałej partnerki, choć rolę Giocondy śpiewała jedna z najwybitniejszych śpiewaczek amerykańskich, Deborah Voigt. Nie mniej jednak magia nazwiska Pierre Luigi Pizziego – scenografa z zawodu, dyktatora z charakteru – sprawiła, że przedstawienie stało się sukcesem, do którego mam nadzieję i ja się przyznaję.

Przejdźmy do „Semiramidy”. Jesteś teraz w trakcie prób do przedstawienia. Śpiewałaś tę operę wielokrotnie w wersji koncertowej i operowej. Która z nich jest Ci bliższa?

Z całą pewnością wersja koncertowa. *Semiramida* Rossiniego jest operą długą, która trwa 4 – 4 i pół godziny w zależności od skrótów stosowanych przez dyrygenta. Często śpiewałam wersję najdłuższą, którą dla wydawnictwa Ricordiego opracował i preferuje Alberto Zedda. Jest to męczące nie tylko dla śpiewaków i całego zespołu, ale również dla publiczności, która musi „wysiedzieć” prawie 5 godzin z jedną tylko 15 minutową przerwą. Muzyka jest, jak u Rossiniego – piękna, barwna, ale stawiająca wielkie wymagania wszystkim – Semiramidzie, Arsacesowi, orkiestrze, itd. Niestety akcja opery nie jest atrakcyjna. Raczej dość statyczna. Dlatego uważam, że odpowiednio skrócona wersja koncertowa, pozwalająca skupić się wyłącznie na muzyce, jest z korzyścią dla utworu.

Jak możesz skomentować produkcję Teatro Liceo?

Jest to wersja na wskroś nowoczesna. Stroje, efekty laserowe i scenografia, jak z filmu science fiction – mają uczynić produkcję bardziej żywą, spowodować, że publiczność nie tylko zachwycić się będzie muzyką, ale i całością przedsięwzięcia. Mnie dużo pomysłów drażniło i przeszkadzało. Ale ostateczne słowo zawsze ma publiczność – przecież dla niej to wszystko robimy. Ich owacje, to nasz sukces.

Śpiewasz repertuar operowy na całym świecie. Częściej w Stanach niż w Europie. Co możesz powiedzieć o organizacji pracy przy produkcjach operowych w Europie i Ameryce? Jaką wartość ma czas tu i tam?

To zależy przede wszystkim od reżysera i teatru. Najgorsza organizacja pracy jest chyba we Włoszech. Tam siedzi się na próbach całymi dniami, czasami bez zaśpiewania jednej nuty. Reżyser – notabene osławiony Pierre Luigi Pizzi – wyznaje zasadę, że jeśli on musi być w teatrze cały dzień – z racji swoich obowiązków – to i śpiewak również. W teatrach niemieckich praca jest bardzo dobrze zorganizowana. W Hiszpanii, gdzie dość często śpiewam – również. Mam wyznaczony gra-

fik prób, który skrupulatnie jest przestrzegany. A w Stanach? No cóż, przysłowiowy czas to pieniądz. Nie mam zastrzeżeń. Poza tym w Ameryce istnieje instytucja wolontariuszy, często melomanów na emeryturze, którzy są do naszej (śpiewaków) dyspozycji. Przywożą na próby, koncerty, cierpliwie czekają aż skończy się przedstawienie, by móc zawieźć do hotelu swoją „gwiazdę”. To bardzo piękne, bo robią to z miłości do muzyki.

Jesteś najczęściej występującą polską artystką w Hiszpanii. Twoje wy-

lazł się na równi z najwybitniejszymi tego świata? Czy uważasz, że dużo łatwiej jest to osiągnąć artyście rosyjskiemu czy amerykańskiemu? Dlaczego na dźwięk słowa – artysta z Polski, nie otwierają się wrota światowej kariery? Czego musimy dokonać, co udowodnić światu, aby słowo Polak było w sztuce podobnie traktowane jak – Amerykanin, Rosjanin?

Odpowiadając na pierwszy człon pytania – tak, czuję się kochana również i w Hiszpanii. Ale jest takie miejsce jak Madryt, gdzie mówi się, że pu-



stępy są dziś przyjmowane entuzjastycznie, zauważane i odnotowywane natychmiast przez tutejsze media. Uważana jesteś za artystkę luksusową, ale początek taki nie był. Tutejsza krytyka początkowo z rezerwą obserwowała występy polskiej śpiewaczki, ale wkrótce potem dostałaś absolutny kredyt zaufania i okrzyknięto Cię mianem – Wielka. Czy trudno jest się wybić polskiemu artyście, tak aby zna-

bliczność w dość powściągliwy sposób okazuje artyście swoje uznanie. Trudno ją, że tak powiem, rozruszać. Na szczęście mam to już za sobą i ilekroć występuję w Madrycie, czuję że to moja publiczność. Myślę, że nie ma zimnej publiczności, są tylko zimni artyści. Czy trudno się wybić artyście z Polski? – Tak. Wydaje mi się, że trudno zdobyć nam przychylność innych narodów. Bezsprzeczny kredyt zaufania

zawsze mieli i mają Rosjanie, Amerykanie, Niemcy czy Włosi. Dlaczego? Nie wiem. W polityce jest tak samo. Na przykład, Putin cieszy się wielkim poważaniem u Chirac'a, u kanclerz Niemiec Merkel i jakoś nikomu nie przeszkadza to co robi w swoim kraju, jak traktuje chociażby nas Polaków. Albo Bush, a sprawa Iraku. Cały świat przyglądał się do tej pory jego poczynaniom z aprobatą. Już wyobrażam sobie jakie oburzenie spowodowałyby podobne działania, czy wypowiedzi głowy państwa naszego kraju. Nieste-

ludziach zdolnych, a nie wybitnych. Konkludując, jeśli jesteś wielki, to bez względu na narodowość zawsze się wybijesz. Być może Rosjaninowi czy Amerykaninowi przyjdzie to łatwiej, ale tak już jest.

Masz wyjątkowo wrażliwe gardło (chyba jak każdy śpiewak) – podatne na infekcje, zmiany wilgotności powietrza. Często podróżuje samolotem (dziś zima w Europie, jutro lato w Ameryce), klimatyzacja – jednak jeszcze nigdy nie słyszałam, abyś odwołała jakikolwiek spektakl opero-

śpiewasz z niezwykłą precyzją, swobodą – bez zarzutu. Jak to się dzieje? Czy jest to kwestia talentu, wielkiej mobilizacji, techniki, czy jeszcze czegoś więcej?

Oczywiście to przygotowanie techniczne – baza jaką się buduje przez lata pracy, ale i wielka odpowiedzialność. W moim życiu odwołałam tylko dwa recitale i bardzo źle się z tym czułam. Zawiodłam bowiem publiczność, która kupiła bilety, żeby mnie posłuchać. Na szczęście, nigdy nie byłam aż tak ciężko chora, aby odwołać spektakl operowy, czy koncert symfoniczny, gdyż to wiązałoby się z zaprzepaszczeniem pracy wielu ludzi. Mogę powiedzieć, że los mi sprzyjał. Nie mniej jednak zdarzało się, że śpiewałam z gorączką, czy chorym gardłem. Znam siebie i swoje możliwości, aby wiedzieć czy moja niedyspozycja może mieć wpływ na jakość występu. Nigdy również nie anonsuję, że jestem chora, gdyż źle to wpływa na nastawienie publiczności, która myśli wówczas, że dostaje „towar gorszej jakości”. Tylko ja wiem, że dziś akurat nie czuję się najlepiej. Zresztą bywa i tak, że mobilizacja pomaga mi do tego stopnia, iż koncert wypada naprawdę świetnie. No cóż, a jeśli chodzi o kaprysy, to myślę że ich nie mam. To chyba dobrze? Nie lubię tylko jednej rzeczy: kiedy mi się przeszkadza w dzień koncertu. Jest to dla mnie dzień święty – tylko do mojej dyspozycji.

Ale Twoi koledzy po fachu miewają wiele kaprysów, które obrosły w legendy. Czy jest to dobrze widziane i konieczne? Czy własny kucharz, czarne zastony w pokoju hotelowym, nie mówiąc już o przejawach złego wychowania, takich jak niepunktualność, czy arogancja, to rzeczywiście potrzeba pokazania swojej indywidualności, czy raczej złego charakteru?

Nie lubię mówić o innych. Według mnie, prawdziwa gwiazda nie potrzebuje tego wszystkiego. Placido Domingo, Marylin Horne czy inni śpiewacy z tak zwanego topu, są naprawdę czarującymi i normalnymi ludźmi. Co nie znaczy, że nie mają swoich upodobań. Jeśli Luciano Pavarotti zażyczył sobie czarnych zaston, to widocznie ich potrzebował – myślę, że do wypoczynku. Bywają jednak tacy śpiewacy, którym sława wyraźnie szkodzi, stąd też ich zachowanie często ociera się o złe wychowanie. Tak to już bywa. Popatrzmy choćby na ludzi władzy – oni również nie są od tego wolni. Różnica polega na tym, że zbyt rozkapryszone gwiazdy w końcu mogą zaszkodzić tylko sobie. Bo w końcu odsuwa się je od współpracy i o nich zapomina, jak było w przypadku Kathleen Battle. Politycy, niestety, szkodzą innym.

Dzisiaj możesz wybierać repertuar, który jest odpowiedni dla Twego gło-



G. Rossini – *Semiramida*
E. Podleś i F. Zapater
fot. Antoni Bofil/Gran Teatre del Liceu

ty tak jest i chyba na razie nic z tym nie możemy zrobić. Nie mniej jednak jedynostka wybitna zazwyczaj nie kojarzy się z narodem – jest własnością świata. Nikt, myśląc o Krystianie Zimmermannie nie powie, Polak Zimmermann lub Hiszpan Placido Domingo. Dlatego uważam, że jeśli artyści polscy nie robią oszałamiającej kariery za granicą, to nie dlatego, że się nas nie lubi, tylko że talent się nie sprawdził. Myślę tu o

wy, czy koncert. Nie należysz do tych kapryśnych diw operowych, które z powodu byle chrypki chowają się do ciepłego pokoju hotelowego i czekają, aż będą w stu procentach dyspozycyjne. Nie chodzisz na próby owinięta szalikiem, nie kaprysisz – to takie niezwykcyjne w świecie wokalistów. Najbardziej zdumiewające jest to, że pomimo czasami dużej niedyspozycji, wychodzisz na estradę i



G. Rossini – *Semiramida*
E. Podles
fot. Antoni Bofill/Gran Teatre del Liceu

su. Ale czy zawsze tak było? Czy opery wagnerowskie – wielkie siłowe role nie wymagały od Ciebie forsowania głosu? Wielu śpiewaków zniszczyło go sobie, śpiewając nieodpowiedni dla siebie repertuar. Jak było w Twoim przypadku?

Zawsze wybierałam sobie repertuar. Szanowałam swój głos i nigdy nie dałam się namówić na nieodpowiednie dla siebie rolę. Jako młoda śpiewaczka miałam głos lekki, a więc śpiewałam Angelinę w *Kopciuszku*, Cherubiną w *Weselu Figara*, czy Dorabellę w *Così fan tutte*. Lecz kiedy proponowa-

no mi zaśpiewanie Azuceny – mówiłam: Dobrze, ale za 30 lat. I tak z biegiem lat i dojrzewaniem mojego głosu, pewne role przychodziły, a inne odchodziły. Dziś na pewno nie zaśpiewam *Kopciuszka*, nie dlatego, że nie wyśpiewam arii koloraturowych, ale dlatego, że mam już nieodpowiednią dla postaci barwę głosu. Natomiast niewidomą matkę Giocondy, Erdę w *Pierścieniu Nibelunga* Wagnera, czy wspomnianą wcześniej Azucenę – jak najbardziej. To, że śpiewam już 30 lat i utrzymuję się w formie, to z pewnością zasługa moich wcześniejszych wyborów. Odmawiając kuszących propozycji narażałam się na bezrobocie, ale moja świadomość mówiła mi – nie, nie teraz. Niestety wielu moich znanych kolegów ulegało pokusie śpiewania nieodpowiednich dla siebie ról, bo za tym krył się dobry kontrakt lub wątpliwej jakości prestiż i dzisiaj już nie istnieją w zawodzie. Na przykład magia nazwiska wielkiego Herberta von Karajana powodowała, że kiedy dostawali od niego ciekawą propozycję, przyjmowali ją bez zastanowienia. Mieli swoje 5 minut, które mogło zmienić im życie i śpiewali u boku największego z największych. Herbert von Karajan nie zastanawiał się, czy propozycja zaśpiewania np. Wagnera, jest dobrą propozycją – odpowiednią dla młodego głosu – bo się po prostu na tym nie znał. Uważał, że jeśli on coś proponuje to należy to

przyjąć. Tak się niestety zawsze działo i działa będzie. Dlatego każdy młody śpiewak, jeśli chce długo istnieć na scenie, powinien zachować zdrowy rozsądek dobierając sobie repertuar i dostosowując go do aktualnych możliwości głosowych.

W swojej karierze śpiewaczej występowałaś z wieloma bardzo wybitnymi i znanymi dyrygentami. Z pewnością doznawałaś rozczarowania widząc legendę batuty, z którą trudno było się porozumieć i czuć wygodnie śpiewając. Czasami przyjemną niespodzianką było zapewne spotka-

nie z młodym nieznanym dyrygentem, otwartym, wrażliwym i elastycznym na Twój śpiew. Proszę opowiedz nam o tym...

Śpiewałam z dyrygentami o wielkiej renomie i z takimi, o których niewiele wiadomo. Dla mnie ważne jest to, aby dyrygent z którym występuję był dobrze przygotowany i dobrze mi partnerował, a nie to, jaką sławą się cieszy. Muszę przyznać, że z wielkich nazwisk sprawdził się wspaniale Lorin Maazel, z którym śpiewałam *Dziecko i czary* Ravela – wielki profesjonalista. Natomiast zdarzało mi się występować u boku dyrygenta o „dużym nazwisku”, który przystępował do próby kompletnie nieprzygotowany i co najgorsze imputował mi swoją nieprzemyślaną interpretację. Tak było w przypadku Pinchasa Zukermana. Doszło między nami do scysji przy całej orkiestrze, ponieważ ostawiony Zukerman uważał, że to ja mam śpiewać pod niego, a nie odwrotnie. Chciał zmienić moją interpretację utworu, który śpiewam od 20 lat i z którym zawsze odnosiłam wielki sukces. Próbowałam delikatnie wytłumaczyć mu, że to nie ja jemu, tylko on mnie powinien akompaniować. Bezskutecznie! Więc kiedy kolejny raz oświadczył bym uważała na niego – „Watch me!” – rozwścieczona krzyknęłam: „Nie, to ty uważaj na mnie! – No, you watch me!”. Nastąpiła grobowa cisza, która wydawała się trwać wiecznie. Jak takie historie szybko się rozchodzą, może świadczyć fakt, że tego samego dnia wieczorem znał ją nawet polski ambasador. W Kanadzie zdarzył mi się inny przypadek. Otóż kiedy stałam na jedynej próbie przed orkiestrą, znany skądinąd dyrygent Charles Dutoit zapytał mnie po cichu, czy mogę mu zanucić słynną arię Orfeusza oplakującego śmierć Eurydyki, bo on nie zna tego utworu. To oczywiście wstyd, że nie znał, ale jeszcze większy wstyd, że się go nie nauczył przed próbą. Po takich historiach poznaje się prawdziwych profesjonalistów. Zaobserwowałam pewne zjawisko, iż wielu niespełnionych instrumentalistów przechodzi na dyrygenturę, myśląc – to dużo łatwiejsze, będę wreszcie wielki. Jakież to złudne. Swoje niespełnione ambicje, kompleksy, przerzucają potem na innych, głównie na muzyków orkiestrowych – stając się despotami głuchymi na to co najważniejsze – na muzykę. Nie potrafią słuchać innych i są trudni we współpracy z solistami. Bycie dyrygentem to nie zawód zastępczy, to wielka sztuka – sztuka indywidualności i kompromisu. Dlatego też czasami wolę nieznanego, ale czujnego i elastycznego – bez kompleksów – muzyka, który z własnej woli wybrał dyrygenturę, bo jest on dla mnie większym gwarantem profesjonalizmu, niż utytułowana sława.

Hiszpańska kultura muzyczna nie cieszy się najwyższym uznaniem w świecie, choć życie muzyczne jest tu bardzo bogate. Nie widać jeszcze tak znacząco ogólnoswiatowego kryzysu i cięć budżetowych, które bezpośrednio dotyczyłyby muzyki. Buduje się mnóstwo audytoriów i sal koncertowych, które o dziwo przynoszą dochody, sprowadza świetne orkiestry symfoniczne, solistów i dyrygentów. Jest to jakby w sprzeczności z edukacją muzyczną i świadomością Hiszpanów dotycząca zapotrzebowania na muzykę poważną. Ta sytuacja jest odwrotnością tego co aktualnie dzieje się z polską sztuką, z polską muzyką. W naszym kraju państwo nie tylko nie ma pieniędzy na powstawanie nowych obiektów kulturalnych, ale zaniebuje w dużym stopniu nasz największy potencjał, jakim są artyści znani i uznani, a także młode talenty, które gdzieś przepadają w wielkim świecie. Czego według Ciebie należałoby dokonać, aby zmienić tę sytuację?

W Hiszpanii rzeczywiście wiele się zmieniło – na lepsze oczywiście. Kraj ten jest przykładem dobrego gospodarowania i właściwego wykorzystania pieniędzy unijnych, z których pewien procent i chyba niemały – przeznaczają się na kulturę. Doświadczylam tego występując w nowych, rewelacyjnych salach koncertowych np. w Walencji, San Sebastian, Bilbao czy na Teneryfie. No cóż, u nas w kraju czuje się biedę w tej materii. Państwo nie ma pieniędzy na kulturę, bo ma ważniejsze wydatki – chociażby na służbę zdrowia. Rozumiem to i dlatego myślę, że tylko sponsoring może poprawić sytuację polskiej kultury – przynajmniej na razie. Na przykład w Ameryce w Seattle, gdzie za 13 mln. dolarów wystawiono *Pierścieni Nibelunga* Wagnera, państwo nie dało nawet jednego dolara. Za całokształt przedsięwzięcia zapłacili sponsorzy. Myślę, że ustawowo zapisanie choćby kilku procent odpisu na kulturę z podatków, zachęciłoby wielu przemysłowców, ludzi posiadających duże pieniądze i banki do większej szczodrości. Dziś sponsoring na całym świecie zasila sztukę, wspomagając tym samym państwo. W epoce kryzysu zawsze obserwuje się cięcia, które w pierwszym rzędzie dotyczą kultury. Najbardziej widać to w krajach biednych i nasza ojczyzna jest tego przykładem. Choć i małymi pieniędzmi można dobrze rozporządzać. Muszą starczyć na cały sezon, a nie tylko na jego początek. Często widzę jak lekką ręką wydaje się duże pieniądze na sprowadzenie zagranicznego solisty, podczas gdy naszym artystom, często trochę dużo lepszym, oferuje się stawki minimalne – tak zwane polskie stawki. To chory proceder i czas go zaniechać.

Powiedzenie „cudze chwalicie, swego nie znacie”, powinno jak najszybciej zniknąć z mentalności ludzi zajmujących się kulturą.

Jesteś solistką Teatru Wielkiego Opery Narodowej. Czy rodzima instytucja w pełni wykorzystuje taką gwiazdę jak Ty (w dobrym tego słowa znaczeniu)?

Tak. Zawsze miałam, mam i mam nadzieję mieć dobre stosunki z Teatrem Wielkim. Wszystkie moje terminy i propozycje repertuarowe, były respektowane, brane pod głęboką rozprawę i realizowane. Dotychczas nie wydarzyło się nic, co mogłoby zakłócić moją dobrą współpracę z tą instytucją. Mam fantastycznych kolegów, których szanuję. To, że wielu z nich występuje częściej na deskach Teatru niż ja, to zbieg okoliczności – tak się złożyło. Nie mam z tego powodu żadnych problemów – żadnych zazdrości. Mogłoby być również odwrotnie. Większość z nas wychowała się i wykształciła w tym samym „gnieździe” – jesteśmy kolegami nie tylko po profesji.

W Polsce występujesz rzadko. Zaprośnienie Ewy Podleś jest luksusem dla instytucji kulturalnej – oczywiście na ten status zapracowałaś sobie ciężką pracą – ale powiedz mi proszę, czy ten fakt Cię cieszy, czy martwi?

Występuję rzadko, bo na ogół nie ma mnie w kraju. A dlaczego? Od wielu lat podpisuję kontrakty gdzie indziej – zazwyczaj w Stanach, bo tam składają propozycje z kilkuletnim wyprzedzeniem. Jestem wtedy wolna i mogę przyjąć ich terminy. Wołałabym śpiewać więcej w Europie, bo to przede wszystkim bliżej. Łatwiej wpaść do domu nawet na 2 lub 3 dni. Ze Stanów, to raczej niemożliwe. Problem w tym, że kiedy otrzymuję propozycje z Europy np. na 2 lata przed koncertem, wszystkie terminy mam już wcześniej zajęte przez Amerykanów. A najpóźniej, zgłaszają się instytucje w Polsce. Bywa, że pół roku, lub nawet dwa miesiące przed koncertem. Niestety, wtedy nie mam już wolnych terminów. Kiedyś zgłosiła się do mnie Filharmonia Rzeszowska z zapytaniem, czy wystąpię u nich. Odpowiedziałam, że tak – z miłą chęcią, ale kiedy? No, we wrześniu. A którego roku? – zapytałam – No, tego roku. Rozmowa miała miejsce w sierpniu! Jestem otwarta na wszelkie propozycje, ale to nie może być 5 minut przed dwunastą.

Czy można powiedzieć, że jeśli znajdzie się termin w Polsce, to Ewa Podleś woli wystąpić w kraju niż za granicą?

Oczywiście, że tak. Istnieje jednak pewien problem – problem finansowy. Gdybym mogła otrzymywać w Polsce takie honoraria jak zagranicą, nikt nie skłoniłby mnie do wyjazdu. Jednak nie

wszyscy mogą zaoferować godziwe wynagrodzenie. Rozumiem sytuację w kraju i jestem skłonna do kompromisu, ale za jałmużnę śpiewać nie będę. Myślę, że dobry gospodarz może znaleźć sponsorów – powinni się tylko o to trochę bardziej postarać. Sztuka jest dziedziną elitarną i nie każdy może być artystą – należy o tym pamiętać! Ale miałam też fantastyczne koncerty w Szczecinie, Białymstoku. Będę miała w Gdańsku. Chcę występować w kraju i myślę, że dla dobrych managerów nie jest problemem organizacja moich występów w kraju.

Nie uważasz, że sponsoring może spowodować powstanie zjawiska kumoterstwa i doprowadzić do pewnej zaściankowości. Jeśli mamy wpływowym znajomych i są pieniądze – to gramy, jeśli nie mamy tych znajomości, to nie istniejemy. W tej przepychance koncert może dostać nie artysta wybitny, tylko ktoś z układami.

Tak się zdarza. Zjawiska kolesiostwa i lizusostwa zawsze występowały. Dziś powoli odradza się management, zastępując dawny Pagart, czy Impresariat. Zaczynają działać na rynku artystycznym agenci, którzy wyszukują zdolnych malarzy, aktorów czy muzyków, lub też artyści sami się do nich zgłaszają. To pozytywne oznaki, że wreszcie coś drgnęło. Wielką rolę w kreowaniu kultury, a tym samym muzyki, mogłaby sprawować TVP – niestety tego nie czyni. Sztuka zajmuje w niej miejsce ostatnie. To żalotne zjawisko. Jako przykład podam, że na prawykonaniu *Siedmiu bram Jeruzolimy* Pendereckiego w Izraelu, nie było nikogo z Telewizji Polskiej. „Nie ma w Polsce takich artystów, których warto byłoby rejestrować” – to słowa jednej z dyrektorek TVP. Nic dodać, nic ująć.

Masz wielu wielbicieli na całym świecie. Jedną z oznak tego uwielbienia jest założenie przez nich strony internetowej, dotyczącej wszystkich Twoich występów i nagrań – słowem wszystko o Tobie. To bardzo miłe, prawda?

Długo o tym nie wiedziałam. Kiedyś ktoś przysłał mi wyciąg internetowej, w którym były zarejestrowane moje występy, recenzje z koncertów, a co najważniejsze, wymiana zdań między internautami na mój temat. Było to cudo. Potem dowiedziałam się, że założyli oni stałą stronę internetową dotyczącą mojej osoby. Czulam się bardzo wzruszona tym dowodem szacunku i uznania. Myślę, że to pochlebia każdemu artyście. Niektórzy z moich fanów jeżdżą za mną, nagrywając moje próby i przedstawienia (oczywiście wcześniej pytając o zgodę – czy mogą nagrywać). Potem przynoszą swoje nagrania z zapytaniem, czy chcę posłuchać? I jest to niezwykle owocne dla mnie, bo czasami umyka mi mały

detal i dzięki tym nagraniom mogę go odnaleźć. Czekają po spektaklu, aby mnie uściskać i zobaczyć z bliska. Wcześniej ten dowód sympatii był dla mnie dość krępujący, bowiem po spektaklu zmęczona, spocona, z resztkami charakteryzacji, chciałam jak najszybciej znaleźć się w hotelu – oczywiście niezauważona. Ale oni czekali z moimi płytami czy zdjęciami i rozumiałam, że nie chcą zobaczyć okładowej Ewy Podleś – tylko tę normalną, zmęczoną i spoconą. I dziś już się nie wzbraniam, wychodzę do nich taką jaką jestem. Mówi się, że opera umiera i nie ma przyszłości. Patrząc na moich fanów i zawsze pełną publiczności salę, czy to na koncertach, czy w operze, myślę że to nieprawda. Trzeba pamiętać, że sztuka jest elitarna i nigdy nie będzie miała tylu zwolenników, co widowiska sportowe. Dlatego o publiczność, która przychodzi na koncerty i do opery trzeba dbać i umożliwić jej jak najszerszy dostęp do sztuki. My artyści i publiczność jesteśmy sobie wzajemnie potrzebni i media powinny to mieć na uwadze.

Chciałabym teraz porozmawiać o kameralistycy, o jej roli jaką pełni w Twoim życiu artystycznym, współpracy z pianistami. Było ich wielu w Twojej karierze, jednak wszędzie podkreślałaś, że najlepiej Ci się śpiewało z mężem Jerzym Marchwińskim. Czy to dlatego, że łączy was silny związek uczuciowy? On, natura refleksyjna, Ty zaś impulsywna – czy w sztuce było to kompatybilne?

Nasze artystyczne „razem” nie było sielanką. Często spieraliśmy się dla dobrej sprawy, aby potem wspólnie doprowadzić do optymalnego efektu końcowego. Mieliśmy jednak przewagę nad innymi artystami, bo nasze spory nie zamykały się z chwilą zakończenia prób, przenosiły się na nasze życie codzienne. Czas, którym dysponowaliśmy, aby dyskutować o naszej muzyce, był praktycznie nieograniczony i w naszym przypadku okazał się owocny. Do wszystkiego trzeba w życiu dojrzeć, do wspólnego czerpania z siebie (na niwie artystycznej) również. Kiedy się poznaliśmy, Jerzy jako starszy ode mnie, był bardziej doświadczony, wiedział po prostu więcej. A ja, cóż – młoda kipiałam energią i chęcią pokazania światu ile potrafię, kim jestem. Trzeba mnie było wyciszyć, uzmysłowić również i błędy. Od męża przyjmowałam uwagi chętnie i z pokorą, bo były trafne i wyważone. Jerzy zawsze wiedział, w którym momencie powiedzieć, że to i tamto nie wyszło, co trzeba poprawić i dlaczego. Nigdy nie było to zaraz po koncercie. Wiedział bowiem, że moje emocje muszą najpierw opaść i kiedy powróci trzeba spojrzeć, wówczas możemy porozmawiać. Zawsze mówiłam, że z Jerzym Marchwiń-

skim śpiewało mi się najlepiej, nie dlatego że jest moim mężem, ale dlatego że był i jest artystą unikatowym. Jego rozumienie tekstu muzycznego, oddech czy dotyk fortepianu, było, jest i będzie dla mnie jedyne w swoim rodzaju. Wielu rzeczy się od niego nauczyłam, lecz i on również czegoś nauczył się ode mnie. Myślę, że choć nasze temperamenty różniły się od siebie, to stanowiliśmy świetny duet. Szkoła, że to już przeszłość.

Mówi się, że artystą prawdziwie wielkim jest się wtedy, jeśli ma się ten „właściwy czas” – nie zapisany nutami, ale znajdujący się pomiędzy nimi – czas na wypowiedzenie siebie. Wasz duet według mojej opinii miał ten wspólny czas. Czy to właśnie złoty środek na doskonały duet?

W muzyce czas jest absolutnie niezbędny. Jeśli nie ma w niej przestrzeni, nie ma właściwego w czasie oddechu, to nie ma również i muzyki. Jest tylko rzemiosło. Jakże wielu mamy dziś na świecie wspaniałe wygrywających nuty muzyków, bezbłędnie wyśpiewujących koloratury śpiewaków, czy dyrygentów – taktomierzy. Niewielu jednak prawdziwych artystów. Właściwie rozumiany czas w muzyce z całą pewnością przynależny jest tylko wielkim artystom. To właśnie jest talent.

Czy pojęcie doskonałość w sztuce w ogóle istnieje? Czy może jest to sztuka kompromisu?

I jedno i drugie. Zawsze dążymy do absolutu, ale tak jak w życiu nie działamy sami, tak i w muzyce musimy się układać z innymi muzykami, dyrygentami, pianistami czy orkiestrą. To oczywiście kompromis, nie zawsze zgodny z naszą wizją artystyczną utworu. Zawsze ktoś komuś musi się poddać, lub też wzajemnie współpracować – co jest ideałem i rzadkością. W innym przypadku nie ma wspólnego grania i nie ma koncertu.

Z czego oczekujesz od pianisty? Wolisz pianistę niezależnego, z własnymi ideami muzycznymi, czy też takiego, który Ci się bezwzględnie podporządkuje?

Przed wszystkim oczekuję przygotowania – bezbłędnego opanowania tekstu, co jest oczywiste – musi wiedzieć o czym śpiewam i dobrze byłoby gdyby grał z pamięci. Mówię o grze z pamięci nie bez powodu, gdyż to pomaga w skupieniu, we wzajemnym wsluchaniu się w siebie i w muzykę. No i oczywiście pianista musi mnie inspirować. Pianista podporządkowany – tak zwany akompaniator – jest wygodny jak domowy pantofel, ale na balu nie mogę się z nim pokazać. Potrzebuję obok siebie równorzędnego partnera. Oprócz mego męża znalazłam go w osobie Garricka Ohlssona. Występujemy razem dość rzadko, bo rozbieżne terminy nie pozwalają nam na czę-

stsz spotkania. Lecz kiedy już występujemy, to zawsze jest ogromna satysfakcja. Garrick przy swojej wielkości jest osobą niezwykle skromną i pokorną. Pamiętam, jak kiedyś żartem podczas próby, powiedziałam mu, że mój mąż grał to z pamięci. Garrick widocznie wziął sobie tę uwagę do serca, bo następnym recital grał już z pamięci. Nie musiał tego robić, ale był to gest godny wielkiego artysty. Po koncercie powiedział mi, że dopiero tak grając, mógł się poczuć wolny, nie śle dził bowiem nut, zaś wsluchując się w mój śpiew, mógł pod barwę mego głosu dobrać właściwą barwę fortepianu. A jak Garrick potrafi czarować kolorami, to wszyscy wielbiciele jego gry wiedzą. Jestem przekonana, że wielkie kreacje nie powstaną jeśli artyści patrzą w nuty, przewracając kartki lub też podczas koncertu zrzucają je na podłogę (bo i z taką pianistką kiedyś występowałam).

Twój mąż Jerzy Marchwiński po wycofaniu się z czynnego życia artystycznego i wspólnego koncertowania, zajął się organizacją Twoich wyjazdów, sekretarzowaniem i wszystkim tym co jest niezbędne do funkcjonowania w zawodzie, a bardzo rozprasza i zabiera dużo czasu artyście. To chyba idealne rozwiązanie, zwłaszcza że robi to znakomicie. To daje Ci z pewnością wiele komfortu psychicznego?

O tak. Nie wyobrażam sobie, żeby mogło być inaczej. Jerzy jest moją prawą i lewą ręką. Odciąża mnie od wszystkich prozaicznych i absorbujących spraw, które związane są z każdym wyjazdem. Pozwala mi się skupić na sobie, co oczywiście jest dużym luksusem. Nie mogę powiedzieć, że uwalnia mnie od wszystkich stresów, bo byłoby to przesadą – stesy dźwigamy wspólnie. Jest mi wielkim przyjacielem. Rozumie i wytrzymuje moje napięcia, doradza. Czy można prosić o więcej?

Czy myślałaś o uczeniu?

Niestety w chwili obecnej nie mam na to czasu. Uczenie to nie tylko czas, ale i wielka odpowiedzialność. Jestem zbyt zajęta swoim śpiewaniem, abym mogła z należytą powagą zająć się śpiewaniem innych. Jeśli mam trochę luzu między koncertami, to wolę ten czas przeznaczyć na odpoczynek. Od 20 lat nie miałam prawdziwych wakacji bo tak się ułożyło moje życie, ale myślę że niedługo trzeba będzie zwolnić tempo i być może znaleźć czas na uczenie. Na razie jednak, jak już powiedziałam, jest to fizycznie niemożliwe.

Ewo, dziękuję Ci za czas, który poświęciłaś na naszą rozmowę, za szczerą wypowiedź i wiele ciekawych wątków, które tu poruszyłyśmy.

Rozmawiała: Elżbieta Jabłońska

Ben Heppner śpiewa Siegmunda i Siegfrieda

Ben Heppner jest zwykle określany mianem najlepszego współczesnego tenora śpiewającego partie wagnerowskich dzieł. Publiczność na całym świecie została poruszona jego wykonaniami w *Śpiewakach norymberskich*, *Lohengrinie*, *Latającym Holendrze* i ostatnio przepelnionym pasją *Tristanie*. Dotychczas jednak nie miał jeszcze okazji zmierzyć się z jednym z największych wyzwań dla wagnerowskich śpiewaków, jakim jest *Pierścień Nibelunga*. Jest to szczególnie ekscytujące dla miłośników muzyki i dla samego Heppnera, zwłaszcza, że nagrał właśnie kilka scen z *Pierścienia*, śpiewając partie Siegmunda i Siegfrieda. Było to swoistym przygotowaniem na wydarzenie, które ma mieć miejsce w 2008 r. w Aix-en-Provence, podczas którego, po raz pierwszy ten młody tenor będzie wykonywał partię Siegfrieda na scenie.

Heppner przyznaje, że nadszedł na to w końcu doskonały czas. „Jeśli starałbym się nagrać to wcześniej, kiedy jeszcze nie byłem do końca na to przygotowany, nie byłoby to właściwym posunięciem. Nadal mam do tego dystans, chociaż cieszę się, że mogłem przygotować kilka scen z tego dzieła”.

Jego kariera i rozwój głosu jakoby już od kilku lat prowadziły go w stronę *Pierścienia*. „To było jakieś 17 lat temu, kiedy zmieniliśmy mój głos z lirycznego tenora na »spinto«. Mój nauczyciel zrozumiał, że niemiecki repertuar byłby właściwy dla mnie. Rozpoczęliśmy pracę nad specjalizacją w liryczno-heroicznych rolach wagnerowskich i rzeczywiście pomyślałem, że mógłbym się w tym repertuarze odnaleźć”.

Początek pracy nad Siegfriedem był dla mnie istotną zmianą, ponieważ do tego momentu zawsze unikałem *Pierścienia*.

Było kilka przyczyn dla tej ostrożności, jak wyjaśnia Heppner. Nie zawsze oznacza, że ktoś, kto odniósł sukces jako Siegfried, potrafi się odnaleźć w całym cyklu. Czasami wykluczając inne role. „Ale najważniejszym powodem dlaczego zajęło mi to tyle czasu, była dojrzałość zarówno moja, jak mojego głosu. Kiedy rozmawialiśmy o tym z Jamesem Levinem powiedział mi: »Prawdopodobnie mógłbyś nagrać *Siegfrieda* teraz i zapewne byłby to dobry wybór, ale ciągle nie jestem pewny co do młodego Siegfrieda«. Miał na myśli naturalnie dojrzałość i wytrzymałość psychiczną

potrzebną do zaśpiewania tego dzieła”.

Jak można usłyszeć na płycie, Ben Heppner nie ma problemu z wytrzymałością wokalną. Jest to jego wielkie osiągnięcie. Dla melomanów natomiast jest prawdziwą radością możliwość obcowania z najlepszym znanym wykonaniem scen zaśpiewanych przez silnego i wciąż młodego tenora. To może wydać się paradoksalne, ale Heppner, który nagrał dotychczas 16 kompletnych oper mówi, że nagrywanie opery niczym się nie różni od jej wykonywania na żywo. „Jeśli popełni się błąd na scenie już nie można go naprawić podczas tego samego wieczoru. Ale dla publiczności ważniejsza jest akcja dramatyczna niż perfekcja muzyczna. Na nagraniu, oczywiście, trzeba zadbać o każdy najmniejszy szczegół”.

Decyzja o wybraniu materiału nigdy nie jest łatwa. „Nie ma zbyt wielu fragmentów arii z tych czterech operach, ale naszą koncepcją było pokazanie całego życia Siegfrieda – początku życia z jego ojcem – Siegmundem, poprzez jego młodość, dojrzałość aż po śmierć”.

Dwie kontrastujące ze sobą arie znacznie wyróżniały się podczas selekcji materiału, pokazując mistrzostwo nastroju i charakteru. Aria Siegfrieda *Winterstürme (Burza zimowa)* z *Walkirii* oddaje wizjonerstwo i poetykę bohatera. Ben Heppner jest pelen podziwu dla maestrii Wagnera: „W *Winterstürme* wyraża swoją miłość z takim pięknem. To wyrafinowanie przenosi do każdej frazy, do każdej linijki. Brzmi to bardziej jak muzyka kameralna niż wielki, nadmuchany Wagner”.

Z drugiej strony mamy w zestawie arię *Schmelzlied* Siegfrieda – dumnego i odważnego młodzieńca. „W tym fragmencie czuję, że Siegfried jest wciąż dwuwymiarowym bohaterem. Jego podróż prowadzi go do odnalezienia tego drugiego wymiaru. Zaczyna wierzyć w siebie i

swoje siły, staje się bardziej pewny siebie. Ale nawet podczas tej sceny zaczyna dorastać i rozumieć, że Mime nie jest do końca po jego stronie. To fantastyczny pokaz brawury, młodości i wigoru”.

Heppner jest zachwycony możliwością pracy z dyrygentem Peterem Schneiderem – weteranem bayreuthowskich festiwalu oraz drezneńskiej Staatskapelle. Drezno przygarnęło młodego Wagnera, a później odrzuciło go za rewolucyjną wizję. „Peter Schneider jest wspaniałym wagnerowskim ekspertem i jestem mu niezwykle wdzięczny za przeprowadzenie mnie przez ten projekt”.

Co Heppner myśli o nagraniu tych dzieł przed faktycznym ich wystawieniem? „Oczywiście, że chciałbym zaśpiewać to kilkanaście razy na scenie przed nagraniem. Pracowałem jednak bardzo ciężko nad tą muzyką i mam nadzieję, że moje nagranie zaostry jedynie apetyt publiczności na premierę opery w 2008 r.”.

Nie ma wątpliwości, że tak się stanie. Nagranie to pokazuje indywidualną drogę Heppnera i miarę jego siły. 



Ben Heppner
fot. Sebastian Hanel/DG

Ann-Sofie von Otter śpiewa utwory zespołu Abba

Najnowszy album Ann Sofie von Otter narodził się z fascynacji muzyką Benny Anderssona trwającej ponad dwie dekady. Jej fascynacja rozpoczęła się we wczesnych latach 80., kiedy nabyła płytę ABBA – *The Visitors*. Jej zachwyt muzyką Anderssona połączył się z fascynacją musicalami *Kristina fran Duvemala*, który śpiewaczka widziała wiele razy.

Kiedy przyszło do oddania hołdu tak płodnemu i utalentowanemu kompozytorowi jak Andersson potrzebne było coś więcej niż tylko pasja – potrzebna była ostrożna selekcja materiału. Przez ponad 40 lat Benny Andersson był autorem muzyki folkowej, musicali, ścieżek dźwiękowych do filmów oraz największych przebojów ABBA. Sześć z nich pojawiło się na albumie von Otter: począwszy od bitowej *I Am Just A Girl*, poprzez tytułową *I Let The Music Speak*, *The Winner Takes It All*, aż do ostatniej przed rozpadem grupy – *The Day Before You Came*. Śpiewaczka

wybrała także ballady z musicali autorstwa Andersson/Ulvaeus – *Chess* (1984) oraz *Kristina fran Duvemala* (1995), zawierającego utwory: *Ut Mot* i *Heaven Help My Heart*.

„Kilka tych melodii jest wyjątkowo chwytliwych” – mówi von Otter o tym różnorodnym materiale. „One trafiają prosto do serca i są niesamowite”. Ten album zawierający elementy folku, jazzu i popu został nagrany przez najlepszych jazzowych i folkowych muzyków skandynawskich. Artystka jest niezwykle dumna z możliwości pracy z nimi przy nagrywaniu materiału autorstwa jej szwedzkiego rodaka. „Tylko kilku kompozytorów zafascynowało mnie i wzruszyło w sposób w jaki udało się to Benny’emu Anderssonowi. Jest to jego nieprawdopodobnym darem”.

Po tym jak swoją karierę von Otter poświęciła prawie wyłącznie muzyce poważnej, można by się dziwić takiemu doborowi materiału na nowy krążek.

Artystka jednak śpiesznie wyjaśniła przyczyny swojego zainteresowania lżejszym rodzajem muzyki: „Śpiewam to co lubię i co w jakiś sposób mnie wzrusza, fascynuje – to może być zarówno Mozart, Bach, Haendel, Monteverdi, jak i Benny Andersson – ważne jest co ta muzyka znaczy dla mnie. Zawsze chciałam śpiewać nieco instrumentalnie co, mam nadzieję, dobrze brzmi w niektórych z tych piosenek. Ale moim głównym powodem był fakt, że uważam tę muzykę po prostu za fantastyczną. Uwielbiam ją”.

Wraz z tym nagraniem fani odkryli nie tylko skrywaną pasję jednej z najlepszych mezzosopranistek świata do muzyki szwedzkiego kompozytora, ale także jego muzykę – na nowo. „Ale w dzisiejszych czasach – wyznaje kompozytor – słucham najbardziej ekskluzywnej muzyki poważnej”. Nie ma się więc co dziwić, że Benny i Ann Sofie nareszcie siebie odnaleźli. 🎵



Anne-Sofie von Otter
fot. Thomas Klementsson/DG

Proponuję moim studentom granie muzyki Szymanowskiego

opowiada Håvard Gimse, norweski pianista, wybitny interpretator dzieł Edwarda Griega

Håvard Gimse zyskał sławę, jako wyjątkowy odtwórca dzieł Edwarda Griega, Geirra Tveitta i Jana Sibeliusa. Jego nagrania utworów fortepianowych zdobywają uznanie i najwyższe oceny międzynarodowej krytyki muzycznej. Pod koniec kwietnia pianista wykonał *Koncert fortepianowy a-moll* Griega z towarzyszeniem Płockiej Orkiestry Symfonicznej, którą poprowadził Eivind Gullberg Jensen.

Zacznijmy od początku, czyli od momentu rozpoczęcia Twojej edukacji muzycznej. Powiedz, jak zaczęła się Twoja kariera? Co stało się przyczyną, że podjąłeś naukę gry na fortepianie?

Częściowo to był przypadek. Moi rodzice nie mają nic wspólnego z muzyką, jednak, kiedy miałem około dwóch lat, zauważyli, że stałem w pobliżu radia i lubilem dyrygować muzyką poważną. Potem umieścili mnie w muzycznym przedszkolu, w którym moja wychowawczyni była jednocześnie nauczycielką fortepianu.

Rozumiem, że w ten sposób miałeś małe szanse zostania muzykiem rockowym i zajęłeś się klasyką?

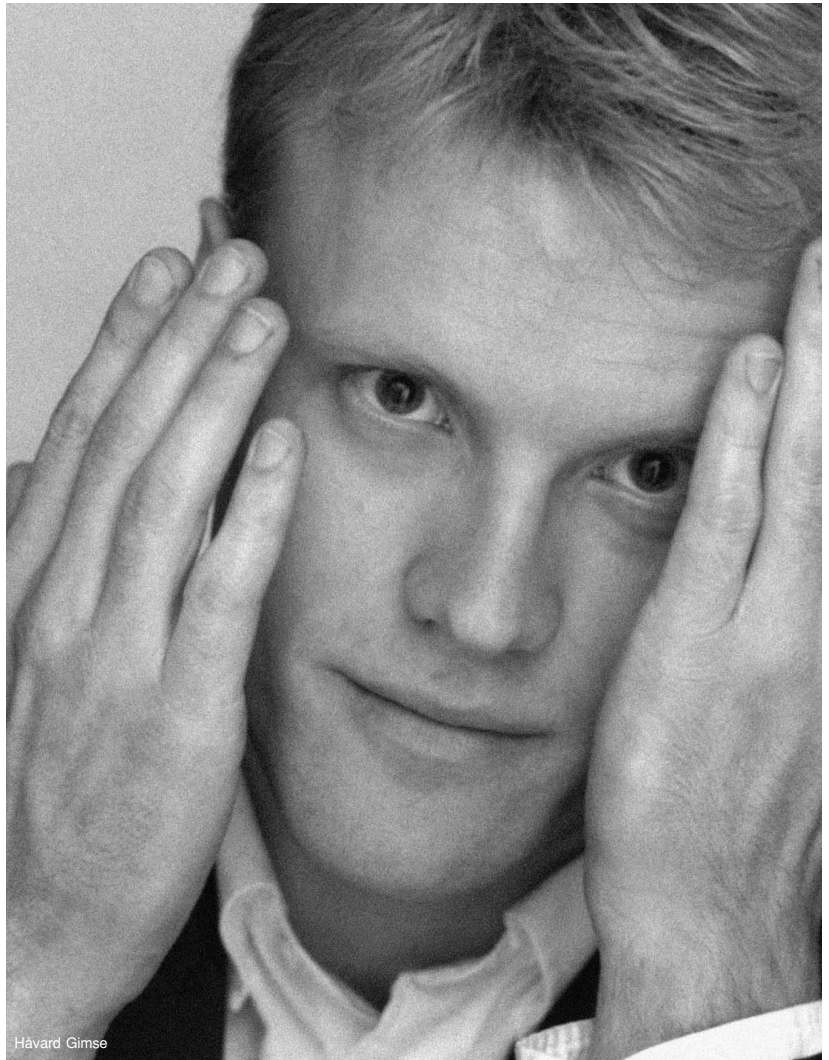
Właściwie tak (śmiech). Tak naprawdę od początku to była muzyka poważna, choć doprawdy nie wiem, czy stało się tak, dlatego, że ja taki jestem, czy też z powodu mojej nauczycielki. Ona interesowała się wyłącznie tym rodzajem muzyki. Szczęśliwie i ja preferowałem ten gatunek, więc początek nie mógł być inny.

Jak wspominasz swój pierwszy kontakt z muzyką Griega?

Pamiętam to dość dobrze. Mając 7-9 lat grałem standardowe utwory, jakie w tym wieku się grywa, a więc kompozycje Mozarta, Haydna, czy Beethovena. Aż w końcu, przyszedł taki dzień, kiedy pozwolono mi zagrać utwór Griega. Pamiętam, że był on bardzo melancholijny, nastrojowy i miał specyficzne połączenia dźwięków. Szalenie mi się to spodobało, bo była to kompozycja zupełnie inna od tych, które wtedy grywałem.

Zdobyłeś powszechne uznanie, jako interpretator muzyki kompozytorów skandynawskich. Czy Twoje nagrania tych dzieł, to jakiś plan potwierdzający teorię, że muzyka nacechowana pierwiastkiem narodowym najlepiej brzmi w interpretacji wykonawców z danego kręgu kulturowego, czy też stoi za tym zupełnie inna przyczyna?

Wydaje mi się, że odpowiedź leży gdzieś pośrodku. Rozmawiałem dzisiaj



Håvard Gimse

o tym z Eivindem (Jensenem, dyrygentem, z którym Gimse występował podczas płockiego koncertu – przyp. RM). Oczywiście to, że jestem Norwegiem stawia mnie w lepszym położeniu podczas pracy nad muzyką kompozytorów norweskich, bowiem od dzieciństwa wzrastałem u źródła tej muzyki – mam tu na myśli muzykę ludową. Ale jednocześnie nie uważam, że tylko skandynawowie mogą dobrze wykonywać muzykę skandynawską.

Skoro tak, to czy Twoje najbliższe

plany nagraniowe przyniosą nam kolejne płyty z twórczością Griega, Tveitta, albo Sibeliusa, czy też sięgniesz po repertuar, nazwijmy to, bardziej uniwersalny?

W ciągu ostatnich kilku lat starałem się prowadzić to równoległe. Nagrywałem utwory wielu kompozytorów skandynawskich, ale i inny repertuar. Trzeba jednak przyznać, że przemysł płytowy zainteresowany jest, w większości przypadków, muzyką, która nie jest tak często nagrywana – a więc dla mnie



Håvard Gimse

próby w Polsce trwają bardzo długo; a ponieważ tak się dzieje, muzycy wiedzą, że mają dużo czasu na przygotowanie się i dlatego dopiero pod koniec cyklu prób orkiestra mobilizuje się na tyle, aby zagrać dobrze. Porównując to z angielskimi orkiestrami, muzycy mają tam dużo mniej czasu. Program prób jest niezwykle napięty i do końcowych efektów dochodzi się dużo wcześniej. Pamiętam poznańską orkiestrę, tam ich gra znacząco poprawiła się dopiero podczas próby generalnej i koncertu. Dopiero wówczas muzycy pokazali na co ich stać, a ja zdałem sobie sprawę z tego, że jest to dobra orkiestra.

Dużo czasu poświęcasz na pracę: koncertujesz, nagrywasz. Czy znajdujesz czas na jakieś hobby?

O tak. Mam wiele zainteresowań. Uwielbiam czytać, szczególnie poezję. Interesuję się polityką, również sportem, ale oczywiście nie mam na to zbyt wiele czasu.

W Polsce przeżywamy okres wzmożonej popularności literatury skandynawskiej. Czy w Twoim kraju znana jest z kolei polska literatura?

Mam nadzieję, że w Norwegii rozwinię się zainteresowanie polską kulturą. Kiedy byłem w Poznaniu, spotkałem wielu studentów studiujących skandy-nawistykę i świetnie mówiących po norwesku. Czulem się troszeczkę zawstydzony, bo zdaję sobie sprawę, że w moim kraju nie ma aż tylu ludzi tak świetnie mówiących po polsku. Mam nadzieję, że się to zmieni, tym bardziej, że w Oslo widzimy ostatnio wielu Polaków, którzy budują nasz kraj. Dużo lepiej sytuacja przedstawia się, jeśli chodzi o znajomość polskiej muzyki. Oczywiście dla przeciętnego Norwega muzyka polska to Chopin. Tym nie mniej, w kręgach muzycznych popularnością i uznaniem cieszy się twórczość Witolda Lutosławskiego. Ja z kolei proponuję moim studentom granie muzyki Szymanowskiego. Mogę również podać przykład mojego profesora, Jirego Hlinki, który starał się popularyzować kompozytorów z Czech, Polski i innych krajów Europy Środkowej. Tego rodzaju działania doprowadziły do tego, że wasza muzyka jest w tej chwili bardziej znana, niż działo się to 15 lat temu.

Na zakończenie drobna zabawa towarzyska. Wyobraź sobie, że udajesz się na bezludną wyspę i możesz zabrać z sobą tylko jeden utwór muzyczny. Co by to było?

(Śmiech). To naprawdę trudne. Nie potrafię podać tylko jednego tytułu. Wziąłbym pod uwagę następujące kompozycje: jedną z dwóch ostatnich symfonii Mozarta, *Sonatę B-dur* Schuberta lub tego samego kompozytora *Fantazję f-moll* na cztery ręce.

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiał: Robert Majewski

to oznacza kompozytorów skandynawskich. Całe szczęście, że jestem w dogodnym położeniu i mam dobry kontakt z małą angielską firmą fonograficzną (Naim), i mogę nagrywać tam co zechcę. Ostatnie nagranie dla tej wytwórni to *Sonata księżycowa* Beethovena. Natomiast, dla Naxosu zrealizowałem dość sporo skandynawskiego repertuaru, co ma dla mnie ogromne znaczenie, bowiem daje mi to szansę bardzo osobistego zaangażowania się w idiom i charakter tej muzyki.

Czy traktujesz swoją karierę, jako misję popularyzowania muzyki skandynawskiej?

Przynosi mi to dużą satysfakcję i jednocześnie traktuję jako przywilej to, że mogę przyczynić się do tego, żeby muzyka skandynawska była lepiej znana. Tego też oczekuje ode mnie publiczność na całym świecie, licząc, że przynajmniej część mojego repertuaru

stanowią będzie muzyka szwedzka, fińska lub norweska.

Masz w swoim repertuarze również utwory Chopina, co sądzisz o tej muzyce?

(Śmiech). Uwielbiam Chopina. Nie jest to – wbrew pozorom – niebezpieczne pytanie, bo naprawdę z głębi serca mogę powiedzieć, że kocham Chopina. To kompozytor, którego chyba najwięcej dzieł wykonuję – no, może poza Griegem (śmiech).

Grałeś z wieloma świetnymi orkiestrami z całego świata, ale też z polskimi zespołami. Czy jest coś, co odróżnia pracę z polskimi muzykami od pracy z innymi?

Nie mam zbyt wielu danych, żeby się na ten temat autorytatywnie wypowiadać. Płocka orkiestra, obok poznańskiej, jest drugim waszym zespołem, z którym dane mi było współpracować, ale widzę pewne różnice. Na przykład,

Skrzypaczka, pianistka, kompozytorka

Z Barbarą Kaszubą rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Jest pani najmłodszą polską kompozytorką, która może się poszczycić swoją pierwszą monograficzną płytą. Jak doszło do jej nagrania?

Pomysł nagrania płyty zrodził się ze wspólnych koncertów na festiwalach i warsztatach w Polsce i zagranicą, gdzie spotykałam się ze światłymi wykładowcami i wspaniałymi wykonawcami, będącymi często moimi rówieśnikami. Przedsięwzięcie poparli duchowo profesjonalni muzycy – Orkiestra Kameralna PR Amadeus Agnieszki Duczmal, trio smyczkowe państwa Bałabanów i prof. Żołnierczyka, moja macierzysta uczelnia w Poznaniu oraz Ministerstwo Kultury, przyznając mi stypendium Młoda Polska na ten cel.

Jak dokonywała Pani wyboru utworów na płytę?

Nie było to łatwe... ale w końcu spośród wielu koncepcji ustalili się ostateczny blok utworów. Część z nich zyskała nagrody i wyróżnienia na konkursach kompozytorskich, mają je w repertuarze muzycy zawodowi – stąd moja odwaga, by je proponować. Płyta jest próbą dokumentacji drogi, jaką przebyłam – *Wspomnienie o Januszu Korczaku* na skrzypce solo pisałam w wieku 12 lat, *Trio zawiadackie*, *Na wiechowej polanie* na orkiestrę powstało w szkole średniej, *Trio „Wyspy szczęśliwe”*, *Suoni per sei violinisti* już na studiach.

Na płycie występuje sporo utalentowanych polskich artystów, jak zachęciła ich Pani do promocji swojej twórczości?

Pomysł na płytę był wspólny, mobilizowała nas długa znajomość i fakt, że wielu muzyków miało na stałe w repertuarze moje utwory. Chciałabym rozszerzyć nieco zakres tego pytania – mój projekt z założenia zakłada wspólnotę działania – wzajemnego wspierania się kompozytora i wykonawców. W tym sensie odpowiada założeniom programu stypendialnego Młoda Polska nawiązującego do duchowej tradycji tego okresu. Płyta jest więc szansą dla mnie jako kompozytorki, ale w równym stopniu promuje kunszt wykonawczy instrumentalistów – wyróżniających się artystów młodego-naszego pokolenia. Miałam szczęście, że moi koledzy ze szkoły, studiów są niezwykle uzdolnionymi muzykami. Ich umiejętności były dla mnie niesłychaną inspiracją w poszukiwaniach kompozytorskich. Na stałe zapisały mi się w pamięci corocz-



Barbara Kaszuba
fot. Linda Jankowska

ne warsztaty Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci w Zakopanem – tam właśnie poznałam m.in. Marię Machowską, Jarka Nadrzyckiego, Piotra Żukowskiego. Miałam też okazję uczestniczyć w wykładach i konsultacjach ze znakomitymi kompozytorami – Markiem Stachowskim, Eugeniuszem Knapikiem i Romualdem Twardowskim. Ze Stasiem Drzewieckim spotkał się pierwszy raz na festiwalu w Moskwie, potem na koncertach w Polsce. Muzyczna odwaga moich koleżanek i kolegów ośmielała mnie w próbach kompozytorskich i to oni byli niejednokrotnie pierwszymi wykonawcami moich utworów. Czy można sobie coś lepszego wymarzyć?

Jest Pani laureatką wielu konkursów. Takie nagrody pomagają w karierze?

Nie będę ukrywać, że to wielka radość przyjąć pochwałę za swoją pracę. Zwłaszcza, jeśli przychodzi niespodziewanie – często po kilku miesiącach, bo przecież specyfika konkursów kompozytorskich jest dość nietypowa. Prace wysyłane pod godłem, długi czas oczekiwania na werdykt... Czy to

pomaga? Nie wiem, zależy jak się do tego podchodzi. Staram się traktować konkursy jako czynnik mobilizujący do podejmowania terminowych prac. Terminowość jest ważną cechą konkursów – zmusza do wyznaczania konkretnych horyzontów czasowych, organizuje tok pracy. Nagrodą jest więc w tym momencie, niezależnie od wyniku konkursu satysfakcja, jaką się czuje z napisania i ukończenia utworu.

Oprócz komponowania, jest pani także skrzypaczką i pianistką. Jak się udaje Pani to wszystko łączyć?

...to chyba z ciekawości, od małego musiałam nie tylko usłyszeć, ale jeszcze dotknąć, a nawet zagrać. Granie obok tworzenia jest moją wielką pasją. Dlatego tak chętnie podejmuję pracę w różnych zespołach, lubię koncerty. Od pięciu lat gram w duecie z koleżanką akordeonistką Kasią Zwierchlewską. Cieszę się nagrody na konkursach wykonawczych, które razem zdobywamy potwierdzając szeroki sposób uprawiania zawodu muzyka. Wzorem jest tu dla mnie Grażyna Bacewicz – skrzypaczka, pianistka i kompozytorka. Wykonawstwo to swego

rodzaju przyjemność, to takie namacalne uczestnictwo w muzyce, szczególnie przeżycie, którego nie mogłabym sobie odmawiać. Komponowanie i wykonywanie muzyki – dla mnie stanowi zawsze nierozdzielną jedność. Nierzadko bywam zapraszana na koncerty w podwójnej roli – kompozytorki i wykonawczyni. Równolegle zaś kształcenie się w obydwu kierunkach na skrzypcach i fortepianie było dla mnie czymś naturalnym. Utwierdzali mnie w tych wyborach moi nauczyciele w szkole średniej: prof. Mirosław Bocek przekonał, że warto kontynuować grę na skrzypcach – od tego roku podjęłam studia na wydziale instrumentalnym w kl. skrzypiec prof. Marcina Baranowskiego; prof. Barbara Jaranowska ośmieliła do uzyskania dyplomu z fortepianu w szkole średniej. Sądzę, że znajomość wielu instrumentów jest niezwykle przydatnym narzędziem w pracy twórczej.

Kiedy się rozpoczęły Pani kontakty z muzyką?

Nie pamiętam, żeby jej nie było..., moi rodzice grali, starszy brat rozpoczął naukę gry na wiolonczeli, a więc ja też chciałam! Naukę na wybranych przez siebie skrzypcach rozpoczęłam w wieku lat 5, ale nie byłam pilną uczennicą, przynajmniej na początku. Od ćwiczenia wolałam własne zabawy na pianinie i wszystkie inne przyjemności wieku dziecięcego. Muzyka była wokół mnie, więc uważałam ją za coś tak normalnego jak powietrze. W konsekwencji długo nie interesowałam się specjalnie muzyką innych kompozytorów, wystarczały mi własne próby i zabawy. Przebudzenie nastąpiło wieku lat 11 – pasją do muzyki, zwłaszcza współczesnej zaraził mnie mój brat Wojtek.

Jest Pani współczesną kompozytorką, Pani muzyka zaciekawia i jest bardzo bogata wyrazowo i zawiera w sobie mnóstwo emocji. Obecnie trudno kompozytorowi trafić „do ludzi”. Muzyka dziś tworzona jest omijana przez melomanów, jednak Pani płyta, z tego co wiem, jest bardzo popularna, szczególnie w Belgii. Jaki sposób znalazła Pani by trafić ze swoją muzyką do współczesnego człowieka?

Nie szukałam sposobu – konieczność wyrażania się przez komponowanie muzyki tkwiła we mnie bardzo silnie od dziecka, niezależnie od moich świadomych chęci. Być może jako wykonawca trochę inaczej postrzegam muzykę. Stawiam siebie w pozycji wykonawcy i pierwszego słuchacza. Prócz własnych emocji, gustów, biorę też pod uwagę czy to, co robię będzie komunikatywne dla publiczności. Oczywiście nie rezygnuję ze swoich pomysłów w obawie przed niezrozumieniem. Mój wrodzony upór i przekonanie nie pozwalają mi iść na kompromi-

sy, piszę jak czuję, piszę po prostu.

Jak Pani postrzega muzykę współczesną?

Dla mnie stanowi naturalną przestrzeń, w której dobrze się czuję. Podobają mi się wielokierunkowość muzyki, zaskakujące możliwości jakie otwiera przed nami elektronika. Choć to chyba jeszcze teren nie do końca rozpoznany. Myślę, że na obecnym etapie być może brakuje nam narzędzi i oka-

w zbyt małym wymiarze i zakresie wchodzi w zakres edukacji muzycznej. I bywa czymś egzotycznym... w świecie muzyki.

Co Panią szczególnie w muzyce nowej interesuje, co inspiruje? Jako słuchacza i jako kompozytorkę?

Jestem w takim wieku, że wiele rzeczy mnie fascynuje, ta mnogość nowości czasami wręcz utrudnia młodemu człowiekowi poruszanie się w świecie

Barbara Kaszuba
fot. Linda Jankowska



zji do wykształcenia odpowiednich nawyków słuchowych. Nasze ucho przyzwyczajane do klasycznego układu na każdym poziomie dzieła, jest zbyt słabo „wytrenowane” do innego postrzegania czasu i formy w muzyce i innej hierarchii ważności elementów w utworze. Dlatego uważam, że ważną rolę odgrywają koncerty i festiwale muzyki współczesnej. To najlepsze lekcje nowej muzyki, często we wzorcowych wykonaniach. Szkoda tylko, że muzyka naszych czasów tworzona tu i teraz

muzyki. Ja na razie chłonę jak gąbka, obserwuję. Zauważyłam, że chyba nie umiem być już tylko słuchaczem..., gdy poznaję nowy utwór zachowuję się jak kompozytor. Muzyka stanowi dla mnie całość i nie umiem jakoś specjalnie słuchać muzyki klasycznej, dawnej czy współczesnej. Są pewne wspólne elementy, na które jestem wyczulona przed poznaniem utworu. Myślę tu o postrzeganiu czasu i formy. Odnoszę to też do kompozycji elektronicznych, gdzie mimo dużej wolności, trzeba

pamiętać o regułach porządkujących zespoły efektów, barw w jedną, zrozumiałą całość. Elementy te mogą żyć własnym życiem, krążyć po nietypowych układach rytmicznych, jednak porządek ich ustala kompozytor.

Pisze Pani różne utwory, w różnych formach, czy znalazła już Pani drogę, po której chce dalej iść w swojej twórczości?

Jako, że jestem skrzypaczką i pia-

tego co robię – to jednak też czegoś uczę. Jeśli miałabym wskazać na konkretne nazwiska kompozytorów, to byłoby to trudne, gdyż moje poglądy ulegają ciągłym zmianom... oprócz moich mistrzów, z którymi mam szczęście przebywać w bezpośrednim kontakcie prof. Andrzeja Koszewskiego i prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, mogę jednak wskazać kompozytora, którego muzyka była początkiem moich fascy-

kach..., trzeba jednak o tę drugą połowę też zadbać.

Jaki jest Pani stosunek do konwencji w muzyce? Jak Pani rozumie tradycję muzyczną i jakie to ma przełożenie na Pani muzykę?

Jedni się przed nią bronią, inni zaś uważają za jedyną „moralną” ostoję wśród nieprzebranych śmiałych pomysłów sztuki współczesnej. Myślę, że tradycja i konwencja i tak tkwi w nas. Wszystko, co tworzymy tu i teraz musi się do pojęć tych odnieść bądź przez kontynuację bądź przez negację.

Jaki ma Pani stosunek do zdobyci muzycznej awangardy?

Korzystam z nich w sensie technicznym. To był konieczny etap. Osobiście cieszę się z obecnego stanu muzyki współczesnej – etap laboratoryjny minął (przynajmniej w niektórych dziedzinach). Dziś mogą powstawać utwory, w których nie ukrywa się emocji.

Jak Pani komponuje swoje utwory, jak przebiega proces twórczy?

Nie jestem pewna czy te procesy da się opisać..., nasuwa mi się tu pytanie – jeśli patrzemy na dzieło malarskie lub rzeźbę czy interesuje nas jakiego materiału lub jakich farb użył artysta do tworzenia? W pracy kompozytora tym tworzywem będą sytuacje, emocje, krążące myśli, które trzeba „złapać” w odpowiednim momencie i próbować te niewidzialne idee zobrazować, oswoić poprzez muzykę.

Jakie ma Pani najbliższe plany, nad czym teraz Pani pracuje?

Oprócz realizowania zamówień od moich przyjaciół na konkretne instrumenty (gitara, altówka, duo, itp.) i zespoły kameralne, zamierzam wniknąć w mniej znane mi dotąd obszary muzyki i poeksperymentować na polu muzyki scenicznej. Jest też parę instrumentów, których tajemniców jeszcze nie zgłębiłam... harfa, instrumenty dęte blaszane.

Jakich słuchaczy potrzebuje Pani dla swojej muzyki i dla kogo Pani pisze swoją muzykę?

Wrażliwych, zainteresowanych, chętnych. Tak odpowie chyba każdy, kto próbuje tworzyć. Czy muzykę można pisać dla konkretnego odbiorcy? – chyba nie. Jakość odbioru sztuki pozostaje na pewno w związku z ogólnym wykształceniem słuchacza, z jego nawykami kulturowymi. Dla mnie naprawdę intrygujące jest spotkanie ze słuchaczami, którzy nie posiadają przygotowania muzycznego..., często właśnie do takiej publiczności można szybciej dotrzeć z muzyką współczesną. Najlepszym przykładem są dzieci, one niejednokrotnie bez oporów podejmą tematykę niekonwencjonalnych zadań, intuicyjnie odbierają sensy i emocje, bez uprzedzeń przyjmują współczesny język muzyki.

Dziękuję za rozmowę. ☺



nistką bliska jest mi kameralistyka... Myślę jednak, że wykształcony kompozytor, a tak można określić osoby, które podejmują regularną naukę w akademii, jest zobligowany do spróbowania wielu dróg, nawet jeśli potem je odrzuci.

Jacy twórcy muzyki współczesnej Panią fascynują i inspirują i dlaczego?

Jest wielu kompozytorów, których muzyka mnie porusza, innych zaś słucham jako zupełne przeciwieństwo do

nacji muzycznych. Do dzisiaj to się nie zmieniło – Krzysztofa Pendereckiego słucham zawsze z podziwem. Od kilku lat interesuję się osiągnięciami spektralistów – myślę, że spektralizm stanowi ciekawy zakątek muzyki współczesnej – oraz muzyką Arvo Pärta, Jonathana Harveya, która proponuje zupełnie inne postrzeganie czasu, mistyczne wymiary...

Gra Pani na skrzypcach i fortepianie. Jak to wpływa na Pani muzykę?

Połowę orkiestry mam już w ręk-

Pojedynek na flet i orkiestrę

Alexis Kossenko i Arte dei Suonatori

Dorota Staszkiwicz



Alexis Kossenko
fot. Cezary Zych

nego festiwalu Muzyka dawna – persona grata.

Alexis Kossenko ukończył studia w konserwatorium w Nicei, mając zaledwie czternaście lat. Następnie kontynuował naukę w konserwatorium w Paryżu i w Amsterdamie, a obecnie – w wieku 29 lat – jest mistrzem gry na wszystkich typach historycznych i współczesnych fletów poprzecznych oraz na fletach prostych. Występował z wieloma orkiestrami symfonicznymi i zespołami kameralnymi z całego świata, m.in. z Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre d'Auvergne, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Capriccio Stravagante, La Grande Ecurie et la Chambre du Roi, czy Le Concert d'Astrée. Pracował pod dyktando m.in. T. Koopmana, J. E. Gardinera, M. Rostropowicza i Fabia Biondiego, a od kilku lat prowadzi dwa zespoły muzyki dawnej: La Bergamasca i Les Musiciens de Monsieur Croche. Ciekawym aspektem płyty nagranej przez niego z orkiestrą Arte Dei Suonatori jest zastosowanie niższego niż zwykle stroju, charakterystycznego dla fletowej muzyki francuskiej.

Kossenko i Arte dei Suonatori spotkali się po raz pierwszy w roku 2000, podczas wykonania *Pasji wg św. Jana* Jana Sebastiana Bacha. Od tego czasu trwa ich systematyczna współpraca. Oprócz festiwalu *Muzyka dawna – persona grata* występują razem na festiwalach w Toruniu, Wrocławiu i Paradyżu, a od kilku lat Alexis Kossenko występuje nie tylko jako solista, ale także jako dyrygent orkiestry (co podobno było jego marzeniem jeszcze z czasów dzieciństwa). Na wydanej przez firmę Alpha płycie Kossenko wystąpił właśnie w takiej, podwójnej roli – solisty i dyrygenta. Poprowadził koncerty skomponowane na potrzeby orkiestry dworskiej w Berlinie, z myślą o królu Fryderyku II. Carl Philipp Emanuel napisał je specjalnie dla króla, który był flecistą amatorem i z niezwykłą pasją podchodził do swojego hobby. Ekspresja, ruchliwość i bogate zdobienia – takie są koncerty powstałe z myślą o władcy, mecenasie sztuki i wielbicielu stylu rokoka w jednej osobie. Dodajmy do tego osobistą wrażliwość Alexisa Kossenko i muzyków z Arte Dei Suonatori, a na płycie znajdziemy emocjonujące zmagania ich dwóch światów. ☺

Według Carla Philippa Emanuela Bacha sztuka powinna „pobudzać namiętności, rozwijać świadomość i uprzyjemnić życie”. Ze zdaniem mistrza „Empfindsamer Stil” (czyli stylu, powiedzmy, wzmożonej uczuciowości) zgadzają się muzycy orkiestry, która obecnie jest jednym z najczęściej koncertujących polskich zespołów muzyki dawnej i którą obwołano jednym z najciekawszych europejskich muzycznych zjawisk ostatnich lat. Latem ubiegłego roku, wspólnie ze znakomitym francuskim flecistą Alexisem Kossenko, Arte dei Suonatori nagrali w Paradyżu płytę z koncertami syna Bacha dla wytwórni Alpha. Materiał został zareje-

strowany w kościele Seminarium Duchownego w Paradyżu – Gościkowie, gdzie w sezonie letnim odbywa się festiwal muzyki dawnej Muzyka w Raju. Na okładce emocjonującego albumu *Concerti a flauto traverso obligato – Volume I* znalazła się reprodukcja obrazu przedstawiającego wybuch Wezuwiusza, tak efektownego, żywiołowego i nieprzewidywalnego jak muzyka Carla Philippa Emanuela w wydaniu Arte Dei Suonatori. To początek, a właściwie kolejny krok na drodze ich intensywnych zmagania z muzyką fletową, ponieważ płyta należy do cyklu *Historia koncertu fletowego*, który jest przez orkiestrę kontynuowany w ramach slyn-

Polscy soliści w San Diego

Wilfried Górny

San Diego jest Kalifornijskim miastem położonym nad Oceanem Spokojnym. Jego historia sięga 1602 r. i jest uznawane za najstarsze osiedle hiszpańskie w Kaliforni. Obecnie zespół miejski zamieszkuje podobna ilość mieszkańców co Warszawę.

Przeglądając historię przedstawień opery w San Diego stwierdziłem, że zainaugurowała swą działalność 5 maja 1965 r. *Cyganerią* Pucciniego. W swej 41. letniej historii, z europejskiego punktu widzenia, miała różne okresy. W każdym sezonie, bądź też roku kalendarzowym, bywało kilka produkcji. Początkowo od jednej do trzech, lecz każdą z pozycji pokazywano najwyżej trzykrotnie. W takiej sytuacji zdarzały się sezony, w których publiczność zaledwie sześć razy w roku mogła uczestniczyć w przedstawieniach. W sezonie 2005/6 pokazano 5 oper w 23 spektaklach. Od chwili swego powstania do dnia dzisiejszego zrealizowano 103 tytuły, w tym trzy operetki. Niestety w tej liczbie nie ma ani jednej opery polskiego twórcy.

Nieco lepiej, aczkolwiek równie mało w poszczególnych produkcjach przedstawia się obecność polskich solistów. Z polsko brzmiącymi nazwiskami w San Diego pojawili się następujący śpiewacy: Raymond Michalski (1971, Timur), Edward Badrak (1981, Dumas) i Stefan Szkarowski (1994, Gremin). W 1981 r. do *Fausta* kostiumy i scenografię przygotował Wolfram Skalicki. Jednak nie udało mi się ustalić ich obywatelstwa ani narodowości.

Lista polskich solistów także nie jest długa, zawiera zaledwie 5 nazwisk. Otwiera ją mezzosopranistka Stefania Kałuża, która w 1996 r. pięciokrotnie zaśpiewała partię Amneris w *Aidzie* Verdiego. Następnie, niegdyś wrocławski sopran, Izabella Łabuda w sezonie 2000/1 została zaangażowana na 5 przedstawień *Cyganerii*, w której z powodzeniem zaśpiewała partię Mimi, tyle samo Małgorzatę w *Fauście*.

Także dwukrotnie w Operze San Diego występowała Ewa Podleś. Pierwszy raz z 15 listopada 2003 r. z towarzyszeniem Anny Marchwińskiej (fortepian) dała recital i wróciła tam w minionym sezonie. Nasz znakomity kontralt od 15 do 23 kwietnia 2006 r. rewelacyjnie kreował partię tytułową w pierwszej, na tamtejszej scenie produkcji opery *Juliusz Cezar*. Miejscowa krytyka muzyczna w pełnym zachwycie podkreślała ogromny zasięg i wytrzymałość głosu w arii *Torrente Quel*. Niesamowite wra-

żenie zrobiła swobodnym przechodzeniem głosu od najwyższego do najniższego rejestru. Udowodniła ponadto, że partię Cezara, pierwotnie napisaną dla kastrata, można zaśpiewać i zagrać bez karykaturalnego zasięgu. Recenzent Union Tribune podkreślał fenomenalną technikę wokalną i bez jakiegokolwiek wysiłku zaśpiewany duet rogu Keith Popejoy. W tym przypadku spore zasługi dla wysokiego poziomu artystycznego miała elastyczność Orkiestry Symfonicznej, prowadzonej przez dyrygenta Kennetha Montgomery'ego.

W San Diego jedynym męskim przedstawicielem polskiej sztuki wokalne był nasz znakomity bas, Daniel Borowski, zdobywający w USA coraz wyższą pozycję. Na tej scenie debiutował 27 marca 2004 r. w niewielkiej, aczkolwiek trudnej partii Mnicha w operze *Don Carlos*. Jej interpretacją odniósł tak znaczący sukces, że zaproszono go do zaśpiewania popisowej

partii Sarastra w *Czarodziejskim flecie*. Zarówno w premierowym (6 V 2006 r.), jak i następnych czterech spektaklach potwierdził swoją wysoką klasę, którą w omawianej partii wcześniej poznała publiczność: Berlina, Perpignan, Detroit, Lionu i Madrytu. Recenzenci: David Gregorson, Writer Staff i Jennifer de Poyen zgodnym chórem wychwalali siłę i blask wysokiego rejestru, ogólną szlachetność śpiewu oraz imponującą gęstość najniższych dźwięków. Zaznaczono kryształową precyzję w interpretacji arii: *O Isis und Osiris* oraz *In Diesen Heil'gen Hallen*, a także stworzenie scenicznej postaci dobrego z natury Sarastra.

Niestety mało naszych, polskich solistów gościło na tej scenie. W przyszłym sezonie kolejny Polak, baryton Mariusz Kwiecień zadebiutuje w San Diego Opera partią hrabiego Almaviva w *Weselu Figara*. 🎭



Nowe twarze w Deutsche Grammophon

Każdy z wielbicieli muzyki poważnej zna żółty znaczek z napisem Deutsche Grammophon. To logo jednej z największych firm fonograficznych, będącej częścią Universal Music. Od ponad 100 lat zapewnia publiczności na całym świecie najwyższej klasy nagrania, dokonane przez najwybitniejszych artystów takich jak: Leonard Bernstein, Karl Böhm, Dietrich Fischer-Dieskau, Vladimir Horowitz, Wilhelm Kempff, Claudio Abbado, Maurizio Pollini, Anne-Sophie Mutter i wielu innych.

Deutsche Grammophon nieustannie poszukuje nowych talentów wartych pokazania szerszemu audytorium. To ogromna szansa dla młodych ludzi na zaistnienie i jednocześnie ogromny zaszczyt. Któż bowiem nie chciałby się znaleźć w katalogu obok tych największych. Ostatnio DG zaprosiło do współpracy młodych utalentowanych artystów, których sztuka dotrze do ogromnej liczby melomanów na całym świecie.



Vadim Repin
fot. Decca/Sasha Gusov

pobierać lekcje gry na skrzypcach w wieku trzech lat. Obecnie uczy się u Victora Danchenko i Cho-Liang Lin w Trinity School i Juilliard Pre-College Division w Nowym Jorku.

Kariera młodego artysty rozpoczęła się kiedy miał 7 lat. Wtedy zadebiutował na Pacific Music Festival w Sapporo w Japonii, wykonując *I Koncert skrzypcowy Paganiniego*. Od tamtego czasu współpracował z wieloma wybitnymi zespołami i dyrygentami. W 2001 r. Goto wykonał bezprecedensową serię 10 wyprzedanych recitali w Casals Hall w Tokio. Występował także w Meksyku, Pradze, Norwegii oraz Nowym Jorku. Brał udział w oficjalnych obchodach rocznicy ataku na World Trade Center na Manhattanie.

Władimir Aszkenazy jest zachwycony umiejętnościami japońskiego skrzypka: „Kiedy współpracowałem po raz pierwszy z Ryo Goto byłem zachwycony jego naturalnością, świeżością i spontanicznością – mówi – Bardzo się cieszę na możliwość naszej dalszej współpracy – przed nami koncerty w Waszyngtonie z National Symphony oraz tournée z European Union Youth Orchestra w kwietniu 2006 r. Gratuluję zarówno jemu, jak i DG podpisania tak pomyślnego kontraktu”.

Podobnie sądzi dyrygent Myung Whun-Chang: „Obserwowałem niesamowity rozwój tego nieprzeciętnego artysty. Podczas koncertów z nim byłem pod wrażeniem nie tylko jego błyskotliwej wirtuozerii, ale także ogromnej dojrzałości. DG ma niezwykle szczęście mogąc wziąć pod opiekę takiego artystę i pomagać mu w tak wspaniale rozpoczętej karierze”.

Zachwyt podzielają naturalnie pracownicy DG; Michael Lang, generalny manager mówi: „Nie tak często zdarzają się tacy artyści jak Ryo Goto, z

Vadim Repin

Jest – wg Yehudi Menuhina „po prostu najlepszym, najdoskonalszym skrzypkiem jakiego kiedykolwiek słyszałem” i krytyków „najlepszym żyjącym skrzypkiem” (Berliner Tagesspiegel). W 2005 r. DG wydała płytę z muzyką kameralną z utworami Taniejewa, na której Repin współpracował z wybitnymi artystami, Michaiłem Pletniowem i Ilją Gringoltsem. Jego pierwsze solowe nagrania dla DG mają zawierać największe koncerty skrzypcowe zrealizowane z najlepszymi dyrygentami i orkiestrami.

Urodzony w 1971 r. w Nowosybirsku artysta rozpoczął naukę gry na skrzypcach w wieku 5 lat. Niecałe 6 miesięcy później odbył się jego pierwszy publiczny występ, dwa lata potem debiut z orkiestrą, a w wieku 11 lat zagrał swój pierwszy recital w St. Petersburgu. W 1989 r. jego kariera nabrała tempa kiedy zwyciężył w jednym z najważniejszych

konkursów na świecie: Królowej Zofii w Brukseli (jest najmłodszym zwycięzcą w historii konkursu).

Od tego czasu współpracował ze znakomitymi orkiestrami i dyrygentami. Artysta jest gościem najważniejszych festiwali, chętnie wykonuje muzykę kameralną z najwybitniejszymi artystami naszych czasów. Spośród ostatnich koncertów Repina do najważniejszych należą: występ z Mścislawem Rostropowiczem na gali z okazji 100. lecia London Symphony Orchestra, recital w Genewie, podczas którego grał na skrzypcach Paganiniego – legendarnych „Cannone”.

Artysta gra na skrzypcach „Von Szerdahely” z 1736 r. wykonanych przez Guarneriego del Gesù.

Ryo Goto

Ten niespełna 17. letni skrzypek to jeden z najmłodszych artystów, którego pozyskała dla siebie DG. Urodzony w 1988 r. w Nowym Jorku artysta zaczął

takim dorobkiem scenicznym, którzy w dodatku mogą zainteresować swoją osobą nową, młodszą publiczność. Jesteśmy zachwyceni możliwością pracy z Ryo Goto oraz pewni, że odegra on dużą rolę w historii naszej firmy i muzyki poważnej". Sam artysta nie kryje zachwyty: „Czuję się bardzo szczęśliwy i zaszczycony tą propozycją”.

Jego debiutancka płyta ma być realizowana w czerwcu br. w Londynie i zawierać mieszankę literatury skrzypcowej. Pojawia się na niej: *The last rose* Ernsta, *24 kaprys* Paganiniego, z Philharmonia Orchestra zaś: *Liebesfreud* Kreislera, *Tzigane* Ravela, *Carmen* Sarasatego, a z pianistą Michaeliem Dussekiem *Subito* Lutosławskiego, *La Campanella* Liszta i *Hika* Takemitsu.

Roland Villazón

Ten młody meksykański tenor jest najnowszym wokalnym „nabytkiem” DG. Po podpisaniu długoterminowego kontraktu artysta powiedział: „Swój start w świecie nagrań rozpocząłem z powodzeniem z Virgin Classics. Mój kontrakt z DG jest jednak spełnieniem moich marzeń. To przywilej zostać częścią historii, do której należą tak wybitni śpiewacy, począwszy od Caruso na Domingo skończywszy”.

„Rolando ma wszystko: głos, serce, świetne wykształcenie, inteligencję, poczucie humoru... Wiedziałem, że musimy go nagrać od razu jak go usłyszałem – mówi Bogdan Rościć, dyrektor do spraw artystów i repertuaru DG – on będzie supergwiazdą scen operowych i jestem bardzo dumny, że tę artystyczną podróż będzie mógł odbyć wraz z DG”.

Kontrakt Villazóna rozpoczyna się 1 stycznia 2007 r.

Elina Garana

Łotewska mezzosopranistka została nazwana przez legendarną Joan Sutherland „wspaniałym głosem”, „z urodzoną aparycją do bycia diwą”, a przez dziennikarzy i krytyków muzycznych „ważną postacią dla następnych generacji mezzosopranistek” – jest kolejną nową operową gwiazdą DG.

Artystka urodziła się w muzycznej rodzinie w Rydze. W 1996 r. rozpoczęła naukę w Łotewskiej Akademii Muzycznej. Wygrała Mirjam Herlin Singing Competition w 1999 r., a w 2001 r. była finalistką BBC Cardiff Singer of the World Competition, podczas którego walijski tenor Robert Tear krzychał: „Jej śpiew jest nieprzeciętny, a technika w Mozarcie i Rossininie fantastyczna. To był rewelacyjny recital, jeden z najlepszych jakie kiedykolwiek słyszałem!”.

Po rozpoczęciu jej profesjonalnej kariery w Meiningen, Elina została za-

angażowana do Opery Frankfurckiej, w której śpiewała w latach 2000-2002. W 1999 r. uczestniczyła w *Rigoletcie*, grając partię Maddaleny na Saonlinna Festival. W 2003 r. odbył się jej debiut w roli Loly w *Cavalleria Rusticana* na deskach wiedeńskiej opery, gdzie regularnie występuje jako Orlofsky (*Die Fledermaus*), Nicklausse (*Les Contes d'Hoffmann*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*). W 2005 r. w wiedeńskiej operze śpiewała partię Charlotty w nowej produkcji Wetera. Tę rolę międzynarodowa prasa okrzyknęła mianem „sensacyjnej”, dziennikarze docenili także ogromną urodę i piękno głosu śpiewaczki. Artystka często występuje w swojej rodzinnej Łotwie i w Finlandii jako Rosina i Giovanna Seymou w *Annie Bolena* na deskach Fińskiej Narodowej Opery.



Elina Garana
fot. KASSKARA/DG

Rok 2006 to czas dalszych sukcesów – na deskach opery wiedeńskiej oraz w partii Sesto Mozarta, którą dziennikarze i publiczność ocenili jako doskonałą i pełną wigoru.

W jej repertuarze znajdują się utwory Rossiniego, Dworzaka, de Falli i Berga, które prezentowała w Wiedniu, Monachium, Brukseli, Turynie, Helsinkach i Rydze. Swój recital nagrała także dla telewizji Klassisch!

Plany koncertowe zawierają wykonanie *Missa solemnis* Beethovena z Orchestre National de France pod batutą Kurta Masura, recitale mozartowskie na festiwalu w Salzburgu, koncerty w Amsterdamie i europejską trasę koncertową z Marrisem Jansonsem i Royal Concertgebouw Orchestra.

Wydanie solowego krążka mezzosopranistki dla DG zostało zaplanowane na początek 2007 r. Nie jest to jednak pierwsza współpraca z tą firmą płytową. Artystka bowiem towarzyszyła na

debiutanckim albumie Anny Netrebko *Opera Arias* w 2005 r. Artystki oraz innych śpiewaków ponownie można będzie usłyszeć na płycie *Mozart All Stars!*, która ma wnieść świeże wykonania znanych arii. Płyta ukaże się w lipcu 2006 r. w czasie otwarcia Festiwalu w Salzburgu.

Gustavo Dudamel

Ten urodzony w 1981 r. w Barquisimeto w Wenezueli dyrygent z wielką radością wyznaje: „Muzyka zmieniła moje życie. Przychodzi nareszcie czas, abym mógł rozpowszechnić ideę wspólnego muzykowania młodych ludzi na całym świecie”. Teraz może pracować także z najlepszymi orkiestrami i dyrygentami takimi, jak Claudio Abbado, Daniel Barenboim i Simon Rattle. Ten ostatni, który podróżował do Wenezueli, nazwał zespół Dudamela (Simón Bolívar Youth Orchestra Wenezuela) „najważniejszą rzeczą, która dzieje się obecnie w muzyce na całym świecie”.

Bogdan Rościć z DG mówi: „Gustavo posiada niesamowitą muzyczną energię, i jej rozwój, oddziaływanie pokazują dlaczego ta młoda orkiestra (Simón Bolívar Youth Orchestra Wenezuela) i cały ten program jest najważniejszą rzeczą, która się dzieje w dzisiejszej muzyce. Doskonale wspieramy, Gustavo ma ogromne możliwości, aby dopracować z orkiestrą każdy, najmniejszy szczegół. To o czym wielu dyrygentów może tylko pomarzyć”.

Sam muzyk nie ukrywa radości: „Moja współpraca z DG jest czymś, co nawet nie przeszło mi przez myśl w moich najśmielszych marzeniach. Kiedy byłem młody zasłuchiwałem się w największych dyrygentach takich, jak Furtwängler, Friscay, Jochum, Karajan, Bernstein, Barenboim i Abbado. Czasem czuję się jeszcze mało wart, aby móc dołączyć do tej rodziny. Myślę jednak, że ze swoją orkiestrą mamy do przekazania światu naszą własną wiadomość i jestem niezwykle wdzięczny za możliwość, jaka została mi dana”.

Najbliższe plany Dudamela obejmują trasę koncertową ze swoją orkiestrą po Europie, oraz współpracę z innymi, ważnymi zespołami: Royal Stockholm Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra czy Orchestre Philharmonique de Radio France. Artysta ma za sobą już debiut w USA – we wrześniu 2005 r. prowadził Los Angeles Philharmonic.

Październik 2006 zapowiada się dla artysty interesująco. Z okazji Roku Mozartowskiego poprowadzi w mediolańskiej La Scali nową produkcję *Don Giovanni*.

Debiutancka płyta Dudamela będzie zawierać *Piątą* i *Siódmą* Beethovena i zostanie nagrana z orkiestrą Simón Bolívar Youth Orchestra Wenezuela. ☉

Birgit Nilsson - królowa wagnerowskich ról i nie tylko...

Basia Jakubowska

27 IV 1996, Nowy Jork. Na scenę MET wkracza Birgit Nilsson w szpilkach, w długiej dopasowanej sukni z żakietem innego koloru. Okazja? 25. lecie pracy Jamesa Levine'a w MET. Legendarną diwę wita burza oklasków. Z właściwym sobie lekko sarkastycznym humorem Nilsson wygłasza piękną mowę ku czci laureata, który 15 lat wcześniej, po kilku latach jej nieobecności, sprowadził ją tu ponownie. Po czym odchodzi od mikrofonu, zbliża ku środkowej części sceny, zatrzymuje się przy jej krawędzi naprzeciw Jamesa Levine'a i prawdopodobnie po raz ostatni w swej długiej karierze śpiewa wojenny okrzyk Brunhildy *Ho yo to ho!* Siła jej głosu dosłownie zatrzęsa ścianami MET – identycznie jak czyniła to przez ponad 40 lat swej kariery. Widownia oszalała.



Birgit Nilsson i Rudolf Bing – fot. Archiwum MET

powiedziała: „No to się wobec tego będziesz musiał pospieszyć!”.

Miała doskonale rozeznanie swych mocnych i słabszych stron. Głos jak dzwon o sile gromów i błyskawic oper Wagnera, potrafiła zmiękczyć, złagodzić, wysubtelnić, ulirycznic – ale, o czym doskonale wiedziała – do pewnej granicy. Zapytana kiedyś jak się czuje, gdy w forte potrafi wznieść go ponad 100. osobową orkiestrę, odparła: „Świetnie!”. Co oczywiste nie śpiewała, choć mogła, ról koloraturowych, ale miała ogromną słabość do partii Donny Anny w *Don Giovannim* Mozarta. Wiedziała, że nie jest idelanym głosem mozartowskim i tłumaczyła się nawet z tego przed Jamesem Levinem: „Jimmy, ja wiem, że nie byłam zbyt dobra dla Mozarta, ale Mozart jest tak bardzo dobry dla mnie”.

Urodziła się 17 V 1918 r. w jednym z niewielkich szwedzkich miasteczek, Vastra Karups w południowej Szwecji. Ponoć mówiła i śpiewała zanim nauczyła się chodzić, ale, jak dodawała ze śmiechem, „zacęłam chodzić bardzo późno!”.

Jeden z pracowników na farmie ojca подарował jej na 4 urodziny maleńkie dziecinne pianino. „Nauczyłam się wszystkiego w C-dur i grałam ze słuchu. Goście mówili, że ładnie śpiewam i mam doskonały słuch. Dopiero później nauczyłam się czytania nut, ale grałam tak źle, że nie polubiłam tego instrumentu” – wspominała w wielu wywiadach. Ojciec nie był zachwycony jej muzykowaniem. Chciał by w przyszłości przejęła prowadzenie farmy. Po kilku latach śpiewania w szkolnych chórach, zaferowano 15. letniej Birgit „pozycję” w chórze miejscowego kościoła. Jego dyrygent i nauczyciel śpiewu rozpoznał talent i doradził poważne studia muzyczne, choć sądził, że jej kariera może być ograniczona do recitali i koncertów. Nilsson wielokrotnie

Niekwestionowana królowa wagnerowskich ról drugiej połowy XX w. zaczęła skromnie. Wieczór, który poprzedzał pierwsze w jej życiu profesjonalne przesłuchanie, wypełniony był regularnymi obowiązkami – musiała wydoić 10 krów. Była córką szwedzkiego rolnika. Jej silne osadzenie w realiach życia i związek z ziemią nigdy się nie zmieniły. Zawsze była realistką,

zawsze nieco z dystansem i poczuciem humoru traktowała swą sławę. Kiedy w latach 80. Placido Domingo podczas jednego z publicznych wywiadów w Londynie powiedział, że rola, której zaśpiewanie na scenie w przyszłości rozważa, to Tristan, ale wtedy wymarzoną Izoldą u jego boku musiałaby być Birgit Nilsson, obecna podczas tego wywiadu Birgit Nilsson, głośno mu od-

mówiła, że nigdy nie zapomni jak przed nim zaśpiewała serenadę skomponowaną na baryton.

Matka Birgit, przekonana o jej niezwykłym potencjale wokalnym, też ją zachęcała do studiów. Po ukończeniu szkoły w Gothenborgu, wraz z 49 innymi „młodymi talentami” pojawiła się na przesłuchaniu w Royal Music Academy w Sztokholmie. Przyjęto ją w 1941 r. jako „numer 1” z owej grupy.

I tak zaczęła śpiewać „na poważnie”. Koncerty organizowano na terenie całej Szwecji i w końcu wstąpiła do Royal Opera's School. Zespót jej muzyków i pedagogów nie był nią jednak zachwycony, a czczony przez wielu dyrygent Leo Blech sugerował wręcz, że nie jest szczególnie muzykalna. „Jestem praktycznie samoukiem” – wspominała później Nilsson. „Najlepszym nauczycielem jest scena. Wchodzisz na nią i musisz nauczyć się emisji. Mój pierwszy nauczyciel głosu prawie mnie zamordował. Drugi był niemal tak zły jak pierwszy”.

Debiutowała w Royal Opera w Sztokholmie 9 X 1946 r. zastępując chorą śpiewczkę. Rolą była Agata w *Wolnym strzelcu* Webera, o czym powiadomiono ją na 3 dni przed występem. To był koszmar! Leo Blech nie chciał zrozumieć dlaczego nie była absolutnie perfekcyjna i tak zszarpał jej nerwy, że ponoć rozważała rzucenie się do rzeki.

Dopiero po roku pojawiła się kolejna szansa. Sopran mający śpiewać Lady Macbeth w Royal Opera zachorował. Hans Busch, syn Fritza, który miał dyrygować spektaklem, przypomniał sobie jej głos. Wysłano do Nilsson telegram na farmę. Noc przed premierą spędziła bezsennie – musiała nauczyć się bowiem całej partii! „To był wielki sukces i jak sądzę, punkt zwrotny w moim życiu – wspominała – Nawet Blech skapitulował i zabrał mnie do Berlina na koncertowe przedstawienie aktu I *Walkirii*”. Nilsson nie była jednak jeszcze gotowa do rozpoczęcia międzynarodowej kariery. W 1948 r. zaśpiewała w *IX Symfonii* Beethovena pod batutą Ericha Klibera, a pierwszą Brunhildę (z *Zygfyda* tylko) rok później, też w Sztokholmie. Wyszła też za mąż. W 1949 r. poślubiła młodego właściciela restauracji Bertila Niklassona.

Powoli zaczęła budować swój repertuar – partie Ryszarda Straussa, Verdiego, Wagnera, Pucciniego, Czajkowskiego, a więc Aida, Lisa z *Damy Pikowej*, Senta, Elisabeth z *Tannhäusera*, Tosca i Donna Anna z *Don Giovanniego* Mozarta. Wiele z nich zaśpiewała po raz pierwszy po szwedzku, a dwóch – Primadonna z *Ariadne auf Naxos* i Marschalini z *Kawalera Srebrego Róża* Ryszarda Straussa – nigdy nie zaprezentowała poza granicami rodzinnego kraju. Zachowały się jednak nagrania na

żywo rejestrujące jej głos, a wśród nich – prawdziwe rodзинki wokalne: Judith z *Zamku Księcia Sinobrodego* Bartoka, której nigdy nie wykonała na scenie, ale którą nagrała dla szwedzkiego radia pod batutą Ferenc Fricsaya 10 II 1953 r., oraz *Chiński flet* – cykl 4 pieśni na sopran i orkiestrę Paula Schierbecka (7 III 1949 r.). W Sztokholmie wykreowała też tytułową rolę w *Penelope* Liebermanna, ale później raczej unikała współczesnych partytur.

Pierwszą niekoncertowo wykonaną rolą zaśpiewaną poza granicami Szwecji była mozartowska Elettra (*Idomeneo*). Zaprezentowała ją w 1951 r. podczas festiwalu w Glyndebourne. Stamtąd przeniosła swój fenomenalny głos do Wiednia (1952, Elsa i Zygylinda), a potem do Bayreuth (1954, Elsa) i do Monachium (1954/5 Brunhilda i Salome). Występ w Bayreuth przyniósł jej międzynarodową sławę. Oszłomiła publiczność i krytyków siłą głosu, doskonałością i przenikliwością najwyższych tonów.

Elisabeth z *Tannhäusera* była rolą jej marzeń, ale gdy ją w końcu zaśpiewała okazało się, że jest zbyt liryczna dla jej dramatycznego sopranu. Rozczarowana tym doświadczeniem wybierała więc Wenus, uwodzicielkę. „Widać nie jestem stworzona do śpiewania partii kobiet z aureolą nad głową”, komentowała to później. Mogła jednak za dość uczynić swym marzeniom śpiewając obie partie w tym samym spektaklu, a popisową arię Elisabeth wykonywała często podczas koncertów.

Podobnie rzecz się miała z liryczną Elszą z *Lohengrina*. Zaśpiewała ją jednak przed Izoldą i Brunhildą. Jej tzw. „role wakacyjne” to Zygylinda i Turandot. Turandot śpiewa się bowiem de facto tylko około 1 godziny w przeciwieństwie do długich wieczorów Brunhildy i Izoldy. Elektry natomiast uważała za „morderczą dla głosu”.

Do 1955 r. dodała do swego międzynarodowego repertuaru Salome, Izoldę i Brunhildę. Pierwszą Brunhildę ze *Zmierzchu bogów* i Salome zaśpiewała oczywiście w Sztokholmie. Zazwyczaj podczas sceny tańca zastępowała ją profesjonalna tancerka baletu, ale był okres, że Nilsson na serio rozważała możliwość wykonywania tańca na scenie. Spróbowała zresztą swych sił, ale doświadczenie okazało się zbyt forsujące fizycznie tuż przed spektakularną wokalnie sceną końcową, a przyspieszony oddech nie polepszał wykonania finału.

Pierwszy pełny *Ring* zaprezentowała w Szwecji, a potem w Monachium.

W końcu lat 50. podjęła rolę Izoldy. Była jednak wtedy tylko czysto wokalnym fenomenem: jasny, stalowej mocy instrument w gardle o niezwykle silnej górze. Była to jednak przede wszystkim stal. Brakowało pełnego uformo-

wania artystycznego. Izoldy nauczył ją dopiero Wieland Wagner w Bayreuth. Pracowała z nim nad partyturą i to jemu zawdzięcza „transformację” z Izoldy śpiewanej precyzyjnym głosem w „Izoldę Niezrównaną Wokalnie”, godną następczynię Friedy Leider i Kirsten Flagstad. Lepiej umieściła głos w roli, uelastyczniła górę, a po kilku sezonach zżyła się z tekstem i muzyką tak, jakby to sam Wagner prowadził dla niej orkiestrę. W Bayreuth po raz pierwszy wykonała Izoldę w 1957 r., ale do tego momentu miała już za sobą 87 spektakli w tej roli.

W 1958 r., 40. letnia Nilsson miała w swym repertuarze 20 ról, w tym 10 partii wagnerowskich. Londyn słyszał już jej *Ring* (1957/8, Covent Garden). W La Scali debiutowała na początku 1958 r. jako Brunhilda w *Walkirii*, ale wróciła w grudniu by otworzyć sezon w *Turandot*.

Debiut w USA to San Francisco (1956). Od 1956 r. do 1974 r. śpiewała też w The Lyric Opera of Chicago. Trzy lata później, 18 XII 1959 r., jej Izolda pod batutą Karla Böhma, zatriumfowała w debiucie w MET.

Zazdrozczono jej mocy głosu, jakości wysokiego C. Sfrustrowany Franco Corelli, Calaf u jej boku podczas jednego ze spektakli *Turandot*, skarżył się Bingowi w MET, że Nilsson trzyma to C dłużej od niego. Bing doradził mu by podczas duetu ugryzł ją w szyję. Następnego dnia Nilsson zadzwoniła do Binga i oświadczyła, że niestety nie będzie mogła śpiewać wieczorem: „Mam wściekiznę!” – dodała spokojnym głosem i odłożyła słuchawkę.

Ówczesny władca MET, Rudolf Bing, uwielbiał spontaniczność i poczucie humoru Birgitt Nilsson i z największym szacunkiem odnosił się do jej cudownego głosu. Ale bez przerwy były między nimi utarczki we wszelkich aspektach jej kariery w MET. „Walczyla” z nim m.in. w kwestii amerykańskich podatków, które potrącano z jej gaży. W końcu zapytana przez księgowego wypełniającego jej kwestionariusz podatkowy o osoby zależne od niej finansowo, czy będące na jej utrzymaniu odparła: „Wpisz: Rudolf Bing!”.

Nilsson była zbyt dumna by wyklócać się o kontrakt. Nie stawiała zresztą nigdy zwariowanych żądań. Zaczynała negocjacje kontraktowe odmawiając lub wymijająco odpowiadając na każdą propozycję. Czyniła to tak długo, aż nie usłyszała oferty, o którą jej dokładnie chodziło. Odpowiadała wtedy: „Być może”. Od tego momentu, kontrolując przebieg negocjacji, łaskawie zgadzała się, gdy błagano ją wręcz o zaakceptowanie tego, o co jej chodziło od samego początku.

Potrafiła stawiać czoła wszystkim: śpiewakom i najbardziej nawet despotalnym dyrygentom. Kiedy Solti podczas prób do *Tristana i Izoldy* z upo-

rem żądał jak na jej gust zbyt wolnych temp, przewrotnie zwolniła tak bardzo, że zmienił zdanie. Innym razem, gdy po jakimś nieporozumieniu z Joan Sutherland, znaną z wysokiego, napsuszonego koka włosów na głowie, zapytano Nilsson czy jej zdaniem owa koafiura jest naturalna, Nilsson odpowiedziała: „Nie wiem. Jeszcze jej za włosy nie wytargałam”.

Nie cierpiała Karajana, o którym inaczej się nie wyrażała jak „Herbie”. Nie cierpiała też jego ciemnej koncepcji scenicznej *Ringu*. W ramach protestu pojawiła się na scenie podczas próby w górniczym kasku zwieńczonym lartarką. „Powiedziałam Bingowi, że mogłabym sobie pójść spokojnie na kawę, bo i tak by tego nikt nie zauważył!”. Utarczki między Nilsson a Karajanem podczas prób do *Ringu* w MET były dość słynne, a rozjemcą najczęściej bywał Rudolf Bing. Starał się być bezstronny, raz jednak nie wytrzymał i, kiedy Karajan z dumą opowiadał mu jak to potrzebował aż 14 prób technicznych by wykreować właściwy półmrok na scenie, Bing odparł „A mnie wykreowanie TYCH ciemności zabrałoby tyłką jedną!”

Dość „trudne” relacje pomiędzy owymi dwoma silnymi indywidualnościami znakomicie ilustruje inna anegdota. Podczas próby z fortepianem do *Tristana i Izoldy* w Wiedniu, pękł sznur peret, które Nilsson miała na sobie i rozsypał się po podłodze. Wszyscy, oczywiście z wyjątkiem Karajana, rzucili się na kolana na podłogę by je pozbiierać i wręczyć Nilsson. Obserwujący tę scenę Karajan zwrócił się w stronę Nilsson z kwaśno-ironiczną uwagą: „Bez wątplenia to są te bajecznie drogie perły kupione za gaże w MET”. „Nie”, odparła spokojnym głosem Nilsson. „To są tanie imitacje kupione za gaże, które mi płacisz w Wiedniu”.

Karajan był znakomitym biznesmemem, a praca z nim polegała między innymi na konieczności przyjęcia „całego pakietu”, który oferował w kontraktach. Negocjując kontrakt na *Ring* w MET zażądał „własnego wyboru sopranu” do roli Brunhildy i nie miała nią być Birgit Nilsson. Cierpliwy dotąd Bing tego już nie zdołał przelknąć i dość ostro oświadczył, że w tym *Ringu* albo Nilsson zaśpiewa albo *Ringu* nie będzie.

Nilsson nie zawodziła – ani widowni, ani dyrekcji teatrów operowych. Dbała o fizyczną kondycję – pompki rano, w ciągu dnia stacjonarny rowerek. Gdy inni odwolywali spektakle, Nilsson zawsze dawała z siebie wszystko. Słynny na cały świat był jej występ w spektaklu *Tristana i Izoldy* w MET, kiedy to towarzyszyło jej aż 3 Tristanów, zmieniających się w każdym akcie. Jak na ironię wszyscy, którzy mieli lub mo-

gli podjąć się zaśpiewania tej roli, byli mocno niedysponowani. Zdesperowany Bing ubłagał każdego z nich, by zaśpiewał choć jeden akt. Innym razem, w 1974 r., zaśpiewała w premierze nowej produkcji z wywichniętym barkiem. Rękę usztywniono, obandażowano mocując ją by ściśle przylegała do tułowia. Na wierzchu udrapowano obszerną pelerynę. Wypadek miał miejsce na 4 dni przed premierą, gdy podczas próby zapadły się schody, na których stała.

16 IV 1966 r. Wielką Galą oficjalnie żegnano się ze starym budynkiem MET, Nilsson zaśpiewała wielki monolog Brunhildy *Starke Scheite* kończący *Zmierzch Bogów*. Zawsze była wspaniała, ale wedle tych szczęśliwych, którzy mieli ją wtedy okazję usłyszeć, zabrzmiała tak bosko jak nigdy dotąd. Może przyczynił się do tego pas, który miała na sobie, a który należał niegdyś do legendarnej Christine Nilsson (nie spokrewniona z Birgit)? Christine miała go na sobie podczas inauguracyjnego koncertu w MET w 1883 r. W 1966 r. zarząd MET jednogłośnie przekazał go w wyniku głosowania Birgitt Nilsson jako tej śpiewaczce, której należy się honor reprezentowania tradycji tego domu operowego.

Jej kariera w Ameryce natrafiła na wyboje w połowie lat 70., a było to związane z dysputą z Amerykańskim Biurem Podatkowym, które zażądało od niej ogromnej sumy podatków wstecz. 5 lat później, nieco mniej gorliwi biurokraci rozłożyli jej płatności na raty i wszystko zostało załagodzone. Jej powrót do MET obwieszczono w „sensacyjnym nagłówku” New York Times. Był rok 1980, orkiestrę poprowadził James Levine, a na scenie triumfalnie wzbiła swój wspaniały głos Birgitt Nilsson jako Elektra.

Ostatnią rolą, którą Nilsson dodała do swego repertuaru, była *Żona Farbiera* (*Kobieta bez cienia* R. Straussa, Sztokholm, 1975). Była to też ostatnia z

ról śpiewanych przez nią w pełnych spektaklach w MET (X 1981).

W 1999 r., 40 lat od jej historycznego debiutu w roli Izoldy w MET, Nilsson przyszła jako widz na sobotnie matinée, w którym śpiewali Jane Eaglen i Ben



Birgit Nilsson – fot. Archiwum MET

Heppner. W przerwie po pierwszym akcie odwiedziła za kulisami Jane Eaglen. Obdarzyła komplementami jej występ, ale udziela jej też porady i ostrzeżenia: „Nie daj się im namawiać do śpiewania

tej partii zbyt często”, powiedziała, rzucając jednocześnie pełne oskarżenia spojrzenie w stronę towarzyszącego jej generalnego menadżera. „No i po co się na mnie tak patrzysz?”, odparł lekko skonfundowany władca MET.

(różne źródła podają różne daty: 1984, 1985. a nawet 1986 r).

Zacząła też udzielać publicznych lekcji śpiewu w klasach mistrzowskich. Uczyla przede wszystkim solidnej techniki operowania głosem, oddechu, „podparcia” głosu, pracy mięśni, które, jak to określała, „mają pracować aż do bólu”. „Pamiętam, że kiedy śpiewałam bardzo wysokie tony, jak np. w *Turandot*, „podpierałam” tak bardzo głos, że ból w plecach był tak silny, jak gdyby wbijano mi w nie nóż”. Technika, technika i jeszcze raz technika – to było jej credo. Pytana jaki jest sekret sukcesu śpiewania partii Izoldy i co jej zdaniem jest najważniejsze przy wykonywaniu ról wagnerowskich, odpowiedziała, że „wygodne buty!”.

Po niej nie było na całym świecie żadnego soprano, który mógłby ją zastąpić. I tak linia tradycji pochodząca od Lilli Lehman po Nordica, Fremsted, Leider i Flagstad zakończyła się na Birgitt Nilsson.

Czemu zawdzięczała tak niezwykle długowieczność głosu? „Nie robię nic specjalnego. Nie palę, piję trochę wina i piwa, no i urodziłam się z dwojga »dobrych« rodziców”.

Ale to też prawda, że zawsze starała się dobrać jak najwybitniejszych repetytorów do studiowania ról. Jednym z tych najznakomitszych był Walter Taussig, który znał Ryszarda Straussa. Taussig współpracował z Nilsson przez ponad 50 lat i z nim właśnie studiowała partię Elektry. Po zakończeniu pracy, Nilsson napisała niezwykle w treści list do żony Taussiga: „Droga Pani Taussig. Muszę Pani coś wyznać. Mam dziecko z Pani mężem. Nazywa się Elektra. Jestem całkiem pewna, że jest jego, ponieważ nikt inny nie mógłby mi takiego dziecka podarować”.

Z upływem lat stawała się subtelniejsza i głębsza w interpretacji ról. Jej głos o tzw. „skandynawskiej barwie”, jaśniał i mienił się bez krzykliwości. Był to czysty, skoncentrowany, pełen blasku ton.

Miała też moc, rejestr i inteligencję by ustanowić swą pozycję jako niekwestionowanej królowej oper Wagnera.

Nagranie, które symbolicznie łączy ją z Kirsten Flagstad to oczywiście *Ring* z Wiener Philharmoniker pod Soltim. Flagstad zaśpiewała Fricke w *Złocie Renu*, a Nilsson przejęła jej Brunhildę.

Ale Nilsson nie lubiła nagrań swego głosu ze studia i zgłaszała wiele zastrzeżeń. Częściowo był to niedoskonały poziom ówczesnej techniki, który wymagał ustawiania jej 3 kroki od mikrofonu. Siła jej górnych tonów rozsadała bowiem sprzęt i dosłownie tukała szkło. Nie lubiła też sztucznego środowiska studia. „Nie da się imitować napięć, ekscytacji, »temperatury« spektaklu na żywo” wyjaśniała.

Śpiewała praktycznie na całym świecie; również w Warszawie (*Tosca*, Teatr Wielki, 31 V 1975 r.). Najsilniej związana była z MET w latach 1959-1975 i z Wiener Staatsoper, gdzie śpiewała do 1982 r. W Wiedniu pojawiła się 232 razy w okresie 1954-1982, a muzycy Wiener Philharmoniker mianowali ją honorowym członkiem orkiestry w 1999 r.

W MET śpiewała w 233 spektaklach, w 16 rolach. Wykonała tu dwa pełne cykle *Ringu*, była 33 razy Izoldą, i 52 razy *Turandot*. Podziwiano też jej *Aidę*, *Toskę*, żonę *Farbriarza*, *Salome*, *Elektrę*, *Lady Makbeth*, *Leonorę* w *Fideliu* oraz *Wenus* i *Elisabeth* w *Tannhäuserze*.

Birgit Nilsson zmarła 25 grudnia 2005 r. w swej rodzinnej wiosce. Miała 87 lat. Pogrzeb odbył się 11 stycznia w miejscowym kościele. „Szwecja straciła jednego ze swych największych artystów” powiedział prasie król Karol Gustaf XVI. Rodzina zażyczyła sobie prywatnej uroczystości pogrzebowej. Nie podano też bezpośredniej przyczyny śmierci. Wiadomo jednak było, że Nilsson miała sporo kłopotów ze zdrowiem w ostatnich latach.

„Birgit była unikalna. Jej głos, oddanie artyzmowi, cudownie przewrotne poczucie humoru, lojalna przyjaźń były klasą samą w sobie. Już mi jej brak, podobnie jak tęskni za nią cała rodzina MET” skomentował wiadomość o jej śmierci James Levine.

Jakieś 10 lat temu New York Times poprosił ją o wywiad. Zgodziła się. Wysłano więc dziennikarza do Szwecji gdzie mieszkała, w domu swego dzieciństwa. Jej ojciec, rolnik od 6 pokoleń, uprawiał tam ziemię, a ona przed rozpoczęciem kariery pomagała mu w uprawie buraków i ziemniaków do 23 roku życia. Wspominając swą karierę powiedziała wtedy: „Zawsze starałam się pamiętać co mi mówiła moja matka: »Trzymaj się zawsze w pobliżu ziemi, a kiedy upadniesz, nie będzie aż tak boleło«”. 📍



„Nadszedł czas by ograniczyć mój głos do śpiewu w łazience”, powiedziała w 1985 r. publicznie i wycofała się ze sceny. Wyjechała z mężem do Szwecji, na farmę swego dzieciństwa

Zupełnie inna para kaloszy, czyli koncerty instrumentalne Szostakowicza

Dorota Staszkiwicz



Dymitr Szostakowicz, lata 30. XX w.

symie Szostakowicz skomponował także *Concertino na dwa fortepiany*, które chłopiec zagrał wspólnie z koleżanką ze szkoły). Po napisaniu tego niezbyt udanego koncertu (jak na możliwości Szostakowicza!), kompozytor powrócił na szczęście szybko do formy i w 1959 r. w Komarowie z myślą o Mścislawie Rostropowiczu napisał bardzo efektowny, śpiewny, a jednocześnie wirtuozowski *Koncert wiolonczelowy* op. 107. Analogicznie do pierwszego koncertu fortepianowego, tu również pojawia się drugi instrument, który miejscami traktowany jest jako solowy (w *Koncertcie* op. 35 jest to trąbka, a tutaj – waltornia). Rostropowiczowi zadedykował również Szostakowicz swój drugi *Koncert wiolonczelowy* op. 126, ukończony siedem lat później, podczas pobytu w sanatorium na Krymie. *Koncert G-dur* to właściwie pełna rozmachu symfonia z partią koncertującej wiolonczeli, gdzie tak jak w jego innych dziełach symfonicznych mieszają się elementy liryzmu, satyry i groteski. Mścislaw Rostropowicz wykonał go po raz pierwszy podczas jubileuszu z okazji sześćdziesiątych urodzin Szostakowicza, odbywającego się w moskiewskim konserwatorium. Oprócz koncertu, w programie wieczoru znalazła się wtedy także *Symfonia* Dymitra, który pojawienie się w łożu okupił ogromnym wysiłkiem. Kilka miesięcy wcześniej przeszedł ciężki zawał serca i lekarze zalecali mu unikanie wszelkich stresujących sytuacji, ale chęć spotkania z publicznością była silniejsza...

Z myślą o konkretnym wykonawcy powstały również obydwa koncerty skrzypcowe Szostakowicza, poświęcone Dawidowi Ojstrachowi. Pierwszy skomponował w 1948 r., ale partytura została wydana dopiero osiem lat później (utwór oznaczono wtedy jako opus 99, chociaż wcześniej nosił numer opusowy 77). W roku powstania koncertu nie mógł on być wykonany ze względu na ciągłe polityczne nagonki na Szostakowicza, ale może dobrze się stało, że Ojstrach zagrał go po raz pierwszy publicznie dopiero w 1956 r., ponieważ na początku nie był przekonany do tego dzieła. Przestraszyły go problemy interpretacyjne, nie podobał mu się finał. W miarę upływu czasu przyznawał jednak coraz częściej rację kompozytorowi i kiedy wyjechał do Stanów Zjednoczonych w 1956 r., zdecydował się go tam wykonać (choć tak

Po postawieniu ostatniej nuty w partyturze swojego pierwszego koncertu op. 35, który ukończył w 1933 r., Szostakowicz postanowił pochwalić się komuś nowym utworem. Zaniósł nuty do Lwa Oborina. Niestety, pianista skrytykował kompozytora za pomysł pozabawienia koncertu kadencji. Szostakowicz wyjaśnił przyjacielowi: „To nie jest taki koncert jak Czajkowskiego czy Rachmaninowa, z pasażami po całej skali instrumentu, mającymi pokazać, że umiesz grać gamy. To zupełnie inna para kaloszy!”¹.

Rzeczywiście, utwór zdecydowanie różnił się od koncertów wymienionych przez niego kompozytorów, choćby oryginalnym składem instrumentów i sposobem ich traktowania. Szostakowicz przeznaczył koncert na fortepian, trąbkę i orkiestrę smyczkową, przy czym fortepian jest koncertujący, a groteskowo brzmiąca trąbka pełni różne funkcje – raz koncertującą, a raz akompaniującą. Jak na ironię, powodzenie tego utworu często tłumaczy się właśnie nawiązaniem do rosyjskiej tradycji fortepianowych koncertów oraz klasycznej symfonii koncertującej, poprzez użycie „pólsolistycznej” trąbki. Charakterystyczny, myśliwski sygnał tego instrumentu pojawia się m.in. w zakończeniu kadencji, którą na prośbę Oborina kompozytor postanowił jednak dotaczyć do koncertu, wykorzystując przy tym temat z rondo Beethovena. Podczas leningradzkiej premiery w październiku 1933 r. sam wystąpił

jako solista (na trąbce zagrał A. Schmidt), ale już kilka miesięcy później koncert wykonywał również Oborin. Tymczasem kompozytor prezentował utwór tak często w różnych miastach Związku Radzieckiego, że kiedy przebywający w Paryżu Prokofiew dowiedział się o jego istnieniu i chciał go wykonać, miał z tym duże problemy. Jak pisał w jednym z listów do Miaskowskiego, nie mógł zdobyć nut, ponieważ Szostakowicz ciągle korzystał ze swojego egzemplarza partytury, a drugi znajdował się jeszcze w druku („Czy nie byłoby lepiej, gdyby Paryż bezpośrednio zaprosił autora? To w znacznym stopniu uprościłoby sprawę!”)². Ponieważ z różnych powodów Szostakowicz nie bardzo chciał wyjeżdżać wtedy za granicę (jednym z powodów był prawdopodobnie brak akceptacji takich wyjazdów przez sowieckie władze), Prokofiew musiał jeszcze trochę poczekać na *Koncert*. Wysłuchał go dopiero po powrocie do kraju i... mocno skrytykował za pomieszanie stylów.

Drugi koncert fortepianowy zdecydowanie ustępuje pierwszemu popularnością i... jakością. Szostakowicz napisał go ćwierć wieku po skomponowaniu opusu 35 i zadedykował swojemu synowi Maksymowi, który wykonał go po raz pierwszy w dzień swoich dziesiętnastych urodzin w Moskwie w 1957 r, z towarzyszeniem Państwowej Orkiestry Symfonicznej ZSRR pod dyktando Anosowa (kilka lat wcześniej z myślą o Mak-

naprawdę bezpośrednią przyczyną był wyraźny nacisk ze strony jego impresaria, ponieważ za granicą już dawno mówiło się o nowym utworze Szostakowicza, który spoczął na dnie szuflady bez szans na publiczne wykonanie w Związku Radzieckim). Tymczasem władzom ZSRR powoli zaczynało załżeć na rozszerzeniu kontaktów z Zachodem, dlatego nie tylko uznały za słuszne wykonanie koncertu w Stanach Zjednoczonych, ale zgodziły się na to również w kraju. Prawdopodobnie nadanie nowego numeru opusowego miało sugerować, że na żądanie władz Szostakowicz wprowadził znaczące zmiany do swojego utworu z 1948 r., ale w rzeczywistości były one niewielkie i dotyczyły tylko instrumentacji początku finału koncertu, zmodyfikowa-

nej na prośbę Ojstracha. Po leninградzkiej premierze radzieccy krytycy zachowali wymowne milczenie, za to po pierwszym wykonaniu w nowojorskiej Carnegie Hall pod dyrekcją D. Mitropulosa, krytycy prześcigali się w pisaniu superlatyw na temat koncertu, który stał się dla nich symbolem stopniowego odchodzenia w mroki historii okresu zimnej wojny.

Drugi *Koncert skrzypcowy cis-moll* miał być prezentem z okazji jubileuszu sześćdziesiątych urodzin Ojstracha, ale Szostakowicz... pomylił się o rok i zadedykował mu utwór rok wcześniej, przed ukończeniem przez skrzypka sześćdziesiątki (za to w roku uroczystych obchodów pięćdziesiątej rocznicy rewolucji październikowej). Ojstrach koncert wykonał podczas moskiew-

skiej premiery w 1967 r., zaraz potem wyjechał na tournée po Stanach Zjednoczonych i wielokrotnie prezentował go w amerykańskich salach koncertowych. Przed premierą, w liście do przyjaciela którego nazywał ciepło „Dodikiem”, kompozytor nieśmiało wspominał: „Jeśli *Koncert* nie wywoła w Panu protestu, to będę bardzo szczęśliwy. A jeśli Pan go zagra, szczęście moje będzie tak wielkie, że niepodobna tego ani w bajce opowiedzieć, ani piórem opisać”...

¹ Wg: V. Seroff, Dmitri Shostakovich: The Life and Background of a Soviet Composer, N. Jork 1943, s. 188

² W: S.S. Prokofiew i N.J. Miaskowski – pieriepiśka, Moskwa 1977, s. 417

Romantyczne koncerty fortepianowe Najnowsze nagrania

Marcin Zgliński

Odkąd jakąś dekadę temu brytyjski Hyperion rozpoczął fascynującą serię wydawniczą *The Romantic Piano Concertos* na całym świecie nasiliło się zainteresowanie melomanów tą dziedziną repertuaru. Seria wytwórni z Londynu sięga właśnie czterdziestego woluminu, jednak konkurencja nie śpi – podobne edycje ma na swym koncie Chandos, Naxos, CPO i inne firmy. Gusta współczesnego kolekcjonera płyt uległy bowiem najwyraźniej swoistemu rozwarstwieniu i wysublimowaniu – nie skuszają go raczej przeciętne wykonania standardowych pozycji repertuarowych, pieniądze wydać może na *Koncert* Brahmsa z Zimmermannem, lub Mozarta z Anderszewskim, ale chce też poznawać muzykę, której dotąd nie miał okazji usłyszeć. Poniżej postaram się pokrótce omówić kilka płyt z mniej znanymi romantycznymi koncertami fortepianowymi, które w ostatnim czasie ukazały się na rynku.

Na początek płyta Hyperionu – 39. we wspomnianej serii (po poprzednich, bardzo udanych z dziełami Naprawnika, Blumenfelda, Rubinsteina i Szarwenki), z *Koncertem c-moll* Fredericka Deliusa oraz *Koncertem Es-dur* i *Legendą* Johna Irelanda. Zestaw dzieł jest tu zadziwiający, nasuwający pytanie, czym w istocie jest koncert romantyczny. Jeśli w serii pojawiały się utwory Moschelesa, Webera, a zapowiedziane są *Koncerty* Kalkbrennera, to cóż wspólnego z nimi ma utwór Irelanda z 1930 r., bliski wczesnemu Prokofiewowi i *Koncertowi G-dur* Ravela, utrzymany w idiomie neoklasycystycznym, jedynie z pewnymi elementami tradycji koncertu romantycznego w efektownej partii fortepianu? Romantyczny, czy nie – jest to chyba (obok *Koncertu* Brittena) najlepszy brytyjski koncert fortepianowy napisany w okresie międzywojennym. Piers Lane wykonuje go znakomicie – z werwą i wirtuozerią, chyba lepiej niż Eric Parkin na dostępnej od kilku lat płycie Chandosu (CHAN 8461),

gdzie także nagrana została dość niszcząca *Legenda*. *Koncert c-moll* Deliusa został tu po raz pierwszy nagrany w pierwotnej wersji z 1904 r., z odrzuconą później rozległą trzecią częścią. Nigdy nie ukrywałem, iż poza kilkoma wyjątkami, muzyka Deliusa zawsze mnie nudziła (jest jak brytyjski pudding, ale ten też ma swych amatorów). W moim odczuciu więc *Koncert* jest dziełem niezbyt porywającym, sennie i przyciężkawo trawiącym pomysły zaczerpnięte od Griega i Elgara, nie pomaga mu tu nawet świetny pianista i dobrze prowadzona renomowana orkiestra. Jednak w prasie brytyjskiej nagranie miało entuzjastyczne recenzje – widać każda pliszka... W każdym razie jest to ciekawostka repertuarowa, a fanatycy gatunku mogą porównać pierwotną wersję deliusowego *Koncertu* z ostateczną (jest kilka niezłych wykonań, w tym Moisiejewitsch a z 1946 r., Naxos 8.110689), by skonstatować, iż kompozytor chyba się nie pomylił dokonując przeróbek. Pozostając w kręgu koncertów

brytyjskich wspomnieć trzeba o ostatniej płycie Naxosu z serii *British Piano Concertos*. Jest to edycja sponsorowana przez specjalnie powołaną w tym celu fundację i promowana przez znanego pianistę Petera Donohoe. Po kilku płytach z repertuarem bardziej współczesnym przyszła wreszcie kolej na utwór romantyczny. Szkoda, iż nie sięgnięto po dzieła wcale dotąd nie nagrane, np. *Koncerty* Macfarrena, Benedicta czy Cowena, a zarejestrowano *Koncert h-moll* Hamiltona Hart'ego, który już od dekady funkcjonuje w katalogu Chandosu (CHAN 7032). Z drugiej strony owa dotychczas bezkonkurencyjna wersja Malcolm Binnasa wyraźnie ustępuje nowej, wykreowanej przez Donohoe, której atutem są znacznie żywsze tempa, większa werwa, rozmach, wirtuozeria, lepsza współpraca z orkiestrą i bardziej klarowne nagranie. Sam *Koncert* Hart'ego powstał w 1922 r., stanowi jednak nieco spóźniony refleks fascynacji *Koncertem c-moll* Rachmaninowa, z

Издація М.П.БЪЛЪЕВА въ Лейпцигъ

Ф. БЛУМЕНФЕЛДЪ

ALLEGRO DE CONCERT
(A dur)
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СЪ ОРКЕСТРОМЪ
СОЧ. 7

F. BLUMENFELD

ALLEGRO DE CONCERT
(en LA majeur)
POUR PIANO ET ORCHESTRE
OP. 7
Réduction pour deux Pianos

Il est interdit d'importer cet exemplaire en France, Grande Bretagne
This copy must not be exported to the British Empire

1888
110

Edition M. P. BELAIEFF, Leipzig

elementami solidnej, klasycznej roboty à la Brahms, w dodatku z silnie wyuczalnymi ingrediencjami folkloru celtyckiego – w sumie muzyka niezbyt oryginalna, ale dość błyskotliwa i satysfakcjonująca w odbiorze. Brytyjskie konotacje ma także trzecia polecana tu płyta, nie tylko poprzez wykonawców – Howarda Shelleya i The London Mozart Players oraz wytwórnię (Chandos), ale także repertuar. Ukazała się bowiem kolejna część cyklu dzieł koncertujących Johanna Nepomuka Hummla, gdzie pierwszy raz w historii fonografii zarejestrowano rondo *Le Retour à Londres* op.127. Utwór ten, będący zgrabnym przykładem „konfekcji” w stylu brilliant, Shelley jak zwykle gra z pewnością, wdziękiem, miłym i stosownym dla takiego repertuaru, krągłym perlistym dźwiękiem. Znacznie jednak bardziej interesująca jest wielka *Fantazja* op. 116 „*Oberon's Zauberhorn*”, będąca rodzajem holdu złożonemu Weberowi i zarazem próbą (nie do końca udaną) zdyskontowania jego *Konzertstücku* op. 79. Tutaj w swobodnej i kapryśnej formie Hummel objawia się bardziej jako rasowy romantyk, niż jako klasycyzujący uczeń Mozarta. Jednak najlepszą pozycją na płycie (są tam jeszcze czysto orkiestrowe, zabawne,

acz banalne wariacje na temat *O du lieber Augustin*) jest wczesny *Koncert A-dur*, dzieło osiemnastolatka, momentami brzmiące niemal, jakby wyszło spod ręki samego autora *Czarodziejskiego fletu*. W sumie – kolejna bardzo udana płyta, a przecież konkurencyjny Hyperion zapowiada kolejne krążki Shelleya – z *Koncertami* Kalkbrennera i Herza! Wobec tego Naxos „kontratakuje” rozpoczęciem edycji wszystkich koncertów fortepianowych Ferdinanda Riesa. Kompozytor ten, przez lata uznawany za mało zajmującego epigona Beethovena, doczekał się wreszcie małego „renesansu”, głównie za sprawą CPO, która ma już w swym katalogu komplet jego symfonii i pokazną porcję kameralistyki. Pierwsza w edycji Naxosu płyta nie zawiera jednak najbardziej uznanego z koncertów – 3 *c-moll* op. 55, ale fonograficzne premiery 6 *Koncertu fortepianowego C-dur* op.123 oraz 8 *Koncertu fortepianowego As-dur* op.151 „*Grüss an den Rhein*”. W porównaniu z niekiedy wyjątkowo pięknymi i kunsztownymi dziełami kameralnymi Riesa, utwory te wydają się odrobinę mniej zajmujące, brak im też rozmachu i uroku kilkakrotnie już nagranych *Koncertu c-moll*. Elementy jak z wcześniejszych koncertów

Beethovena, zostały tu „rozpuszczone” w sosie rutynowego stylu *brillant*, brak też jakichś mocno zapadających w pamięć motywów. Ale za to wykonanie jest bardzo przyzwoite, pianista Christopher Hinterhuber gra lekko, błyskotliwie, wydobywając z tej muzyki maksimum walorów. New Zealand Symphony Orchestra prowadzona przez Uwe Grodda akompaniuje soliście poprawnie, choć daleko jej do finezji The London Mozart Players.

Zupełnie inny klimat ma muzyka całkiem zapomnianego kompozytora niemieckiego, Ludwiga Thuille (1861-1907), pochodzącego z włoskiej dziś części Tyrolu, w końcu XIX w. pracującego w Monachium jako ceniony pedagog. Twórca ów reprezentował opcję klasycyzującego romantyzmu, spod znaku Schumanna, Mendelssohna, Raffa i przede wszystkim swego mentora – Rheinbergera. Wpływy te czytelne są wyraźnie w nagranych na płycie CPO utworach – *Symfonii F-dur* i młodzieńczym *Koncertie D-dur* z 1882 r. Obszerny ten utwór choć niezbyt oryginalny i pozbawiony szczególnych rysów charakterystycznych, nacechowany jest promiennym optymizmem, jego klimat jest pastoralny, rzemiosło kompozytorskie poprawne, partia solowa i orkiestracja efektowne wystarczająco, by przykuć uwagę na ponad pół godziny. Niewątpliwe znakomitym ambasadorem dzieła jest pianista Oliver Triendl, grający brawurowo i efektownie – chciałoby się go usłyszeć w jakiejś pozycji z wielkiego repertuaru. Podobnie dobrze wypada prowadzona przez Aluna Francisa orkiestra z Bolzano, rodzinnego miastka kompozytora.

I wreszcie dzieła skandynawskie. Na uwagę zasługują tu przede wszystkim dwie płyty z fascynującej serii *Danish Piano Concertos* wydawanej od paru lat przez firmę Danacord. Wszystkich nagrań dokonuje pianista Oleg Marshev, absolwent konserwatorium moskiewskiego, reprezentujący wiele najlepszych cech wielkiej rosyjskiej tradycji pianistycznej. W poprzednich latach w serii ukazały się na dwóch krążkach nagrania *Koncertów* Siegfrieda i Rueda Langgaardów, Augusta Windinga i Emila Hartmanna, tu omówię dwie kolejne płyty w cyklu. Na płycie trzeciej zawarte są rejestracje *Koncertów* Mallinga, Schyttego i Salomona. *Koncert c-moll* op. 43 Otto Mallinga (1890) to chyba najpopularniejszy niegdyś duński utwór w swoim gatunku. Wykazuje ewidentne reminiscencje z Griega, ale napisany został z rozmachem i nie brak mu też pewnych rysów oryginalnych, wyraźnie nordyckiego kolorytu, a zwłaszcza nie tak standardowego (jak na czas swego powstania) symfonicznego rozmachu. Dotąd dostępne było nagranie Amalie Malling (Dacapo 8.224114), które jednak wersja Marsheva bije na

głową – dopiero teraz rozblysty wszelkie walory tego bardzo atrakcyjnego dzieła. *Koncert cis-moll* op. 28 Ludwiga Schytte (1887) to prawdziwa uczta dla miłośników wszelkich wirtuozowskich karkołomności i trudności. Jeśli znają Państwo i lubią *Koncert* Henselta, jeśli odpowiada Państwu patos *Koncertu d-moll* Antona Rubinsteina, to i ten utwór przypadnie Wam do gustu. Schytte był uczniem Liszta, i od niego przejął wiele technicznych sztuczek, ale jako kompozytor bliższy był Chopinowi i wymienionym wyżej autorom. Znamienne, iż Marshev, który nagrał już w zasadzie większość dzieł Prokofiewa, Czajkowskiego, Rachmaninowa, Medtnera i Sauera – określił *Koncert* Schyttego jako jeden z najtrudniejszych w całej literaturze romantycznej! A wykonuje to dzieło z wielką wirtuozerią i rozmachem, w każdym razie „pirackie” nagranie radiowe którym dotąd dysponowałem nie może się z jego wersją równać. *Koncert a-moll* op. 54 Siegfrieda Salomona (1947) to dzieło bardzo późnionego romantyka, gdzie postwagnerowskie harmonie łączą się z zapożyczeniami z Rachmaninowa – wszystko to jawi się nieco jak muzyka z hollywoodzkiego melodramatu (w wersji „noir”) – ale pod palcami sprawnego pianisty brzmi nawet całkiem zajmująco. Na czwartej płycie z serii umieszczono jedynie dwa dzieła. *Koncert g-moll* op.17 Victora Bendixa (1884) był niegdyś całkiem serio nazywany „duńskim *Koncertem g-moll* Saint-Saënsa”! Dziś takie porównanie może się wydawać nieco na wyrost, ale niewątpliwie poprzez prawdziwie wirtuozowską i efektowną partię solową i barwną instrumentację dzieło to wyraźnie aspiruje do tego, by się podobać i robić na słuchaczu wrażenie. Finał wprawdzie nie jest jak u Saint-Saënsa tarantelą, ale nieco dziwnym tańcem, przypominającym bardzo stylizowane bolero. Rudolf Simonsen reprezentuje kolejną generację kompozytorów duńskich – jego *Koncert f-moll* (1915) utrzymany jest w późnoromantycznym idiomie, zdradza silne wpływy niemieckie, głównie Brahmsa i Regera, mimo konwencjonalnego patosu i rozbudowanej partii solowej nie jest dziełem zbyt frapującym. Mam też wrażenie, iż Marshev, który w serii wykonać zamierza po kolei wszystkie ważniejsze duńskie koncerty fortepianowe, w niektórych dziełach pozbawionych większej inwencji po prostu jedynie „odrabia lekcje” i poza sprawnym wykonaniem nie wkłada w nie zbyt wiele serca – zresztą trudno tu się dziwić. A my możemy tylko pomarzyć o analogicznej serii polskiej, gdzie dostalibyśmy rejestracje dzieł Różyckiego, Melcera, Żeleńskiego, Maliszewskiego i wielu innych, często bijących na głowę „produkują” romantycznych Duńczyków. Na koniec

akcent norweski – znany z nagranych przez Acte Préalable dzieł wszystkich na fortepian solo kompozytor pianista Thomas Tellefsen, uczeń i epigon Chopina, jest autorem dwóch zgrabnych koncertów na fortepian i orkiestrę. Aż dziw bierze, iż w tak arcybogatym kraju jak Norwegia tyle lat trzeba było czekać na nagranie na CD tych ciekawych dzieł (*I Koncert g-moll* był dotąd dostępny na analogowym longpaly’u), w końcu na *Koncertie* Griega świat się nie kończy! Może jednak potomkowie wikingów wreszcie zawstydziili się, że jak dotąd muzykę ich najwybitniejszego przed Griegiem kompozytora promowała polska firma płytowa. Oba dzieła Tellefsena powstały już po śmierci Chopina – *I Koncert g-moll* op. 8 miał premierę w paryskiej Salle Pleyel w 1852 r., zaś *II Koncert f-moll* op. 15 powstał rok później, a premiery doczekał się w Norwegii po dwóch latach. Był ponoć w tym kraju regularnie wykonywany do lat 30. XX w., ale potem popadł w zapomnienie. Czy słusznie? Oczywiście nie – choć w istocie jest to muzyka dosyć epigońska – nie mająca ani geniuszu Chopina, z którego czerpie, ani Griega, którego zapowiada. Ale właśnie jako ów łącznik jest

szalenie interesująca, a słuchanie jej daje wiele satysfakcji. W zasadzie, gdyby Chopin pod koniec życia napisał koncert fortepianowy, to – „toute proportion gardée” – jego koncepcja by mogła być zbliżona – nie jest to już muzyka brillant, z drugiej strony swoiście czerpie z przetwarzanego folkloru: w *Koncertie g-moll* – w finale pojawia się autentyczny ludowy marsz weselny z miejscowości Sogn. *Koncert f-moll* wydaje się nieco bardziej kosmopolityczny, on z kolei zwieńczony został tarantelą, bardzo przypominającą *Tarantelę* Chopina. Na płycie firmy Simax oba dzieła wykonują pianista Einar Steen-Nokleberg wraz z Orkiestrą Symfoniczną z Trondheim pod dyrekcją Terje Mikkelsena. Wykonanie, niestety, jest dosyć przeciętne – chciałoby się posłuchać obu utworów zagranych z większą werwą i rozmachem.

Warto jeszcze wspomnieć, że dzięki inicjatywie wspomnianego już Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable *I Koncert* Tellefsena miał swoją polską premierę 30 i 31 marca br. w Rzeszowie. Wykonała go mieszkająca w Norwegii Małgorzata Jaworska, a orkiestrą Rzeszowskiej Filharmonii dyrygował Jerzy Kosek. 🎵



Thomas D. A. Tellefsen
portret pędzla Sophie Ribbing

Zagadkowe oszustwo Don Giuseppe

Angelika Przeździek



Peter Kopp
fot. zbiory prywatne/DG

znajdujących się w Saksońskiej Bibliotece Narodowej w Dreźnie. Jest to także bezspornie najlepsze dzieło nieopierowe pióra Vivaldiego, które zostało odkryte już w latach 20. XX w., w osobistym archiwum kompozytora zabezpieczonym w Turynie. Jak na ironię, ten wspaniały utwór przetrwał w całości tylko dzięki aktowi fałszerstwa, jakiego dokonał kopista.

Autorstwo *Dixit Dominus* jest już bezspornie ustalone dzięki analizie właściwości indywidualnego języka kompozytora i pewnych generalnych porównań. Wiele z cech charakterystycznych dla jego twórczości widocznych jest w tym utworze, zwłaszcza w VI części *Dixit a dextris tuis*. Jest ona podobna do zewnętrznych sekcji arii *Alma oppressa da sorte crudele* z I aktu opery Vivaldiego *La fida ninfa* (1732). Analizując dalej znajdziemy odniesienia muzyczne tego wersu także we wcześniejszych opracowaniach psalmów 109 i 110 (RV 595, ok. 1715 oraz RV 594, ok. 1730). Również II część RV 807 *Donec ponam inimicos tuos* brzmi jak „composite” w dwóch wyżej wymienionych psalmach, a druga sekcja V części *Dixit – Judicabit in nationibus* ma ten sam charakter i opracowanie muzyczne jak ta sama część w RV 595. Niespodziewany, zmyślny fugowany finał kończący RV 807 i RV 594 występuje także w innych utworach sakralnych Vivaldiego. Poza tym każda część tej kompozycji posiada swoisty „odcisk palca” Vivaldiego: charakterystyczne cechy melodyczne, harmoniczne, rytmiczne, strukturalne i formalne. Próba ukrycia przez Baldana oryginalnego autorstwa, poprzez pod-

W latach 50. bądź 60. XVIII w. (dokładna data nie jest znana), dwór Saksoński w Dreźnie zapragnął unowocześnić repertuar muzyczny (zwłaszcza sakralną muzykę wokalną). Mając za rezydenta włoskiego kompozytora zgromadzono ogromną ilość muzyki dla obrządku rzymskiego (dwór był katolicki, mimo, iż większość elektorów była luteranami). Z najbardziej znanych weneckich pracowni kopistów, które były własnością księdza Don Giuseppe Baldana, sprowadzono nowe kompozycje. Autorem większości z nich był popularny w tym czasie kompozytor Baldassare Galuppi (1706-1785), wszechstronny i postępowy wenecki muzyk, który w 1762 r. otrzymał stanowisko dyrektora muzycznego (primo maestro) w księżęcym kościele św. Marka, będąc wcześniej zastępcą dyrektora. Służył także jako maestro di coro w Medicanti, jednej z czterech najbardziej znanych weneckich instytucji dobroczynnych (ospedali), która szczyliła się niezwykle uzdolnionym chórem i ekskluzywną orkiestrą złożoną z kobiet. Zatem wiele z nowych dzieł dostarczonych na dwór było autorstwa „Buronello”, w popularnym stylu Galuppiego (wyspa Burano była miejscem jego urodzenia). Baldan, mimo iż był jednym z bardziej sławnych „muzykologów” tego czasu, często dokonywał zafalszowań różnych kompozytorów i w tym przypadku nazwiskiem tego kompozytora podpisał cztery utwory autorstwa Antonio Vivaldiego (przy czym takich kompozycji może być wię-

cej, nie wszystkie są bowiem dostatecznie zbadane).

Autograf partytury prawdopodobnie wyszedł z pracowni Baldana, przepisany ręką jednego z bratanków Vivaldiego (Carla Vivaldiego bądź Daniele’a Mauro), którzy byli zatrudnieni jako kopisci muzyki. Wiele dzieł, w których źle przypisano nazwiska, wciąż jest odkrywanych. Jednym z nich jest *Dixit Dominus – Psalm 110* (przypisany w katalogu Vivaldiego pod numerem RV 807), który został zidentyfikowany w 2005 r. jako dzieło tego kompozytora przez amerykańską badaczkę Janice Stockigt i nigdy wcześniej nie wykonywany. Ta kompozycja jest najdłuższa i najbardziej imponująca spośród czterech błędnie przypisanych wcześniej Galuppiemu,



Peter Kopp
fot. Frank Höhler/DG

pisanie na stronie tytułowej „Galuppi”, który miałby skomponować ten utwór w 1745 r. dla Medicanti, wydaje się być żartem zważywszy, iż wyraźnie słycać styl kompozycji Vivaldiego tym bardziej, że jest on napisany w dość „archaicznym” – jak na owe czasy – stylu. Innym dowodem może być fakt, iż w chórze Medicanti na pewno nie było możliwości znalezienia odpowiednich głosów

z najbardziej wyjątkowych utworów tego kompozytora.

Do tej pory to *Dixit Dominus* podpiśwane jest nazwiskiem Galupiego, także na najnowszych nagraniach z okazji obchodzonej w tym roku rocznicy 300. lecia urodzin „Il Buranello”. Jednak jeśli przyjmujemy, że Vivaldi brzmi „późnobarokowo” to Galuppi niewątpliwie brzmi „wczesnoklasycznie”, choć

kralnej, która swoimi korzeniami sięga twórczości Adriana Willaerta z początku XVI w.

Psalmy *Laetatus sum* w A-dur (psalm 121/122) i *Lauda Jerusalem* (psalm 147) w C-dur posiadają tekst kolejnych 11 wersów, które pomagają kompozytorowi skrócić czas ich trwania. Galuppi operuje w tych kompozycjach zwięzłymi formami poprzez opracowanie par,



Peter Kopp podczas nagrania *Dixit Dominus*
 fot. Frank Höhler/DG

tenorowych zdolnych wykonać wspólnie duet z IV części. Oszustwo Baldana, mimo tak oczywistych dowodów, zostało jednak odkryte dopiero po ponad 250 latach.

Podobnie jak przywołane wcześniej dwa psalmy w *Dixit Dominus* występuje w pierwszej części formuła „per verse” (czyli część podzielona jest na wersy). Chóralne części spinają dzieło klamrą, podczas gdy części na głos solo czy duet są formalnie zróżnicowane, posiadając charakter quasioperowy. W częściach II i V głosy solowe i chór wymieniając się wzajemnie oddziałują na siebie. Jest to dość niezwykle zjawisko muzyczne jak na Vivaldiego, jednak świadczyć może o ogromnej dbałości, z jaką komponował swoje dzieło. Ten styl pochodzi prawdopodobnie z początków jego „późnego” okresu, około 1732 r., choć nadal nie ma żadnych dokładniejszych informacji na temat okoliczności powstania tej kompozycji. Bez wątplenia jednak ten utwór nie był przeznaczony tylko na głosy żeńskie. Największy nacisk położony jest na piękno brzmienia i wzruszenia (zwłaszcza w relacji słowno-muzycznej). Jest to jeden

nie znaczy to, iż jest on mniej zdolny w sztuce kontrapunktu. Niewątpliwie kompozycje „Buranello” znalazły się w repertuarze drezdeńskiego dworu. W przeciwieństwie do uroczystego psalmu 110 (śpiewanego jako pierwszy psalm *Nieszporów*, a uroczysty charakter usprawiedliwia wybór przez Vivaldiego tonacji D-dur oraz użycie trąbek), nastrój psalmu 126/127 autorstwa Galupiego *Nisi Dominus* jest ponury i negatywny. Stąd tylko 7 wersów (z obligatoryjnymi dwoma z *Doksologii*, zaczynając *Sicut erat*) opracowanych – podobnie jak u Vivaldiego w RV 807 – w formie jeden wers na jedną część, na chór mieszany, głosy solowe i duety. Galuppi zastosował także podobne zabiegi stylistyczne, mieszając „nowoczesne” elementy nawiązujące do stylu operowego i symfonicznego z „dawnymi” – stosując zawiłe przejścia kontrapunkcyjne i kulminacyjną skomplikowaną fugę w finale. I choć znajdziemy w tym utworze elegancję stylu „galant” i pewne „gadulstwo” muzyczne (obce zwiędzemu stylowi Vivaldiego), to niewątpliwie Galuppi był ostatnim wielkim reprezentantem weneckiej tradycji muzyki sa-

bądź całych grup wersów w jednym fragmencie muzycznym. W *Laetatus sum* początkowy fragment oparty jest aż na pierwszych sześciu wersach psalmu. Trzeba przyznać, że „Buranello” sprawniej niż Vivaldi operuje wymianą głosów między chórem i solo w jednym fragmencie. Ta specyficzna elastyczność posługiwania się grupami głosów niewątpliwie ma swoje korzenie w muzyce kościelnej Józefa Haydna, który był wzorem techniki i estetyki dla Galupiego i jemu współczesnych.

W kwietniu ukazała się płyta z wytwórni Deutsche Gramophon (477 614-5), na której po raz pierwszy nagrano *Dixit Dominus* podpisane nazwiskiem prawdziwego autora Antonio Vivaldiego, wraz z trzema wyżej wspomnianymi *Psalмами* Baldassare Galupiego. W nagraniu uczestniczyli: Sara Mingardo, Roberta Invernizzi, Lucia Cirillo, Paul Agnew, Thomas Cooley, Sergio Foresti, Georg Zeppenfeld, Körnerscher Sing-Verein Dresden oraz Dresdner Instrumental-Concert pod dyktando Petera Koppa. 🎧

Na podstawie materiałów Deutsche Gramophon

Odbiorcy nowej muzyki

Bogusław Schaeffer

Nie jestem pewien, czy tych, którzy słuchają muzyki (a jest ich wciąż jeszcze miliony) należy określać mianem odbiorców, bo to słowo brzmi jakoś dziwnie. Odbiorca masowy brzmi za to dobrze w swojej kombinacji słownej, bo w tym przypadku chodzi na ogół o (ciemne, i głuche) masy ludzi, którym się wpycha byle co, w czym tkwi nie mały element pogardy i lekceważenia. Natomiast „zaspokajając potrzeby odbiorców” brzmi dobrze, ale jest jawnym nonsensem czyli bzdurą do sześcianu, bo kto może powiedzieć, jakie są potrzeby odbiorców muzyki.

Można powiedzieć, że zaspokajanie potrzeb odbiorców to nic innego jak serwowanie ludziom muzycznym i lubiącym muzykę utworów i programów solidnych, ciekawych i poważnych. Ale w ogóle jest z tym inaczej. Tu bowiem zachodzi pytanie, czy o programach ma decydować publiczność, która może kochać muzykę, ale też nie wiedzieć, że ta muzyka, którą znają, a która zachwyca ich, nie wypełnia kulturowego zadania, innymi słowy, że na niej (na muzyce już znanej) świat muzyczny się nie kończy. Znane są fakty, że od przeszło stu lat grane są przede wszystkim utwory z idealnie ograniczonego repertuaru, w gruncie rzeczy wciąż te same. Jeden z analityków muzyki mógł udowodnić, że primo: istnieje nietolerancja wobec utworów mniej znanych autorstwa najwybitniejszych kompozytorów, secundo: że olbrzymi procent programów nie odbiega od programów sprzed wielu lat (tak jakby wszystko co nowe nie było wiele warte, a przecież każda muzyka była kiedyś nowa, przynajmniej chronologicznie nowa) i tertio: wyklucza się wszystko to, co jest nieznanne, a jest tego sporo. W końcu jest tak, że cichym, milczącym i niezycielwym przeciwnikiem nowej muzyki jest tak zwana muzyka klasyczna, ów ograny repertuar wciąż tych samych i takich samych utworów. Właśnie: kochamy muzykę, a nie mamy świadomości, że muzyka, którą się zachwyca jest po wielu latach bardzo do siebie podobna. Nie za bardzo podobna, bo łatwo poznajemy kompozytorów i ich styl: tu mylimy się rzadko, gdyż np. Beethoven różni się od Liszta, a Sibelius od Ryszarda Straussa (być może za sto dalszych lat nie będzie się jeden od drugiego różnił, ale o tym możemy tylko fantazjować). Pewne jest, że nowej muzyce stała się krzywda w tym momencie, gdy muzyka wcześniejsza

mogła być zwielokrotniona (do granic możliwości czy wręcz przyzwoitości).

Dla ogólnej kultury muzycznej fakt, że możemy poznawać muzykę w szerokim zakresie i równolegle w wielu wykonaniach, co jest dla nas bardzo pouczające, ma olbrzymie znaczenie.

Muzyka „klasyczna” staje się niezwykle dostępna, ale z wyraźną szkodą dla nowej muzyki, której wciąż wyznacza się margines, bardzo podobny do muzyki klasycznej w porównaniu z antymuzyką, która szerzy się jak zaraza i wyraźnie w wielu punktach przegania na obrzeże to wszystko, co jest wartościowe i co tak cenimy.

Pytanie – czy istnieją odbiorcy nowej muzyki. Na świecie istnieje w każdym kraju pokaźna grupa słuchaczy i widzów, którzy nie tylko akceptują istnienie nowej muzyki, ale są ciekawi nowej muzyki, podobnie jak jesteśmy ciekawi nowej architektury czy literatury i nowego malarstwa, a może nawet więcej, bo muzyka ma w sobie coś szczególnego: operuje własnym językiem i przenosi nas (czy: może nas przenieść) do obszaru niemal metafizycznych doznań. Muzyka, a nowa muzyka tym bardziej jest zaszyfowana w swojej notacji, dla wielu trudnej i niezrozumiałej, ważne jest więc zetknięcie się z muzyką od wczesnej młodości, a potem w szkole (która jakoś chętnie usuwa muzykę na dalszy plan i redukuje do minimum), a potem przywiązanie do słuchania muzyki (na żywo, z nagrania), kompletowanie nagrań, chodzenie na koncerty, a nawet granie muzyki solowej czy kameralnej, jeśli ma się po temu zdolności i udział w chórach, tak licznych w swoim czasie. Właśnie: kontakt z muzyką – rzecz najważniejsza, uczymy się muzyki kilkanaście lat, lekarz czy prawnik swojego przedmiotu o ileż krócej! A jeśli kilkanaście lat – to jest to nauka pełniejsza; pełniejsze też może być przywiązanie do muzyki. Dobrze, z biegiem czasu odpadnie część tych słuchaczy nowej muzyki, których się do niej zniechęca, a to dlatego że jest jej coraz mniej, że w danym kraju można będzie posłuchać tylko muzyki kompozytorów danego kraju i że świat wszystko robi, by muzyka poważna wylądowała na zupełnym marginesie tego, czym się głupio medialnie sterowane umysły będą kierować. Ale przecież zawsze się znajdzie garstka ludzi, którym muzyka, a z nią i najnowsza muzyka coś mówi.

Wiele tu zależy od kompozytorów

(choć – jak widzimy – nie wszystko). Komponować dobrze będą głównie lub tylko idealisci. Warto tworzyć nową muzykę w epoce, która uwolniła się od fałszywych uprzedzeń i nawet nie stara się przeciwko czemukolwiek oponować. Gdzie podziały się onegdajsze klótnie i spory na temat ostrości harmonicznego czy złożoności rytmicznej, gdzie mamy dziś skandale, gdzie nawołuje się do upokarzania kompozytorów, takich jak kiedyś Bartók czy Strawiński, nie mówiąc już o Varèse czy Ivesie? To wszystko należy do przeszłości. Mamy zupełnie nową sytuację w muzyce, kompozytorzy nie muszą drzeć na samą myśl, że mogliby się nie podobać. Obojętność świata ma też swoje walory. Nikt tu nam się nie pcha ze swoimi uwagami na nasz temat, ze swoją „mądrością” i przebiegłą krytyką. Krytycy nie mogą się dziś wyznać na nowym rzemiośle kompozytorskim; stają się więc idealnie niekompetentni, zdolni mogą tylko być do reakcji emocjonalnych i opierać się na swojej wrażliwości, która najpewniej nie ma nic wspólnego z nową muzyką, z ogromnym i niemal nieogarnionym zespołem możliwości nowej muzyki, o której naturalnie nie mogą mieć większego pojęcia.

Nowy odbiorca muzyki jest czysty i niemal niewinny; nie mając wsparcia ze strony kompozytorów, którzy jakoś nie kwapią się z wyjawianiem tajemnic nowej muzyki, a może też nie myślą o muzyce, lecz – jak cały współczesny mottoch cywilizacyjny – myśli tylko o sobie. Odbiorcy nowej muzyki są trudnym położeniu, mogą się tylko opierać na swojej intuicji podług kanonu, który już i tak wcześniej wymyślił słynny Karl May („nie trzeba być strzelcem wyborowym, by widzieć, że ktoś trafił albo nie trafił w dziesiątkę). May miał rację, która potwierdza się często w jury konkursów kompozytorskich. Jakimś darem dziwnej intuicji kompozytor, który nie potrafi sam skomponować czegoś naprawdę interesującego i nowego, potrafi dobrze ocenić nieznaną sobie utwór, który imponuje mu czysto samym zapisem czy pomysłem fakturalno-architektonicznym, a który notabene nigdy by mu nie przyszedł do głowy.

Przyszłość muzyki nie jest jasna. Odbiorcy nowej muzyki nie powinni być uczestnicznymi w rzeczy najważniejszej – z uczestniczenia w tym, co się dzieje i w tym, co może się jeszcze dziać. Oni są równie ważni jak twórcy i wykonawcy. ©



Prezydent
m.st. Warszawy

Stoleczna Estrada



NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

Mecenas Koncertów:



ORLEN

Sponsorzy:



Patroni Medialni:



ŻYCIE WARSZAWY



KONCERTY CHOPINOWSKIE

w Łazienkach Królewskich

Lipiec - sierpień 2006

- | | |
|-------------|--|
| 2 lipca | 12.00 Kirył Keduk (Białoruś) |
| | 16.00 Waldemar Wojtal |
| 9 lipca | 12.00 Piotr Banasik |
| | 16.00 Monika Rosca |
| 16 lipca | 12.00 Rinko Kobayashi |
| | 16.00 Maciej Piszek |
| 23 lipca | 12.00 Tamás Érdi (Węgry) |
| | 16.00 Maria Korecka |
| 30 lipca | 12.00 Katarzyna Popowa-Zydroń |
| | 16.00 Joanna Marcinkowska |
| 6 sierpnia | 12.00 Rieko Nezu (Japonia) |
| | 16.00 Aldona Budrewicz-Jacobson (Szwajcaria) |
| 13 sierpnia | 12.00 Janne Mertanen (Finlandia) |
| | 16.00 Rafał Łuszczewski |
| 20 sierpnia | 12.00 Kazimierz Gierzod |
| | 16.00 Wojciech Światała |
| 27 sierpnia | 12.00 Maria Szraiber |
| | 16.00 Jacek Kortus |

w s t ę p w o l n y

Palcem po płycie

Uwaga, Vivaldi!



ANTONIO VIVALDI 1678-1741

Koncerty na skrzypce, instrumenty smyczkowe i basso continuo

Giuliano Carmignola, skrzypce
 Venice Baroque Orchestra
 Andrea Marcon, klawesyn i dyrygent

Archiv 4776005 • w. 2006, n. 2006 •
 DDD, 58'18" • dystr.: Universal Music
 Polska



Światowa premiera pięciu po raz pierwszy wydanych na płycie koncertów skrzypcowych Antonia Vivaldiego i to od razu w najlepszym z możliwych wykonaniu. Książę barokowych skrzypiec – Giuliano Carmignola – znowu w akcji, z kolejnym rewelacyjnym albumem. Słuchając, próbuję zrozumieć, jak ta muzyka, grana na in-

strumentach z epoki, może być nam dziś tak bliska – brzmieć tak nowocześnie i docierać tak głęboko. Carmignola znowu udowodnił, że nie tylko czuje i rozumie to, co napisał Vivaldi, ale że potrafi to nam przekazać w perfekcyjny sposób. Oczywiście pamiętamy, że zanim zakochał się na dobre w muzyce barokowych mistrzów, świetnie radził sobie także ze znacznie nowszym repertuarem, grając na współczesnym instrumencie. Tymczasem jeszcze nie zdążyliśmy ochłonąć po albumie *Concerto veneziano* z ubiegłego roku (z utworami Vivaldiego, Locatello i Tartiniego), a tu – mamy kolejne cacko.

Starannie przygotowany przez włoskich muzyków album powstał w oparciu o materiały nutowe odnalezione w bibliotece w Turynie (autorem kadencji w koncercie RV 190 jest Olivier Fourés). Jak wiemy, Vivaldi był twórcą niezwykle płodnym, jeśli chodzi o koncerty instrumentalne i napisał ich naprawdę wiele. Francuski polityk i historyk Charles de Brosses, którego spotkał w 1739 r. w Wenecji, stwierdził, że Antonio cierpi wręcz na „manię komponowania”, po tym jak dowiedział się od niego, że potrafi stworzyć wszystkie części koncertu szybciej, niż najbardziej sprawny kopista może je przepisać. Dlatego z jednej strony trudno się dziwić, że z powodu ogromnej ilości tych utworów nie wszystkie zosta-

ły do dziś zarejestrowane i pokazane współczesnemu światu, a z drugiej – dziwić się wypada, wszak Vivaldi to jeden z najwybitniejszych kompozytorów baroku.

Koncerty, które znalazły się na płycie Carmignoli, pochodzą z okresu pomiędzy 1724 a 1735 rokiem, czyli już po zakończeniu pobytu kompozytora jako maestro di capella na dworze gubernatora Mantui, margrabiego Filipa Hesse-Darmstadt, a jeszcze przed wyjazdem do Wiednia. Vivaldi podróżował wtedy dużo po Włoszech i po całej Europie, odwiedzając ośrodki religijne, a zatrzymując się po drodze – zapewne chcąc nie chcąc poznawał popularne tańce. Tanczone wpływy zauważymy zwłaszcza w umieszczonych na płycie koncertach RV 217, RV 303 i RV 325, a w RV 190 i RV 331 pomiędzy energetycznymi, pełnymi werwy częściami *Allegro* zachwycimy się introwertycznymi, refleksyjnymi fragmentami *Largo*. Kontrastujące tempa, różne sposoby

artykulacji i wirtuozeria wykraczająca poza ramy epoki – po prostu cały Vivaldi. Z tymi pięcioma miniarcydzielami świetnie poradzi sobie wykonawcy, ale znakomita technika Carmignoli i weneckiej orkiestry pod kierownictwem Marcona to oczywiście nie wszystko. Włoscy muzycy grają utwory „Il prete rosso” w sposób niezwykle ekscytujący, namiętny. Takiego Vivaldiego chcę słuchać.

Dorota Staszkievicz



Giuliano Carmignola
 fot. © KAS/DG



VYTAUTAS BACEVIČIUS 1905-1970

Utwory symfoniczne: Poème électrique, Graphique, II Symfonia „della Guerra”, VI Symfonia „Cosmique”, I Koncert fortepianowy Sur les thèmes lithuaniens*
 Aidas Puodžiūkas, fortepian
 Lithuanian State Symphony Orchestra

Vytautas Lukočius, Martynas Staškus*, dyrygenci
 Lithuanian Music Information and Pu-

blishing Centre CD 030 • w. 2005, n. 2003/5 • DDD, 66'16"
 ★★★★★

To, iż Vytautas Bacevičius nie nazywał siebie Witoldem Bacewiczem, było kwestią jego osobistego wyboru. Brat najwybitniejszej kompozytorki polskiej XX w., Grażyny Bacewiczówny, urodzony w Łodzi, wybrał tożsamość litewską, a gdy Litwa znalazła się pod sowiecką okupacją, pozostał na emigracji w USA. Był postacią głęboko tragiczną – w Ameryce czuł się wyobcowany, niezrozumiany, zarówno jako człowiek, jak i kompozytor (a także, jako obywatel nieistniejącego państwa, narażony na różnego rodzaju szkany administracyjne, łącznie z zagrożeniem deportacją do ZSRR). Jego dziełami nie interesowano się na Zachodzie, a w ojczyźnie nie mogły być one wy-

konywane. Kierował nim imperatyw pozostawania w awangardzie, tym bardziej głębokie było jego rozczarowanie, gdy w latach 1950. i 60. jego twórczość w porównaniu z ówczesnymi nowinkami, a nawet z twórczością siostry, okazała się nieco anachroniczna. Dopiero w ubiegłym roku na Litwie pojawiła się pierwsza monograficzna płyta kompaktowa z dziełami Bacevičiusa. Obejmuje ona przykłady dorobku symfonicznego – począwszy od prac młodzieńczych, powstałych w okresie studiów w konserwatoriach w Kownie i Paryżu, aż po kompozycje ostatnie. Krótki *I Koncert fortepianowy* z 1929 r., choć – jak mówi podtytuł – oparty na motywach pieśni litewskich, jest utworem nowoczesnym, a ludowość owych motywów „rozpuszczona” została postskribinowskimi harmoniami, drażniąca, bartókowska fakturą wirtuozowskiej partii solowej (kompozy-

tor – przed wojną zarabiający głównie jako koncertujący pianista, sam wielokrotnie wykonywał *Koncert*, m.in. w Warszawie) oraz odważną orkiestracją. Jeszcze bardziej „awangardowy” jest *Poème électrique* (1932), obok utworów Honeggera (*Pacific 231*), Mosołowa (*Odelewnia stali*) i Antheila jeden z najlepszych przykładów industrialnej, maszynowej muzyki, będącej wraz z fascynacją postępem technologicznym. *II Symfonia „della Guerra”* napisana w 1940 r. w Buenos Aires (gdzie przebywał na tournée w momencie wybuchu wojny) reprezentuje z kolei nurt katastrofizm – stworzona wobec zataczającego coraz szersze kręgi światowego konfliktu i przeczuwanego upadku cywilizacji. Jest to muzyka może trochę naiwnie programowa, mniej radykalna w formie, choć dla nas o tyle poruszająca, iż pierwsza część jest muzyczną ilustracją agresji hi-

terowskiej na Polskę, kraj, w którym żyło rodzeństwo kompozytora. Zresztą cała *Symfonia* dedykowana została Grażynie Bacewicz. Wreszcie zamykające płytę utwory dojrzałe, zwieżła, jednoczęściowa *VI Symfonia „Kosmiczna”* (1958-60) i inspirowane dziełami plastycznymi *Graphique* (1964), reprezentują już zupełnie inną aurę dźwiękową, będącą wynikiem metafizycznych poszukiwań nowego, indywidualnego języka harmonicznego, mającego stanowić odbicie muzyki kosmosu. Jaki jest efekt? Prawdę powiedziawszy – dosyć przeciętny: pomimo barwniej instrumentacji oba utwory są dosyć nużące i przede wszystkim, w swej spekulatywności i ostentacyjnej nowoczesności utwory wydają się nieco wymuszone, bardziej rzemieślnicze, niż spontaniczne. W sumie nagrana tu muzyka Bacewiczusa niewątpliwie jest interesująca, dla polskiego słuchacza przede wszystkim jednak liczy się możliwość zestawienia jej z dziełami siostry kompozytora, która chyba była artystką nieco większego kalibru.

Wykonanie i nagranie jest bardzo dobre – Litwini „rzucili” tu swoje najlepsze siły – czcłową orkiestrę oraz wybijających się młodych muzyków. Szczególnie na okłaski zasługuje pianista Aidas Puodžiukas, który znakomicie sobie radzi z trudną i trochę niewdzięczną partią solową w *Koncertcie*.

Marcin Zgliński

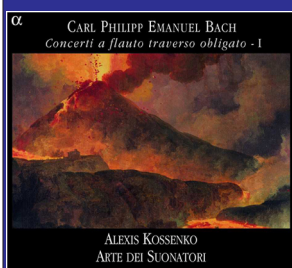


JAN SEBASTIAN BACH
 1685-1750

Sonaty i partity na skrzypce solo:
BWV 1003, 1005, 1006
Hélène Schmitt, skrzypce
 Alpha 090 • w. 2006, n. 2004 • DDD,
 67'56" • dystr.: CMD Opole



Przed wielkim wyzwaniem po raz kolejny stanęła wybitna skrzypkaczka Hélène Schmitt. Przed nim także z pewnością staną słuchacze, którym nieznaną jest jak dotychczas pierwsza część *Sonat i Partit na skrzypce solo* wydawnictwa Alpha z sierpnia 2005 r. (BWV 1001, 1002, 1004). Jak bowiem inaczej traktować próbę zmierzenia się z geniuszem Bacha, lub raczej z niezliczoną ilością interpretacji jego



CARL PHILIPP EMANUEL BACH
 1714-1788

Concerti a flauto traverso obbligato - I
Koncert G-dur Wq 169, B-dur Wq 167, d-moll Wq 22
Alexis Kossenko, flet
Arte dei Suonatori
 Alpha 093 • w. 2006, n. 2005 • DDD,
 70'19" • dystr.: CMD Opole
 ★★★★★

Arte dei Suonatori zyskali sobie opinie jednej z najlepszych polskich orkiestr parających się muzyką dawną. Intensywna praca, nowoczesna koncepcja funkcjonowania i świetnie zaplanowany oraz konsekwentnie realizowany plan rozwoju, uczyniły z niej markę znaną i uznaną. Doskonałe przyjęte nagrania zrealizowane dla najbardziej prestiżowych firm fonograficznych, a także stała współpraca z najwybitniejszymi osobami to rzadkość w polskim środowisku muzyki klasycznej. Jeśli dodać do tego festiwalu Persona Grata i Muzyka w Raju, otrzymujemy konglomerat czynników, które zbudowały prestiż zespołu.

Ich najnowszy album zawiera koncerty fletowe C. P. E. Bacha – jedno z najciekawszych utworów na ten skład instrumentalny, jakie powstały na przełomie epok baroku i klasycyzmu. C.P.E. Bach, jak wiadomo, miał w Mozarcie szereg orędownika. Ten widział w nim twórcę muzyki przepełnionej emocjami, burzliwą namietnością i wulkaniczną energią. Stąd, zapewne wybór na okładkę płyty produkcji *Wybuchu Wezuwiusza* Pierre-Jacquesa Volaire’a; stąd tytuł koncertu poprzedzającego nagranie płyty – *Pojedynek na flet i orkiestrę*. Pojedynek między Alexisem Kossenką i Arte dei Suonatori, których muzyczna przyjaźń rozpoczęła się przed kilku laty, od wspólnego wykonania bachowskiej *Pasji wg św. Jana*.

Kompozycje zebrane na pierwszej części wydawnictwa, powstały dla króla Fryderyka II, który jako flecista-amator miał je w swoim repertuarze. Przemiany, mające miejsce w ówczesnej muzyce oraz gust samego Fryderyka II, nie pozostały bez wpływu na kształt tych utworów. Monumentalność (nie tylko w architekturze) zastąpiło

kameralnością, delikatnymi dekoracjami i ornamentyką. Odtąd sztuka miała pięścić zmysły, być przyczyną przyjemności z przebywania w otoczeniu pełnym wysublimowanych ozdóbek i galanterii. Koncertom fletowym Bacha nie brak więc czarujących melodii, eleganckich zdobieni, ruchliwosci, gracji i wyrafinowanego smaku. Takie jest też wykonanie. Muzycy modelowo uchwycili charakter i ducha tych kompozycji. Arte dei Suonatori płoną wulkaniczną energią, świetnie ukazując kontrasty dynamiczne; są precyzyjni, pulsują jednym rytmem, oddychają jak jeden organizm. W sposób niedostrzeżalny i gwałtowny zagarniają dla siebie całą muzyczną przestrzeń. Bez trudu można odnieść wrażenie, że znajdujemy się w samym epicentrum muzycznej eksplozji. Ta muzyka przeszywa na wylot, jest czystą euforią.

Czemu, jak dotąd, nie napisalem ani słowa o równie interesującej interpretacji Kossenki? Ponieważ tu, moim zdaniem, tkwi pewien szkopał. Być może muzycy mieli rację lekko przesuwając solistę na dalszy plan; być może jest to po prostu wizja samego C. P. E. Bacha. Dla mnie jednak Kossenko jest zbyt schowany za akompaniament i tym samym, mniej ekspresyjny niż Arte dei Suonatori. Brzmi to, jakby ścierały się w tej interpretacji dwie różne wizje; brzmi to jak walka Dawida z Goliatem, w której – tym razem – Dawid nie może sobie poradzić z przeciwnikiem; brzmi to, jakby do pokoju, w którym odbywa się koncert nie zmieścił się solista i pozostawszy w komnacie obok próbował zagrać wspólny występ. Tak to słyszę, siedząc w sali razem z Arte dei Suonatori. Wielu moich znajomych wołało zostać w pomieszczeniu razem Kossenką, twierdząc, że obcy jest im pojedynek „wszyscy na jednego”.

Jedno jest pewne – doskonale, że zanosi się na ciąg dalszy.

Robert Majewski



dział? Warto być mile zaskoczonym i choć na moment przenieść do roku 1720, kiedy to zbiór został ukończony. Wykonanie, z którym mam przyjemność teraz obcować bliskie jest istocie barokowej sztuki interpretacji. Przede wszystkim dzięki wykorzystaniu instrumentu z epoki, który sam w sobie nadaje utworom specyficzny wydzźwięk. Na płycie tym razem znalazły się: *Sonata nr 2 BWV 1003*, *Partita nr 3 BWV 1006* oraz *Sonata nr 3 BWV 1005*. Wraz z pozostałymi zostały napisane dla jednego z muzyków kapeli Leopolda (w sekwencjach postępujących w naturalnym szyku nut; czyli G, H, A, D, C, E), choć sam ich pomysł zrodził się już w Weimarze, gdzie twórca poznał wybitnego skrzypka Paula Westhoffa.

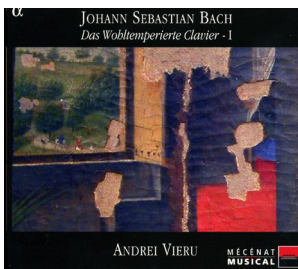
Solowe kompozycje Bacha od zawsze łatwiej sobie wyobrazić niż wykonać. Trudności techniczne, jakże z sobą niosą znane są każdemu skrzypkowi. Z tego też względu późno – jeśli w ogóle – spotkały się ze zrozumieniem wirtuozów i słuchaczy. Uzyskanie zadowalającej interpretacji i idealnego brzmienia (zwłaszcza przy wykorzystaniu współczesnych instrumentów) często pozostaje tylko pobożnym życzeniem. Może więc niniejsze wykonanie wniesie iskierkę nadziei.

Wszystko to dzięki cenionej interpretatorce muzyki barokowej i jej XVIII-wiecznym skrzypcom *Violon de Camillo Camilli*. Solistka studiowała w konserwatorium w Metz i Paryżu, w klasie skrzypiec i muzyki kameralnej. Pasję kontynuowała w Genewie w klasie skrzypiec barokowych. Tak rozpoczęła się jej przygoda z kameralną muzyką XVII i XVIII w. Schmitt ma doskonałe predyspozycje do mierzenia się z tym „żelaznym” repertuarem, dlatego jej wykonania powinny wejść do kanonu obowiązkowych dla adeptów violinistyki. Jest jednocześnie łagodna i ożywiona. Język, jakim się posługuje oparty jest na wrażliwości na brzmienie jednak bez przesadnego okazywania emocji. W tym subiektywnym klimacie wyczuwa się zadumę i pokorę. Wykonanie w niczym nie przypomina powszechnie znanych interpretacji. Jest po prostu zwyczajne. Aż trudno to sobie wyobrazić. Nie znajdziemy tu wirtuozowskich popisów, szaleńczych temp (w końcu to melodia, nie zaś arabeska) ani wszechobecnego vibrata. Już sam instrument nadaje inny wymiar barwie dźwięku oraz sposobom realizowania oznaczeń artykulacyjnych (głównie legata i portata). Ta surowość otwiera przed nami zupełnie inny wymiar kompozycji, ponieważ po jakimś czasie przestajemy zwracać zbędną uwagę na niuanse techniczne i poddajemy się tajemnicy tkwiącej w barokowej symbol-

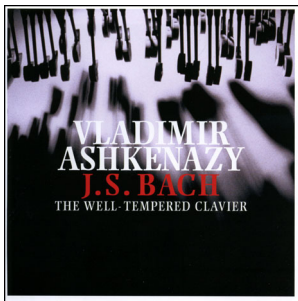
lice. Interpretacja oddaje niemal intymną zażyłość pomiędzy wykonawczynią i jej instrumentem. Kontemplacyjny nastrój wzmocniony jest dzięki delikatnemu pogłosowi, gdyż nagranie zostało zrealizowane w kaplicy szpitala *Notre-Dame de Bon Secours*.

Płyta nie ma słabych stron, jest koncepcyjnie dopięta pod każdym względem. Wydawnictwo Alpha po raz kolejny zadbało nie tylko o stronę wizualną. Oprócz omówienia dzieł znajdziemy tu iście metafizyczne przemyslenia solistki, fragmenty tekstów Nietzschego oraz artykułu na temat portretów Hansa Holbeina (myślą przewodnią Alphy jest muzyka w malarstwie oraz malarstwo w muzyce). Uczta dla ducha.

Katarzyna Musiał



JAN SEBASTIAN BACH
Das Wohltemperierte Klavier – I
 Andrei Vieru, fortepian
 Alpha 087 • w. 2005, n. 2005 • DDD,
 138'49", 2CD • dystr.: CMD Opole
 ☆☆☆



Das Wohltemperierte Klavier
 Vladimir Ashkenazy, fortepian
 Decca 475 6832 • w. 2005, n. 2004/5 •
 DDD, 238'16", 3CD • dystr.: Universal
 Music Polska
 ☆☆☆☆☆

Pierwsza część *Das Wohltemperierte Klavier* była odpowiedzią Bacha na względny, „temperowany” strój. Ogromna różnorodność tych utworów, szczególnie fug, świadczy o bezgranicznej wyobraźni twórcy. Dzieło to jest jednym z najbardziej wymownych przykładów traktowania przez Bacha sztuki i należy do kompozycji, na podstawie których zmierzyc można postępy artystyczne kolejnych pokoleń muzyków. Począwszy od Rochlitz, który w pierwszej połowie XIX w. zaczął zajmować się preludiami i fugami, a skończywszy na dzisiejszych cza-

sach, dostrzegamy, że dzieło stało się dobrem ogółu i od ponad dwóch wieków stanowi podstawę repertuaru każdego liczącego się pianisty i klawesynisty. Warto dodać, że poza wyjątkami, Bach nie oznaczył w *Das Wohltemperierte Klavier* temp, co w efekcie pozwala muzykom dokonywać bardzo osobistych interpretacji.

Wyjątkowe podejście do cyklu 24 preludii i fug z pierwszej części, przynosi interpretacja Andrei'a Vieru. Jego nagranie wpisuje się w tradycję wykonawczą zapoczątkowaną w roku 1930 przez Edwina Fischera – zostało zarejestrowane na fortepianie Steinway'a. Wydawać się może, iż swoją wizję pianista oparł na próbie oddania nastroju – wyciszenia, odprężenia i kontemplacji. Wykonania są niespieszne, a zmiany klimatu mają miejsce nawet w obrębie tego samego utworu. Na przykład, w ostatniej fudze mamy do czynienia ze stopniowym przyspieszeniem tempa. W wielu przypadkach artysta idzie jeszcze dalej i proponuje dwie wersje tej samej części, np.: pierwszego *Preludium C-dur*, *Preludium es-moll*, *Preludium Fis-dur* i *Fugi Gis-dur*. Niestety, nie wszystkie koncepcje Vieru są satysfakcjonujące. Nie chodzi tu nawet o niewielkie muzyczne zmiany naniesione w koncepcji wykonawczej, a raczej o asekuracyjną i nieco niepewny styl gry. To psuje misternie konstruowany klimat i zostawia po sobie niesmak, szczególnie w odniesieniu do *Preludium F-dur* i *Fugi B-dur* – zagrań banalnie, nużąc i monotonna.

Trzyplądowy album Aszkenazego zawiera wszystkie 48 preludii i fug. Podobnie, jak w przypadku Vieru, rejestracja dokonano na Steinway'u, jednak Bachowska dyspozycja rosyjskiego pianisty jest znacznie ciekawsza. Pod palcami Aszkenazego każdy fragment brzmi doskonale; nie znajdziemy ani jednej części, która nie otrzymałaby jasnej i czystej struktury dźwiękowej. Jednocześnie artysta nie popada w przesadę w wykorzystaniu możliwości instrumentu. Zastosowanie dynamiki i frazowanie odbywa się nadszyty ostrożnie. To, co u Vieru jest monotonne u Aszkenazego tchnie spokojem; to, co u Vieru niepewne u Aszkenazego łśni wirtuozerią i świetnym brzmieniem. Tematy fug zostały wypracowane i podane nadszyty starannie. Dokładność Aszkenazego granicy wręcz z natężeniem, co powinno uczynić z tego nagrania doskonały materiał dydaktyczny dla wszystkich adeptów Bachowskiej sztuki fugi.

Robert Majewski



JAN SEBASTIAN BACH
Suity nr 1-4 BWV 1066-1069
 I Barocchisti
 Diego Fasolis, dyrygent
 Arts 47649-8 • w. 2006, n. 2001 • SACD,
 70'24"

Muzyka21
płyta miesiąca

Zespół I Barocchisti przyciąga moją uwagę już od dłuższego czasu, bowiem każdą nową płytą potwierdza swoją wysoką klasę.

Realizacja suit orkiestrowych Jana Sebastiana Bacha po raz kolejny pokazuje, że mamy do czynienia z zespołem zjawiskowym. Płyta intryguje od pierwszego dźwięku, z pewnością sprzyja temu układ kompozycji: nie w tradycyjnej kolejności, lecz poczynając od *Suity nr 3* poprzez drugą i pierwszą i dopiero na czwartej skończywszy. W ten sposób nagranie zostaje spięte klamrą, na którą składają się dwie suity w tej samej tonacji D-dur i o podobnym składzie instrumentalnym (oboje, trąbki kotły, smyczki i continuo). Na dodatek są to utwory najkrótsze, składające się z pięciu części. Dyrygent zespołu, Diego Fasolis, zapytany w jednym z wywiadów, czy istnieje jakiś element pozamuzyczny, który wpłynął na jego interpretację suit, odpowiedział, że w przypadku czterech kompozycji łatwo o skojarzenia z porami roku lub czterema żywiołami. I właśnie te ostatnie, co podkreśla, leży u podstaw jego interpretacji: *Trzecia suita D-dur* łśni ogniem z płomiennym solo skrzypiec i dźwięczącymi trąbkami, *Dru-*

ga suita h-moll z fletem jest lekka jak powietrze, *Pierwsza suita C-dur* „twardo stąpa” po ziemi, *Czwarta D-dur* można przyrównać do ruchu wody.

Rzeczywiście otwierająca płytę *Suita D-dur* skrzy się ostrymi barwami, porywa ognistym tempem, choć nie traci tanecznego pulsu. Tutaj mistrzowski grają nie tylko soliści, ale również artyści „drugiego planu”. Aria zachwyca improwizacyjnymi ornamentami melodii skrzypiec (Duilio Galfetti), urzeka linią kontrpunktu, realizacją basowego continuo. Następująca późniejsza *Suita h-moll* wprowadza oczekiwany kontrast. Jest zagrana spokojnie, subtelnie, z oddechem, jakby zespół nagle zaczął mówić szeptem. I chociaż badninerie spokojnie mogłoby zdobyć czołową lokatę w konkurencji na najszybsze wykonanie, nic nie traci w wpisanych w ten taniec lekkości i humoru. W *Suitie C-dur*, zdaniem Fasolisa tej „najbliższej żywiołowi ziemi”, pasjonuje wirtuozeria i precyzja zarówno instrumentów dętych jak i smyczków w części środkowej uwerturny, natomiast w drugim *Gawocie* przyciąga uwagę wyeksponowanie głosów środkowych, a w *Bourée* przyspieszenie tempa w powtórzeniu. Jeżeli iść tropem rozważań Diego Fasolisa odnośnie porównania suit z żywiołami, to *Czwarta D-dur* najmniej nadaje się do porównania z wodą, no chyba, że w postaci wartkiego strumienia w rejouissance.

Podsumowując – wykonanie suit orkiestrowych Bacha przez zespół I Barocchisti jest wykonaniem spontanicznym, pełnym humoru, mieniącym się różnymi odcieniami barw muzyki i nastroju. Zespół znakomicie oddaje charakter poszczególnych tańców, muzycy ściśle realizują element artykulacyjny, tak istotny przecież dla wykonawstwa muzyki barokowej, a jednocześnie grają z pasją i z humorem.

Polecam to nagranie gorąco!

Beata Michalak

Gadki
 pismo tradycja muzyka świata
 folkowe i okolic z Chatki

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

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



LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Sonaty fortepianowe, op. 2 nr 1-3 Gerhard Oppitz, fortepian

Hänssler Classic CD 98.202 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 71'47"

☆☆☆☆

Wielu pianistów chce w swym dorobku mieć taką pozycję, jak nagranie kompletu bądź większości *Sonat* Ludwiga van Beethovena. Tym razem za te dzieła wziął się niemiecki pianista, Gerhard Oppitz, z którego cyklu jest to druga płyta. Zawarte są na niej trzy *Sonaty* z op. 2, opublikowane w 1794 r. i zadeklarowane Józefowi Haydnowi. Posiadają one klasyczną, czteroczęściową formę, a ich wewnętrzna budowa jest bardzo zbliżona do siebie.

Chociaż utwory Beethovena należą do głównego nurtu repertuarowego Gerharda Oppitza, to nagranie szeregu *Sonat* nie jest łatwym zadaniem. Zaprezentowane na tej płycie trzy wczesne sonaty, poza ostatnią – bardzo znaną, i trudną *Sonatą C-dur*, op. 2 nr 3, nie następczą zbyt wielkich trudności pianistycznych, zarówno w zakresie kształtowania formy, jak i czysto technicznych. Pierwszą słyszalną rzeczą jest charakterystyczny, dość duży pogłos fortepianu, który przy dobrze nagrany instrument nie zbyt się sprawdza w stylu gry niemieckiego pianisty, bowiem rzadko kiedy zdejmując o nogę z prawego pedału. Jeśli dodamy do tego szybkie tempa stosowane przez Oppitza, to jest wiele miejsc, gdzie materia dźwiękowa traci klarowność i robi się zbyt gęsta. O ile taki zabieg sprawdził się doskonale w muzyce neoromantycznej, to w przypadku Beethovena nie jest to zbyt udane. I chociaż wiele tutaj słychać, to artykulacja nie jest zbyt wyrazista, bowiem pedał tłumi sporo, a i sam pianista zdaje się obracać pomiędzy non-legaltem a legaltem, gdzie większość smaczków świadczących o interesującym wykonaniu jest ukryta, i słyszalna głównie dla słuchaczy świetnie obeznanych z tymi dziełami. Muzycznie też płyta budzi mieszane wrażenia. Na uwagę zasługuje fenomenalne kształtowanie fraz, co szczególnie słychać w dłuższych fragmentach, gdzie jedna myśl muzyczna wychodzi z drugiej, a umiejętność zbudowania jednej monoli-

tycznej formy w kilkuminutowych utworach, z tak różnymi motywami, jakie miał w zwyczaju pisać Beethoven w obrębie jednego dzieła wymaga najwyższego uznania. Oppitz nie jest natomiast zbyt wielkim lirycznym, gra masywnym dźwiękiem, raczej preferując delikatne zmiany dynamiczne w obrębie motywów, a kształtowanie napięcia odbywa się na poziomie nagłych zmian głośności, a nie ciągłego jej formowania.

Sonaty op. 2 w interpretacji Gerharda Oppitza nie przekonują. Jakkolwiek jest to Beethoven potężny, szybki i naładowany możliwościami współczesnego fortepianu, to brakuje mi w nim klarowności i umiejętności zaciekawienia słuchacza, a obrazu jednostajności dopełnia brak jakichkolwiek różnicowań barwnych. Zbyt dużo tutaj techniki i przeładowanych emocji, a za mało wartości muzycznych. I pomimo tego, iż sam tekst został świetnie zrealizowany, to w tłumaczeniu gry pianisty gubią się drobne szczegóły, odróżniające interpretacje dobre od tych najlepszych.

Jacek Krzakala



HECTOR BERLIOZ 1803-1869

Requiem op. 5

Toby Spence, tenor
SWR Vokalensemble Stuttgart
MDR Rundfunkchor Leipzig
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR

Roger Norrington, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.131 • w. 2006, n. 2003 • SACD, 86'10", 2CD
☆☆☆☆

Requiem Berlioz powstałe w 1837 r. to jedna z najpiękniejszych msz żałobnych ostatnich dwustu lat. Nie dziwi fakt, że kompozytor tak ceniąc swój utwór powiedział: „Gdyby mi zagrożono spaleniem wszystkich moich dzieł, prosiłbym o łaskę dla mszy żałobnej”. Niestety problemy związane ze specyficzną obsadą dzieła sprawiają, że jest ono bardzo rzadko wykonywane. Berlioz przeznaczył swoje dzieło na wielką orkiestrę główną i cztery oddzielne zespoły złożone z trąbek, puzonów i tub, a do tego proporcjonalną obsadę innych grup instrumentów, zwłaszcza rozbudowaną znacznie sekcję perkusyjną

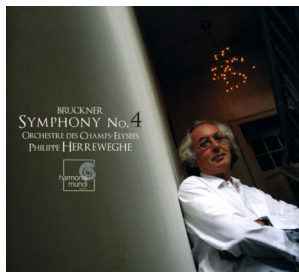
oraz kilkusetosobowy chór i solistę (tenor).

Najnowszy dwupłytowy album *Requiem* Berlioz pod dyrekcją sir Rogera Norringtona, jest rejestracją „live” koncertu, który odbył się we wrześniu 2003 r. w Beethovensaal w Stuttgarcie. Sir Norrington będący od roku 1998 głównym dyrygentem stuttgartkiej Radio-Sinfonieorchester ma w swoim dorobku nagrania z *Dzieciństwem Chrystusa* i *Symfonią Fantastyczną* Berlioz. Dzieło Berlioz składa się z dziesięciu numerów. Znajdują się tu sceny pełne skrajnych emocji: z jednej strony *Dies Irae*, potężna *Tuba mirum*, pełne grzmotów kotłów, bębnow, odgłosów trąbek, puzonów i tub – obraz Sądu Ostatecznego, *Rex tremendae majestatis* oddające obraz męk piekielnych, dramatyczna *Lacrimosa*, a z drugiej strony spokojne, śpiewane na dwóch powtarzających się dźwiękach, *Domine Jesu*, przypominające chór dusz czyścycowych, psalmodyczne *Hostias* śpiewane przez głosy męskie czy liryczne *Sanctus* na chór żeński i solistę (tu: Toby Spence), gdzie niezwykle miękkie i delikatne frazy przywodzą na myśl zastępy niebieskie wielbiące Najwyższego.

Każda część *Requiem* Berlioz zaskakuje. Kompozytor podszedł do gatunku mszy żałobnej z romantyczną fantazją. Liturgiczny tekst poddawany jest różnym zabiegom kompozytorskim, raz bardzo prawdziwie, raz niezwykle bogato, innym razem niemal ascetycznie, kontemplacyjnie. Mimo to wykonawcy w każdej części odnajdują się doskonale. Wszystko za sprawą sir Norringtona, który prowadzi całość niezwykle płynnie. Chór brzmi bardzo jednorodnie, orkiestra zachwycza zwłaszcza za piano. Tenor Toby Spence bardzo wyraziście oddaje charakter tekstu pomimo niełatwej partii, a ciepła barwa jego głosu przenosi słuchacza niemalże w rejony niedostępne już zwykłym śmiertelnikom.

Polecam.

Lucja Sala



ANTON BRUCKNER 1824-1896

Symfonia nr 4

Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 901921 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 64'42" • dyst.: CMD Opole
☆☆☆☆

Trudno zliczyć, która to już z kolei płyta w dorobku Philippa Hereweghe. Niezwykle płodna dyskografia dotyczy też jego współpracy z Orchestre des Champs-Élysées i wspólnie wykonywanych dzieł Beethovena, Schuberta, Schumanna, Berlioz, czy też chociażby Brahmsa. Kompozycje Brucknera – *Msza e-moll*, *Motety* i *Symfonia VII* – także znalazły się na krążkach. Tym razem bohater niniejszego omówienia zadziwia nas neoromantycznym kolorytem harmonicznym i orkiestralnym w „Romantycznej” *IV Symfonii*, która jest syntezą tradycji klasycznej ze stylem symfonicznym Wagnera i monumentalizmem *IX* Beethovena. Wiele szczegółów traktowania formy ujawnia bliski związek także z modelem symfonii u Schuberta – mowa tu o płaszczyznach tematycznych i brzmieniowych, które zastępują klasyczne współczynniki formy sonatowej.

Współczesnych trudno było tym jednak zadowolić. W *Symfoniach* Brucknera najczęściej zwracali uwagę na rozwlekłość, brak zwar-tości i zbyt dosłowne odniesienia do dramaturgii stylistycznej Wagnera. Nowe wersje kompozycji – dokonywane pod naciskiem samego niepokieszonego krytyką twórcę lub też zaprzyjaźnionych z nim dyrygentów (Herbecka, Schalka i Löwego) – miały na celu zniwelowanie tych niedoskonałości. W rezultacie pozwały czegoś o wiele ważniejszego: „upiększaly” dzieła na wzór uwielbianego Wagnera i tym samym wynaturzyły styl brucknerowski. Zbyt dosłownie rozumiano sentymenty jakim Bruckner darzył muzykę wielkiego muzycznego dramaturga. Tym sposobem większość z symfonii powstałych w Wiedniu zachowała się w dwóch lub więcej wersjach. Nie ominęło to także omawianego dzieła, które ulepszone było w latach 1874, 1878, 1879/80. Philippe Hereweghe skupił się na wersji ostatniej, przekształcającej część IV – *Final* (*Bewegt, doch zu schnell*).

Symfonia Es-dur nawiązuje do charakterystycznej dla romantyków potrzeby wyrażania piękna. W zasadzie jest dziełem programowym (choć Bruckner uważał się za reprezentanta muzyki „absolutnej”), z wyraźnymi ilustracyjnymi momentami wplecionymi w tok narracji muzycznej. Uważana jest za potężny hymn ku czci natury w dialogu pomiędzy Stwórcą, światem i indywidualną świadomością człowieka. Potwierdzeniem niech będzie cytat jednego z niemieckich muzykologów: „Z całej muzyki Brucknera przemawia głęboko miłość do ziemi rodzimej (...) Otwartym sercem wchłaniał wspaniałość pól i lasów, nieba i słońca (...)”. Być może dlatego przez większość trwania kom-

pozycji czujemy się jak na polowaniu w leśnej głuszy. W dramatycznym *Finale* powracają reminiscencje z poprzednich części, całość zaś scala chorał w kodzie nazwany przez twórcę „Iabędzim śpiewem romantyzmu”.

Rozwlekle płaszczyzny tematyczne stały się polem do popisu dla wykonawców, firmowanych po raz kolejny przez wydawnictwo Harmonia Mundi. Orkiestra, poprowadzona przez znanego zapewne wszystkim dyrygenta Philippe Herweghe, oddaje mistycyzm *Symfonii* na instrumentach z epoki. Melodie i frazy prowadzone są płynnie, zaś orkiestra brzmi delikatnie i naturalnie. Momenty patetyczne nie przesłaniają romantycznego charakteru dzieła. Na uwagę zasługują fragmenty o pogodnym charakterze oraz tak charakterystyczne dla Brucknera powtórzenia melodycznych schematów, w których przebiegi rytmiczne wykonywane są bardzo precyzyjnie. Wykonanie jak najbardziej poprawne, choć nie wybitne. Płyta to przede wszystkim przykład wrażliwości interpretacyjnej.

Katarzyna Musiał



FRYDERYK CHOPIN
1810-1849

Sonaty nr 2 i 3; Variations Brillantes op. 12

Artur Pizarro, fortepiano

Linn Records CKD 250 • w. 2006, n. 2004 • SACD, 77'22"

☆☆☆☆

Pośród coraz lepszego sprzętu odtwarzającego muzykę w naszych domach, z czasem uwagę zaczyna przywiązywać się nie tylko do wartości artystycznej nagrania, ale również i do jego jakości. Jedną z firm stawiających sobie wierność brzmieniową za punkt honoru jest Linn Records, dla której utwory Fryderyka Chopina gra portugalski pianista, Artur Pizarro.

Już początek *Wariacji* op. 12 powoduje zaskakanie brzmieniem instrumentu. I słusznie, bowiem Artur Pizarro nagrał tę płytę na bardzo rzadko spotykanym fortepianie koncertowym Blüthnera. Jest to zupełnie inny instrument, niż stosowany zazwyczaj Steinway D. Przede wszystkim, charakteryzuje się on łagodnym, aczkolwiek masywnym brzmieniem, gdzie wszyst-



FRYDERYK CHOPIN
1810-1849

Walece

Alexandre Tharaud, fortepiano

Harmonia Mundi HMC 901927 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 61'20" • dystr.: CMD Opole

Muzyka21
płyta miesiąca

Tharaud słucham zwykle o świącie. Dziwna to pora, ale stało się tak za sprawą pewnej bezsennej nocy. Było to ponad rok temu, o brzasku. Świat tonął w rosie, wzrok ślizgał się po polach – latem falujących zbożem, zimą płaskich jak lodowiska. Tu zawsze wieje wiatr, skręca ulotne wiry, wygina brzozy i wierzyby, uderza w twarz, wyciska łzy. Przez uchylone okno wdiera się odurzająca woń rzepaku. Oczyma duszy można dostrzec buszujące w nim dziewczyny. W ciepłe dni lata praca zwabia kobiety i mężczyzn, którzy tkwią, schyleni do ziemi. Są zmęczeni, skwar parzy im głowy, a pot zwabia owady.

Słońce wynurza się leniwie zza horyzontu, ręka bezwiednie sięga po płytę. Wybór pada na Alexandre'a Tharaud i jego bachowski album. Jakże ten jego Bach bliski jest Chopinowi – kiękuje nieśmiało myśl; jakże cu-

downie byłoby usłyszeć Chopina w tym wykonaniu – pojawia się następna.

Minał rok, cuda się zdarzają. Oto, po Bachu, Tharaud nagrał wszystkie *Walce* Fryderyka Chopina.

Nie potrafię pisać o tej płycie używając recenzenckiego żargonu: fantastyczna technika i niezwykle umiejętności interpretacyjne, niewiarygodna witalność i charyzma, kompleksowa faktura i dramaturgia wykonania, porywające staccata i kantylenowe legata, doskonałe rubato i poetycka głębia, duchowa więź łącząca kompozytora i pianistę. To wszystko tam jest, ale jest tam też coś więcej; coś, co powoduje, że mimowolnie podnosisz się z fotela, stajesz w oknie, wpadasz w zachwyt na całą godzinę, oczy utkwivszy w niebie. „Ach, droga Petronillo, ileż w niebie jest różnych rzeczy” – chciałbyś powtórzyć za Marianną od Jezusa; a za Émilem Cioranem: „Ekstaza jest dla człowieka najwyższą możliwością muzyki; poza nią nie ma już nic”.

Robert Majewski



Alexandre Tharaud
fot. Eric Manas

kie zakresy brzmią równo, górne rejestry nie wybijają się na tle reszty, a bas nie przyprawia o drżenie ciała. Na takim instrumencie muzyka Chopina dźwięczy z odpowiednią głębią i powagą. Artur Pizarro nie pozostawia obojętnym na swoje wykonanie. Razi sam początek *Sonaty b-moll* op. 35, chaotyczny, bardzo nerwowy, jakby pianista pierwszy raz widział zapis nutowy. W dalszej części artysta gra znacznie spokojniej, a całość grana jest w dość szybkim tempie oraz zdecydowanym dźwiękiem. Po podobnie zagrany *Scherzu*, gdzie w gęstym pedale i tumulcie dźwięków zanikło wiele smaczków, przychodzi *Marsz żałobny* i... pozytywne zaskoczenie. Jest to chyba najwolniejsze wykonanie tej części, jakie słyszałem, które na dodatek brzmi niezwykle przejmująco. Powolne akordy grane na ciężkim Blüthnerze, fenomenalnie wyczuwane przez Pizarro przykuwają słuch. Akcja

toczy się powoli, forte nie osiąga swych granic, lecz nie sposób się oderwać, a artysta nie stara się na siłę robić tutaj wielkiego dramatu lirycznego, co wyszło z jak najlepszym skutkiem dla samej muzyki. Po tak wspaniałej trzeciej części przychodzi bezbarwny i bezemocjonalny finał. *Sonata h-moll* natomiast jest zgoła inna. Już pierwsze akordy w narastającym forte zapowiadają niezłe wykonanie, i tak w istocie jest. Dzieło to jest lepiej skonstruowane, a przede wszystkim wykonane niż wcześniejsza sonata. Świetne są skrajne części *Scherza*, gdzie wyraźnie słychać figurację prawej i rytm lewej dłoni, na dodatek bardzo dobrze opracowane muzycznie. Środkowa część po raz kolejny bardzo osobista – z ciekawym podejściem do zagadnienia kształtowania melodii w utworach Chopina, odmienna od standardowej, gdzie artysta gra trochę na przekór temu, czego byśmy oczekiwali, i

choć bez zachwytów, to warty posłuchać. No i finalne *Presto ma non tanto*, w formie ronda, gdzie za każdym wejściem tematu wyraźnie słychać progresję dynamiczną i emocjonalną, i całościowo zasługującą na wysokie uznanie.

Album ten jest niejednoznaczny. Artur Pizarro prezentuje nam własną wizję utworów Chopina, w wielu miejscach świetnie plasującą się w kanonach grania polskiego kompozytora, w innych znowu będąc im na przekór. Gra Portugalczyka pełna jest emocji i dynamiki, lecz praktycznie cały czas stosowany pedał zatracca piękno chopinowskich smaczków artykulatoryjnych. Jednakże są to ciekawe interpretacje, z których najlepsza zdecydowanie jest *Sonata h-moll* op. 58, która może nie porywa, lecz z całą pewnością może stanowić dobrą alternatywę dla wielu znamiennych wykonań, której warto się przyjrzeć. Szkoda tylko, że pianista nie trzyma jednego poziomu wykonawczego na całej płycie, bowiem są fragmenty zarówno wybitne, jak i nie najlepsze. Jeśli ktoś szuka solidnej i nietuzinkowej *Sonaty h-moll* oraz interesującej *Barkaroli*, dodatkowo referencyjnie nagranych na fortepianie Blüthnera, to polecam zapoznanie się z tym albumem.

Jacek Krzakała



FRYDERYK CHOPIN

Utwory solowe; Koncerty fortepianowe

Alwin Bä, Folke Nauta, Pieter van Winkel, Frank van de Laar, Martijn van den Hoek, Paolo Giacometti, Evgeny Kissin, fortepiano
Moscow Philharmonic Orchestra
Dmitri Kitaenko, dyrygent
Brilliant Classics 92368 • w. 2005, n. • DDD, 136'47", 2CD • dystr.: Music Island
☆☆☆☆

Ileż to dyskusji, ileż wywodów prowadzi pianaści i muzykolodzy na temat kto gra Chopina najlepiej. Jedni mówią, że to właśnie Polacy, bo Chopin to nasz kompozytor, inni, że Azjaci, którzy co raz lepiej rozumieją polską muzykę (uczają się przecież głównie u polskich nauczycieli, być może są też bardziej wytrwali i po prostu zdolniejsi?). Ostatni Konkurs Chopinowski przyniósł do tego nieciekawe refleksje: co prawda Rafał

Blechack imprezę wygrał i to z wielkim hukiem, ale jaka szkoda, że nie miał godnych siebie przeciwników, dzięki czemu rywalizacja nabrałaby kolorów, a uczestnicy i słuchacze byłiby szczęśliwi i usatysfakcjonowani. Tymczasem przez okrągły prawie miesiąc byliśmy „raczeni” tuzinami nudnych, mało przekonujących wykonania, gdzie 13 raz wysłuchane *Andante spianato* już nie zachwycało, a wręcz irytowało i przeszkadzało. Doprawdy nie wiem jak to zniosło szanowne jury, bo publiczność czasem miała dosyć.

To co chce Państwu tym razem zaproponować to coś innego, może niektórym z nas jeszcze mało znanego – kompozycje naszego wielkiego rodaka w wykonaniu Skandynawów. Generalnie mówi się o tym jacy oni zimni, introwertyczni, mało namiętni. Sama tak myślałam. Aż do czasu kiedy do ręki wpadł mi omawiany dwupłyty album. Znikły gdzieś dawno zasiane przez niewiedomą kogo poglądy – miło się rozczarowałam.

Już rozpoczynając album *Berceuse Des-dur* op. 57 w wykonaniu Alwina Bära przynosi piękny, spokojny, kojący klimat. Bez żadnych nadużyć i zbędnych wymysłów doskonale oddaje całą głębię zawartą w tym nieprzeciętnym utworze. Ukaja i rozmarza. Podobnie brzmi *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, pianista Pieter van Winkel logicznie buduje frazy, dzięki czemu tworzy niezłą całość. Dalsza część składanki to *Walce* op. 64: *Des-dur* „Minutowy” i *cis-moll*, zagrane może z czasem przesadnym legatem, ale tego akurat nie można rozważyć jako wielkie nadużycie, *Etuda E-dur* z op. 10 z pięknie prowadzoną melodią, burzliwe i na szczęście nieposzarpane, jak to się często nieźle wyrównane dźwiękowo *Preludium deszczowe* z op. 28 nr 15 czy chociażby bujana *Barkarola Fis-dur* op. 60 oraz kilka innych znanych utworów. Sześciu pianistów przedstawia swoją własną wersję Chopina i czuje się, że wkładają w to całe serce i duszę. A że w sumie wychodzi im to nawet nieźle to jeszcze lepiej.

Druuga płyta zawiera nie lada gratkę – *Koncerty e-moll i f-moll* w wykonaniu Evgeny Kissina z Moscow Philharmonic Orchestra pod dyktando Dmitri Kitaenko. Nagranie to pochodzi z 27 marca 1984 r. i dzięki niemu usłyszała o młodym, bo zaledwie 13. letnim (sic!) wówczas artyście publiczność na całym świecie. Jest to prawdziwa perełka wśród wykonania tych utworów. Rzadko kiedy można usłyszeć tak emocjonalne, głębokie, jednocześnie dojrzałe i młodzieńcze wykonanie tych utworów. Czuć, że gra je osoba młoda, niezwykle zdolna, muzyczna i zakochana w muzyce Chopina. Wszy-

scy wiemy jak się potoczyła kariera rosyjskiego pianisty, warto więc wiedzieć jak się zaczęła.

Domyślam się, że każdy z Państwa ma swojego ukochanego chopinistę, ukochane wykonanie, ukochany utwór. Z tym ciężko dyskutować. Zachęcam jednak do poznania północnego Chopina, może przyniesie nowe wzruszenia, nowe odczucia, nowe przemyslenia. Naprawdę warto. Polecam.

Magdalena Todynek



**PIOTR CZAJKOWSKI
1840-1893**

Walce; Nokturn; Cztery pory roku; Temat z wariacjami op. 19
 Naum Starkmann, fortepian
 Nansart TR 135 • 2005, n. 2005 • DDD, 74'30"
 ☆☆☆

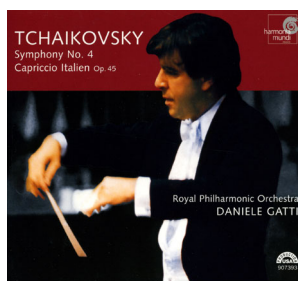
„Rafael fortepianu”, „poeta dźwięku” – tak bywa określany sędziwi już dziś rosyjski pianista prof. Naum Starkmann. Znakiem rozpoznawczym artysty jest jego charakterystyczny styl promieniujący liryzmem, wytwornością i niezwykłą delikatnością.

Starkmann urodził się w Żytomierzu 28 września 1927 r. Jego międzynarodowa kariera nabrała rozpędu od udziału w pierwszym Konkursie Pianistycznym im. Piotra Czajkowskiego. Co prawda Rosjanin nie wygrał tych zmagania, ale udało mu się pozyskać niesamowitą sympatię publiczności, graniczącą wręcz z uwielbieniem. Znaczący konkurs Chopinowski pamiętają go zapewne z roku 1955, kiedy to zdobył w Warszawie piątą nagrodę. Warsztat i bezpretensjonalność, a także wrażliwość na sentymentalizm i melodyjność interpretacji sprawiły, iż koncerty Starkmanna zawsze cieszyły się niesłabnącą popularnością. Przez lata zasłynął jako wybitny interpretator monograficznych recitali Liszta, Chopina, Schuberta, Schumanna, Rachmaninowa i Czajkowskiego.

Przed rokiem ukazała się kolejna płyta artysty, nagrana na żywo w Reims. Tym razem Starkmann poświęcił cały recital muzyce Czajkowskiego. Jak w ciągu całego artystycznego życia, tak i tu Starkmann jest wierny sobie. Jego Czajkowski mieści się gdzieś pomiędzy śpiewnością Chopina, a poetyckością Schumanna. Nagranie może

być atrakcyjne dla melomanów ceniących u pianistów umiejętność łączenia wewnętrznej ekspresji i umiaru. Starkmann chroni muzykę Czajkowskiego od nadmiernych emocji oraz rutyny. Jego gra jest pełna ekspresji, ale bez nadmiernej afektacji; zrozumiała dla wszystkich, ale bez zbędnych umizgów w stronę publiczności. Nie jest to jednak interpretacja, do której będą często wracać. Legato, kantylena i delikatność to ważne środki wyrazu w muzyce rosyjskiego kompozytora, ale nie wyłączone. Poetyka wykonania stała się u Starkmanna dominującym środkiem dramaturgicznym. To wystarczy, by słuchać tej płyty na deser, to trochę za mało, by uczynić z niej danie główne.

Robert Majewski



**PIOTR CZAJKOWSKI
Symfonia nr 4 f-moll op. 36; Kaprys włoski op. 45**
 Royal Philharmonic Orchestra
 Daniele Gatti, dyrygent
 Harmonia Mundi HMU 907393 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 63'39" • dystr.: CMD Opole
 ☆☆☆☆



Symfonia nr 6 h-moll op. 74 Patetyczna; Serenada na smyczki C-dur op. 48
 Royal Philharmonic Orchestra
 Daniele Gatti, dyrygent
 Harmonia Mundi HMU 807394 • w. 2006, n. 2005 • SACD, 76'24" • dystr.: CMD Opole
 ☆☆☆☆☆

Oto ciąg dalszy zmagania Royal Philharmonic Orchestra pod batutą Daniela Gattiego z *Symfonią* Piotra Czajkowskiego.

Rejestracja *Czwartej* zdążyła już zostać okrzyknięta mianem jednej z najlepszych i być może taką jest; cóż jednak począć, gdy pamięć nieustannie przywołuje historyczną, ale wciąż żywą i wspaniałą interpretację

Ferenc Fricsay'a lub niedawno słyszanego, niewiarygodnie doskonałego Gergieva? Co mi przeszkadza w wersji Gattiego? – jak sądzę to, co wielu uważa za jej atut: zapierający dech w piersiach pęd. Naturalnie, zastosowanie szybszych niż zwykle temp pełni tu rolę uwypuklenia dramaturgii dzieła, przechodzącego od nastrojów udręki i powagi do radości; tym nie mniej – nawet w najbardziej szalonej podróży trzeba znaleźć czas na złapanie tchu. A tu, nawet *Andantino in modo di canzona* brzmi bezwzględnie i pryncypialnie. No i jak tu doszukać się nastroju melancholii, który opisuje w programie tej części sam Czajkowski, „ogarnia człowieka wieczorem, gdy zmęczony pracą siedzi samotnie, wziął jakąś książkę, ale wysunęła mu się z rąk...”?

Płyta zawiera jeszcze *Kaprys włoski*, tak pięknie plonący w rękach Mitropoulosa i Beechama; tu brzmi nieco zbyt powściągliwie i surowo. Gatti chyba nadmiernie powstrzymuje orkiestrę, bo ta tylko chwilami wzbija się i szybuje, ciesząc się tak potrzebną przestrzenią. Powyższe uwagi znacznie rekompensuje pierwszorzędną realizacją dźwiękową. RPO brzmią na obu płytach doskonale. Precyzja rytmiczna, spójne brzmieniowo smyczki i krusząca skały żywiołowość wywierają ogromne wrażenie.

Opublikowane w tym roku nagranie *Patetycznej* wydaje się być bardziej interesujące. Dodatkem do tej *Symfonii* jest *Serenada na smyczki*, która nieco rozczarowuje, więc o niej sza – nie dla niej warto kupić tę płytę.

Gatti w *Szóstej* buduje interpretację przesyconą duchem romantyzmu: wyraziste tempa, wiele wymowne i podnoszące temperaturę wykonania pauzy oraz isticie wagnerowskie rogi (w pierwszej części) eksplodują nieczęsto słyszana dynamiką. *Allegro con grazia* ujmuje zmysłowymi smyczkami. Dyrygent dokłada wszelkich starań by zadbać o szczegółowości i nadaje temu fragmentowi quasi baletowy charakter. Gatti przypomina tu nieśmiertelnego Fricsay'a i Igora Markevitcha, choć jest od nich nieco bardziej dramatyczny. Doskonale odczytano *Scherzo*, które zrazu nie może zdecydować się czy bliżej mu do nieczym nie skrępowanego nastroju radości, czy raczej do wojennego marsza. W efekcie wojenna wrażliwość zwycięża (brawo klarnety).

Nagranie kończy się wstrząsającą zagraniem *Finalem*. Główny temat tej części przesyca niebiański spokój duszy pogodzonej ze śmiercią. Wyznam szczerze: jak dotąd, żadne wykonanie tej części nie poruszyło mnie, tak jak Gattiego i RPO. To trwało przez oka mgieł, tyle co zaczerpnięcie oddechu... i stało się: czy tak będzie ze

mna?; jak będzie ze mną? – pytam nieodmiennie słuchając tego fragmentu. Uwielbiam Czajkowskiego piszącego o sprawach ostatecznych, i Gattiego, który przeistacza się w prawdziwego poetę.

Robert Majewski



PIOTR CZAJKOWSKI

Koncert skrzypcowy D-dur op. 35; Medytacja d-moll op. 42 nr 1; Taniec rosyjski z Jeziora łabędziego
 Joshua Bell, skrzypce
 Berliner Philharmoniker
 Michael Tilson Thomas, dyrygent
 Sony Classical SK 93922 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 51'01"
 ☆☆☆☆☆

Joshua Bell to bez wątpienia jedna z najciekawszych postaci świata wiolinistyki w dzisiejszej kulturze. Zresztą nie tylko najciekawsza, ale także najpiękniejsza – artysta został zaliczony bowiem przez amerykański magazyn *People* do 100 najpiękniejszych ludzi na świecie. Artysta ten znany jest nie tylko z wykonań muzyki poważnej, ale także tej lżejszej, w jego dyskografii znajdują się takie kompozycje jak *West Side Story Suite* czy *Fantazja* Georga Gershwin. W każdym repertuarze sprawdza się rewelacyjnie, co już nie raz udowodnił. Polska publiczność mogła się zresztą o tym przekonać w kwietniu 2004 r., kiedy to artysta wraz z orkiestrą *Academy St. Martin in the Fields* wykonał *Cztery pory roku* Vivaldiego. Pamiętam doskonale ten koncert – zdarzały mu się co prawda wpadki techniczne, ale za to radość wspólnego muzykowania, przepiękny dźwięk oraz nieprzeciętna muzyczność zrobiły swoje – publiczność, ze mną na czele, była zachwycona.

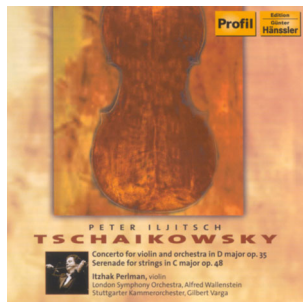
Jak dobrze, że najnowsze nagranie Joshuy z *Koncertem skrzypcowym D-dur* op. 35 Piotra Czajkowskiego, które przagnę Państwu polecić, jest właśnie nagraniem koncertowym. Atmosfera koncertu jest zawsze inna niż nagrania w studio, muzyka jest bardziej spontaniczna, skupiona i to się czuje. Utwór rosyjskiego kompozytora należy do klasyki literatury wiolinistycznej, każdy z melomanów zna go w co najmniej kilku wyko-

naniach. Praktycznie każdy skrzypek ma go w swoim repertuarze. Ale amerykański artysta zdaje się pokazywać coś, czego jeszcze nie słyszeliśmy. Pokazuje, nie jak wszyscy sądzą, jeden z największych romantycznych koncertów – głośny, rozłożysty, ekstrawertyczny, ale utwór elegancki, delikatny, bardzo intymny, poetycki i malowniczy. A do tego zagrany przepięknym dźwiękiem i z doskonałym towarzyszeniem Berlińskich Filharmoników pod dyktando Michaela Thomasa. Co jeszcze należy podkreślić Joshua Bell zdecydował się na wykonanie koncertu w całkowicie oryginalnej wersji, bez skrótów w ostatniej części. Artysta zdaje się rozumieć zamierzenia kompozytora i podążać za jego torem myślenia, chodzi przede wszystkim o repertycje, które harmonicznie mają sens bez wspomnianych skrótów i uproszczeń. Bell wykonuje *Koncert D-dur* od 20 lat, ale ciągle odkrywa w nim coś nowego, a wraz z nim odkrywają nowe szczegóły i słuchacze.

Na płycie znajduje się także *Medytacja* op. 42 nr 1 zinstrumetowana przez Głazunowa, którą oryginalnie planował Czajkowski jako II część koncertu. Skrzypek postanowił dać szansę pokazania tego utworu i jakby dopełnienia całości, co jest bez wątpienia ciekawym rozwiązaniem.

Na deser pojawił się jeszcze *Taniec rosyjski* z *Jeziora łabędziego*, który doskonale wypełnia całość i kompletuje nagranie. Słuchać na nim, że Joshua Bell nie tylko jest doskonałym i niezwykle wrażliwym artystą, ale także idealnie wczuwa się w romantyczną atmosferę rosyjskiej muzyki. Polecam.

Magdalena Todynek



PIOTR CZAJKOWSKI

Koncert skrzypcowy D-dur op. 35; Serenada na smyczki C-dur op. 48²
 Itzhak Perlman, skrzypce
 London Symphony Orchestra¹; Stuttgartarter Kammerorchester²
 Alfred Wallenstein¹, Gilbert Varga², dyrygent
 Profil PH04089 • w. 2004, n. III 1967¹, VII 1994² • ADD/DDD, 70'27"
 ☆☆☆☆☆

Twórczość Piotra Czajkowskie-

go obfituje w wiele utworów określanych mianem „szlagierów”, choćby wspomnieć monumentalną *VI Symfonię*, przejmującego *Oniegina* czy ograne do granic możliwości *Jezioro łabędzie*. Ale kompozytor ma na swoim koncie również popularne dzieła mniejszego formatu. Płyta, którą Państwu przedstawiam, jest najlepszym tego przykładem.

Koncert skrzypcowy D-dur jest co prawda stałą pozycją goszczącą w salach koncertowych, ale nie od razu wszedł do ścisłego kanonu repertuarowego. Już sama prapremiera utworu została opóźniona ze względu na problemy ze znalezieniem odpowiednich wykonawców (!). Jedną z głównych przeszkód było nagromadzenie trudności technicznych w *Koncertcie*, których nie podjął się pokonać nawet słynny ówczesny skrzypek – Leopold Auer. Współcześnie, zarówno przez wykonawców jak i krytyków, *Koncert* został doceniony, stając się tym samym obowiązkową pozycją skrzypcową. Interpretacja izraelskiego muzyka Itzhaka Perlmana, mimo iż posiada blisko 40. lat (nagranie z 1967 r.), prezentuje doskonałą sztukę wówczas 22-letniego skrzypka. Perlman wydobyla z utworu najbardziej liryczne pierwiastki, a poprzez skonfrontowanie ich z wirtuozowskimi i dramatycznymi elementami *Koncertu*, osiąga niepowtarzalny efekt.

Druga pozycja na omawianej płycie łączy kilka podstawowych prądów pojawiających się w kompozycjach Czajkowskiego, m. in. echa ludowości rosyjskiej – w tym wypadku są to dwie rosyjskie pieśni ludowe wykorzystane w finale utworu. Pomimo różnorodnych charakterów kolejnych części *Serenady C-dur* utwór spięty jest kłamrą niezwyklej jasności i przejrzystości. Stuttgartarter Kammerorchester pod dyktando Gilberta Vargy zaprezentowała pełną rozmach, ale i wyważonej subtelności interpretację. Na marginesie warto zaznaczyć, że filigranowość i plastyczność *Serenady* została doceniona przez współczesnych choreografów, którzy wykorzystują utwór w autorskich przedstawieniach baletowych (np. w wystawianym w warszawskim Teatrze Wielkim przedstawieniu Borisa Ejfmana – *Czajkowski, misterium życia i śmierci*).

Katarzyna Fortuna



MANUEL DE FALLA 1876-1946

Fortepianowe dzieła wszystkie
 Uta Weyand, fortepian

Profil PH05032 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 69'21"
 ☆☆☆☆☆

Nagrań muzyka Manuela de Falli na fortepian solo nie jest zbyt wiele, cieszy więc płyta z kompletem utworów oryginalnie napisanych na ten instrument. Ich wykonawczynią jest niemiecka pianistka młodego pokolenia – Uta Weyand. Sama płyta wydana jest w obowiązującym na świecie standardzie – książeczka w 3 językach, bogate informacje zarówno o kompozytorze jak i wykonawcy, no i o samym nagraniu, uzupełnione zdjęciami pianistki, a wszystko utrzymane jest w chłodnych odcieniach kolorystycznych.

Podobnie jak okładka jest chłodna, tak i przenosi się to na warstwę muzyczną. Pierwszą bowiem rzeczą, którą się zauważa na płycie, jest jej brzmieniowy puryzm. Fortepian posiada jasne i zimne brzmienie, jakkolwiek mo-

ZAPNUMERUJ

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

ZAPNUMERUJ:

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

mentami nie można mu odmówić głębi. Chłód instrumentalny pokrywa się tu z chłodem wykonawczym. Uta Weyand znakomicie opanowała partyturę, i świetnie realizuje wszelką artykulację czy dynamikę. Gdzieś jednak brakuje nieco osobistego pierwiastka, brak jest bowiem większych rubat, a jeśli występują – to się je momentalnie wychwytuje. Ma to oczywiście swój urok, bowiem na moment z krainy uroczego zimna zostajemy przeniesieni w atmosferę domowego ciepła. Drobny element, a jakże zmienia odczuwanie całości. Lecz gra Uty Weyand nie jest w żadnym stopniu grą akademicką, bowiem niemiecka pianistka nieraz bawi się dźwiękiem, świetnie operując barwami i tworząc niezwykle ciekawe brzmieniowo interpretacje. Wyśmienicie ma też rozłożone plany – wszystko jest zawsze wyraźnie słyszalne, a wszelkie poboczne melodie czy kontrapunkty są bez najmniejszych problemów zauważalne. Artystka tak znakomicie operująca rozkładem dynamiki w utworach, posiada też jej szeroką skalę, gdzie wielkie forte wpisuje się w wizję brzmieniową płyty, natomiast piana przenoszą się nieraz w inny brzmieniowy świat – miękki, ciemny, jakkolwiek stale poruszając się w klimacie chłodu. Przy tym wszystkim szkoda, że gdzieś zanikła strona liryczna. Klimat utworów jest bowiem kształtowany poprzez różnicowanie barwne i zabawę z dźwiękiem, natomiast poezja grania zesza tutaj na drugi plan, jednakże nie można zarzucić pianistce braku wyczucia frazy czy pomysłów na prowadzenie melodii. Na szczęście artystka tuszuje te niedoskonałości fenomenalnie opracowaną artykulacją. Wszelkie staccata czy legata, każdy sposób jest wyraźnie słyszalny i nawet w szybkich przebiegach słyhać wielką precyzję artystki w tej kwestii, co dodaje utworom wiele życia i dynamizmu.

Jakkolwiek muzyka Manuela de Falli jest ciekawa, a interpretacje Uty Weyand potrafią wciągać momentami, to płyta ta nie zachwyca. Gdzieś w chłodzie wykonawczym i brzmieniowym zatracił się pierwiastek naturalności. Być może przyczyną tego jest ciężki i masywny dźwięk pianistki, która jak można wnioskować ze sposobu grania nagrywała ten repertuar na ciężkim fortepianie (Steinway D). Pozycja dla lubiących puryzm, czystość dźwiękową i ascetyczne brzmienia. Jakkolwiek dla samej muzyki także warto.

Jacek Krzakała



LEOPOLD GODOWSKI 1870-1938

Etiudy, Studia nad Etiudami Chopina

Boris Berezovsky, fortepian
Warner Classics 2564 62258-2 • w. 2005,
n. 2005 • DDD, 54'32"
☆☆☆☆

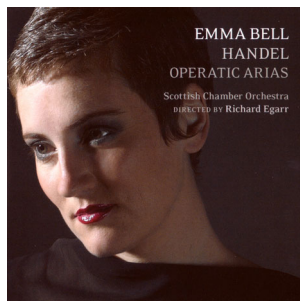
Borys Berezovsky należy do grona najciekawszych współczesnych pianistów. Specjalizując się w wirtuozowskim, późnoromantycznym repertuarze po raz kolejny pokazuje się nam w swoim ulubionym gatunku, tym razem przedstawiając wybór ze *Studiów nad Etiudami Chopina* Leopolda Godowskiego, zestawionych z chopinowskimi oryginałami. W kwestii *Etiud* Chopina rosyjski pianista prezentuje dość osobistą wizję, nieraz mocno odbiegając od przyjętych standardów. Szczególnie to widać w osobliwej – choć jak najbardziej do przyjęcia *Etiudzie c-moll* z op. 12, *Rewolucyjnej*. Niestety, wadą tych wykonań jest zbyt małe różnicowanie rytmiczne, które najbardziej daje się we znaki w *II Etiudzie a-moll* i *V Geszur*, tzw. *Czarnoklawiszowej*, gdzie w lewej ręce każdy dźwięk jest uderzany tak samo, co wpływa na lekkie znużenie podczas słuchania. Jeśli do tego dodać, że Berezovsky nie jest najwyższej klasy poetą fortepianu, i gra raczej prosto, bez zbyt-nych egzaltacji dynamiczno-agogicznych, to *Etiudy* Chopina – choć bogate w przeróżne pomysły interpretacyjne, nie zachwycają.

Natomiast – o dziwo – zupełnie inaczej ma się sytuacja w dziełach Godowskiego. Z jednej strony wymagają one najwyższej techniki, którą to Rosjanin bez wątpienia dysponuje, z drugiej natomiast bez zrozumienia stylu chopinowskiego ich wykonanie może się okazać karykaturą Chopina. Borys Berezovsky daje nam właśnie wszystko, czego potrzeba w tych *Etiudach*. Jest i wielka wirtuozeria, i liryzm, nie brak także ciekawej sfery rytmicznej. Jedną z najciekawszych interpretacji jest tutaj transkrypcja *Etiudy Es-dur* op. 10 nr 6, która sama nie porównywalnym specjalnym, natomiast w wersji na lewą rękę solo odnajdujemy bogactwo emocji, pokazany kolorystyczny barwny i wielki liryzm, a utwór ten jest chyba najbardziej porywający na całej płycie. Zresztą każda transkrypcja

jest o wiele ciekawsza interpretacyjnie niż oryginał. Pełna emocji, i rozwierzona jest też wersja – znów – na lewą rękę – *Etiudy Rewolucyjnej*, przetransponowana do tonacji cis-moll. Różnice między wykonaniami Chopina i Godowskiego są na tyle duże, że można by pomyśleć iż w zasadzie gra to dwóch różnych pianistów. Zdziwiałoby aż taka dysproporcja pomiędzy chopinowskim oryginałem a miniaturami Godowskiego, lecz ciężko jest mi powiedzieć skąd się ona bierze. Pod koniec płyty znajdują się też etiudy tzw. kombinowane – czyli transkrypcje, w której Godowski z dwóch chopinowskich *Etiud* zrobił jedną, przy okazji dodając dużo od siebie. Ciekawym pomysłem jest też umieszczenie *Alt-wien*, jedenastej części wielkiego cyklu *Triakontameru*. Na koniec zostaje ciekawostka – 3. minutowa transkrypcja *Walca Des-dur* op. 64 nr 1 *Minutowego*, znowu – zagrana z lekką nutą dowcipu, i w fenomenalnym stylu.

Album ten daje mieszane uczucia. *Etiudy* Chopina – jakkolwiek dobre, nie są niczym specjalnym, lecz docenić trzeba ich oryginalność. Natomiast Godowski porównywalny nie da się przy tym nudzić. Każda miniaturka opracowana jest w najdrobniejszym szczególe, bogactwo rytmów, dynamiki i liryzmu sprawiają, że słucha się ich z nieskrywaną przyjemnością. Chcąc zatem rozwiązać Państwa wątpliwości, warto mieć tę płytę. Dzieła Leopolda Godowskiego są nagrywane bardzo rzadko, a fenomenalne interpretacje arcywirtuozowskich *Etiud* to prawdziwy skarb.

Jacek Krzakała



JERZY FRYDERYK HANDEL 1685-1759

Arie z oper: *Amadigi, Deidamia, Guilio Cesare, Lotario, Rodelinda, Scipione, Ariodante, Rinaldo, Radamisto*

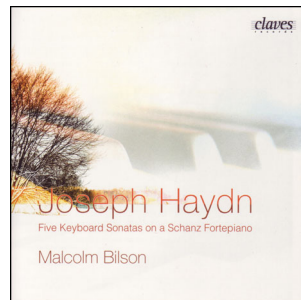
Emma Bell, sopran
Scottish Chamber Orchestra
Richard Egarr, dyrygent
Linn Records CKD 252 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 51'24"

Muzyka21
płyta miesiąca

Spośród wielu, ostatnio nagranych płyt z ariami Haendla, ta wyjątkowo jest godna polecenia. Jest to

zasługa doskonałej interpretacyjnie Emmy Bell. Barwa jej głosu – to oczywiście kwestia indywidualnych preferencji. Nie jest słodko zaokrąglony, bywa dość przenikliwy w górze, ale brzmi niezwykle interesująco w dramatycznych interpretacjach, które „żyją” i przykuwają uwagę. Każda z arii jest emocjonalnie absorbująca i ciekawie prezentuje psychiczne stany „bohaterek”, w które Bell się wciela. Jej bogaty w barwy głos, o godnym podziwu rejestrze charakteryzuje pełna ekspresji muzykalność i wrażliwość. Bell fascynuje, bo nie nuży. Ciepła w *Tutta raccolta ancor*; wspaniale wirtuozerska w ozdobnikach – np. w środkowej części arii Kleopatry *Piangero la sorta mia* z *Juliusza Cezara*; tryle wykonuje bez trudu; góra jest swobodna, ale nigdy nie bywa używana tylko dla efektu wokalnego. Wszelka wirtuozeria techniczna jest bowiem zawsze na usługach interpretacji. Jeśli więc da się wychwycić lekko nieprecyzyjne czy za ostre brzmienie głosu nie odbiera się tego jako „zgrzyt” muzyczny. Bell może też poszczycić się znakomitą instynktem dramatycznym koniecznym do dobrej interpretacji Haendla. Wszelkie powtórzenia posiadają odmienną barwę, a kobiety których osobowości Bell kreuje, są postaciami z krwi i kości, a nie papierowo sztucznymi heroiniami, powielającymi bez końca podobne sytuacje emocjonalne i zamęty duszy jak przez kalkę. W wykonaniu Bell każdy lament i rozpacz brzmi inaczej, podobnie zresztą jak wielość brzmień furii – jak np. *Melissa Deserto dall empia dite* z *Amadigi*, czy desperacja Rodelindy w *Se'l mio duol non e si forte*. Richard Egarr dyrygent orkiestry świetnie prowadzi swych muzyków (polecam przysłuchać się smyczkom czy trąbce obligato w arii z *Amadigi*) i ogólnie kreuje znakomitą harmonię i wyważenie proporcji w mocy dźwięku i jego ekspresji z głosem solistki. Tego Haendla warto posłuchać.

Basia Jakubowska



JÓZEF HAYDN 1732-1809

Sonaty fortepianowe: C-dur Hob. XVI:50, As-dur Hob. XVI:43, G-dur Hob. XVI:39, c-moll Hob. XVI:20, G-dur Hob. XVI:40
Malcolm Bilson, piano

Claves 50-2501 • w. 2005, n. 2003 • DDD, 77'22"
 ☆☆☆☆☆

Malcolm Bilson koncertuje i nagrywa na instrumentach z epoki już od wielu lat. Początki jego działalności sięgają 1970 r. Nagrania z tych lat (wspomnieć należy chociażby komplet koncertów Mozarta z Johnem Eliotem Gardinerem i English Baroque Soloists) musiały budzić niemałe emocje. Dzisiaj nikt nie dziwi się już specyficznemu dźwiękowi wychodzącemu z instrumentu pianoforte. Wykonawcy coraz częściej sięgają po instrumenty, jakimi posługiwali się sami wielcy kompozytorzy, co jest wyjątkowo optymistycznym faktem.

Na najnowszej płycie Szwajcarskiej wytwórni Decca znalazło się 5 sonat Józefa Haydna. Każda z nich jest dość szczegółowo opisana w książeczce, dlatego zachęcam do przeczytania ciekawych komentarzy. Sonaty wybrane przez Malcolma Bilsona należą (poza *Sonata c-moll* Hob. XVI: 20) do grupy utworów komponowanych przez dojrzałego już kompozytora. W niektórych sonatach Haydna można odczuć wpływ stylu C. P. E. Bacha.

Interpretacje Malcolma Bilsona są wyważone i głęboko przemyślane. Nie ma tutaj mowy o przerysowaniu w tempach czy artykulacji. Części wolne są w większości zagrane z dość chłodną ekspresją. Dostrzegalne jest to najbardziej w kulminacyjnych momentach, w których brakuje czasem większego zaangażowania wykonawcy. Znacznie lepiej pod tym względem wypadają szybkie części, w których Bilson wyraźnie daje ponieść się emocjom. Precyzja, opanowanie, śpiewność w prowadzonej linii melodycznej, konsekwentnie stosowana artykulacja to cechy wyróżniające grę Malcolma Bilsona.

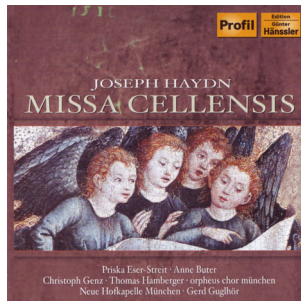
Płyta warta polecenia jest również za bardzo interesujące zestawienie sonat. Słuchając nagrania nie popadamy w monotonię podobnych do siebie utworów. Do każdej z sonat można napisać oddzielny komentarz, gdyż tak odmienny jest ich charakter. Poważna i przejmująca *Sonata c-moll* (Hob. XVI: 20), oryginalna, wirtuozowska, dwuczesciowa *Sonata G-dur* (Hob. XVI: 19) czy spokojna i melancholijna *As-dur* (Hob. XVI: 43). Tak dobrane utwory pozwalają na wielokrotnie słuchanie płyty bez konieczności wyłączenia jej w połowie...

Bardzo miłe dla ucha jest brzmienie instrumentu, o którym niestety nie ma żadnej informacji. Dźwięk jest delikatny i miękki, co według mnie świetnie wpisuje się w charakter kompozycji.

Bardzo dobra płyta, nie rzucająca się w oczy przez swoją mało wyrazistą oprawę. Zachęcam do bli-

szego kontaktu z muzyką Haydna w tej właśnie interpretacji.

Przemysław Piekutowski



JÓZEF HAYDN

Missa Cellensis

Priska Eser-Streit, sopran; Anne Buter, alt; Christoph Genz, tenor; Thomas Hamberger, bass
 Orpheus Chor München
 Neue Hofkapelle München
 Gerd Guglör, dyrygent
 Profil PH05001 • w. 2005, n. 1997 • DDD, 62'50"
 ☆☆☆☆☆

Msze Josepha Haydna są najbardziej reprezentacyjnymi utworami z kręgu religijnej twórczości kompozytora. *Missa Cellensis*, która posiada co najmniej dwa elementy wspólne z bachowską *Mszą h-moll* (typ mszy kantatowej oraz hipoteza o ich tożsamości przeznaczaniu poświęceniu św. Cecylii) jest jedną z czternastu mszalnych kompozycji wiedeńskiego mistrza. Pod względem formalnym, Haydn czerpał z neopoliitańskich wzorców, co potwierdzał wplataniem recytatywów i koloraturowych arii. Ponadto, cechą charakterystyczną dla *Mszy* Haydna jest ich nie liturgiczne przeznaczanie.

Literatura przedmiotu podkreśla problem z określeniem dokładnej daty powstania utworu. Mimo, że muzykologdy nie są w stanie precyzyjnie podać konkretnej daty, rok 1766 jest oficjalnie przyjmowany jako czas powstania dzieła (a przynajmniej podstawowych części: *Kyrie* i *Gloria*). Spośród całej twórczości mszalnej Haydna *Missa Cellensis* wyróżnia się obszernymi rozmiarami, zwłaszcza w początkowych częściach. Części *Sanctus* i *Agnus*, które najprawdopodobniej powstały w innym czasie niż *Kyrie* i *Gloria*, są zdecydowanie krótsze.

Formalny układ utworu, do własnych celów interpretacyjnych, wykorzystuje Gerd Guglör. Mimo wyraźnej tendencji niemieckiego dyrygenta do podkreślania fragmentów tutti, ustępy solowe, które ze względu na typ mszy kantatowej zajmują ważne miejsce, nie są traktowane marginalnie. 8. częśćkowa *Gloria* jest doskonałym tego dowodem. Jej wewnętrzny układ, oparty o dynamiczny dialog między poszczególnymi głosami solowymi i partiami

chóralnymi, sprzyja spotęgowaniu i uwydatnieniu interpretatorskich umiejętności całego zespołu.

Płyta prezentuje ciekawy, a obecnie nieco zapomniany, wycinek twórczości Haydna. Stopień osłuchania w haydnowskich symfoniach i kwartetach a znajomości religijnej twórczości kompozytora, stoją w dużej opozycji względem siebie. Powyższe nagranie daje doskonałą okazję do nadrobienia zaległości.

Katarzyna Fortuna



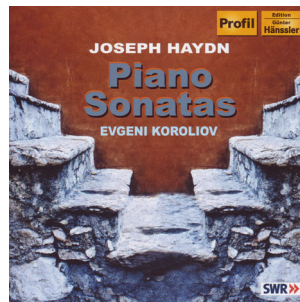
JÓZEF HAYDN

Kwartety smyczkowe op. 76: d-moll nr 2, C-dur nr. 3, B-dur nr 4 Gewandhaus-Quartett
 NCA 60148-210 • w. 2005, n. 2004 • SACD, 70'45"
 ☆☆☆☆☆

Gewandhaus-Quartet to zespół działający prawie od 200 lat, prowadzony przez najznamienitszych muzyków, zazwyczaj członków orkiestry Gewandhaus. W teraźniejszy skład grupy, istniejący od 1993 r., wchodzi Frank-Michael Erben, Conrad Suske, Volker Metz, Jürnjakob Timm. Przytoczony w książeczce fragment artykułu z *Algemeine Musikalische Zeitung* z 1810 r. stał się swoistym mottom współpracujących muzyków: „Magia muzyki stawia wszystkich na równi, łączy w przyjazny sposób tych, których zazwyczaj dzieli rangi (...). Człowiek nie może nienawidzić drugiego, z którym wspólnie tworzył muzykę – i ci którzy grali razem (...) łączyli swoją wolną wolę w kwartecie, ci pozostaną przez całe życie dobrymi przyjaciółmi”. Twierdzenie na miarę aforyzmu, ale chwileczkę. Muzycy nie są gołosłowni. Wystarczy pierwsze takty, aby w pełni zrozumieć ich przesłanie. Po pierwsze elegancja – muzyka przywdziała postać szarmanckich panów w surdutach i melonikach. Po drugie: niezwykła śpiewność i muzykalność – instrumenty prowadzą towarzyską pogawędkę, nikt nikomu nie wchodzi w słowo, na wszystko jest czas, raz padnie żartobliwy czy nawet zgryźliwy pstryczek, raz dyskusja zawrze, ale różnice poglądów załagodzi delikatne solo pierwszych skrzypiec, przytaknie wiolonczela. Taka muzyka mogłaby się stać doskonałym narzędziem w terapii dla naszych roz-

krzyczanych polityków. Może wzięliby przykład i tak zgodnym unisonem poprowadziliby dalsze dyskusje... Lepiej jest nam jednak powrócić do muzycznej rzeczywistości. Do tych wyszeptanych sópranowych nutek skrzypiec, do tych ludowych burdonów wiolonczeli, do subtelnych pogoni i zatrzymań, do muzyki przepelnionej haydnowskim duchem.

Marta Sienkiewicz



JÓZEF HAYDN

Sonaty fortepianowe: G-dur Hob. XVI:11, F-dur Hob. XVI:23, C-dur Hob. XVI:50, c-moll Hob. XVI:20; Wariacje f-moll Hob. XVII:6
 Evgeni Koroliov, fortepian
 Profil PH05060 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 75'35"
 ☆☆☆☆☆

Interpretacje Koroliova są jak promienie Roentgena dla partytury. Czy to zarzut? Absolutnie nie, jeśli gra się tak muzykę klasycyzmu, a w szczególności Haydna i Mozarta. Jego grze absolutnie nie brakuje wrażliwości, choć i takie komentarze mogliśmy przeczytać. Owszem, jego wizja jest zawsze bardzo uporządkowana, oszczędna, ale nie brak w niej afekcji, jeśli ta sprzyja oddaniu ducha epoki, jeśli służy czystości stylu. Bo czy Mozarta należy grać jak Chopina, a tego ostatniego zawsze tak, jakby to miało być ostatnie wykonanie w życiu? Oto w tym krótkim wstępie chciałem przedstawić Koroliova jako mistrza wyuczycia stylu, który cudownie gra Bacha i Debussy'ego, Mozarta i Messiaena.

U Haydna melodyka zdaje się często być nieco banalna, rytmika monotonna. Części formy sonatowej podane są jak na dłoni. Czytelność i prostota, jak w dobrze napisanej książce. Trudno grać taką muzykę w sposób przekonujący, szczególnie na Steinway'u. W tym repertuarze szczególnie przydałby się instrument z epoki, którego brzmienie daje więcej możliwości cieniowania i dbania o niuanse brzmieniowe. Dlatego szczególnie ciekawa jest seria wydawnictwa BIS, zawierająca 7 wolumenów z muzyką Haydna nagrań na fortepiano (przy instrumentach zasiadł Ronald Brautigam). Wielka to sztuka

ka, by te utwory zabrzmiały interesująco, bo trudności technicznych zbyt wielu tutaj nie ma, natomiast występuje ryzyko grania nudnego i monotonnego.

Osobiście znam dwa kompletne nagrania sonat Haydna: Rudolfa Buchbindera i Johna Mc Cabe'a – oba na swój sposób ciekawe i bardzo różne. Koroliov gra bardziej zachowawczo niż wspomniani przed chwilą pianiści. Jest bardzo zrównoważony i konsekwentny w prostocie. Znakomicie buduje formę, wie do czego dąży, kulminacje są wyraźne, frazowanie przekonujące. Do słuchania zmuszają miękkie piana, brzmiające gdzieś na granicy słyszalności.

Płyta z sonatami Haydna to na pewno nie muzyka dla każdego. Nawet jeśli ktoś jest miłośnikiem klasycyzmu nie musi odnaleźć się w tych dźwiękach. Wartość sonat klasyka tkwi przede wszystkim w ich budowie, która choć jeszcze nie zawsze doskonała ukazuje drogę do formy doskonałej.

Michał Szulakowski



JÓZEF HAYDN

Symfonie nr 88, 89, 91

HR – Sinfonieorchester

Hugh Wolff, dyrygent

Hr-musik.de hmrc 026-05 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 66'01"

☆☆☆☆

Eleganckie, pełne wdzięku i powabu, przejrzystości i klarowności, a nade wszystko genialnego muzycznego dowcipu. Proste, a jednocześnie sztuczne, symfonie Haydna. Tym razem usłyszymy trzy spośród pięciu, powstałe między symfoniami paryskimi a londyńskimi, trochę mniej znane, ale nie odbiegające od innych inwencją i poziomem. Sinfonieorchester z Frankfurtu od pierwszego powolnego wstępu *Symfonii nr 88*, po ostatni akord z *Finale: Vivace Symfonii nr 91* wypełnia muzykę ciepłym, radosnym nastrojem. Uwagę słuchaczy przykuje z pewnością niezwykła precyzja, z jaką wygrana jest każda najdrobniejsza nutka. Można odnieść wrażenie, że orkiestra nie składa się z kilkudziesięciu muzyków, osobnych elementów, ale stanowi jeden nierozdzielny instrument. Wszystko jest tutaj równiutkie, niemal jak pod linijkę. Ale to nie zarzut. Muzyka jest uporządkowana,

ale nie zanudza. Wolff rozdaje poszczególne zadania wykonywane z pełnym zaangażowaniem i akuracją. W twórczości Haydna na każdym kroku słychać szczególnie sposób dialogowania instrumentów. To tu właśnie wylania się słynne poczucie humoru kompozytora, gdzie motywy tutti odzywa się echem w zawałaniu oboju, fletu i nagle gromkiej waltorni. Sinfonieorchester bardzo zgrabnie wykorzystuje wszystkie niespodzianki partytury, bawiąc się muzyką buduje barwną i urozmaiconą interpretację.

Marta Sienkiewicz



HANS WERNER HENZE 1926

Ein Landarzt – opera radiowa w Kafki; Das Ende einer Welt – opera radiowa do libretta Wolfganga Hildesheimera

Roland Hermann, baryton; Roderic M. Keating, tenor; Matteo de Monti, bas; Isolde Siebert, sopran; Daphne Evangelatos, alt; Hans Werner Henze, narrator; Frieder Lang, tenor; Robert Bork, baryton

Kölner Domchor

WDR Rindfunkchor Köln

WDR Sinfonieorchester Köln

Markus Steinz, dyrygent

Wergo WDR 6666 2 • w. 2005, n. 1996 •

DDD, 63'27" • dystr.: GiGi Distribution



To już nie scena i związane z nią wrażenia wizualne, pozwalające niejednokrotnie na zatuszowanie wykonawczych niedoskonałości. To szeroka paleta technicznych możliwości, projektowanie muzyki bez ograniczeń, esencja doznań czysto muzycznych. Radio znalazło klucz do furty realizującej twórcze wyobrażenia. Henze ją przed nami otworzył. *Ein Landarzt* i *Das Ende einer Welt* to opery radiowe, które zaskakują zasobem środków. Po jednej stronie koszmarny i surrealistyczny wizje, po drugiej zjadliwa satyra. Opowieści o skrajnie różnym charakterze, lecz mówiące o tym samym – upadku.

To czego boimy się najbardziej rozbrzmiewa w operze *Ein Landarzt*. Samotność, bezsilność i brak nadziei udźwiękowione zostały na bazie techniki dwunastotonowej nad którą rozbrzmiewa tekst Franza Kafki – wpleciony jako wewnętrzny monolog. Jest on zawsze na planie pierwszym i pro-

wadzi nas po zakamarkach nieco innego dźwiękowego wymiaru. Zazwyczaj ma formę recytatywu lub melorecytacji. Moralizatorski charakter przekazu wzmocniony jest przez wewnętrzny puls i „twardość” języka niemieckiego oraz pozostający nieco na uboczu podkład muzyczny. Całość tworzy wielobarwny spektakl.

Das Ende einer Welt jest typową operą radiową ze zmianami prędkości taśmy i jej modyfikacjami. Posiada w sobie też formy klasyczne jak arie, recytatywy oraz nietypowe – jak dla opery – składy instrumentalne, m.in.: akordeon, klawesyn i mandolinę. Przekładna atmosfera potęgowana zestawieniami skontrastowanych form, stylów i rodzajami ekspresji ma na celu zakpienie z ludzkiego snobizmu; przez to utwór jest parodią zakłamania i pychy. Wszystko staje się jasne po wysłuchaniu tekstu libretta autorstwa Wolfganga Hildesheimera. Jednym słowem „urocza” satyra społeczna.

Hans Wernera Henze miłośnikom muzyki współczesnej przedstawiać zapewne nie trzeba. Jako twórca „rewolucyjny” tworzył prowokacyjne songi, utrzymane w tradycji Eislera i Dessaua – *Voices, VII Symfonia* z cytatami pieśni partyzantów z Północnego Wietnamu oraz *Hymn wolności*. Jego upolityczniona twórczość rozpoczęła się z końcem lat 60., kiedy to przeszedł na pozycję twórcy zaangażowanego. Nie spowodowała jednak uzależnienia od normatywnej estetyki socrealizmu. Nieco wcześniej – do połowy lat 60. – główną domeną jego twórczości była opera. Nie dziwi więc moralizatorski charakter *Końca świata* – opery będącej manifestem przeciwko nowomodnej elicie, przesadzie i liberalizmowi. Ma to zapewne bezpośredni związek z własnymi doświadczeniami, z okresu gdy kompozytor próbował dystansować się od kierunku wytyczonego przez „szkołę damstadtzką” i „trzech muszkieterów”: Bouleza, Nono i Stockhausena.

Premiery-transmisje obydwu oper odbyły się na początku lat 50. w hamburskim Nordwestdeutscher Rundfunk, zaś 30 listopada 1965 r. miały miejsce wykonania ich wersji scenicznych. Dodatkowe korekty – umożliwiające wykorzystanie w koncertowej wersji „live electronics” – Henze naniósł na dzieła w 1993 i 1994 r. Omawiane nagranie jest zapisem wersji koncertowej z 27 września 1996 r.

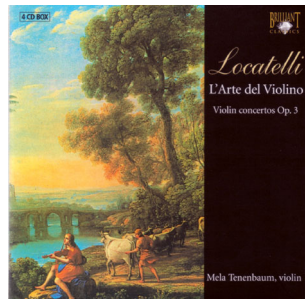
Zmysł dramaturgiczno-muzyczny i bogata paleta środków posłużyły do znakomitej charakterystyki nastrojów. One to właśnie są dla Henzego najistotniejsze; nie konkretne zdarzenia czy też postacie, lecz ogólne wrażenia i odczucia. Udało mu się to poprzez przemieszanie przeróżnych elementów stylistycznych: werystycznych kantylen, mniej lub bardziej swobodnej rytmiki, recytatywów,

przedziwnych odgłosów i typowo radiowych zabiegów akustycznych. Przykładów szukać należy przede wszystkim w *Das Ende einer Welt*: w części piątej usłyszymy namiastkę jazzu i boogie-woogie, w siódmej na chwilę porwie nas melodia tanga, by chwilę potem – w części dziesiątej – rozkoszować się typowo barokową sonatą fletową. Wbrew trudnościom w wyobrażeniu sobie „na sucho” takich kompilacji, nagranie brzmi niezwykle ciekawie i wcale nie tak dziwnie jakby mogło się wydawać.

Muzycy pokazali niesłyszany sztucz wykonawczy i wszystko dopięli na ostatni guzik. Niezwykle trudno omówić szczegóły tej kreacji ze względu na jej zróżnicowanie; zarówno ekspresyjne jak i techniczne. Tu rządzi zasada kontrastów, idealnie nadająca się do ukazywania tajemnicy i niepokoju. Punktem zerowym staje się cisza, z której w sekundzie urasta tysiące emocji. Wykonanie zapiera dech w piersiach. Oto odważni indywidualiści, którzy potrafili tak wyśmienicie przedstawić nam te historie: Roland Hermann, baryton; Roderic M. Keating, tenor; Matteo de Monti, bas; Isolde Siebert, sopran; Daphne Evangelatos, alt; Frieder Lang, tenor; Robert Bork, baryton; Kölner Domchor, WDR Rundfunkchor Köln oraz WDR Sinfonieorchester Köln. Poprowadził ich Markus Steinz – dyrygent, który kompozycje Henzego wykonywał już w Deutsche Oper w Berlinie, La Scali (*Das vertratene Meer*) oraz na Festiwalu Salzburskim latem 2003 r. (*L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe*).

Płyta jest pod każdym względem nietuzinkowa. Wymaga od słuchacza skupienia i nie pozwala się zrelaksować. Wydawnictwo Wergo i tym razem – gdyż jest to już dziesiąty krążek z utworami Henzego – stanęło na wysokości zadania.

Katarzyna Musiał



PIETRO LOCATELLI 1693-1764

Koncerty na skrzypce, smyczki i b.c. op. 3

Mela Tenenbaum, skrzypce
Pro Musica Kiev; Pro Musica Prague; Philharmonia Virtuosi
Richard Kapp, dyrygent
Brilliant Classics 92608 • w. 2005, n. 1994/5/8 • DDD, 3CD • dystr.: Music Island

☆☆☆☆

L'Arte del Violino czyli zbiór 12 koncertów skrzypcowych z towarzyszeniem smyczków i basso continuo to mało znany szerszej publiczności zestaw utworów na ten instrument. Powodów omijania tych kompozycji jest kilka, ale wszystko sprowadza się do jednej kwestii – trudnym do ogarnięcia stopniu trudności przenikającym każdą z części koncertów. Wszystkie z nich są trzy częściowe, ale to co je wyróżnia to obecność w każdym dwóch capricci, rodzaju kadencji granej ad libitum. Poszczególne capriccia zawierają w sobie cały wachlarz technicznych zawiłości – tryli, szerokich akordów, polifonii, grania w wysokiej pozycji, zabaw artykulacyjnych. Zbiór ten porównywany jest do bachowskiego *Die Kunst der Fuge* jako swoistego muzycznego testamentu. Mela Tanenbaum podjęła się nagrania tego nieszpikowanego technicznymi meandrami zbioru podążając zgodnie z dewizą, że jeśli sam Locatelli grał te utwory to są one możliwe do zagrania. Całość składa się z czterech płyt, które w sumie dają niemal 4 godziny pięknej, późnobarokowej muzyki. Nagranie nie jest jednak doskonałe, mogłoby to być zrozumiałe i wybaczone przy najtrudniejszych fragmentach, ale sprawa, która jest dla mnie priorytetowa – intonacja pozostawia wiele do życzenia w częściach wolnych oraz tam gdzie kwestie techniczne nie są aż tak wymagające (przynajmniej w porównaniu z capricciami). Same capriccia mogą zatrzymać słuchaczy w pół kroku zadziwiając swoim przebiegiem, dając niemal wizualne wrażenie awykonalnej gimnastyki prawej i lewej ręki skrzypaczki. Wiele z nich to techniczne perelki, wiele również posiada liczne niedociągnięcia. Pomimo to należy docenić ogromny wkład pracy w nagraniu całego zbioru *L'Arte del Violino* oraz wielkiej wrażliwości muzycznej artystki, co do której żadnych zastrzeżeń mieć nie można.

Marta Sienkiewicz



GUSTAV MAHLER
1860-1911

Das Lied von der Erde
Iván Paley, baryton; Robert Dean Smith, tenor; Stephan Matthias Lademann, fortepian
Telos Music TLS 1002 • w. 2005, n. 2005
• DDD, 63'53"
☆☆☆☆☆



Des Knaben Wunderhorn
Iván Paley, baryton; Diana Damrau, sopran; Stephan Matthias Lademann, fortepian
Telos Music TLS 1001 • w. 2004, n. 2004
• DDD, 98'07", 2CD
☆☆☆☆☆

Z nieco mieszanymi uczuciami pragnę Państwu przedstawić dwa albumy prezentujące wokalną twórczość jednego z najwybitniejszych przedstawicieli niemieckiego nurtu muzycznego przełomu XIX i XX w., Gustava Mahlera. Albumy te, to nie tylko pokazańca porcja interesującej muzyki, ale również okazja do poznania kolejnych artystów młodego pokolenia, którzy wchodzą obecnie dosyć odważnie na rynek fonograficzny. Stosunkowo młoda jest na tym rynku także niemiecka wytwórnia płytowa Telos Music Records, założona w 1995 r., której głównym celem jest propagowanie wykonania mało znanych kompozycji, ukazywanie niecodziennych interpretacji dzieł cieszących się ogromną popularnością, a także promowanie pojawiających się na estradach nowych rzesz muzyków. Począwszy od roku 2004 firma rozpoczęła produkcję nowej serii pod szyldem *Telos Music Vocal*. Pierwszymi płytami wydanymi w tej właśnie serii są wspomniane przeze mnie nagrania z wokalną twórczością Gustava Mahlera.

Pieśni napisane przez austriackiego kompozytora do tekstów ze zbioru *Des Knaben Wunderhorn* doczekały się w historii fonografii bardzo dużej liczby rejestracji, tylko w wersji fortepianowej dochodzącej niemal do stu pozycji. (Osobiście dysponuję wykazem 93 nagrań, choć można przypuszczać, że jeszcze wiele rejestracji zwłaszcza niemieckich już dzisiaj firm fonograficznych pozostało do odkrycia). Z pewnym zdziwieniem zatem przyjąłem informację zamieszczoną na okładce, że jest to pierwsze nagranie tych pieśni. Dopiero wewnątrz okładki można znaleźć sprezwowanie, iż jest to pierwsze cyfrowe nagranie w wersji fortepianowej na dwa głosy. Rzeczywiście dotychczasowe nagrania na dwa głosy (a dokonowali ich tacy śpiewacy jak chociażby E. Schwarzkopf i D. Fischer-Dieskau, czy C. Ludwig i W. Berry) były realizowane z akompaniamentem orkiestrowym. Dodatkowo w formie duetu wyko-

nywane są pieśni, które oryginalnie pisane były na jeden głos (jak chociażby *Aus! Aus!*). Zresztą również pozostałe kompozycje w pierwodruku z roku 1899 oznaczone były jako pieśni solowe z towarzyszeniem orkiestry. Dopiero ich późniejsze edycje, wsparte także tradycją wykonawczą, mówiły o przeznaczeniu dwugłosowym.

Do realizacji tego przedsięwzięcia zaproszono parę młodych śpiewaków – niemiecką sopranistkę Dianę Damrau i argentyńskiego barytona Ivána Paleya – którym przy fortepianie towarzyszy doświadczony kameralista, na co dzień pracujący z wieloma wybitnymi interpretatorami liryki wokalne – Stephan Matthias Lademann. Już w pierwszym utworze daje się wyczuć dosyć odważne potraktowanie materiału muzycznego przez wykonawców. W tym miejscu trzeba zauważyć, że artyści ci od 2001 r. występują wspólnie na licznych koncertach głównie w Niemczech, ale także w innych krajach Europy. Być może właśnie te koncertowe doświadczenia stały się punktem wyjścia do interpretacji, którą można określić jako „pod publiczke”, gdzie prym wiedzie aktorskie wręcz przekazywanie tekstu słownego, zaś partia fortepianu często sprowadzona jest trochę do roli akompaniującej. Niektóre frazy przywołują wręcz na myśl tzw. manierę operetkową, nastawioną na przesadność gry słowem i mało wyrafinowany popis przed słuchaczami. Wrażenia te potęguje jeszcze brzmienie głosów solistów, którym, pomimo porządnej techniki wokalne, po prostu brakuje nieco świeżości. Szczególnie słuchając Ivána Paleya odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia nie z dwudziestokilkuletnim śpiewakiem, lecz z artystą co najmniej dwukrotnie starszym. Również pianista moim zdaniem zbyt karykaturalnie przerysowuje ludowy charakter partii fortepianu, zachaczając momentami o groteskę. To pierwsze wrażenie, przy dalszym słuchaniu nieco słabnące wobec kilku doskonale wykonanych pieśni, nie znika jednakże do końca budząc muzyczny niedosyt. Z drugiej strony można powiedzieć, że wobec wierności prozodii słowa, jaka towarzyszy wszystkim niemal kompozycjom Mahlera, takie właśnie „tekstowo-ludowe” odczytanie jego pieśni, stanowi próbę nowej formy dotarcia do słuchacza. I choć z pewnością znajdują się melomani, których to nagranie zadowoli, to myślę, że aby poznać prawdziwy obraz liryki wokalne Mahlera należy sięgnąć do wykonania takich śpiewaków, jak chociażby Thomas Hampson, czy Dietrich Fischer-Dieskau.

Kontynuację zaplanowanej serii z twórczością wokalną Gustava Mahlera stanowi drugi album firmy

Telos Music Records, który w całości wypełniły pieśni o charakterze symfonicznym na tenor i alt lub baryton oraz orkiestrę *Das Lied von der Erde*. Podobnie jak w poprzednim wydawnictwie, tak i tutaj zdecydowano się na wykonanie wersji fortepianowej dzieła. Dzięki temu zabiegowi ponownie okazało się, że jest to pierwsze nagranie tej kompozycji w obsadzie tenorowo-barytonowej z towarzyszeniem fortepianu. Wyraźnie zaznacza się tu polityka firmy, która stara się wprowadzać na rynek płyty kuszące odbiorcę swoją oryginalnością. Trzeba też przyznać, że ten album przedstawia się zdecydowanie ciekawiej od poprzedniego, chociaż i jemu brakuje nieco do doskonałości.

Na wyróżnienie zasługuje przede wszystkim Stephan Matthias Lademann, który tym razem wyczarowuje z fortepianu niezwykle barwną paletę brzmień orkiestrowych. Nieco lepiej wypadają także Iván Paley, który bardzo pięknie wtapia się w nastrój stworzony przez pianistę. Niestety, podobnie jak poprzednio raz i raz nieco przydźwięk w jego głosie, dający wrażenie silnego zmęczenia. Wyczuwalne są także niepewności intonacyjne, spowodowane być może nadmiernym uciekaniem się do śpiewania głosem nieopartym do końca na oddechu. Oprócz znanej już z poprzedniej realizacji dwójki wykonawców, do nagrania zaproszono jeszcze amerykańskiego tenora Roberta Deana Smitha. Smith prowadzi głos bardzo odważnie i pewnie, co jest niesłychanie istotne dla dobrego wykonania utrzymanej w bardzo wysokiej tesaturze partii tenorowej. Wydaje się jednak, że czasami śpiewa z mocą, która wprawdzie niezbędna przy wykonaniu orkiestrowym, w tym przypadku mogłaby czasami ustąpić miejsca również kameralnemu duetowi z fortepianem.

Podsumowując, trzeba powiedzieć, że obydwa albumy można oceniać co najmniej na dwóch płaszczyznach: wykonawczo-interpretacyjnej oraz marketingowo-wydawniczej. O ile w pierwszym przypadku można wskazać na kilka opisanych wyżej wątpliwości, o tyle w drugim trudno znaleźć słabe punkty. Nagrania przyciągają nie tylko oryginalnością aparatu wykonawczego i odrębnością interpretacyjną, lecz również piękną szatą graficzną i starannym opracowaniem edycyjnym. Niezależnie jednak od przyjętego wcześniej punktu widzenia, w całości pozostaje potraktowane obydwa albumy jako nietuzinkowe i jako takie mogące zainteresować niejednego melomana.

Ziemowit Wojtczak



GUSTAV MAHLER
Symfonia nr 8
Barbara Kubiak, Izabela Klosińska, Marta Bowerska, soprany; Jadwiga Rappé, Ewa Marciniec, alty; Timothy Bentch, tenor; Wojtek Drabowicz, baryton; Piotr Nowacki, bas
Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej
 Antoni Wit, dyrygent
 Naxos 8.550533-34 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 80'51", 2CD • dystr.: CMD Opole

Muzyka21
 płyta miesiąca

Twórczość Mahlera cieszy się z roku na rok coraz większą popularnością, dowodzą tego częste wykonania i pojawiające się co rusz nowe nagrania jego symfonii. Można do woli przebieierać między: *IV Symfonią* pod batutą Yannicka Nézet-Séguin, Roberto Paternostro czy Daniela Hardinga, *II i IX Symfonią* pod dyrekcją Riccardo Chailly, czy *VI i VII* prowadzonymi przez Claudio Abbado. Wszystkie nagrania były recenzowane na naszych łamach!

Do wydanych w ostatnich miesiącach, wysoko ocenionych, nowych nagrań *Symfonii Tysiąca* firmowanych przez Kenta Nagano, Simona Rattle'a oraz wznowienia świetnego nagrania pod dyrekcją Rafaela Kubelika, doszło – równie świetne – najnowsze pod batutą Antoniego Wita, który prowadzi wykonanie z godną podziwu maestrią! Jego interpretacja ma znakomity klimat i pełną kontrastów kolorystykę. Na pierwszy plan wysuwa się dramatyzm ekspresji wokalne i instrumentalnej realizowanej środkami czysto muzycznymi kreślonymi niezwykle subtelną linią. Wit realizuje swoją wizję z niezwykłą żarliwością porywając słuchacza dynamiką nieprzerwanego toku muzycznej narracji. Podkreśla zarazem charakterystyczną ekspresję, zwartą konstrukcję i monumentalną formę tego wspaniałego dzieła. Skupienie i cyzelowanie niuansów artykulacyjnych i wyrazowych pozwala mu uzyskać niebywałą intensywność i głębię emocji. Jest w tej interpretacji przejrzystość i dramaturgiczna logika oraz niezbędna u Mahlera odrobina patetyczności. Dyrygent zadbał też o właściwie wyważone proporcje przestrzeni i brzmienia potężnego aparatu wykonawczego. Najpeł-

niej słycać to w realizowanym z rozmachem i potęgą kulminacji finale II części, niczego zresztą nie ujmując w tym względzie finałowi *Veni, creator spiritus*.

Na wysokości zadania stanęli również wszyscy soliści realizujący postawione przed nimi zadania z właściwą ekspresją i swobodą wokalną. Warto jeszcze podkreślić wysoką jakość brzmienia potężnych chórów oraz przejrzyste brzmienie orkiestry Filharmonii Narodowej, której kwintet smyczkowy ujmuje nasyconym aksamitnym brzmieniem, podobnie jak „blacha”.

Piękne nagranie warte ustawienia na najwyższej półce!

Adam Czopek



FELIX MENDELSSOHN
1809-1847
Symfonie nr 3 i 5
Staatskapelle Dresden
 Colin Davis, dyrygent
 Profil PH05048 • w. 2005, n. 1997 • DDD, 72'15"
 ★★☆☆

Zasłużona, z ponad 450. letnią tradycją, orkiestra Staatskapelle Dresden przedstawia dwie z pięciu symfonii Mendelssohna – *Szkocką i Reformacyjną*. Każda z nich została zainspirowana czynnikami zewnętrznymi, trzecia podróżami, piąta jako muzyczne uświetnienie obchodów trzzechsetnej rocznicy ustanowienia wyznania protestanckiego w Augsburgu. *Szkocka* o wyraźnym surowym klimacie, oddającym nastroj i atmosferę północnej krainy, *Reformacyjna* o bardziej dostojnym, niemal pompacyjnym brzmieniu. *Symfonie* zazwyczaj lubiane i znajdujące się dość często w repertuarze koncertowym. Nie mogą jednak wiedzieć, aby to nagranie szczególnie mnie zachwycało. Owszem, warsztat orkiestrowy jest na wysokim poziomie, wykonawcy wspólnie tworzą muzykę dbając zarówno o szczegóły jak i z rozmysłem budując napięcie całości. Pomysłowo wykorzystują możliwości partytury bawiąc się żartobliwym piano, nie pozostając jednocześnie biernym w kulminacyjnych momentach operując donośnym forte. A jednak pozostaje wrażenie niedosytu. Możliwe, że do nagrania wkradła się nuta rutyny, wszystkie dźwięki są poprawnie wygrane, ale sama muzyka mo-

mentami gdzieś umyka. To płyta profesjonalna, ale bez polotu.

Marta Sienkiewicz



WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791
Wczesne symfonie
I Solisti Veneti
 Claudio Scimone, dyrygent
 Arts 47780-2 • w. 2005, n. 1991/4/6/8 • DDD, 264'25", 4CD
 ★★☆☆

Claudio Scimone jest dyrygentem artystycznie nierównym. Ma na swoim koncie wiele wspaniałych osiągnięć, ale i niemało fonograficznych wpadek. Jak wiadomo, jest on założycielem i dyrektorem sławnego I Solisti Veneti, i to właśnie z nimi w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku nagrał dla Arts Music cztery wczesne symfonie Wolfganga Amadeusza. Rok Mozartowski, to zdaniem wydawcy doskonali moment, aby przypomnieć słuchaczom tę serię. Czy jednak jest to materiał, który warto polecić z czystym sumieniem? Śmiem wątpić. Wbrew gwiazdorskiej obsadzie, są zaskakująco mało inspirujące nagrania. Poza kilkoma ciekawszymi momentami Włosi zupełnie nie mają pomysłu na Mozarta, bo czy za takiowy można uznać granie go w stylu Vivaldiego?

Aby uważnie przyjrzeć się tym kompozycjom lepiej sięgnąć po interpretacje Jaapa ter Lindena (Brilliant Classics), Charlesa Mackerrasa (Telarc), Nikolausa Harnoncourta (DHM) lub choćby Nicholasa Warda (Naxos).

Robert Majewski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Czarodziejski flet
René Pape (Sarastro); Erika Miklósa (Królowa nocy); Dorothea

Röschmann (Pamina); Christoph Strehl (Tamino); Hanno Müller-Brachmann (Papageno); Julia Kleiter (Papagena)
 Arnold Schoenberg Chor
 Mahler Chamber Orchestra
 Claudio Abbado, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 5789 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 148'50", 2CD • dystr.: Universal Music Polska
 ★★☆☆☆

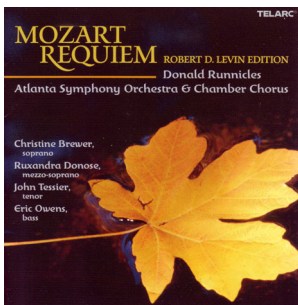
Obchodzony właśnie Rok Mozarta sprawił, że nowe nagrania jego dzieł pojawiają się niczym grzyby po deszczu. Od początku roku pokazało się na rynku kilkadziesiąt nowych albumów, jest wśród nich kilkanaście naprawdę znakomitych, by wspomnieć tylko trzy albumy Anne-Sophie Mutter, czy wznowienia: na DVD legendarnego nagrania *Wesela Figara* pod batutą Karla Böhma, albo na CD wszystkich sonat fortepianowych w wykonaniu Marii J. Pires. Ostatnio do tej listy możemy spokojnie dopisać najnowsze nagranie *Czarodziejskiego fletu* firmowane przez Claudio Abbado prowadzące całość z wyjątkowym mistrzostwem.

Wykreowana przez niego muzyka Mozarta brzmi, w tym nagraniu, niesłychanie subtelnie i finezyjnie, a fraza ujmuje śpiewnością. Abbado zadbał o świetnie wyważoną dynamikę oraz o to by w jego interpretacji znalazła się nie tylko odrobina ciepła i liryzmu oraz humoru, ale również właściwa temu dziełu aura. Do tego wszystkiego należy jeszcze dodać wyjątkową dbałość o każdy niuans partytury i kolorystykę brzmienia orkiestry. Można powiedzieć, że Abbado podszedł do tego dzieła Mozarta z wyjątkowym pietyzmem!

Szkoda tylko, że tej wysokiej oceny nie można odnieść do całej obsady, w której dominują raczej jeszcze mało znani śpiewacy niemieccy. Wyjątek stanowi znana Węgierka Erika Miklósa – Królowa Nocy, której koloratura jakoś nie powaliła mnie na kolana. Pięknym głosem i płynnym prowadzeniem frazy zachwyca Dorothea Röschmann w partii Paminy. Dysponujący interesującym, pełnym blasku tenorem Christoph Strehl jest stylowym Taminem, a René Pape ujmując jako dostojny Sarastro. Sympatię budzą również: liryczny Hanno Müller-Brachmann jako Papageno oraz Julia Kleiter jako towarzysząca mu Papagena. Pozostali soliści nie wychodzą ponad poprawność.

Mimo tych kilku uwag mamy do czynienia z interesującym i wartościowym nagraniem, po które warto sięgnąć.

Adam Czopek



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem KV 626

Christine Brewer, *sopran*; Ruxandra Donose, *mezzosopran*; John Tessier, *tenor*; Eric Owens, *bas*
 Atlanta Symphony Orchestra and Chamber Choir
 Donald Rummicles, *dyrygent*

Telarc CD-80636 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 46'51"

☆☆☆

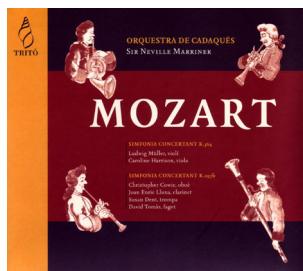
Dzieło będące niezaprzeczalnym hitem sal koncertowych pojawia się w repertuarze wielu zespołów na całym świecie. *Requiem d-moll*, którego dramaturgię tak zgrabnie przedstawił w filmie *Amadeus* Miłoś Forman, wykonywane z mniejszym lub większym powodzeniem cieszy się nieustającym zainteresowaniem wykonawców. Wśród powodzi nagrań tego dzieła trwa niegasnąca walka o te wartościowe, prezentujące idiom, którego dotychczasowe przekazy jeszcze nie wyłowiły. Prawdopodobnym wydaje się, że do zawieszenia broni nie dojdzie nigdy. Zawsze znajdują się interpretacje ciekawe, a wykonania idealnego chyba próżno oczekiwać. Tym większe i cięższe zadanie stoi przed kolejnymi śmiałkami szturmującymi bastiony *Requiem*. Co zrobić, by prezentowane po raz kolejny nie było tylko po raz kolejny zaprezentowanym. Żeby było czymś jeszcze.

Wsluchując się zatem w tegoroczne dokonanie wydawnictwa Telarc, stwierdzam, że opus magnum Mozarta w wykonaniu orkiestry i chóru kameralnego z Atlanty oraz solistów w międzynarodowym składzie plasuje się wśród nagrań przeciętnych, miejscami osobliwych. Ani nie porywa, ani specjalnie nie drażni. Orkiestra pod batutą Donald Rummiclesa brzmi czysto i sprawnie porusza się między kolejnymi poziomami dynamicznymi. O dziw, bardzo dobrze prezentuje się sekcja dęta. Trąbki (np. w części *Dies Irae*) zasługują na pochwałę za selektywne sygnały, rogi współbrzmiają ze sobą tworząc homogeniczne, falujące tło. Do tego anielskie piano wyciśnięte przez żeńskie głosy chórka w *Confutatis* i... na tym chyba koniec. Chór w całości rzadko brzmi jak chór, częściej jak zbiór głosów nie próbujących żadną miarą zaistnieć w tym projekcie wspólnie. W *Hostias*

tenory targowo przekrzykują basy, a soliści... To jeszcze inna historia. O ile Christie Brewer i John Tessier pokazują miejscami kunszt wokalny i potrafią zbudować dramaturgię poszczególnych części, tak Ruxandra Donose i Eric Owens wibrują tak niemiłosiernie, że jakiegokolwiek ich wysiłki spełzają na niczym. Zamazane współbrzmienia, wysokości dźwięków ginące pod falą wibracji. Tym, którzy sięgną po tę płytę zalecam unikanie części *Tuba mirum* i *Recordare*.

Wracając do wspomnianych wysokich wymagań stawianych kolejnym wykonawcom tej kompozycji stwierdzam, że niestety wyżyn wykonawczych to nagranie nie sięgnęło. Owszem, nie jest tak całkiem bezwartościowe. To, co ładnie kryje się jednak w tle: w akompaniującej orkiestrze, w żeńskich głosach chóru. A co do nowego idiomu, to tu jak najbardziej napotykalmy pewne nowum. Całkowicie bowiem awangardowo brzmi *Lacrimosa* w tempie typowym raczej dla walca. *Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus* raz dwa trzy, raz dwa trzy. Nowość niezaprzeczalna, ocenę jednakże tanecznych walorów *Requiem* zostawię już jednak Państwu. Życzę dobrej zabawy.

Agnieszka Okupska



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie concertante KV 364, KV 297b

Ludwig Müller, *skrzypce*; Caroline Harrison, *altówka*; Christopher Cowie, *obój*; Joan Enric Lluna, *klarnet*; Susan Dent, *trąbka*; David Tomas, *fagot*
 Orquesta de Cadaques
 Sir Neville Marriner, *dyrygent*

Trito TD 0017 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 59'26"

☆☆☆☆

Nagranie obydwu symfonii koncertujących Mozarta poprowadził jeden z najznamienitszych współczesnych nam dyrygentów Sir Neville Marriner. Urodzony w 1924 r., mimo swojego dostojnego wieku wciąż emanuje energią i niezwykłą witalnością. Tym razem współpracował z hiszpańską orkiestrą z Cadaques, której jest głównym, gościnnym dyrygentem. Muzyka Mozarta znana jest ze swej prostoty, którą niezwykle trudno wydobyc, a to właśnie w

tej prostocie tkwi największe muzyczne piękno. Często wykonawcy chcąc dodatkowo upiększyć utwory Mozarta, wpadają w ślepy zaulek udziwnionej i przejawionej maniery. W przypadku tego nagrania utrzymana jest przemyślana równowaga między skromnością wykonania operującego śpiewnym i brzmiającym dźwiękiem, a urozmaiconą interpretacją, w której każdy muzyk ma szansę na przekazanie indywidualnego rozumienia frazy, motywu czy nawet drobnego ozdobnika. Muzyka pozostaje więc piękna w swojej prostocie, a jednocześnie ciekawa w interpretacji. Marriner pozostawia solistom przestrzeń, w *Symphonii koncertującej Es-dur KV 364* skrzypkowi i wiolonczeliste, z wyłączeniem dopasowując akompaniamiento orkiestry do ich sposobu prowadzenia melodii. W drugiej symfonii pałeczki przejmują dęta – obój, klarnet, trąbka i fagot. Szczególnie wdzięcznie prezentuje się ostatnia wariacyjna część, gdzie każdy z instrumentów solowych z fantazją wykorzystuje swoje „pięć minut”. Jest to jedno z tych nagrań, łatwych, prostych i przyjemnych, ale w wymiarze jedynie pozytywnym.

Marta Sienkiewicz



SERGIUSZ PROKOFIEW

Symphonie 5 i 7

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
 Klaus Tennstedt, *dyrygent*

Profil PH05003 • w. 2005, n. 1977 • ADD, 77'29"

☆☆☆☆

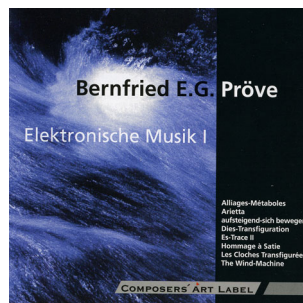
Symphonie Sergiusza Prokofiewa nie należą do ścisłego kanonu repertuarowego światowych sal koncertowych. Nazwisko kompozytora kojarzone jest raczej z dziełami scenicznymi, jak np. opera *Miłoś do trzech pomarańczy*, czy balet *Romeo i Julia*. Nikłego odbioru symfonicznej twórczości Prokofiewa (w tym także *Symphonii V i VII*) w żaden sposób nie zwiastowały entuzjastyczne przyjęcia prawykonań tych utworów.

V Symfonia B-dur, napisana jeszcze w czasach II wojny światowej (1944), przełamała blisko 15. letnią przerwę w komponowaniu utworów symfonicznych. Prokofiew uczynił z dzieła rodzaj manifestu – *Symfonia*, na przekór wojen-

nej zawierusze, miała „opiewać człowieka, jako istotę wolną i szczęśliwą”. „Przekorna” jest także architektura utworu, którą kompozytor oparł na zmienionym schemacie części cyklu symfonicznego, zaczynając od części wolnej. Kompozytor uprościł muzyczny język utworu, co jest także widoczne w *VII Symfonii*, ale osiągnął ten efekt odmiennymi środkami. *Symfonia cis-moll*, pierwotnie przeznaczona dla orkiestry młodzieżowej, wpisuje się w nurt symfoniki rosyjskiej opartej na ludowych motywach. Ponadto, znaczne nasycenie lirycznością i śpiewnością zwraca muzyczny język utworu ku bardziej tradycyjnemu i narodowemu.

Interpretacja pod wodzą Klaus Tennstedta (1926-1998) opiera się na wieloletnim doświadczeniu niemieckiego dyrygenta, zwłaszcza na polu mahlerowskiej symfoniki. Dyrygent wydobywa z Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks bogactwo kolorystyki zespołu, przez co *Symfonia* Prokofiewa zyskuje dodatkową nutę ekspresji. Płyta jak najbardziej godna polecenia.

Katarzyna Fortuna



BERNFRIED E. G. PRÜVE

Elektronische Musik I

Edition Zeitklang CAL-13015 • w. 2005, n. 1987 • DDD, 74'56"

☆☆☆☆

Elektronische Musik I Bernfrieda Prüvego stanowi zapis kilkudziesięcioletniej działalności tego niemieckiego kompozytora na niwie eksperymentów sonorystycznych i nie tylko. Niektóre z zawartych na płycie projektów powstały jeszcze zanim ich autor ukończył studia w Berlinie, a następnie we Freiburgu, gdzie kształcił się w dziedzinie dyrygentury i kompozycji także elektronicznej. Swą edukację Prüve zakończył na przełomie 1995 i 1996 r. pracą napisaną w ramach IRCAM oraz paryskiej Sorbony w zakresie kompozycji wspieranej komputerowo.

Wybrane na płytę dokonania przedstawiają jego działalność kompozytorską z kilku różnych perspektyw i punktów czasowych. Niektóre z nich zrodziły się jeszcze w okresie dwóch republik, inne to pomysły z połowy lat 90., pozo-

stałe zaś stanowią ostatnie projekty sprzed dwóch, trzech lat. Tak więc repertuar na płycie układa się w kompozycję klamrową: siedmiolatec przed osiągnięciem twórczej dojrzałości i kolejna siódemka, zawierająca kompozycje w pełni świadome, wspierane technicznie przez aparaty instytucji takiego formatu, jak rzeczony IRCAM czy Deutscher Musikrat.

Co do wspomnianych perspektyw, z jakich spojrzeć możemy na wyimki z twórczości Pröwego, to faktycznie jest ich kilka, aczkolwiek całość zaproponowanego tu materiału daje się sprowadzić do wspólnego mianownika eksperymentów sonorystycznych. Wielokrotnie ucieka się Pröwe do preparowania instrumentów, choć równie szeroko stosuje komputerowe przetwarzanie dźwięków. Raz procesowi temu poddawane jest brzmienie klarnetu basowego, kiedy indziej – puzonu z tłumikiem. Interesuje Pröwego komputerowe tworzenie współbrzmień, budowanie nowych harmonii, jak np. w niezwykle ciekawym *Dies-Transfiguration*, w której to kompozycji poszczególne dźwięki instrumentu przejmowane zostają przez komputer, nakładane na siebie, tworząc nowe jakości brzmieniowe i przede wszystkim harmoniczne. Kompozytora interesuje także zagadnienie przestrzeni w wykonawstwie muzycznym, wyrazem których to zainteresowań jest utwór *Es-Trace II* na dwa flety (altowy i basowy) i elektronikę. Istotne w wykonaniu tej kompozycji jest ustawienie muzyków, z których jeden stoi twarzą do słuchaczy, drugi zaś – za ich plecami.

Twórczość Bernfrieda Pröwego określić można jako skoncentrowaną na poszczególnym dźwięku, a zwłaszcza na jego aspekcie sonorystycznym. Tego dotyczą badania kompozytora i jego twórcze eksperymenty. Przetwarzanie wysokości już istniejących, deformowanie ich jak w *Les Cloches*, gdzie zestawione zostały tercje małe grane na naszym klasycznie nastrojonym fortepianie i Carillonie z jego mikrotonową skalą (odległości pomiędzy dźwiękami wynoszą 1/16 tonu) czy generowanie całkiem nowych. Te zainteresowania prezentują kompozycje zawarte na płycie *Elektronische Musik I*. Muzyka ta nie tylko poszerza spektrum brzmieniowe, lecz także horyzonty umysłowe odbiorców. Do słuchania dla wszystkich. Wciąga, frapuje, pobudza intelektualnie. Dla głodnych nieznanego i dla zaspokojonych. Bardzo, bardzo udany projekt.

Agnieszka Okupska



**SERGIUSZ RACHMANINOW
1873-1943**
Symfonia nr 2 e-moll op. 27; Caprice bohémien op. 12

Novosibirsk Academic Symphony Orchestra
Arnold Kras, dyrygent
 Audite 92.558 • w. 2006, n. 2005 • SACD, 72'56"
 ☆☆☆☆☆

Po raz kolejny słowiańskość, lecz tym razem pod silnym wpływem stylistyki Czajkowskiego, Skriabina i Borodina. Nazbyt tradycyjna lub też mało samodzielna, lecz jednocześnie rozpoznawalna i bezsprzecznie piękna. Tak pokrótce scharakteryzować można orkiestrowe kompozycje Sergiusza Rachmaninowa – kompozytora krzewiącego uniwersalne (innymi słowy silnie „zeuropeizowane”) tradycje muzyki rosyjskiej. Na płycie sama esencja barwnej instrumentacji – *II Symfonia e-moll op. 27* oraz *Caprice bohémien op. 12* (wprawdzie wydawca podaje, że jest to fonograficzna premiera światowa, ale mija się z prawdą). Do tego najwyższy standard jakości dźwięku (SACD w wydaniu Audite) oraz dotychczas niewystarczająco doceniana Novosibirsk Academic Symphony Orchestra (NASO), prowadzona nieprzerwanie od pięćdziesięciu lat (powstała w 1956 r.) przez dyrygenta (a zarazem skrzypka i wykładowcę) Arnolda Katsa. Znani soliści, którzy z nią współpracowali (wśród nich Richter, Oistrach i Rostropowicz) oraz gościnnie występujący dyrygenci (m.in.: Kondraszyn, Jansons i Kitajenko), zaświadczyć mogą o profesjonalnym poziomie wykonawców. Orkiestra ośniewała słuchaczy w całej niemal Europie. Co ciekawe jej prowadzący zaszczycał swoją osobą także Filharmonię Warszawską. Pora głębiej zapoznać się z jego artystyczną duszą.

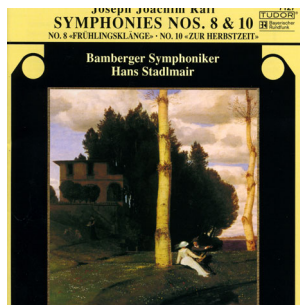
Interpretacji dyrygenta przyświeca idea wydobywania ukrytego ładunku emocji. U Rachmaninowa – jak i większości kompozytorów rosyjskich – nie jest to raczej skomplikowane. Wykonawcy zmierzali się z tym w sposób poprawny, co nie znaczy porywający.

II Symfonia e-moll op. 27 została wykonana po raz pierwszy 26 stycznia 1908 r. w Petersburgu, pod dyrekcją samego twórcy. W przeciwieństwie do *I Symfonii* przyniosła

wielki sukces, co postawiło ją w szeregu najczęściej wykonywanych kompozycji Rachmaninowa. Jej koncepcja formalna (przypominająca ostatnie symfonie Czajkowskiego), dramatyzm i ekspresja w wyrażaniu emocji najpełniej uwydatniają rosyjską duszę. Symfonia łączy wykorzystywanie materiału zaczerpniętego ze starorosyjskich śpiewów obrzędowych i eksponowanie pierwiastka melodycznego. W nich to w najbardziej czytelny sposób wpleciony został wyrafinowany koloryt kultury Wschodu. Nie sposób się nie wzruszyć. W *II Symfonii* Rachmaninow uzyskał wewnętrzną spójność dzięki powtarzaniu melodycznych motywów w poszczególnych częściach. Z ujmującego melancholią *Largo* – pełniącemu rolę wstępu – wysnuwa się główny temat dzieła; niejako motyw przewodni – symbol losu. Jego powroty usłyszeć możemy w części III (*Adagio*) i finale. Liryczność i dramatyzm dialogują ze sobą tworząc niepowtarzalny nastrój i głębię.

Podobnie w dziele następnym: kaprysie opartym na melodiach cygańskich (bądź raczej na ich charakterystycznych elementach), którego premiera – także pod batutą twórcy – odbyła się 22 listopada 1895 r. Składa się na niego szereg zróżnicowanych pod względem charakteru wewnętrznych części, które zaskakują nastrojem i instrumentacją, stwarzając tym samym pole do popisu wykonawcom. W ten popis warto się wsłuchać, bowiem przemawia niezwykle autentycznie. To niezbyt rozbudowane dzieło wywiera silne wrażenie dzięki swej żywiołowości. Dyrygent znakomicie ją uchwycił i poprowadził wykonanie pełne pasji, lecz bez popadania w przesadną egzaltację. Całość ujmuje stylowością, co z pewnością zadowoli niejednego miłośnika muzyki.

Katarzyna Musiał



**JOSEPH JOACHIM RAFF
1822-1882**
Symfonia nr 8 i 10
Bamberg Symphoniker
Hans Stadlmair, dyrygent
 Tudor 7127 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 69'12" • dystr.: GiGi Distribution
 ☆☆☆☆☆

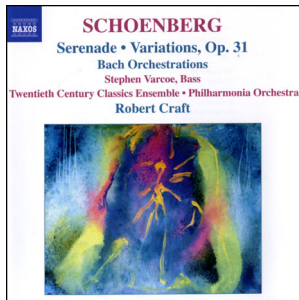
Za życia Joachim Raff cieszył się powszechnym uznaniem. Stawiano

go w jednym rzędzie z Beethovenem, Mendelssohnem, Schumannem i Brahmem, jego symfonie rozbrzmiewały regulamie w salach koncertowych Europy i Ameryki. Dziś trudno w to uwierzyć, bo pomimo starań prężnie działającego Towarzystwa Raffowskiego (Raff Gesellschaft) i wydania w ostatnich latach dość licznych płyt, wciąż pozostaje kompozytorem relatywnie mało znanym. Pisałem tu już kiedyś, iż data narodzin Raffy przypadła w „złym” momencie: młodszy o dekadę od Liszta, Schumanna, Berlioza czy Mendelssohna nie wszedł do owego pokolenia pionierów głównego nurtu romantyzmu, ale też nie odnalazł siły i motywacji (jak np. dwa lata młodszy Bruckner), by wyrwać się z orbity ich epigonów. Ale nawet jeśli jego muzykę cechuje pewien epigonizm, jest ona przede wszystkim manifestacją znakomitego rzemiosła, świetnej inwencji melodycznej, wybitnego zmysłu kolorystycznego. Inaczej mówiąc (podobnie jak np. w poprzedniej generacji Hummel), jego twórczość reprezentuje maksimum tego, co można osiągnąć dysponując perfekcyjnym warształem, a nie będąc geniuszem. Słuchając symfonicznych dzieł Raffy odnajdziemy tam syntezę najlepszych efektów z Beethovena, Berlioza, Mendelssohna i Schumanna – ale wszystko świetnie zespolone w mimo wszystko indywidualny, dający się rozpoznać styl. Styl klasycyzującego romantyka, nie bojącego się uwypuklać wszystkiego, co piękne, nawet jeśli nieco naiwne, a nawet – z dzisiejszego punktu widzenia – na granicy dobrego gustu. Symfonie Raffy, także te nagrane na omawianej płycie, często nader wyraźnie zdają się antycypować muzykę Piotra Czajkowskiego, co nie dziwi, bo Rosjanin muzykę Raffy darzył wielką atencją, ba, stawał wyżej od dzieł Brahmsa! Obie nagrane tu *Symfonie* przynależą do cyklu czterech późnych dzieł kompozytora, poświęconych wszystkim czterem porom roku. Jest więc to muzyka programowa, rodzajowa, zarazem wpisująca się w tak typowy dla niemieckiego romantyzmu topos rodzimej przyrody. Kilka motywów, np. piękna melodia z *Nocy Walpurgii* (drugiej części *VIII Symfonii*), lub temat *Elegii z Symfonii „Jesiennie”* mogłoby wejść na trwałe do kanonów muzycznych przebojów.

Bardzo dobre nagranie *Symfonii „Wiosennej”* w wykonaniu Radio-Sinfonieorchester Basel pod dyrekcją György Lehela firma Tudor posiadała już w swym katalogu, jednak zdecydowano się na ponowną rejestrację w ramach przygotowywanego obecnie szeroko zakrojonego projektu raffowskiego. Obie *Symfonie* nagrali też dla Marco Polo filharmonicy z Koszyc pod Ursem Schneidrem (*Symfonia „Jesienna”* dostęp-

na też jako Naxos 8.555491), jednak owe starsze wersje pod każdym względem – zarówno interpretacji jak i rejestracji dźwięku – wyraźnie ustępują tutaj omawianym. Obowiązkiem pozycja dla wszystkich miłośników romantycznej symfoniki!

Marcin Zgliński



ARNOLD SCHOENBERG
1874-1951

Serenada op. 24; Wariacje na orkiestrę op. 31; 3 utwory Bacha zorkiestrowane

Stephen Varcoe, kontrabas
Twentieth Century Classics Ensemble; Philharmonia Orchestra
Robert Craft, dyrygent
Naxos 8.557522 • w. 2006, n. 1994/1998
• DDD, 67'54" • dystr.: CMD Opole
☆☆☆☆☆

Kolekcja dzieł Arnolda Schoenberga pod batutą Roberta Crafta ukazała się dotychczas na trzech krążkach wydawnictwa Naxos. Zaprezentowano m.in. *Suitę na orkiestrę smyczkową, Koncert na Kwartet Smyczkowy i Gurre-Lieder*. Tym razem uraczono nas kompilacją najbarwniejszych dzieł orkiestrowych kompozytora, nagranych wcześniej z osobną w 1994 (nowojorskie Master Sound Astoria Studios) i 1998 r. (Abbey Road Studio w Londynie). Mowa tu o *Serenadzie* op. 24, *Wariacjach na orkiestrę* Op. 31 oraz zorkiestrowanych utworach Jana Sebastiana Bacha – *Bach Orchestrations*. Skład wykonawczy – Twentieth Century Classics Ensemble oraz Philharmonia Orchestra – znany jest nam już doskonale nie tylko ze wspomnianych nagrań, lecz także z poprzednich płyt tejże kolekcji. Interpretacja dzieł awangardowego twórcy wymaga od muzyków nie lada warsztatowego i intelektualnego wysiłku. Sprawdzian ten i tym razem wypadł doskonale, co dziwi nie powinno chociażby przez wzgląd na prowadzącego.

Robert Craft – o którym mowa – znany jest przede wszystkim z wykonania dzieł kompozytorów XX w.; głównie Strawińskiego, Schoenberga i Weberna. Za nie to właśnie był niejednokrotnie nagradzany. Ponadto jako pierwszy Amerykanin pokusił się o dyrygowanie operą *Wozzeck* – Berga. Na cało-

kształt jego muzycznych wizji i interpretacji wpłynęły też wykonania kompozycji Monteverdiego, Schütza, Gesualda i Mozarta, a także twórczość literacka – za którą otrzymał specjalną nagrodę od American Academy of National Institute of Arts and Letters. Zespoły, z którymi współpracował przy niniejszej płycie to niejednokrotnie już wypróbowany – „żelazny” skład.

Pierwszy z nich – Classic Ensemble – wprowadza nas na samym początku w pogodny nastrój tradycji wiedeńskich w konfrontacji z tak charakterystyczną dla Schoenberga zasadą panowania serii. Dowcipna w charakterze kompozycja (np. sygnały straży pożarnej w *Scenie tanecznej*) nie uświadamia słuchaczowi kryjącego się w niej szeregu trudności formalnych. Nie czyni tego także zespół, przez co zasługuje na uznanie.

Opus 31 (1928) to pierwsze symfoniczne dzieło Schoenberga utrzymane w technice dwunastotonowej. Uwagę przykuwa przede wszystkim mistrzostwo kontrapunkcyjne i cała paleta możliwości wykorzystywania komponentów dzieła muzycznego, które mają na celu skonstruowanie poszczególnych wariacji. W nich to bowiem zawarte zostały wszystkie doświadczenia w zakresie nowej techniki kompozytorskiej, które kompozytor zdobył we wcześniejszych konfrontacjach z różnymi kameralnymi obsadami. Kompendium wariacyjności, na jaką pozwalała metoda dwunastotonowa świetnie prezentuje się z nieograniczonymi możliwościami szeroko zorkiestrowanej wielogłosowości. Tu brawa należą się także instrumentalistom. Koda ostatniego segmentu – wraz z motywem b-a-c-h – wprowadza słuchacza w ostatni cykl kompozycji; pełniący rolę „ukłonu” w stronę mistrza – *Bach Orchestrations*, czyli zorkiestrowana *Fuga E-dur* oraz dwa chorały: *Schmucke dich, O liebe Seele* i *Komm, Gott Schopfer, heiliger Geist*. Finezyjne i niezwykle barwne przedstawienie owych barokowych dzieł pokazuje sztuka warsztat twórczego Schoenberga, w którego utworach rzadko wysłyszyc możemy tak bezpośrednie odniesienia do przeszłości. Philharmonia Orchestra – prezentująca *Wariacje* oraz preludia chorałowe Bacha – brzmi przekonująco i pewnie; po dawce dwunastotonowej kontrapunktyki w sposób niezwykle naturalny przynosi nas w odległe czasy i pokazuje inny rodzaj muzycznej wrażliwości.

Polecam.

Katarzyna Musiał



JOHANN STRAUSS
1804-1849

Tanz-Signale
Alt-Wiener Strauss-Ensemble
Ralph Kulling, dyrygent
Edition HERA HERA 02007 • w. 2003, n. 2003 • DDD, 68'15"
☆☆☆☆☆

Losy muzyki Johanna Straussa, założyciela wiedeńskiego klanu Straussów, są przykładem jak szybko muzyka użytkowa potrafi stracić popularność. Jego lekka, melodyjna muzyka przez kilkanaście lat stanowiła o uroku wiedeńskich bali i kawiarni. To ona roztańczyła Kongres Wiedeński w 1814 r. Każdy z wielkich arystokratycznych dworów brał sobie za punkt honoru by wydawać przez niego bal uprzyjemniała muzyka Johanna Straussa, ulubieńca Wiednia i jego dam, dyrektora C. K. Balów dworskich. Walce, kadryle, galopy, polki i marsze łąły się z jego wyobraźni wartkim strumieniem, a założona przez niego orkiestra wprost nie mogła nadążyć z realizacją zamówień na swoje występy. Przez lata miał Johann Strauss wyłączność na poziom muzyczny Wiednia i prawie całej Europy. A jednak za plecami wyrosła mu konkurencja i to w postaci własnego syna również Johanna, który wbrew woli ojca uczył się kompozycji u Dreschlera. Pierwszy koncert Johanna syna odbył się u Dommayera 15 października 1844 r. Już nazajutrz wiedeńskie gazety pisały: „Dobry wieczór, Strausie ojcze! Dzień dobry, Strausie synu!”. I to był początek wielkiej kariery najstarszego Johanna, kilka lat później rozpoczęli swoje kariery kolejni dwaj synowie: Józef i Edward. Pięć lat po debiucie pierwszego syna Johann ojciec nagle umiera, a jego muzyka zaczyna ustępować dzielom jego synów, którzy doprowadzili pisane przez siebie walce, polki, marsze i galopy do niespotykanego mistrzostwa. Europa leżała u ich stóp, a muzyka ich ojca zaczęła odchodzić w cień i zapomnienie.

Dzisiaj przeciętny słuchacz zapytany o dzieła Straussa ojca wymieni z pewnością arcypopularny *Radetzkymarsch*. Bardziej wyrobionemu doda do tego walce *Cztery temperamenty* i *à la Paganini* ewentualnie dorzuci *Tell-Galopp* i to wszystko! Zresztą na koncertowych estradach jest podobnie, królują na nich, pełne

wdzięku, dzieła Johanna syna, Edwarda i Józefa, a nie ich ojca.

Prezentowana płyta jest próbą przypomnienia jego muzyki. Wydana ją z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora. Album otwiera zagran dynamicznie *Furioso-Galopp*, później mamy walce *Cztery temperamenty* i *Tanz-Signale* jest oczywiście *Radetzkymarsch* i kadryl *W militarnym stylu*. Wszystko to grane stylowo przez kilkunastoosobową orkiestrę, której skład wzorowany jest na orkiestrach Straussów.

A jednak słuchając zawartych na niej utworów nie można się oprzeć refleksji, że ta muzyka sporo straciła ze swojej świeżości i dzisiaj można ją odbierać jako wstęp do tego co pokazali w tym gatunku jego trzej synowie potrafiący nadać swoim kompozycjom symfonicznych rozmach. Najpełniej to słychać w zdenerwieniu z wyrafinowanym brzmieniem i płynnością *Kaiserwalzer* Johanna Straussa syna, który kończy omawiany album.

Adam Czopek



Karol Szymanowski
1882-1937

Uwertura koncertowa op. 12; Koncert skrzypcowy nr 1 op. 35; Symfonia nr 4

Jakub Jakowicz, skrzypce; Piotr Paleczny, fortepian
Sinfonia Varsovia
Jerzy Maksymiuk, dyrygent
BeArTon CDB031 • w. 2005, n. 2004 • SACD, 65'20" • dystr.: BeArTon
☆☆☆☆☆

Karol Szymanowski to w polskiej muzyce postać szczególna i wybitna. Kompozytor, intelektualista, nauczyciel, pianista, pisarz... Przyjaźnił się z wielkimi osobistościami życia muzycznego w Polsce i za granicą, uznawany za „romantyka współczesności” umiłowiał góry ponad wszystko. Żył w ciekawych czasach i to miało swoje odzwierciedlenie w jego muzyce, z reguły dzielonej na trzy okresy twórczości. Na najnowszej płycie wydanej przez BeArTon w serii *Perły Muzyki Polskiej. Nowy wiek – Nowe interpretacje* znalazły się trzy utwory charakteryzujące poszczególne okresy twórczości wybitnego kompozytora. Mamy więc *Uwerturę koncertową* op. 12, jego pierwszą kompozycję przeznaczoną na orkiestrę po-

chodzącą z lat 1904-5. Słychać w niej wpływy Skriabina, Regera i Ryszarda Straussa; *I Koncert skrzypcowy* z 1922 r., w którym szczególną rolę pełni kolorystyka dźwiękowa. I trzeci utwór – *IV Symfonia Koncertująca* op. 60 pochodząca z 1932 r., z tak zwanego okresu „narodowego”, z wyraźnymi odniesieniami do muzyki ludowej, zwłaszcza w części III.

Mamy więc dzieła wielkie i równie wybitnych wykonawców. Partie solowe wykonali Jakub Jakowicz (skrzypce) i Piotr Paleczny (fortepian), towarzyszy im niezównana Sinfonia Varsovia pod batutą Jerzego Maksymiuka. Nie ma sensu rozpisywać się i w szczególności przedstawić wykonawców, bowiem są oni w naszym kraju postaciami znanymi. I – co tu dużo kryć – ich wykonania także nie zaskakują. Wszystko na wysokim artystycznym poziomie, z odpowiednią dawką energii i melodyjności. Nic dodać, nic ująć. Jeśli ktoś kompletuje płytotekę z największymi dziełami muzyki polskiej, to właśnie to nagranie powinien koniecznie nabyć.

Dźwięk dobrze nagrany, z odpowiednią głębią i przestrzenią. Poręcze między instrumentami solowymi a orkiestrą także świetnie wyważone.

Angelika Przeździek



GIUSEPPE VERDI 1813-1901

Pieśni

Dennis O'Neill, tenor; Ingrid Surgenor, fortepian

Naxos 8.557778 • w. 2005, n. 1997 • DDD, 57'24" • dystr.: CMD Opole
☆☆☆☆

Opery Giuseppe Verdiego należą do najczęściej wystawianych, dlatego część z nich poznała nawet ta publiczność, która do grona melomanów raczej nie należy. W przeciwieństwie do dzieł scenicznych pieśni mistrza z Busetto nie zdobyły należnej im popularności. Dobrze się stało, że Naxos sięgnęło do repertuaru pieśniarskiego brytyjskiego tenora i pieśni Verdiego wydała na krążku CD. Soliście przy fortepianie towarzyszy Ingrid Surgenor.

Dennis O'Neill, jeden z najsłynniejszych tenorów Europy i Ameryki Północnej, międzynarodową pozycję zdobył dzięki wybitnym kreacjom między innymi oper wło-

skich kompozytorów. Często gościł na takich scenach jak Covent Garden i Metropolitan Opera, a także w Operach: Wiedeńskiej, Berlińskiej i wielu innych. W Polsce nie jest zbyt popularny, bo nawet Encyklopedia Muzyczna PWN nie wymienia jego nazwiska.

Verdi (wówczas 25. letni) już podczas mediolańskich studiów pisał pieśni na głos z fortepianem, które wydała firma Canti. Na omawianym krążku został zaprezentowany jakby przegląd liryki wokalnejszej znakomitego kompozytora. Interesująco przedstawiają się zmiany kształtowanego nastroju w poszczególnych utworach, zresztą czynione równie sprawnie jak w o wiele większych formach arii operowych. Każdy z utworów znacząco różni się od siebie, lecz ma ścisły związek z językiem muzycznym Verdiego.

W pieśni *Non all'urna t'accostare* ciężkie harmonie dźwięków początkowo obrazujące dużych rozmiarów tragedię w środkowym punkcie przechodzą w liryczny strumień i świetnie solista to interpretuje. Zupełnie inaczej mistrz z Busetto napisał godną uwagi pieśń *More, Elisa, poeta stanco lo*, która jest bardziej prosta i cichsza, a w końcowych kadencjach jakby zbliżona do twórczości Belliniego. Analiza melodycznej frazy, zasada doboru dźwięków chromatycznych w *In solitaria stanza* może przypominać śpiew Leonory w *Notte la Tacea* z *Trubadura*. Z kolei kolorystykę długiego wstępu *L'esule* należałoby kojarzyć z kontrastami w operze *Oberto*, natomiast pieśń *La seduzione* z niespodziewanymi harmonicznymi przesunięciami w *Ernanim*. Operowych akcentów w pieśniach Verdiego jest więcej, bowiem w *Chi i bei di m'adduce ancora* usłyszymy znane motywy z *Nabucco*, a w innych pieśniach przypomni się słuchaczom Azucena z *Trubadura*, lub Alfredo z *Traviaty*.

Sześć z zarejestrowanych na dysku pieśni, z nieco późniejszego okresu twórczości należałoby zaliczyć do stylu romantycznego, są nieco lżejsze, aczkolwiek bardziej wyrafinowane. Prawie klasyczna regularność z bogatym akompaniamentem pianina będzie słyszalna w *Il tramonto* i *Ad una stella*. Każda z 16 znajdujących się na krążku pieśni jest jednym z najpiękniejszych lirycznych klejnotów muzycznej literatury. Dennis O'Neill pięknym, dramatycznym i ciemnym tenorem przy fantastycznym akompaniamentem fortepianu stwarza wyjątkową atmosferę odbioru. Warto taką płytę posiadać we własnych zbiorach i słuchać jej wtedy, gdy zachodzi potrzeba poprawienia sobie nastroju.

Wilfried Górny



PAULINE VIARDOT-GARCIA 1821-1910

Pieśni

Isabel Bayrakdarian, sopran; Serouj Kradjian, fortepian

Analekta AN 2 9903 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 69'08"

☆☆☆☆

Nazwisko dziewiętnastowiecznej śpiewaczki Pauliny Viardot jest doskonale znane szerokim kręgiem melomanów na całym świecie. Ta mezzosopranistka, urodzona we Francji w 1821 r., była córką słynnego hiszpańskiego tenora Manuela Garcii, który był nie tylko znakomitym śpiewakiem (był m.in. pierwszym odtwórcą partii Almavivy w *Cyruliku Sewilskim* G. Rossiniego), lecz przede wszystkim znany jest dzisiaj jako twórca szkoły wokalnejszej, opartej na własnej metodzie kształcenia, kontynuowanej później m.in. przez Franziskę Lohmann-Martienssen, Elisabeth Grümmer, Jenny Lind i wielu innych. Szkoła Manuela Garcii objęła swoim zasięgiem, w dziewiętnastym i na początku dwudziestego wieku, niemal całą Europę zachodnią. Swoją metodę Garcia sprawdził również na własnych dzieciach, z których szczególnie sławę zyskały jego dwie córki – Maria-Felicia Malibran i właśnie Paulina Viardot.

Paulina Garcia otrzymała bardzo staranne wykształcenie muzyczne, obejmujące nie tylko naukę śpiewu, lecz także grę na fortepianie (studiowała również przez pewien czas u Franciszka Liszta) oraz kompozycję. Swoją karierę wokalną Paulina Garcia rozpoczęła mając zaledwie szesnaście lat recitalem w Brukseli, w czasie którego zachwyciła słuchaczy niezwykle dojrzałym, jak na młody wiek głosem, oraz ogromną rozpiętością skali, sięgającą ponad trzy oktawy. Wkrótce potem razem z bratem rozpoczęła tournée po Niemczech, gdzie oprócz tradycyjnego repertuaru zaczęła po raz pierwszy wykonywać swoje własne kompozycje wokalne. Najważniejszy jednak okres twórczości kompozytorskiej Pauliny Viardot-Garcii przypada na drugą połowę dziewiętnastego wieku, kiedy to artystka zakończyła już karierę sceniczną i zajęła się pedagogiką wokalną i właśnie komponowaniem liryki wokalnejszej. Ogrom-

ny talent lingwistyczny Pauliny Viardot (znała biegle kilka języków, śpiewała zaś niemal we wszystkich językach świata – także po polsku!) spowodował, że z łatwością komponowała ona pieśni do słów poetów różnych narodowości. Z kolei wycucie stylu i zdolności imitatorskie sprawiły, że utwory wokalne Pauliny Viardot nawiązują często do różnorodnych stylów narodowych. Osobną część jej twórczości stanowią transkrypcje wokalne fortepianowych dzieł (mazurków) Fryderyka Chopina.

Po twórczość wokalną Pauliny Viardot coraz częściej sięgają dzisiaj uznani wykonawcy. Do swojego repertuaru włączyła kompozycje Viardot m.in. Cecilia Bartoli w albumie *Live in Italy*, kilka mazurków znalazło się także na „chopinowskiej” płycie znakomitej polskiej kameralistki Urszuli Kryger. Nie wiele jednak istnieje na rynku nagrań, które w całości byłyby poświęcone oryginalnym dziełom kompozytorki. Lukę na rynku wypełnia w pewnym stopniu nagranie dokonane przez sopranistkę Isabel Bayrakdarian i towarzyszącego jej przy fortepianie Serouja Kradjana – parę kanadyjskich muzyków pochodzenia armeńskiego (związanych ze sobą także pozaartystycznie), mających na swoim koncie już wiele sukcesów na niwie tak kameralnej, jak i solowej. Niektóre z prezentowanych w nagraniu pieśni (wśród których można znaleźć kompozycje pisane w stylu francuskim, niemieckim, włoskim i hiszpańskim, nie zabrakło także opracowań czterech chopinowskich mazurków) towarzyszą Isabel Bayrakdarian niemal od początku jej kariery. Faktycznie, pieśni Viardot zdają się być idealnie dopasowane do walorów głosowych Bayrakdarian. Szczególnie utwory do tekstów francuskich są wykonane z wielką dbałością o słowo, zaś nawet najmniejsza zmiana nastroju poparta jest stosownym wykorzystaniem różnych odcieni barwy głosu. Także w pieśniach „niemieckich” na uwagę zasługuje staranna artykulacja, choć może czasami nie poparta taką spontanicznością wykonania, jak we fragmentach francuskojęzycznych. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że ogromna swoboda wokalna sopranistki w najmniejszym stopniu nie ogranicza jej zamysłów interpretacyjnych (może tylko w utworach wymagających agresywnego frazowania, jak np. w *Die Sterne*, czasami brakuje w głosie większej drapieżności). Lekkość i precyzja intonacyjna sprawdzają się także w wykonaniu F. Chopina. Śpiewaczkę doskonale wspiera przy fortepianie Serouj Kradjian, którego gra stanowi harmonijne dopełnienie duetu muzycznego.

Na zakończenie trzeba zauważyć, że staranne wydanie albumu, zarówno od strony edytorskiej, jak i technicznej samego zapisu w połączeniu ze stylowym i ekspresyjnym wykonaniem, sprawia, iż prezentowane nagranie stanowi bardzo wartościowe uzupełnienie dyskografii kompozytorskiej Pauliny Viardot.

Ziemowit Wojtczak



THOMAS LUIS DE VICTORIA 1548 - 1611

Requiem 1605 – Officium Defunctorum

The Sixteen

Harry Christophers, dyrygent

The Sixteen Edition CORSACD16033 • w. 2005, n. 2005 • SACD, 72'58"

☆☆☆☆

Thomas Luis de Victoria jest ostatnim wielkim twórcą epoki renesansu. Ten wybitny polifonista hiszpański stawiany jest w szeregu z Lassensem i Palestriną, u którego przez dłuższy czas pobierał nauki. Był wychowankiem rzymskich szkół. Jego poglądy kształtowały się w Collegium Germanicum – głównej siedzibie ducha kontrreformacji. *Requiem* jest jego ostatnim dziełem, powstało z myślą o uroczystościach pogrzebowych cesarzowej Marii. Victoria pisał wyłącznie muzykę religijną, badaczom znane jest tylko jedno dzieło mszalne kompozytora oparte na źródle świeckim. W jego dorobku znajdują się motety, responsoria, hymny, w tym opracowania magnificat, przeszło 20 mszy i pasje.

Requiem jest szczytowym osiągnięciem Victorii. To dzieło uniknęło madrygalizmów, które są widoczne w późnych pracach kompozytora. Ogólne napięcie i ekspresja uzyskane zostały poprzez nadanie rysów indywidualnych frazom, myślom, a nie konkretnym słowom jak ma to miejsce w madrygalach. *Requiem* kształtuje się w oparciu o brzmienia akordowe, ma wyraźny charakter deklamacyjny, technika imitacyjna jest ograniczona. Ucho słuchacza będzie wychwytywało odniesienia tonalne dur-moll. Podstawą dla kompozycji jest oczywiście chorał gregoriański, który nie tylko poprzedza kolejne części *Requiem*, ale też przenika całą strukturę utworu, spajając nuty w doskonałą całość.

Zarówno pomysł na dzieło jak i

techniczne walory zespołu stoją na najwyższym poziomie. Zadowolona wyrównane brzmienie i czystość intonacyjna. Muzycy wnikają ze zrozumieniem w znaczenia słów, potrafią uchwycić nastrój i charakter kolejnych części *Requiem*. Słuchacz przyzwyczajony do indywidualnych brzmień zespołów śpiewających repertuar renesansowy mogą mieć poczucie niedosytu. Wykonawcom The Sixteen brakuje może ostatecznie nieco oryginalności właśnie w kwestii barwy.

Zarejestrowane antyfony maryjne przygotowują słuchacza do obcowania z przesterzianą muzyką *Mszy żałobnej*, jednej z najdoskonalszych w historii prób oddania istoty *Requiem*. Płyta wydana została bardzo słownie, ale elegancko. Zadbano również o wartościowy opis w książeczce programowej.

Michał Szulakowski



RYSZARD WAGNER 1813-1883

Śpiewacy norymberscy – akt III

Margarete Teschemacher, Hans Hermann Nissen, Torsten Ralf

Staatskapelle Dresden

Karl Böhm, dyrygent

Profil PH05038 • w. 2005, n. 1938 • ADD, 91'12", 2CD

☆☆☆☆

Wszystkim miłośnikom Wagnera trafia się nie lada gratka! Prezentowane dzisiaj nagranie nie figuruje w żadnej oficjalnej dyskografii tej opery, a to już pierwszy powód by je mieć. Drugim powodem jest zestaw artystów, na czele z Hansem Hermannem Nissenem, najlepszym w tym czasie Sachsem i znakomitym sopranem Margarete Teschemacher, specjalistką od oper Wagnera i Ryszarda Straussa, a przede wszystkim Karlem Böhmem przy dyrygenckim pulpicie. Nagrania dokonano w 1938 r. w Dreźnie i tak na dobrą sprawę nie wiadomo dlaczego ograniczono się tylko i wyłącznie do III aktu. Dołączona do albumu książeczka pomija ten fakt milczeniem. Trochę w niej wiadomości o początkach fonografii, przy pełnym braku jakiegokolwiek informacji o prezentowanej operze, czy występujących artystach.

Trzeci akt otwiera muzyczny wstęp. Jego pierwsza scena to monolog Sachsa – *Wahn! Wahn! übe-*

rall Wahn!, który postanowił dla szczęścia Ewy i Waltera zrezygnować z osobistych pragnień odniesienia zwycięstwa w rozpoczynającym się turnieju, co zapewniło by mu rękę Ewy. Scena kończy się wspaniałym kwintetem *Selig wie die Sonne meines Glückes lacht*, śpiewanym przez Ewę, Magdalene, Sachsa, Waltera i Dawida – w tym nagraniu prawdziwa perełka! Wreszcie konkursowa pieśń Waltera *Morgenlich leuchtend in rosigem Schein, von Blüth und Duft* o majestatycznej i szlachetnej melodii jest punktem kulminacyjnym całego dzieła. Jego śpiew porwał zgromadzonych na łące słuchaczy, którzy podchwytywały motywy pieśni głośno domagając się przyznania Walterowi nagrody, ręki Ewy oraz przyznania członkostwa „meistersingerów”. Radosny hymn ludu kończy to wspaniałe dzieło.

Prezentowane wykonanie jest naprawdę znakomite. Soliści prezentując piękne dźwięczne głosy, pełne siły i szlachetności brzmienia, kreują obraz swoich bohaterów subtelnie, bez przerysowań. Teschemacher ujmując promiennym młodzieńczym urokiem, a Nissen szlachetnym brzmieniem głosu. Torsten Ralf z przekonaniem tworzy romantyczny obraz Waltera. Zaśpiewana przez niego turniejowa pieśń ujmująca pięknym ekspresji i stylowym prowadzeniem frazy.

Böhm prowadzi całość wyjątkowo lekko i wdzięcznie. On się wręcz, z lekkim dystansem, bawi perypetykami bohaterów. Muzyka pod jego precyzyjną batutą płynie swobodnym, szerokim strumieniem zachwycając klarownie przejrzystym brzmieniem. Dyrygent wspaniale buduje kulminacje, znakomicie wyważając przy tym proporcje powagi, ciepłego liryzmu, humoru i radości. Wystarczy posłuchać pięknie zgranego wstępu by niejako z góry obdarzyć dyrygenta zaufaniem i nabrać przekonania, że czeka nas prawdziwa uczta. To się potwierdza w każdym momencie, a najważniejsze, że nikt tu nie zawodzi!

Nic tylko usiąść i słuchać, słuchać i... westchnąć; szkoda, że to tylko trzeci akt!

Adam Czopek

Różne

BENIAMINO GIGLI Milan, Berlin and Rome Recordings 1941-1943

Puccini, Mascagni, Giordano, Verdi, Militello, Bixio

Naxos 8.110272 • w. 2005 • ADD, 76'51"

• dystr.: CMD Opole

☆☆☆☆

Firma Naxos sprawiła niebywałą radość wszystkim meloma-



nom, których interesują wielkie talenty. Na krążku znalazły się nagrania dokonane podczas wojny, w latach 1941-1943. Wtedy, jego działalność sceniczna została ograniczona niemal wyłącznie do Włoch. W załączonej do płyty książeczce opisano działalność znakomitego śpiewaka z tego okresu oraz wypowiedzi zawarte w jego listach.

Już w lamencie Federico *E'la solita storia* możemy podziwiać niezwykłą subtelność brzmienia głosu i umiejętność wydobycia najdelikatniejszych, wokalnych niuansów. Podobno kompozytor Cilea osobiście wyraził zgodę, aby Gigli zaśpiewał w lamencie niepisane, wysokie B wyrażające smutek bohatera. Na wyczyszczonej z szumów płycie, zawierającej mniej popularne arie Mascagniego, można podziwiać arie z oper Pucciniego, Giordano, Bizeta, Leoncavallo i Verdiego. Łącznie zaprezentowano 22 utwory z podstawowego repertuaru jakim włoski tenor zadziwiał cały świat. Gigli sam wykształcił i wypromował swoją córkę, Rinę. Na omawianym krążku będziemy mieli sposobność posłuchania jej lirycznego sopranu w duetach z Carmen: *Quels Regards!... Parle moi de ma mère i Votre mère avec moi... Ma mère, je la vois*. Wprawdzie także posiadała liryczny gatunek głosu, lecz jako Micaela w tym słodkim i atrakcyjnym duecie nawet w najmniejszym stopniu nie dorównała pierwszemu lirycznemu tenorowi świata, za jaki słusznie był uznawany jej ojciec.

Beniamino Gigli słynął jako niezrównany interpretator pieśni neapolitańskich. Spora próbkę jego umiejętności z tego zakresu poznamy w sześciu prezentowanych na płycie pieśniach Nadrella, Cioffi, Valente, Olivieri i Bixio oraz arie pochodząca z operetki *Der Feldprediger* Millöckera. Także na omawianym dysku ciekawym zjawiskiem jest fakt, że znakomity Włoch nie śpiewa słynnej arii Canio z *Pajaców* lecz prolog Tonia *Si puo?* zarejestrowany w Berlinie w sierpniu 1942 r., przeznaczony raczej dla wysokich barytonów.

Rzecz jasna, że w czasie minionego półwiecza zmieniła się estetyka śpiewu i uległy zmianom gusta, a także estetyczne zapotrzebowania publiczności. Zatem wsłuchując się

w nagraniu musimy cofnąć się w czasie, przyjąć prezentowaną, dziś powiedzielibyśmy prowincjonalną minoderię. Osobiście przedstawione nagranie przesłuchałem kilka razy i będę do niego powracał, dlatego polecam je wszystkim kochającym piękny śpiew.

Wilfried Górný



A LA CARTE

utwory: Rozsy, Hollósa, Kurtáfa, Vajdy, Ligetiego, Eötvösa, Tótha, Tihanyi'a, Bánlaky'ego, Melisa György Déri, wiolonczela
 Hungaroton HCD 32288 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 66'47"
 ☆☆☆☆☆

Antologia pod wdzięcznym tytułem *à la Carte* zawiera dziesięć kompozycji na wiolonczelę solo wybranych dwudziestowiecznych kompozytorów węgierskich. Zasług pomysłodawcy albumu nie sposób przecenić. Posunięcie to wszak ryzykowne, zważywszy na repertuar i rangę twórców. Bo i wiolonczelowe kompozycje solowe nie należą do najbardziej chodliwych, i ich twórcy, z wyjątkiem Ligetiego, poza Węgrami niespecjalnie są znani. Tym większe zaskoczenie i większa radość czeka słuchaczy. Do rąk melomanów trafia niezwykle barwny fragment tamtejszej twórczości. Obok dokonań starszej generacji kompozytorów (urodzonych ok. 1930 r.) na płycie znalazły się eksperymenty młodszych, których twórcza dojrzałość przypada na chwilę obecną. Słuchamy więc kompozycji sprzed 50 lat, jak i doby lat 80. oraz kilku projektów powstałych już po roku 2000.

Jak już wspomniałam, krążek prezentuje różne pomysły kompozytorskie. Wśród nich na szczególnią uwagę zasługuje *Toccata capricciosa* Miklósa Rózsya wykorzystująca zdobycze rytmiczne i brzmieniowe awangardy. Jej twórca dobrze znany jest z działalności w sferze muzyki filmowej (ścieżka dźwiękowa do produkcji *Ben Hur* czy *Złodziej z Bagdadu*). Wśród kilku ściśle awangardowych kompozycji znajduje się *Solo Sonata* Ligetiego, a także utwory utrzymane w stylistyce postmodernizmu. Warto wskazać *Two Poems to Polly Pétera Eötvösa*, gdzie wykonawca recytuje przy akompaniamencie swej gry XI-wieczny ja-



BIRGIT NILSSON Or sai chi l'onore

arie Mozarta, Webera, Beethovena, Wagnera, Straussa
 Favorit 431 107-2 • w. 2006, n. 1966-1972 • ADD, 67'28" • distr.: Universal Music Polska
 ☆☆☆☆☆

Ostatnio wypuszczona na rynek płyta firmy Favorit w sposób oczywisty ma przywołać do pamięci głos niedawno zmarłej Birgit Nilsson. Jest to dość ciekawa kompilacja, ponieważ zawiera przekrój przez wiele epok, stylów i kompozytorów. Niektóre z nich należą do rzadko przez nią wykonywanych, jak np. 2 arie z *Don Giovanniego* ze studijnego nagrania (1967) pod batutą Karla Böhma. Słuchając ich możemy zrozumieć dlaczego Nilsson przeproszała później Levina, za to, że nie była tak dobra dla Mozarta jak Mozart dla niej. Góra jest oczywiście cudowna, ale słyszalne są lekkie nieprecyzje intonacyjne, a *Non mi dir* może wydać się wielu nieco za wolna w tempach. Również do tych rzadziej prezentowanych w jej w nagraniach płytowych należą 2 arie z *Oberona* Webera pod batutą Kubelika (1971), który to album powinien już dawno być wydany w formie CD. Do dziś dnia bardzo trudno znaleźć równie wspaniałe wykonanie *Ozean, du Ungeheuer*. Beethovena reprezentuje na tej płycie wielka scena i aria *Ah! Perfido* (1970), a „wczesnego” Wagnera jej kariery – 2 arie Elisabeth z

pońskiej poemat miłosny autorstwa Sarashiny. Inne, oparte na ciekawych pomysłach kompozycje to *Schattenlos* 3 Lászla Tihanyi'ego stanowiące kadencję z tria *Schattenspiel* zainspirowanego filmem *Don Juan w piekle*, odnoszącego się do odwiecznej kwestii alienacji, walki z mechanizmami społecznymi, w tym przypadku wprzęgniętymi w historię buntownika pozbawionego własnego cienia. Liczne obrazy zmagają antagonistycznych mocy przy użyciu środków *spiccato* i *pizzicato* daje wspaniały obraz silnie oddziałujący na wyobraźnię. Płytę zamyka natomiast *à la Carte* Lászla Melisa, tryptyk wykonywany według kuchennego przepisu autora, do którego potrzebny jest „1 niezbyt zmrożony wiolonczelista, 1 wiolonczela, 53 części różnorodnych tonacji”. A ty-

Tannhausera (1969). Nagranie, z którego pochodzą oba fragmenty jest oczywiście dla wielu niezwykle interesujące w całości, ponieważ Nilsson śpiewała w nim obie partie: Wenus i Elisabeth. Jest to niezwykle charyzmatyczna wokalistka, ale zapewne nie idealna Elisabeth.

Do najwspanialszych partii życia Birgit Nilsson zaliczamy oczywiście jej Izoldę, tu reprezentowaną fragmentem nagrania pod batutą Karla Böhma (1966). Jednak do największych atrakcji owej płyty zaliczam ostatni jej fragment. Jest to scena końcowa z *Salome* R. Straussa z orkiestrą MET (1972) pod batutą Karla Böhma (wcześniejsze nagranie tej opery pod Soltim pochodzi z 1966 r.).

Oczywiście jest to płyta 5. gwiazdkowa. Jeśli jednak mogę się pokusić o ogólniejsze rekomendacje nagrań Nilsson, proponowałabym poszukać tych nagranych na żywo, a więc chociażaby: *Opera d'Oro* – w serii recitali, gdzie znajdziemy m.in. fragmenty *Lohengrina* z Bayreuth (1954), i *Turandot* z La Scali (1964). Kolejna moja rekomendacja to dwupłytowy album *Gala* z fragmentami oper Wagnera i R. Straussa, a w nim – też rodzynki – *Ariadne auf Naxos* ze Sztokholmu (1949), *Salome* z Buenos Aires (1965), *Elektra* i *Die Frau ohne Schatten* z Monahium (1977), *Tristan i Izolda* pod batutą Rodzińskiego z Florencji (1957), *Walkiria* z Hamburga (1953) i *Zmierzch Bogów* z Bayreuth (1960).

Kompilacji z nagraniami głosu Nilsson jest wiele i do Państwa należy oczywiście będzie wybór. Jeśli jednak mogę doradzić, to warto popatrzeć w sklepie na takie płyty jak: *Decca – The Singers i Ritorna vincitor*, czy *Philips La Nilsson* z fragmentami oper Wagnera nagranych między 1966 i 1974 r.

Basia Jakubowska

tuły poszczególnych ustępów odnoszą się bezpośrednio do przysmaków kuchni węgierskiej.

Na pochwałę zasługuje też książeczka płytowa, rzecz zwykle pomijana, a przecież bardzo istotna. Tu, na trzech stronach angielskiego tłumaczenia tekstu znajdujemy wszystko, co chcielibyśmy w takiej książeczce przeczytać. Pomijając fakt bardzo dobrego tłumaczenia napisanego z pomysłem i zarysowującego także tło kompozycji, znajduje się tam zarówno tłumaczenie owego fragmentu japońskiego poematu, jak i przepis Melisa na węgierskie „specjały”.

Ja jestem zachwycona, mam nadzieję, że Państwa także ten album porwie. Nie tylko dla fanów muzyki współczesnej. Cud, miód, malina!

Agnieszka Okupska

CHANTICLEER Sound in Spirit

utwory chóralne: Gilberta, Vlahula, Jenningsa, Scelsiego, i in.

Chanticleer

Warner Classics 2564 61941-2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 79'58"

☆☆☆☆

Dwunastu śpiewaków z zespołu Chanticleer zdobyło światową renomę dzięki interesującym interpretacjom literatury muzycznej, zaczynając od Renesansu poprzez jazz, gospel aż do śmiałych kompozycji muzyki współczesnej. Zespół posiadający świetną technikę wokalną zyskał miano „orkiestry głosów”. Rocznie daje dziesiątki koncertów w USA, Europie i Azji. Ich najnowsza płyta *Sound in Spirit* potwierdza znakomitą formę grupy. Artyści wybrali utwory inspirowane różnymi religijnymi tradycjami: chrześcijaństwem, buddyzmem, religią rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej i Aborygenów. *Sound in Spirit* to podręcznik nabożnych śpiewach. Znajdziemy tu takie perełki jak *Como pod 'a groriosa* Alfonso „El Sabio” czy *O sacrum convivium* Tomasa de Victoria. Głównie są to jednak utwory XX-wieczne, wykorzystujące zaskakujące niekiedy środki techniczne, wschodnie skale, ćwierćtony, odgłosy natury, a głos ludzi traktujące jak instrument o nieograniczonych możliwościach – glissanda, skomplikowane ornamenty, mikro-tonalne odległości, nieartykułowane dźwięki, szepty, śpiew białym głosem. Chanticleer perfekcyjnie odnajdują się w każdej stylistyce, czy to w średniowiecznym virilaj wysławiającym Maryję, czy w pieśni inspirowanej śpiewami Indian z plemienia Cherokee, hymnie do Marii Panny napisanym przez mniacha z góry Atos czy motecie czerpiącym z tradycji buddyjskich. Słuchając ich najnowszego albumu potwierdza się znana już w starożytności prawda, że głos ludzki bardziej niż jakakolwiek inna forma dźwięku pozwala na kontakt z transcendencją, przynosi spokój, wyciszenie, niezależnie od duchowości jaką wyznajemy. Napelnia nas energią, siłą, nadzieją, inspirować do twórczego działania, z czego nieraz nawet nie zdajemy sobie sprawy. *Sound in spirit* to 79 minut uczyty dla ducha. Polecam.

Łucja Sala





20 YEARS

muzyka choralna kompozytorów chorwackich

Zvezdice
Zdravko Slijvac, dyrygent
 Cantus 989 052 054 2 • w. 2005, n. 2005
 • DDD, 40'22"
 ☆☆☆☆

Chór Zvezdice powstał ponad 20 lat temu przy Centrum Muzycznym w Zagrzebiu. Przez lata swojej działalności ugruntował pozycję, współpracując z najlepszymi kompozytorami chorwackimi, którzy dedykowali mu czasem swoje utwory. Na płycie, wydanej z okazji obchodzonego w ubiegłym roku jubileuszu, znajdziemy kompozycje a capella Davorina Kempfa (*Cztery pory roku*), Milka Kelemena (*Orion, Venus, Andromeda*), Ivana Lukačića (*Ex ore infantium*), Pera Gotovaca (*Ave Maria i Regina colli*), Josipa Magdića (fragmenty oratorium *Fidelissima advocata Croatiae*), Emila Cosetto (opracowanie pieśni *Lepi Juro*) i Miljenka Prohaski (*Intymność*). Album zawiera przekrój możliwości wokalistek z zespołu Zvezdice, wykorzystujących całą gamę środków wykonawczych, od delikatnego szeptu, poprzez murmurando, aż do krzyku. Chór wykonuje nie tylko utwory chorwackich kompozytorów współczesnych, na płycie znajdziemy również motet Lukačića – żyjącego na przełomie XVI i XVII w. franciszkanina kształconego we Włoszech, a także pieśń chorwacką w opracowaniu studiującego kiedyś dyrygenturę w Akademii Muzycznej w Zagrzebiu Włocha Cosetto, którego kompozycje opierają się na chorwackiej twórczości ludowej. Płyta momentami niezwykle nastrojowa, a momentami drapieżna. Uwagę zwraca finałowa *Intymność* Prohaski (jako solistka Helena Bastić), utrzymana wręcz w musicalowej konwencji, która znalazła się tu jakby przypadkiem, tymczasem jest to dość często wykonywany przez zachodnie zespoły utwór, spopularyzowany m.in. przez Modern Jazz Quartet. Cała płyta to album wartościowy ze względu na ciekawy repertuar, niezbyt w Polsce popularny, chociaż z powodu jego egzotyki – może nie dla wszystkich przyjazny.

Dorota Staszkiwicz



P. Czajkowski – Koncert skrzypcowy D-dur op. 35; W. A. Mozart – Koncert skrzypcowy nr 5 A-dur
David Oistrach, skrzypce
Staatskapelle Dresden
Franz Konwitschny, dyrygent
 Profil PH05011 • w. 2005, n. 1954 • DDD, 65'14"
 ☆☆☆☆☆

Prawdziwego muzycznego wirtuozą poznać można od razu, po kilku pierwszych dźwiękach. Prawdziwy muzyczny artysta nie epatuje pustą wirtuozerią, nie zatracą się w sztucznym upiększaniu pojedynczych nut, nie traci kontaktu z wymagającą rzeczywistością unosząc się jednocześnie w świecie muzycznej pasji, ekstatycznego zatracenia w wygrywanym dźwiękach, świata nieosiągalnego dla zwykłego śmiertelnika. A przy całej swojej wielkości nie zamyka się na otoczenie dając możliwość nam, słuchaczom, uczestniczyć w jego odkrywaniu nowych przestrzeni dźwiękowych. Do jednych z tych najsłynniejszych, wręcz legendarnych wirtuozów należy rosyjski skrzypek David Oistrach. Płyta, którą prezentuje Profil to nagranie pochodzące z 1954 r. Przeszło pięćdziesiąt lat nie stanowi tutaj o jakości. Interpretacje tego fenomenalnego muzyka nie mogą zblednąć mimo upływu czasu. Oba koncerty – Czajkowskiego i Mozarta przesycone są zaraziwą radością, ale przede wszystkim niesłychaną urodą dźwięku. Kadencje pod koniec pierwszych części to bezkonkurencyjne majstersztyki. Szczególnie ta z koncertu Czajkowskiego z czystymi jak lza fazoletami, perlistymi trylami i energetycznymi pasażami, grany mi z niczym niezmałym zaufaniem do bezbłędnej znajomości skrzypcowego gryfu. Zazdroszczę tym, którzy Oistracha mogli usłyszeć na żywo.

Marta Sienkiewicz

DEUTSCHE GRAMMOPHON ReComposed by M. Arfmann

utwory: **Holsta, Smetany, Wagnera, Mendelssohna, Schumanna, i in.**
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 5763 • w. 2005, n. 1964-1981 • ADD/DDD, 130'40", 2CD • dystr.: Universal Music Polska
 ☆☆☆☆☆



Kolaż, interpretacyjne następstwa i remix zagospodzą na długo w nowej muzyce. W muzyce popularnej mixowanie jest już wykorzystywane, znane jako pomysł stylistyczny i technika producencka od ponad 20 lat znane. Nadszedł więc czas na zastosowanie tej metody w muzyce poważnej. Tym samym klasyka weszła do klubów. Pierwsza płyta w serii *ReComposed* jest przygotowana przez jednego z najbardziej znanych producentów i muzyków Mathiasa Arfmana, innowatora, który miał udział w sukcesach muzyki hip-hopowej w Niemczech. Na potrzeby tego krążka „przerobił” on kilka najbardziej znanych „hitów” muzyki poważnej, które nagrał niezapomniany Herbert von Karajan z Berlińskimi Filharmonikami. Klasyczne kompozycje zaadaptował i przetworzył używając swojej techniki „dub”. Ten podwójny album daje możliwość posłuchania remixów przygotowanych przez Arfmana i porównania ich z oryginałami. Producent zmiksował niektóre kompozycje prawie nie do poznania (np. *Adagio* Albiniego), z innych zrobił piosenki (np. fragment *Symfonii e-moll nr 9 „Z Nowego Świata”* Antoniego Dworzaka), a innym dodał tylko bity, które nadają utworom charakteru tanecznego przeboju.

Cała płyta stworzona przez Arfmana (bo na drugiej znajdziemy oryginalne wykonania utworów przez Berlińczyków pod batutą Karajana) jest interesująca. Zastanawiam się jednak nad zasadnością takich zabiegów. Przecież przy tej muzyce i tak nie da się tańczyć (no bo jak tu tańczyć przy *Szeherazadzie* Korsakowa, czy *Planetach* Horsta). A czy takie przeróbki sprawią, że młodzi zainteresują się muzyką poważną? Wątpliwie... Pewnie – skoro taka wytwórnia jak DG zdecydowała się na wydanie tej płyty – seria ta ma jakieś zadanie do spełnienia. Czekam więc na następną, może ona rozjaśni mi cel tego projektu.

Angelika Przeździek

DOLCE MIO BEN

arie: **Gaspariniego, Contiego, Feliego, Sarriego, Maginiego**
Maite Beaumont, mezzosopran
Lauten Compagny
Wolfgang Katschner, dyrygent
 Berlin Classics 0017702BC • w. 2005, n. 2004 • DDD, 66'51"



Muzyka21 płyta miesiąca

Biorąc do ręki płyty z nagraniami młodych śpiewaków, zawierające repertuar barokowy, nieodmiennie nadchodzi mnie wątpliwość, czy zainteresowanie muzyką sprzed trzydziestu lat wynika z faktycznego zamiłowania, czy też trochę z mody, która od pewnego czasu zdaje się mówić, że muzyka dawna jest „trendy”. Zdarza się również, że za taki repertuar biorą się wokaliści, którym predyspozycje głosowe (i umiejętności!) nie dają możliwości spełnienia się na scenie operowej. Toteż z rezerwą podszedłem do albumu wydanego niedawno przez firmę Berlin Classics, na który złożyły się kompozycje z przełomu XVII i XVIII w. wykonywane przez młodą hiszpańską mezzosopranistkę Maite Beaumont. Ku mojemu zdumieniu, już od pierwszych chwil doznałem uczucia przyjemnego rozczarowania, które w miarę dalszego słuchania przerodziło się w niekłamany zachwyt.

Zanim jednak przybliżę Państwu bezpośrednią przyczynę mojego entuzjazmu muszę wspomnieć o doborze repertuaru, który w swej istocie jest równie ciekawy jak samo jego wykonanie. Na album *Dolce mio ben* złożyły się bowiem unikatowe dzieła znajdujące się w muzycznych zbiorach Zamku Sonderhausen, gdzie na początku osiemnastego wieku gromadzone były ówczesne kompozycje pochodzące w głównej mierze z Włoch i krajów niemieckojęzycznych. Gros zbiorów stanowią arie z oper i kantat pisanych w stylu szkoły rzymskiej, neapolitańskiej oraz habsburskiej. Spośród licznych arcydzieł barokowych Wolfgang Katschner (dyrygent i twórca projektu) dokonał bardzo interesującego wyboru przedstawiając słuchaczom program urozmaicony zarówno pod względem muzycznym, jak i ekspresyjnym. W nagraniu znalazło się miejsce dla arii solowych, kantat a także utworów instrumentalnych.

Beaumont wykonuje cały repertuar przede wszystkim z ogromną pasją. Właściwie niemal każdy utwór zaśpiewany jest inną emocją, przez co śpiewaczka zmusza do słuchania. Jeżeli do tego dodamy duże możliwości głosowe, nieskrępowaną technikę wokalną i imponujące wyczuwanie osiemnastowiecznej stylistyki, to otrzymamy istotny powód wspo-

mnianej na wstępie fascynacji. To co daje się zauważyć niemal od samego początku to pełne wykorzystywanie przez Beaumont belcantowej techniki wokalne. Jedyne w tytułowej arii *Dolce mio ben* solistka nieco sztucznie powstrzymuje głos, lecz począwszy od drugiego utworu (*Cor nemico, amante core*) używa go już w pełni. Trzeba tu podkreślić, że pomimo niemal romantycznego legata, solistka wykazuje bardzo duże wycucie stylu i frazowania. Z niebywałą subtelnością realizuje wszelkie elementy figuracyjne oraz prozodię tekstu. Na uwagę zasługują też bardzo precyzyjne recytatywy, podparte wyrazistą artykulacją. I tylko czasami może przydałoby się parę zabiegów różnicujących dynamikę prowadzenia głosu.

Chociaż Maite Beaumont jest główną bohaterką omawianego nagrania, to trzeba wspomnieć także o towarzyszącym jej zespole muzyków pod kierunkiem Wolfganga Katschnera. Ansambel Lautten Compagny to duet lutniowy, wspierany przez stałą grupę muzyków, którzy już od ponad dwudziestu lat z dużym powodzeniem wykonują muzykę barokową. Mają oni na swoim koncie także liczne sukcesy dyskopograficzne. Towarzysząc Maite Beaumont w projekcie *Dolce mio ben*, niezależnie od osobowości wokalistki, członkowie Lautten Compagny odciskają swoje piętno na każdym niemal utworze. Cennym uzupełnieniem arii i recytatywów są fragmenty instrumentalne, będące prawdziwym popisem muzyków. Już tylko wykonanie utworu Nicola Matteisa *La dia Spagnola* daje wyobrażenie o swobodzie i wycuciu muzycznym instrumentalistów i kierującego nimi Wolfganga Katschnera.

Na zakończenie pozwolę sobie jeszcze zwrócić Państwa uwagę na bardzo ciekawą notę edytorską, w której m.in. znajdują się teksty śpiewanych utworów wraz z informacją o skorygowanej pisowni niektórych wyrazów. Ich oryginalne brzmienie – zawierające, zdaniem autorów opracowania, błędy powstałe przy przepisywaniu nut – zostało natomiast zamieszczone w przypisach.

Ziemowit Wojtczak



A. Dworzak – Symfonia nr 9 e-moll op. 95; B. Martinu – Symfonia nr 2

Cincinnati Symphony Orchestra
Paavo Järvi, dyrygent
 Telarc CD-80616 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 68'16"
 ☆☆☆

Podczas gdy Dworzak ze Smetaną stoją na początku tradycji czeskiej muzyki symfonicznej, Martinu zajmuje jej końcową pozycję. Co więc ich łączy? Ano dzieła obydwu dają nam obraz słowiańskiej części starego kontynentu widzianej z perspektywy „Nowego Świata”.

Tak określone przez autora książki płytowej sylwetki prezentowanych na krążku kompozycji czeskich mistrzów pozwalają spodziewać się oszałamiającego wykonania, zważywszy na podkreślane wielokrotnie analogie twórczości Martinu do Sibeliusa, którego z kolei charakter narodowy dobrze zrozumiał jest rzekomo dla dyrygenta orkiestry Cincinnati, Paavo Järvi, Estończyka z fińskimi korzeniami.

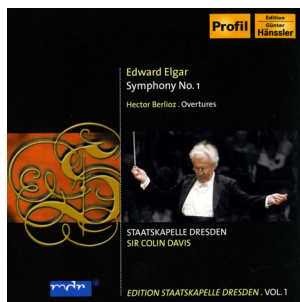
Mimo takich zapowiedzi wykonanie symfonii nie wnosi w zasadzie nic nowego. Järvi podjął się wprawdzie nietatowego zadania nagrania po raz kolejny symfonii *Z Nowego Świata*, dzieła przepięknego jednak niezwykle popularnego. Owszem, jego pomysł nie spełził tak całkiem na niczym. Zespół brzmi ładnie, słychać plany dźwiękowe, a w II części tej symfonii instrumenty dęte tworzą homogeniczny dźwiękowy monolit. Cała symfonia jest dla słuchacza bardzo czytelna za sprawą przekazywanych sobie przez grupy instrumentalne motywów. Nic w niej nie ginie, każdy dźwięk znajduje swoje miejsce i wypełnia je w całości. Trudno jednak odnaleźć sens w ralentandach stosowanych w wolnej części z nonszalaną godną loose-ry. Całkowicie niezrozumiałe przerywają one ciąg myślowy i płynność części, szarpia frazy. Do tego dodać jeszcze zbyt jasny i wyrwyjący się przed szereg, wibrujący ponad miarę flet i mamy Dworzaka wprawdzie z nowego świata, ale bynajmniej nie z nowej, profesjonalnej perspektywy. Idea też ciągła ta sama, odwieczna jakoby. Dziwi to nieco, gdyż Paavo Järvi studiował między innymi u Leonarda Bernsteina, a wpływu geniuszu nauczyciela widać tu niewiele. Listę zarzutów uzupełnić mogą jeszcze puzony, których dźwięk brzmi siłowo i tak niemuzycznie, iż trąci szkolnym nastawieniem do wykonania pasującym raczej do promocyjnego zespołu. Znać tu niepohamowany entuzjazm z wyboru repertuaru (skądinąd niezwykle potrzebny do dobrej realizacji utworu), nasycony jednak wyczuwalnym sadyzmem w obchodzeniu się z dźwiękiem, iż nabiera to charakteru z serii „łapaj, trzymaj i nie puszczaj”. Profesjonalizm uśmiercony niemalże na miejscu.

Niestety symfonia Martinu nie

pomogła panu Järvi w wyjściu z twarzą z tego projektu. Dzieło to, nie mniej piękne i melodyjne od symfonii Dworzaka, zagrane tu zostało za szybko, zagonione, jednolite dynamicznie. A przecież tyle w nim proste, neoklasykznego aryzmu bioregocę się z rustykalnych czeskich tradycji melodycznych. Wszystko to przyćmione, niewykończone, jakby niedograne do końca. W drugiej części słychać, jak melodia i harmonia rodzi się z jednego akordu. Powinno to być swoiste Genesis, a tu tylko podawanie dźwięków i akord stojący. Stosunkowo najlepiej brzmi w wykonaniu Cincinnati Symphony Orchestra część trzecia tej kompozycji. Słychać zaczerpnięte od Strawińskiego zwroty rytmiczne, słowiańskie wesołości ludowe a jednocześnie w trzyczęściowej budowie tego ustępu wewnętrzne napięcie gęstnieje, doprowadzone zostaje do kulminacji, po której następuje zasłużone odprężenie.

Mimo starań dyrygenta całość sprawia wrażenie, jakby zespół był mu niechętny, jakby opierał się jego ideom. Nagranie to nie wdziara się z zatem na wyżyny wykonawcze, nie zdobywa Parnasu. Jak dla mnie – syzyfowa praca. Ale sprawdźcie sami...

Agnieszka Okupska

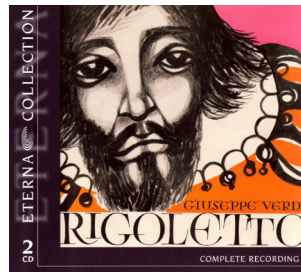


E. Elgar – Symfonia nr 1 As-dur op. 55; H. Berlioz – Uwertury: Król Lear op. 4, Béatrice et Bénédict op. 9
Staatskapelle Dresden
Sir Colin Davis, dyrygent
 Profil PH05040 • w. 2005, n. 1997/8 • DDD, 74'58"
 ☆☆☆

Dwa koncerty orkiestry Staatskapelle Dresden z 1997 i 1998 r. zostały zarejestrowane w sali teatru Semperoper w Dreźnie i w 2005 r. wydane na jednej płycie. Rezultatem jest dość dziwne zestawienie *I Symfonii* Elgara z uwerturami Berlioz. Stawia to w niekorzystnym świetle utwory Francuza. Może gdyby kolejność utworów na płycie zgadzała się z chronologią ich powstawania, całość nabrałaby bardziej spójnego przebiegu. Jest to jednak wydawniczy detal, który rekompensuje interpretacja poszczególnych kompozycji. W symfonii

orkiestra pokazuje pełnię swoich możliwości. Mimo pokazanych rozmiarów utrzymana jest logiczna konstrukcja utworu, a równomiernie rozłożone kulminacje utrzymują całość w napięciu. Colin Davis w przejmujący sposób poprowadził drugą część, zbliżoną w charakterze do muzyki filmowej, z szeroko rozciągniętą frazą, ozdobioną miejscami barwą fletu i harfy. Niepostrzeżenie przechodzi ona w następną, równie wzruszającą część trzecią, po której muzycy dostojnie i majestatycznie kończą finałowym *Grandioso*. Kompozycje Berlioz, nie wytrzymują tak silnej konkurencji. Szczególnie uwertura *Król Lear*; trwająca ponad 15 minut, została wykonana mało przekonująco. Pomimo ciągłych zmian i muzycznego urozmaicenia można mieć trudności z koncentracją podczas słuchania. Ta różnorodność niesie bowiem za sobą niebezpieczeństwo utraty jednolitości i poszakowania utworu. Tak się niestety stało w tym przypadku. Dużo do życzenia pozostawia również intonacja dętych. Orkiestra wraca do swojej formy w *Béatrice et Bénédict* w żywiołowy sposób zamykając całość i pozostawiając, mimo wszystko, pozytywne wrażenie.

Marta Sienkiewicz



GIUSEPPE VERDI
 1813-1901

Rigoletto
Helge Rosvaenge, tenor; Heinrich Schlusnus, baryton; Erna Berger, sopran; Josef Greindl, bas; Margaret Klose, alt; Ilse Jacobs, sopran
Chor des Deutschen Staatsooper Berlin
Staatskapelle Berlin
Robert Heger, dyrygent
 Berlin Classics 0033002BC • w. 2005, n. 1962 • ADD, 108'11", 2CD
 ☆☆☆☆☆



WOLFGANG AMADEUS MOZART
 1756-1791

Così fan tutte

Celestina Casapietra, sopran; Annelies Burmeister, alt; Günther Leib, baryton; Peter Schreier, tenor; Sylvia Geszty, sopran; Theo Adam, bas

Chor des Deutschen Staatsoper Berlin

Staatscapelle Berlin

Robert Heger, dyrygent

Berlin Classics 0032992BC • w. 2005, n. 1970 • ADD, 149'08", 2CD

☆☆☆☆☆



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Uprowadzenie z seraju

Jutta Vulpius, sopran; Rosemarie Rönish, sopran; Rolf Apreck, tenor; Jürgen Förster, tenor; Arnold van Mill, bas

Chor des Staatsoper Dresden

Staatscapelle Dresden

Otmar Suitner, dyrygent

Berlin Classics 0032932BC • w. 2005, n. 1963 • ADD, 119'08", 2CD

☆☆☆☆☆

Prawdopodobnie większości młodych melomanów nie dzisiaj nie powie nazwa wytwórni fonograficznej Eterna. Jednak starsi entuzjaści muzyki z pewnością pamiętają jeszcze wyprawy do Warszawy na ul. Świętokrzyską, gdzie w ośrodku kultury NRD można było dostać płyty tej firmy będącej niejako wschodniemieckim odpowiednikiem Deutsche Grammophon. Parafrazując modną obecnie reklamę telewizyjną zarzykowałbym określenie „prawie jak Deutsche Grammophon”. I niezależnie od tego, czy dla kogoś to „prawie” robiło wielką różnicę, to trzeba zauważyć, że Eterna wypuściła na rynek ogromną liczbę doskonałych pod względem merytorycznym nagrań. Większość z nich, już dzisiaj niedostępna, poszłaby prawdopodobnie w zapomnienie, gdyby nie ich reedycja na płytach kompaktowych. Obecnie za sprawą wytwórni Edel Classics, pod szyldem Berlin Classics, pojawiła się na rynku seria Eterna Collection, w której ukazało się dzieło realizacji operowych. Na serię tę złożyły się dzieła, które widniały w katalogach Eterny głównie w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, choć niektóre z nich zrealizowane były znacznie wcześniej.

Całą kolekcję cechuje jednorodna szata graficzna będąca zaadaptowaną kopią dawnych okładek. Wszystkie pozycje sprowadzono do

objętości dwupłytkowej, co pozwoliło na jednolite opracowanie edytorskie, na które złożyła się „książkowa” oprawa oraz przyklejona na stałe wkładka, zawierająca podstawowe informacje o prezentowanej operze oraz tekst libretta w języku, w którym dane dzieło jest prezentowane. W tym miejscu trzeba nadmienić, że nie zawsze oznacza to język oryginału, ponieważ częsta praktyką – szczególnie w Niemczech – była rejestracja oper w języku lokalnym. Właściwie dopiero w latach siedemdziesiątych zaczęto przywiązywać większą wagę zarówno do wystawiania, jak i nagrywania oper w językach oryginalnych. Być może obecnie, przy reedycji tych wydawnictw, można było się pokusić o dodanie we wkładce również libretta w języku oryginału. Wielka też szkoda, że zabrakło miejsca na choćby skrótkowe przybliżenie sylwetek śpiewaków kreujących główne role. W większości są to nazwiska nieznanne współczesnemu słuchaczowi, a przecież śpiewacy ci byli w swoim czasie ulubieńcami publiczności.

Abstrahując od strony edytorskiej, najważniejsze jest jednak samo wykonanie, które w całej serii stoi na wysokim poziomie. Ze wspomnianych dziesięciu tytułów chciałbym Państwu dziś przedstawić trzy: *Rigoletto* Giuseppe Verdiego oraz dwie opery W. A. Mozarta: *Uprowadzenie z seraju* oraz *Così fan tutte*.

Rigoletto to chyba jeden z najczęściej rejestrowanych tytułów G. Verdiego. To również najstarszy zapis w omawianej kolekcji – pochodzi on bowiem z roku 1944. Warto przy tym zwrócić uwagę, że nagranie to pojawiło się również w katalogu Deutsche Grammophon (2700 702). To co rzuci się w oczy, a raczej w uszy, od pierwszego momentu, to zapis opery w języku niemieckim. Muszę przyznać, że chociaż początkowo stanowi to pewien dyskomfort, zwłaszcza, jeżeli jest się przyzwyczajonym do włoskiego brzmienia, to po nieco dłuższym obcowaniu z tym nagraniem kwestia językowa przestaje razić. Okazało się bowiem, że niemiecki język rejestracji w niczym nie przeszkadzał śpiewakom w operowaniu prawdziwie włoską frazą muzyczną, śpiewną i opartą na doskonałej kantylenie. Jest to doskonały przykład na to, że nawet w wydawałoby się trudnym wokalnie języku, można realizować idee pięknego śpiewu. Kolejnym pozytywnym doznaniem jest jakość samego zapisu fonograficznego. Oczywiście jest to archiwalne nagranie monofoniczne, lecz dynamika i czystość dźwięku są – zważywszy okoliczności – naprawdę imponujące, choć zdarzają się lekko słyszalne przydźwięki wynikające z głębokiej ingerencji w oryginalny materiał w procesie remasteringu. Imponujące jest również samo wykonanie – zarówno od strony wokalne, jak i muzycznej. Wśród wykonawców głów-

nych ról na pierwszym miejscu należy wymienić jednego z najlepszych w owym czasie barytonów niemieckich Heinricha Schlusnusa, który niestety nie pozostawił po sobie zbyt wielu nagrań. Poza wspomnianą partią Rigoletta możemy go jeszcze usłyszeć jako Wolframa w rejestracji *Tannhäusera* R. Wagnera z roku 1949 oraz jako Montforta w *Nieszporach sycylijskich* G. Verdiego z roku 1951. Kreacja Schlusnusa przypomina nieco w swojej ekspresji interpretację Tito Gobbięgo. Gobbięgo przypomina nieco również sam sposób prowadzenia dźwięku – co ogólnie można odnieść do obowiązującej w pierwszej połowie dwudziestego wieku estetyki śpiewu, chociaż Schlusnus śpiewa techniką, którą z powodzeniem można by zaakceptować współcześnie. Zresztą generalnie niemal wszyscy wykonawcy prezentują poziom, jakiego nie powstydziliby się dzisiaj niedjedni teatr operowy na świecie. Stanowi to dla mnie jeszcze jeden dowód na to, że istnieje coś, co można nazwać uniwersalną techniką wokalną – wytrzymującą próbę czasu bez względu na obowiązujące mody i tendencje. Wspomniana dawniej estetyka śpiewu daje się natomiast czasami słyszeć w prowadzeniu głosu przez odtwórczynię partii Gildy – Enrę Berger, która na tle pozostałych wykonawców brzmi odrobnie płytko, chociaż w niektórych fragmentach pokazuje znacznie szersze możliwości głosu. Solistom doskonale towarzyszy Berlińska Staatskapelle pod dyrykcją Roberta Hegera, który prowadzi spektakl wzorowo, a jego znakomite wycucie muzyczne zasługuje na osobną pochwałę.

Kolejny album omawianej serii to pochodzące z roku 1961 nagranie *Uprowadzenia z seraju* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Jest to najprawdopodobniej ten sam zapis, który w roku 1962 pojawił się na rynku pod szyldem Philipsa (700 194-5). Główną cechą tego wykonania jest jego „singspielowa” estetyka, jak się wydaje trafniej nawiązująca do mozarowskiego oryginału niż późniejsza wykonania bardziej „operowe”. Takie zresztą teatralne ujęcie projektu zdaje się też być potwierdzone poprzez udział aktorów we fragmentach dialogowych. Zabieg ten zresztą dościsła często pojawiał się w niemieckich rejestracjach *Uprowadzenia* również w latach siedemdziesiątych. Do partii śpiewanych zaproszono natomiast śpiewaków dysponujących głosami lekkimi, choć doskonale wyszkolonymi. Dzięki temu takie fragmenty, jak chociażby pierwszy duet Osmina i Belmonte mogły być wykonane z ogromną precyzją. Z drugiej strony, na przykład w arii Osmina (*Solche hergelauf'ne Laffen*), brakuje nieco brzmienia głosu, do jakiego zostaliśmy przyzwyczajeni przez późniejsze wykonania takich śpiewaków jak Martti Talvela czy Kurt Rydl. Także

obaj odtwórcy partii tenorowych, pomimo bardzo świadomego prowadzenia głosu, brzmią w całości bardzo delikatnie i chyba nazbyt lirycznie. Konsekwentnie delikatnymi głosami odznaczają się również panie, które kreują partie Konstancji i Blondy. Tak więc decydując się na wybór tego właśnie nagrania spośród kilkunastu innych obecnych na rynku trzeba mieć świadomość, że stawiamy nie jako na lekkość bliską z pewnością estetyce wokalne w czasach Mozarta nieco kosztem stricte wokalnego wykonania.

I wreszcie ostatnia z prezentowanych dzisiaj płyt, zawierająca rejestrację z roku 1969 opery Mozarta *Così fan tutte*, z wykonawcami tej klasy co Peter Schreier jako Ferrando, Sylvia Geszty jako Despina, Theo Adam jako Don Alfonso czy Annelies Burmeister w partii Dorabelli. Co prawda Theo Adam i Annelies Burmeister nie zawsze prezentują szczytową formę, lecz pozostali wykonawcy (z Peterem Schreierem na czele!) nie zawiodą. Niezależnie od drobnych zastrzeżeń do prowadzenia głosu przez Theo Adama czy Annelies Burmeister (szczególnie w pierwszej arii Dorabelli – *Smanie implacabili*) i tak można określić to nagranie jako bardzo wartościowe, chociażby z uwagi na lekkość i finezję. Cechy te – choć dzisiaj wydają się oczywiste – w czasie, kiedy dokonywano tej rejestracji, często musiały stawać w szranki z nadmierną swobodą frazowania, cięższą artykulacją wokalną i szerokim prowadzeniem orkiestry. Mówiąc o lekkości i mozarowskiej stylizacji nie można pominąć faktu, że obydwa omówione wyżej nagrania oper Mozarta łączy osoba dyrygenta – Otmar Suitnera, który bardzo precyzyjnie prowadzi orkiestrę i sceny ansamblove, jednocześnie trzymając w ryzach solistów podczas arii, choć nie ograniczając im pewnej swobody wypływającej bezpośrednio z przekazywanych emocji. Trzeba przy tym zauważyć, że zdarzają się również fragmenty poprowadzone na granicy przesadnego osadzenia, jak choćby w arii Despiny – *Una donna*. Uwagę przyciągają także dobrze zrealizowane recytatywy.

Na zakończenie warto nadmienić, że powyższa opera została zrealizowana w języku oryginalnym, czyli włoskim, pomimo wyraźnej tendencji Eterny do wydawania dzieł w języku niemieckim. Także spośród blisko pół setki innych rejestracji *Così fan tutte* tylko jedna została nagrana po niemiecku. Nagranie to, wydane przez EMI, pochodzi z Festiwalu w Ludwigsburgu z roku 1985(!). Być może powodem takiego stanu rzeczy był fakt, że w teatrach niemieckich właśnie to dzieło Mozarta (być może ze względu na niezbyt udane tłumaczenie libretta) wystawiane było bardzo często w języku oryginalnym. I, o ironio, muszę przyznać, że czasami

bardziej mi przeszkadza język włoski realizowany przez niektórych śpiewaków „po niemiecku” niż niemieckojęzyczna wersja *Rigoletta* pełna włoskiej kantyleny. Tak, czy inaczej wszystkie przedstawione wyżej nagrania zyskują przy bliższym poznaniu i słowa uznania należą się firmie Edel Classics za przywrócenie melomanom tych legendarnych dzieł rejestracji.

Ziemowit Wojtczak



EUROPEAN YOUNG GENERATION

utwory: Yannisa Kyriakidesa, Tiziano Maca, Christophe'a Bertrand, Sergeja Newskiego, Bonfrieda E. Prüve'a, Jennifer Walshe, Marko Cicilianiego
Ensemble Intégrales
 Edition Zeitklang EZ-21019 • w. 2005, n. • DDD, 71'04"
 ★★★★★

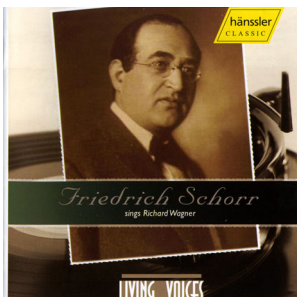
Okład zmienił się wiek, termin „muzyka współczesna” nabrali nowego znaczenia. Wiek XX już się skończył i zaczęła się nowa era muzyki. Ten nowy powiew wyraźnie słychać podczas zarejestrowanego w Eindhoven koncertu Ensemble Intégrales. Przez ponad 12 lat swej działalności zespół zapisał się w pamięci słuchaczy jako wybitny interpretator muzyki współczesnej i eksperymentalnej. Koncertuje w całej Europie, Stanach Zjednoczonych i Azji, uczestniczy w najbardziej znanych festiwalach muzyki współczesnej, jak: Berliner Festwochen, Gaudeamus Festiwal, Bregenz Festspiele, Wien Modern, Fajdjr-Festival (w Iranie), Bodenseefestival, Schlegelw Holzstein Festival i wielu innych.

Na krążek *European Young Generation* złożyło się siedem utworów siedmiu kompozytorów z różnych krajów Europy, odzwierciedlających europejską muzykę dzisiaj. Biografie muzyczne Yannisa Kyriakidesa (ur. 1969 r. na Cyprze, a od 1970 r. w Anglii), Tiziano Maca (ur. 1970 r. we Włoszech), Christophe'a Bertrand (rocznik 1981, Francuz), Sergeja Newskiego (ur. w Moskwie, 1972 r.), Bonfrieda E.G. Prüve'a (rocznik 1963, pochodzi z Niemiec), Jennifer Walshe (Irlandki, ur. w 1974 r.) i Marko Cicilianiego (pochodzącego z Zagrzebia, rocznik 1970) pokazują ich ogromne pragnienie dla heterogenicznych wpływów czy inspirujących wy-

cieczek w odległe miejsca i spotkań z siostrami sztukami, nie wspominając o ich własnych doświadczeniach jako wykonawców. W rezultacie otrzymujemy do rąk płytę zróżnicowaną, ukazującą różne drogi kompozycyjne i różne stylistyki. Znakomity materiał do studiów nad najnowszą muzyką europejską i wstęp do głębszych badań nad kompozycjami młodych twórców. Nie sposób opisać nawet jednym zdaniem poszczególnych utworów, są tak różne, tak proste i skomplikowane zarazem. To trzeba usłyszeć, choć mnie osobiście najbardziej wpadł w ucho *Limén* Mancy – zwzięły, energetyczny utworek na saksofon tenorowy, marimbę i gitarę. Pulsująca rytmicznie melodia wręcz porywa.

Znany ze swoich znakomitych wykonani zespół po raz kolejny udowodnił wielkie możliwości i szczególnie zainteresowania w doborze repertuaru. Do tego świetna realizacja, z czystym i bogatym dźwiękiem.

Angelika Przeździek



FRIEDRICH SCHORR sings Richard Wagner

arie z: *Walkirii*, *Latającego Holendra* i *Śpiewaków norymberskich*
 Hänssler Classic CD 94.512 • w. 2005, n. 1927-1929 • ADD, 71'42"
 ★★★★★

Był synem żydowskiego kantora, urodził się w Nagymarad na Węgrzech, studiował śpiew w Wiedniu u Adolfa Robinsona, debiutował, w 1912 r., w wieku 23 lat w Grazu. Pierwszą jego partią był... Wotan w *Walkirii*. Później trzy lata spędził w Operze Niemieckiej w Pradze, następnie przez siedem sezonów był pierwszym barytonem w Operze w Kolonii. Od 1924 r., po debiucie w Wiener Staatsoper stał się międzynarodową gwiazdą pierwszej wielkości. Przez wiele lat kursował regularnie między Londynem, Bayreuth, Nowym Jorkiem, Paryżem, San Francisco, Berlinem, gdzie owacyjnie przyjmowano jego wagnerowskie kreacje. Pozostając wierny swojej pierwszej roli stał się szybko jednym z najwybitniejszych śpiewaków specjalizujących się w wagnerowskich partiach. Był wzorcowym Sachsem, Holendrem, Wotanem, Wolframem. Natura obdarzyła go ogromną muzykalnością oraz wspaniale brzmiącym, w każdym re-

strze, bas-barytonem o niespotykanej mocy i blasku.

Prezentowany album daje nam okazję podziwiania walorów jego głosu w trzech najczęściej przez niego wykonywanych partiach. Nagrania pochodzą z prywatnej kolekcji dr Jens-Uwe Völmecke. Album zawiera osiem scen z II i III aktu *Śpiewaków* oraz monolog Holendra i Wotana. Już romantyczna pieśń Sachsa *Was duftet doch der Flieder*, otwierająca II akt, porywa falą wspomnień, refleksji i tęsknoty ujmując przy tym naturalnością prowadzenia frazy i aksamiatną miękkością głosu. W duecie Sachsa i Ewy *Gut'n Abend, Meister*, mamy okazję podziwiania pięknego brzmienia lirycznego sopranu Elizabeth Schumann. Zupelna zmiana nastroju czeka nas w *Jerum! Jerum!* szwajskiej piosence o Ewie wygnanej z raju zaśpiewanej z wyjątkową pasją, podobnej miary rezygnację odnajdziemy w monologu *Wahn, Wahn, überall Wahn!* Z kolei *Selig wie die Sonne*, kwintet Ewy, Sachsa, Waltera, Davida i Magdaleny z III aktu, daje okazję do podziwiania zgodnego brzmienia głosów Schorra oraz Elizabeth Schumann, Lauritza Melchiora, Bena Davisa i Ladys Parr.

Wielkiego monologu tytułowego Holendra *Die Frist ist um* słucha się z prawdziwą przyjemnością. Tak pięknego brzmienia, wspaniałej barwy, intensywności ekspresji i siły dramatycznego napięcia trudno doszukać się u któregoś ze współczesnych wykonawców wagnerowskich partii. To prawdziwy pokaz wokalnego aktorstwa. Podobnym majsterszykiem jest pożegnanie Brunhildy z finału *Walkirii*.

Psuje nieco przyjemność obcowania z kreacjami Schorra matowy, pozbawiony blasku, dźwięk. Należy jednak pamiętać, że nagrania pochodzą z odległych czasów. I czasami nawet bardzo dokładny mastering nie jest w stanie przywrócić im dawny blask i w pełni oddać urodę głosu.

Adam Czopek



GRÜß AN WIEN

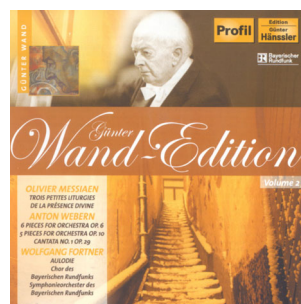
New Year's Concert in Vienna: Strauss, Suppé, Ziehrer, Lehár
 Ildiko Raimondi, sopran
Strauss Festival Orchestra, Wien
 Peter Guth, dyrygent
 Arts 47709-2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 64'06"
 ★★★★★

Przeciwny Wiedeńczyk w Nowy Rok może się wybrać – w samo południe – na Koncert Noworoczny do Musikvereinu, lub wieczorem do położonego dosłownie kilkaset metrów dalej Konzerthausu. Tu i tu preferowana jest muzyka klanu Straussów, czasami zabłąka się któryś z pozostałych wiedeńskich operetkowych twórców. W przystrojonej tysiącami pięknych kwiatów Złotej Sali Musikvereinu jest dostojnie, drogie ale bez śpiewu, za to w towarzystwie wiedeńskich filharmoników. W Konzerthausie atmosfera swobodniejsza, ceny znacznie niższe, a na scenie obok Strauss Festival Orchester Wien, pojawiają się również wiedeńscy wokaliści w znanych operetkowych ariach! Tu i tam dostać bilet jest jednakowo trudno.

Oczywiście oba koncerty są „na żywo” rejestrowane. Prezentowana w tym numerze płyta jest właśnie zapisem fragmentu takiego koncertu w wiedeńskim Konzerthausie. Muzyka leje się tutaj szerokim wartkim strumieniem, a obok granych przy każdej okazji utworów Johanna Straussa, mamy rzadziej prezentowane: *Sperl-Galopp* Johanna Straussa (ojca), *Bahn frei!* polka Edwarda Straussa i *Delirien-walzer* jego brata Józefa. Między dzieła Straussów zgrabnie wpleciono uwerturę do operetki *Piękna Galatea* Franza von Suppé, fragmenty *Hrabiego Luksemburg* i *Giuditty* Franza Lehara, oraz *Loslassen* i *Liebe, schöne alet Donau* Carla Ziehrera. Ciekawostką jest wykonanie: *Pasman-Walzer* z zupełnie zapomnianej, ale jedynej, opery *Rycerz Pasman* J. Straussa (syna). Cały program grany jest przez wiedeńskich muzyków z właściwym sobie temperamentem i wdziękiem oraz finezją i ogromną lekkością. Słucha się go z prawdziwą przyjemnością.

I wszystko byłoby piękne, gdyby pani Ildiko Raimondi, dysponująca dźwięcznym sopranem o srebrzystej barwie, zaśpiewała czardasza Rosalindy *Klänge der Heimat* z *Zemsty nietoperza* oraz arie *Meine Lippen, sie küssen so heiß* z *Giuditty*, z większym wdziękiem i bez operowej maniery.

Adam Czopek



GÜNTER WAND EDITION 2
 dzieła Messiaena, Weberna, Fortnera
 Symfonieorchester des Bayerischen Rundfunks

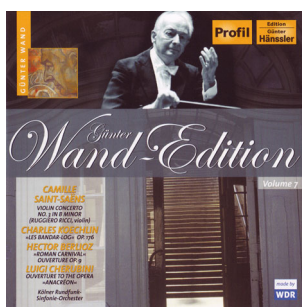
Günter Wand, dyrygent
 Hänssler Classics PH 04057 • w. 2004,
 n. 1966-1968 • ADD, 69'16"
 ☆☆☆☆

Nagrane dla niemieckiego radia utwory prezentują jedynie mały fragment muzycznej działalności wybitnego niemieckiego dyrygenta Güntera Wanda. Wand urodził się w Elberfeldzie (obecnie część Wuppertalu) 7 stycznia 1912 r. Muzyczne umiejętności rozwijał w szkołach w Kolonii i Monachium. Mając 20 lat rozpoczął swą muzyczną karierę, początkowo jako pianista w operze w Wuppertalu, następnie jako dyrygent operowy i operetkowy. W programach swoich koncertów umieszczał, obok największych dzieł klasycyzmu i romantyzmu, także utwory dawne i współczesne. Jego dyrygenckie interpretacje obejmują muzykę od Monteverdiego i Bacha po Zimmermanna i Ligetiego. Był pierwszym interpretatorem wielu utworów współczesnych młodych kompozytorów. Jego sztuka muzyczna sprawiała, że zapraszany był przez wiele orkiestr z całego świata, a jego wykonania symfonii Schuberta, Brucknera, Brahmsa i Beethovena przeszły już na stałe do historii fonografii. Nazwisko Güntera Wanda jest w wykonawstwie synonimem najwyższej rangi muzycznych wykonawców.

Dyrygent łączył w swoich wykonaniach perfekcję z oryginalnym, emocjonalnym spełnieniem, a intelektualną koncentrację z ogromną wrażliwością i duchowością. Sam ogromnie skromny, o swojej pracy wyrażał się jako o „służeniu muzyce”. Na prezentowanej płycie możemy usłyszeć nagrania współczesnych kompozytorów w wykonaniu zmarłego przed trzema laty dyrygenta, ze znakomitą orkiestrą symfoniczną Bayerischen Rundfunks. W *Trzech małych liturgiach o obecności Bożej* Oliviera Messiaena (1944) interpretacja Wanda zachwyca bogactwem kolorystyki. W *6 utworach na orkiestrę* op. 6 i *5 utworach na orkiestrę* op. 10 Antona Weberna słyszymy wielość nastrojów, ogromną ekspresję i maksymalną precyzję melodii i barw dźwiękowych. Podobnie w utworze Wolfganga Fortnera (którego utwory Wand już od 1948 r. włączał do swojego repertuaru oraz zaprzyjaźnił się z nim na długie lata) *Aulodie* na obój i orkiestrę, słyhać głębię zawartych w nim emocji.

Dźwięk na płycie jest dobry: jasny i przestrzenny. Szkoda tylko, że – zwłaszcza w utworach Weberna – słyhać co chwilę odgłosy z widowni, które rozpraszają niezmiernie. Poza tym w programie dołączonym do płyty brakuje informacji o miejscu nagrań, choć doskonale słyhać że dokonane zostały podczas publicznego koncertu.

Angelika Przeździeń



GÜNTER WAND EDITION 7
C. Saint-Saëns – Koncert skrzypcowy nr 3; C. Koechlin – Poemat symfoniczny Les Bandar-log op. 176; H. Berlioz – Uwertura op. 9 Karnawał rzymski; L. Cherubini – Uwertura do opery Anacréon
Ruggiero Ricci, skrzypce
Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester
Günter Wand, dyrygent
 Profil PH05007 • w. 2005, n. 1967, 1970, 1973, 1975 • ADD, 62'29"
 ☆☆☆☆☆

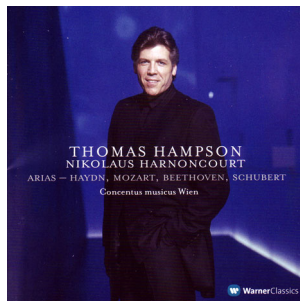
Günter Wand miał możliwość aby występować we Francji nawet podczas II Wojny Światowej, jednak – w przeciwieństwie do innych dyrygentów – świadomie odrzucał te propozycje, nie chcąc wchodzić w żadne układy z nazistami. Twardy charakter dyrygenta oraz znamienita etyka, którą wyznawał sprawiła, iż wielu w stosunku do niego czuło respekt, a on sam zyskał reputację człowieka „trudnego”. Już po wojnie jego zamiłowanie do muzyki francuskiej przejawiało się między innymi w doborze repertuaru. Wand czerpał ogromną przyjemność z tej kultury muzycznej, o czym może świadczyć fakt, że tylko w Kolonii w jego repertuarze znalazły się aż 22 dzieła – z których większość wykonywał wiele razy – takich kompozytorów jak: Laclair, Rameau, Berlioz, Saint-Saëns, Debussy, Honegger, Milhaud, Poulenc, Koechlin, Varèse czy Messiaen. Często także nagrywał muzykę francuską dla wielu stacji radiowych.

Kolejna płyta – z numerem siódmym – z serii *Günter Wand Edition* przygotowanej przez wytwórnię Profil, zawiera niewielką tylko część francuskiej muzyki, nagranej przez Wanda. Wszystkie przedstawione na niej wykonania ukazują się po raz pierwszy, bowiem nigdy wcześniej nie były wydane ani na longplayu, ani na CD.

Trzeba przyznać, iż udostępnienie słuchaczom całej nagraniowej spuścizny wielkiego dyrygenta jest zadaniem godnym wszelkich pochwał. To kolejny krążek, z tych „historycznych”, które potwierdzają niezwykłość pracy Wanda i jego dokonania na gruncie muzyki symfonicznej. A co najważniejsze, dostajemy do rąk nagranie „wyczyszczone” i z dźwiękiem prawie cyfrowym, w którym nie sposób odna-

leźć szumów i zakłóceń, często występujących na tego rodzaju wydawnictwach. Charakterystyczne dla muzyki francuskiej: lekkość, brzmienie i dbałość o kolorystykę dźwiękową jest tu znakomicie słyszalna. A Ruggiero Ricci w partii skrzypiec „wygrał” wszystko to, co w koncercie Saint-Saënsa najistotniejsze.

Angelika Przeździeń



THOMAS HAMPSON
arie Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, dyrygent
 Warner Classics 2564 62257-2 • w. 2005,
 n. 2003 • DDD, 61'22"
 ☆☆☆☆☆

Przesłuchanie nagranych w Wiedniu (23-27 V 2003) recitalu Thomasa Hampsona może dostarczyć wielkich, estetycznych przyjemności. Hampson opracował własne standardy interpretacyjne do arii prezentowanych na omawianej płycie. Swoim ciepłym barytonem rozporządza miękko i płynnie, dbając o każdy detal zapisu nutowego, każdy niuans dynamiczny. W efekcie takiego podejścia do muzyki, przy doskonałym wycuciuu odmiennej stylistyki utworów skomponowanych przez Mozarta, Beethovena, Haydna i Schuberta, zadziwia elegancją i prostotą linii wokalne. Budzi szacunek delikatnym prowadzeniem każdej frazy i misternym rozkładaniem akcentów. Wprawdzie wszystkie z dwunastu utworów zasługują na uwagę, jednak mnie najbardziej przypadły do gustu arie Guglielmo *Rivolgete a lui lo sguardo* i Al-mavivy *Hai gia vinta la causa!*

W książeczce dołączonej do płyty możemy przeczytać kilka zdań o początkach kariery solisty, jego aktualnych osiągnięciach i działalności poza wokalne, ale artystycznej. Dyrygent, Nikolaus Harnoncourt urodził się w Berlinie, wychował w Grazu i studiował (wionolczela) w Wiedniu. Do 1969 r. grał w Wiedeńskiej Orkiestrze Symfonicznej. Później równolegle dyrygował spektaklami operowymi i koncertami symfonicznymi. Nieco wcześniej, bo już w 1953 r. założył zespół o nazwie Concentus Musicus Wien grający na oryginalnych instrumentach. Właśnie ten zespół pod kierownictwem swego założyciela

świetnie akompaniuje Hampsonowi. Gra subtelnym, soczystym dźwiękiem, tworzy wprost rewelacyjną całość.

Wilfried Górny



„OXFORD” WATER MUSIC
utwory Haendla, Corelliego, Geminiego, Leclaira
The Brook Street Band
 Avie AV 0028 • w. 2003 • DDD, 77'39"
 ☆☆☆

Twórczość Jerzego Fryderyka Haendla zdominowana jest przez dzieła operowe i oratoria, jednak nie można zbagatelizować jego utworów instrumentalnych. Odpowiedzią na powyższy pogląd jest nagranie zespołu składającego się z pięciu pań, noszącego nazwę The Brook Street Band. Płyta poświęcona jest instrumentalnej muzyce Haendla, a także Corelliego, Geminiego i Leclaira. Założycielką zespołu jest Tatty Theo – wionolczelista specjalizująca się w muzyce barokowej. Brook Street to nazwa londyńskiej ulicy, przy której przez wiele lat mieszkał i komponował Haendel. Stąd też wziął się pomysł na nazwanie zespołu, którego początek sięga roku 1995.

„Oxford” Water Music to zbiór trzech suit skomponowanych przez Haendla, z okazji paradnej przejażdżki króla po Tamizie w 1717 r. Z ówczesnych zapisów wynika, że podczas premierowego wykonania brało udział aż 50 muzyków (!), grających na wszelkich rodzajach instrumentów: trąbki, oboje, fagoty, rogi, niemieckie i francuskie flety, skrzypce... Edycja umieszczona na płycie zredukowana została do potrzeb zespołu przez Tatty Theo. Trzeba przyznać, że utwór nie traci przez to nic ze swej finezyjnej budowy, elegancji i wdzięku. Brook Street Band przedstawia tę optymistyczną muzykę obrazowo, nie burząc tym samym charakteru poszczególnych tańców. Duże zmiany w tempach w znaczny sposób ożywają akcję utworów (zwraca uwagę bardzo szybkie *Bourée – Suita D-dur*). Piętą Achillesową zespołu jest mało zróżnicowana dynamika (uwaga ta odnosi się niestety do wszystkich utworów), w większości utrzymana w średnim i głośnym wolumenie.

Na płycie znalazły się także dwie *Sonaty triowe* Haendla pochodzące z

dwoch zbiorów: z 1730 r. (*VI Sonata* op. 2) i 1739 r. (*VII Sonata* op. 5). Różnią się one pod względem budowy poszczególnych części. *Sonaty* z op. 2 oparte są na typowej włoskiej czteroczęściowej *Sonacie da chiesa*, natomiast z op. 5 charakteryzują się luźno zestawionymi siedmioma tańcami bliższymi *Sonacie da camera*. Na uwagę zasługuje błyskotliwie brzmiący *Gigue* z *Sonaty* nr 4 (op. 5).

Dwie sonaty triowe Corelliego grane są z podobną manierą co utwory Haendla. Pomimo, iż w książeczce autorka podkreśla związek i wpływ muzyki włoskiej na kompozytorów przedstawionych na płycie, ich styl znacznie różni zasługuje na indywidualną interpretację. Wielka szkoda, że nie zdecydowano się na poświęcenie całej płyty Haendlowi..

Jakość nagrania także nie należy do najlepszych. Towarzyszący utworom szum z głośników skutecznie przeszkadza w odbiorze materiału zawartego na płycie.

Przemysław Piekutowski



J. Haydn – Symfonia nr 94 G-dur; Maurice Ravel – Suita Ma mère l'oye
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Carlo Maria Giulini, dyrygent
 Profil PH05037 • w. 2005, n. 1979 • DDD, 43'23"
 ★★★★★

Wydawnictwo Profil Güntera Hänsslera kieruje się co najmniej dwiema zasadami, które sprawdzają się przy znacznej części płyt sygnowanych nazwą wydawnictwa. Pierwsza z nich sprowadza się do prezentowania nagrań archiwalnych. Druga reguła niesie ze sobą częstą obecność Symfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, prowadzonej przez wybitnych dyrygentów, takich jak Klaus Tennstedt czy Ferdinand Leitner. W wypadku płyty, którą mam przed sobą obie normy znajdują potwierdzenie. Mamy bowiem do czynienia ze wspomnianą niemiecką orkiestrą, tym razem pod batutą nieżyjącego włoskiego dyrygenta Carlo Maria Giulini (nagrania archiwalne z początku roku 1979).

Na płytę składają się dwa nagrania, których bodaj jedynym wspólnym mianownikiem jest identyczny skład wykonawców. Pierwsze dzie-

ło to haydnowski hit: *Symfonia nr 94 G-dur* ze znaną niespodzianką w II części. Pod batutą Carlo Maria Giulini nawet tak ograny utwór brzmi ciekawie i przykuwa ucho przez całe 25 minut. W roku 1979 Giulini cieszył się opinią cenionego i uznanego dyrygenta (miał wówczas ponad 60 lat). Jego wizytówką było ekspozowanie samej muzyki, bez przytłaczania jej nazbyt jaskrawymi czy wybujałymi interpretacjami. Sposób pracy z dźwiękową materią wypływał z założenia dyrygenta, który sam nazywał siebie „sługą muzyki”. Postawa twórcza Giuliniego przekłada się na to, co można odnaleźć i usłyszeć w jego interpretacji *Symfonii nr 94 G-dur* Josepha Haydna. W moim odczuciu, interpretacja nie niesie powiewu nowatorskich wpływów. Wręcz przeciwnie: można by rzec, że jest „poprawna” (w pozytywnym znaczeniu tego słowa), choć owa „poprawność” doskonale koreluje z teoretyczną postawą dyrygenta. Warto także podkreślić, że w nagraniu słycać perfekcyjne dopracowanie w każdym calu. Dotyczy to np. doskonale dobranych temp dodatkowo podkreślających niuansy, jak np. płynne przejście między *Adagio* a *Vivace* w I części. Zwracam także uwagę na mistrzowsko poprowadzone części II i IV.

Drugi utwór na płycie jest dziełem o zupełnie odmiennej stylistyce. *Suita Moja matka gęś* Maurice Ravela ma rozległą genezę z polskim akcentem w tle (pierwowzorem suity był cykl fortepianowych miniatur, które Ravel napisał dla dzieci przyjaciół kompozytora Jeana i Mimi Godebskich). Programowa strona utworu sięga m.in. do znanych baśni francuskiego pisarza Charlesa Perrault wydanych pod wspólnym tytułem dwójako tłumaczonym na polski: *Opowieści mej matki gąski* lub też *Opowieści babci gąski*. Owo baśniowe podłoże znajduje swój odpowiednik w muzycznej warstwie utworu. Muzyka, oparta na wyrafinowanej prostocie połączonej z ciekawą harmonią, kreśli kolejne bajkowe obrazy. Pozostaje mi zwrócić uwagę na ilustracyjne elementy opowieści, stanowiące fundamentalną warstwę tego dzieła.

Podsumowując, warto zaznaczyć różnorodność obu powyższych utworów. Omówione dzieła pochodzą z kontrastujących epok, reprezentują odmienne kierunki muzyczne (muzyka absolutna a programowa) oraz są utrzymane w zupełnie odmiennej stylistyce. Trudno orzec, który z nich pod batutą Carlo Maria Giulini brzmi lepiej. Uważam, że z obu utworów zarówno dyrygent jak i orkiestra wychodzą obronną ręką.

Katarzyna Fortuna



HERZTÖNE
Love songs
 utwory chórálne m.in. Lindberga, Brahmsa, Schumanna, Gershwi-
 na, etc.

Singer Pur
 Oehms Classics OC 516 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 65'57"
 ★★★★★

Grupa Singer Pur powstała w 1991 r. Założyło ją pięciu byłych członków chóru chłopięcego Regensburger Domspatzen. Wkrótce dołączyła do nich sopranistka i w tym nietypowym składzie (sopran, 3 tenory, baryton i bas) zespół rozpoczął swoją karierę.

Na ich najnowszej płycie zatytułowanej *Love songs* znalazły się utwory kompozytorów XIX- i XX-wiecznych. W dużej mierze zostały one zaaranżowane na potrzeby Singer Pur, niekiedy są to aranżacje innych zespołów wokalnych np. *King's Singers*. Album *Love songs* zawiera utwory inspirowane miłością, poświęcone miłości i o miłości. Znajdziemy tu m.in. nastrojowe ballady: *Close to you* – z repertuaru *Carpenters*, jazzową *Misty*, *Our love is here to stay* – klasykę Gershwina czy też czarującą kołysankę *Goodnight my angel* Billy Joela (mój faworyt!). Nie brakuje też dzieł z rodzimej „półki”: *All Meine Herzgedanken* Brahmsa, słodka *Sommerlied* Schumanna, niespokojne *Wasserfahrt* Mendelssohna i niemieckie pieśni ludowe. Dodajmy do tego jeszcze starą balladę angielską *The Three Ravens*, opartą na irlandzkiej melodii – *Londonderry Air* czy romantyczną *Brigg Fair* Percy A. Graingera, a otrzymamy zbiór uroczych, pełnych nostalgii utworów miłosnych. Spoista i wyrównana barwa, pomimo dominacji głosów męskich, interesujące aranżacje i różnorodność stylów pokazują, że Singer Pur jest zespołem nietuzinkowym, odnajdującym się zarówno w romantycznych pieśniach, jazzowych standardach czy w kompozycjach nowszych jak np. przenikliwa *Silence* Chicka Core'a. Nie można oprzeć się wrażeniu, że najważniejsze dla Singer Pur jest to, co śpiewają, jednak z pełną świadomością tego jak się śpiewa. Płyta urzeka miłośnym klimatem, a radość, z jaką śpiewacy podchodzą do każdego utworu udziela się słuchaczom. Polecam tę płytę każdemu –

rozważnym i romantycznym pozwoli ona, choć na chwilę oddać się słodkiemu zapomnieniu.

Lucja Sala



PASIÓN IBERO-AMERICANA
 utwory: Albeniza, de Falli, Granadosa, Villi-Lobosa

Beatrice Berthold, fortepian
 Telos Music TLS 105 • w. 2005, n. 2004/5 • DDD, 78'36"
 ★★★★★

Sluchając muzyki o hiszpańskiej i latynoamerykańskiej proveniencji i zawsze pochłania mnie nieokreślona, wręcz awanturzysta energia zawarta w tych dźwiękach. Z lekkim uśmiechem niedowierzania przypominam sobie historię 12. letniego chłopca, który mając dość ojcowskiej kurateli, uciekł z domu. Ale nie tak zwyczajnie, aż z Hiszpanii do Ameryki! Ten właśnie chłopiec zapoczątkował narodowy nurt hiszpański, podjęty następnie przez innych kompozytorów. Mowa oczywiście o Isaacu Albénizie. Ten buntowniczy charakter pojawia się, za każdym razem w nieco innym odcieniu, we wszystkich utworach znajdujących się na płycie Beatrice Berthold. Isaac Albéniz, Manuel de Falla oraz Enrique Granados czerpali inspiracje z hiszpańskiej muzyki ludowej. Rytmy joty – tańca pochodzącego z Aragonii, habanery, melodie zaczerpnięte z pieśni ludowych, wzbudowanymi akordami pędzącymi po całej klawiaturze, ale także chwilami zadumy okraszonymi ledwie słyszalnym pianissimo – całość niezwykle żywiołowa, nie dająca wytchnienia, choć nie zapędzona. Obok muzyki starożytności, pojawiają się przedstawiciele z Argentyny – Alberto Ginastera oraz Brazylii – Heitor Villa-Lobos z bardziej współczesnym, dramatycznym, motorycznym brzmieniem. Onomatopieczne tańce „starych wołów”, „powabnych dziewcząt” i „sprytnych pasterzy” kontrastują z uspokajającą „pieśnią roślin” z ostinatowym szumem sopranowych dźwięków. Beatrice Berthold wykonuje wszystkie utwory na fortepianie Steinway & Son z 1894 r. Charakterystyczne dla tak wiekowych instrumentów metaliczne brzmienie, pozbawione jest pogłosu, dźwięki są dość krótkie,

ostrzejsze niż we współczesnych fortepianach. Momentami stawało się to męczące, szczególnie przy tak dużym wolumenie brzmienia jakim operuje artystka. Jej tytułowa „pasja” wylania się jednak dobitnie z każdego dźwięku.

Marta Sienkiewicz



L. Janacek – Suita na orkiestrę smyczkową; Idylla na orkiestrę smyczkową; A. Dworzak – Noturno op. 40

Kammerorchester arcata Stuttgart
Patric Strub, dyrygent

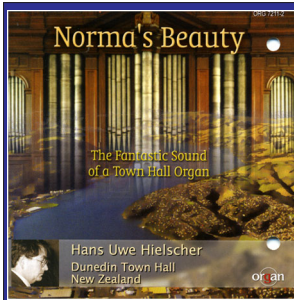
Profil PH04021 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 61'13"

☆☆☆☆

Wraz z powstaniem *Idylli* i *Suity na orkiestrę smyczkową* Janacek rozpoczął swą drogę jako niezwykle wyczulony na brzmienie zespołu kompozytor utworów orkiestrowych. Właśnie w latach 1877-78 rozpoczął od małych form swoje ćwiczenia w pisaniu na orkiestrę smyczkową. Wtedy to powstają jego rapsodie, suity i serenady. *Suitę* skomponował w Brnie w 1877 r., opierając ją na planie suity barokowej (*Preludium, Allemande, Sarabande, Scherzo, Aria i Final*). Właśnie tymi określeniami nazwał początkowo części tej kompozycji, potem przed ich publikacją zmieniając je na określenia temp. Utwór ten cechuje przede wszystkim niezwykle różnorodność nastrojów, melodii i rytmów. Swoją *Idyllę* Janacek skomponował rok później. W niej zastosił przejęty od Dworzaka tzw. „styl słowiański”, który charakteryzuje się energią rytmiczną, silnym pulsującym basem, porywającymi dźwiękami skrzypiec i wpleceniem elementów melodii ludowych.

Dworzak mniej więcej w tym samym czasie skomponował utwory, które zamieszczone są na tym krążku. *Nokturn* op. 40 powstał w 1883 r. w dwóch wersjach: na orkiestrę smyczkową oraz fortepian i skrzypce. *Dwa walce* z op. 54 (z ośmiu na fortepian) powstały w 1880 r., później zostały przez kompozytora zorkiestrowane.

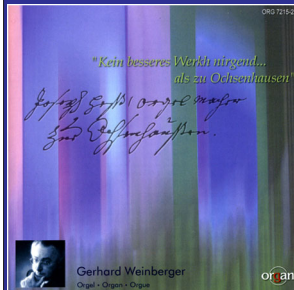
Kammerorchester arcata Stuttgart została założona przez dyrygenta Patricka Struba. Gra w niej dziesięciu młodych instrumentalistów, którzy w swoich programach prezentują bogaty repertuar: od ba-



NORMA'S BEAUTY

Hans Uwe Hielscher, organy (Dunedin Town Hall Organ, Nowa Zelandia)

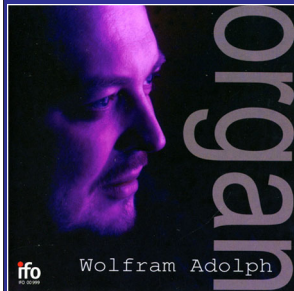
IFO Records ORG 7211.2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 69'04"



ORGELMUSIK SÜDDEUTSCHER KLOSTERKOMPONISTEN DES BAROCK UND ROKOKO

Gerhard Weinberger, organy (Joseph-Gabler-Orgel, 1734 – Benediktiner-Reichsabttei Ochsenhausen)

IFO Records ORG 7215.2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 62'39"



REVERIES...

Wolfram Adolph, organy (organy Henri Dier, Laon, Francja)

IFO Records IFO00999 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 73'63"



LES GRANDES ORGUES de la Cathédrale Notre Dame de Strasbourg

Pascal Reber, organy
IFO Records IFO00139 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 73'53"



HAMBURG – LÜBECK Faszination Schnitger-Orgel

Karl-Bernhardin Kropf, organy
IFO Records IFO00088 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 69'03"



ORGUE SYMPHONIQUE Jean-Baptiste Ghys Sainte-Chantal – Dijon

Daniel Roth, organy
IFO Records IFO00131 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 76'29"

distr.: GiGi Distribution (wszystkie płyty)

Założoną w 1995 r. niemiecką firmę IFO Records spośród innych wytwórni płytowych wyróżnia jej niejako monograficzny charakter. Specjalizuje się ona bowiem w nagraniach muzyki organowej, a jej produkty (katalog liczy ponad 150 pozycji), niewątpliwie bardzo atrakcyjne dla zwykłych melomanów, są także zazwyczaj pouczającym materiałem dla organistów i organologów. Już na wstępie warto wyliczyć największe atuty owych płyt. Do nagrań wybierane są znakomite klasy instrumenty, przeważnie organy historyczne, często po świeżo przeprowadzonych gruntownych restauracjach. Programy recitali komponowane są nie tylko stosownie do charakteru instrumentów, ale też w taki sposób, by jak najpełniej zaprezentowały możliwości brzmieniowe konkretnych organów, wyeksponowały interesujące brzmienie sekcji czy głosy. Często dołączone zostają wykazy rejestrów użytych w nagraniach poszczególnych ścieżek. Obok kompozycji standardowych zawierają przeważnie wiele repertuarowych rarytasów. Do nagrań angażowani są zazwyczaj renomowani, wysokiej klasy organiści. Wreszcie modelowy wręcz poziom reprezentują zwykle opracowania w książeczkach – wyczerpujące, zawierające monografię instrumentu, jak i rzeczowe omówienia repertuaru. Słowem –

produkty dla odbiorcy świadomego i wymagającego. W każdym razie przesłane redakcji sześć nowych płyt IFO wystawia owej firmie takie właśnie dobre świadectwo. Krążki te wprowadzają słuchacza w świat kilku z najważniejszych i najbardziej reprezentatywnych tradycji dawnego europejskiego budownictwa organowego. Dwie płyty stanowią monografie instrumentów będących niemal archetypicznymi przykładami dla brzmienia północno- i południowoniemieckich organów doby baroku. Organ z kościoła św. Pankracego w Hamburgu-Neuenfelde to jedno z najlepszych dzieł Arpa Schnitgera, najwybitniejszego organmistrza Północnej Europy przełomu XVII i XVIII w. Schnitger mieszkał i pracował właśnie w Neunfelde, a tamtejszy instrument powstał w 1688 r., jeszcze przed II Wojną Światową stał się celem pielgrzymek miłośników organów. Gra – zresztą świetnie – tytułowy organista kościoła, Karl-Bernhardin Kropf. W programie dominują dzieła reprezentujące szkołę północniemiecką z czasu powstania organów – Weckmanna, Lübecka St. i oczywiście Buxtehudego. Kapitalnie rejestrowane, brzmia stylowo, organista umiejętnie łączy żywe, wirtuozowskie tempa z dobitną artykulacją i czytelnym prowadzeniem głosów. Jest jedynie jedna kompozycja Bacha (chorał *Ein feste Burg*, zagrany na pięknie brzmiących głosach języczkowych) oraz jeden z chorałów hamburczyka Brahmsa – reszta stanowi dzieła mało znane. Z nich wyróżnia się *Koncert A-dur* Christoph'a Drckennüllera (1687-1741), niewiele ustępujący solowym koncertom organowym Bacha, oraz stanowiąca pastisz formy barokowej *Partita* Hugo Distlera (1908-42), skomponowana na inny słynny instrument schnitgerowski – w kościele św. Jakuba w Lubece, gdzie kompozytor pełnił funkcję kantora. Kościół w Neunfelde jest niewielki, stąd słuchaczowi przyzwyczajonemu do słuchania tego typu muzyki nagrywanej w wielkomijskich hanzeatyckich gotyckich halach w nagraniach tych brakować może nieco pogłosu i przestrzeni – mniej jednak takie klarowne i selektywne brzmienie odpowiada. Zupełnie inną aurę dźwiękową reprezentują organy kościoła opackiego w Ochsenhausen (Szwabia), wzniesione w 1734 r. przez chyba najznakomitszego południowoniemieckiego organmistrza doby późnego baroku – Josefa Gablera. Ten cenny pomnik kultury w latach 2001-4 został poddany gruntownej restauracji – płyta w pełni dokumentuje uzyskany efekt. Brzmienie gablerowskich organów oczywiście znacznie odbiega od „hanzeatyckiego”, „protestanckiego”, surowego dźwięku instrumentu Schnitgera –

jest bardziej miękkie, zmysłowe, wręcz rokokowe. Kapitałnie brzmią szczególnie głosy drewniane, a zwłaszcza słynne gablerowskie flety. Utytułowany monachijski organista Gerhard Weinberger wybrał niezwykle repertuar, dla którego punktem wyjścia było pytanie – jakie dzieła grywano w XVIII w. na wspaniałych organach południowo-niemieckich opactw? Odpowiedź – utwory kompozytorów zakonnych. Całość płyty poświęcona jest dziełom mnichów – cystersów, benedyktynów, premonstrantów – utrzymanym w stylizyce od późnego baroku, przez styl galant, aż po klasycyzm. Obok utworów poważnych (wspaniałe *Praeambulum i fuga f-moll* Placidusa Metscha), czy liturgicznych (*Msza organowa* Theodora Grünbergera) są tam dziełka zaskakująco świeckie, pasujące bardziej do salonu, niż klasztoru – jak *Siciliana* Isfrieda Kaysera lub *Menuety* Meingosusa Gaelle. W sumie kapitalny pomysł – do tego znakomicie wcielony w życie. Prezentowane przez kolejną płytę organy katedry w Strassburgu to sławny obiekt – późnogotycki prospekt z 1498 r. mieścił od 1716 r. znakomity instrument Andreea Silbermanna – obok wspomnianych wyżej Schnitgera i Gablera należącego do najwybitniejszych twórców organów doby baroku. Jednakże po kolejnych przeróbkach z dzieła tego pozostało jedynie dziewięć głosów, zaś obecne organy są wynikiem gruntowej przebudowy dokonanej w 1981 r. przez Alfreda Kerna. Przywrócił on strukturę mechaniczną i stworzył nieco hybridną nową jakość – instrument odwołujący się do tradycji alzackiego barokowego budownictwa organowego, bliski brzmieniem dziełom Silbermanna, ale też predestynowany do wykonywania francuskiej muzyki organowej aż po współczesność. Program płyty dobrze oddaje charakter organów. Są dzieła Bacha – bo przecież Silbermannowie (głównie działający w Saksonii brat Andreea – Gottfried) uchodzą za twórców idealnych organów „bachowskich”, a Alzacja to teren pograniczny pomiędzy kulturą niemiecką i francuską. Jednak dominuje muzyka francuska – od Marchanda i de Grigny’ego, przez Guilmana, aż po dwudziestowieczne *Preludium, andante i toccate* André Fleury’ego. Alzacki organista Pascal Reber, uczeń m.in. Daniela Rotha i Michela Chapuis, wykonuje ten repertuar poprawnie, ale nie porywkowo. Lepiej brzmią dzieła barokowe i współczesne (szczególnie interesujące własne *Scherzo improvise* Rebera), natomiast pierwsza część znanej *1 Sonaty d-moll* Guilmana brzmi chyba zbyt masywnie i majestatycznie. Ciekawostką jest natomiast dokonana przez Rebera zgrabna transkrypcja

10 *Nokturnu* Gabriela Fauré.

Pozostałe płyty to już świat organów całkowicie romantycznych. Pochodzące z 1897 r. (i właśnie podane gruntownej konserwacji) organy w kościele Sainte-Chantal w Dijon to dzieło franko-belgijskiego budowniczego Jean-Baptiste Ghyssa Organmistrz ten, mniej może znany od słynnego Cavalie-Colla, acz niewiele mu ustępujący, był niezwykle wysoko ceniony, m.in. przez współczesnych mu wielkich organistów jak Gigout czy Guilmant. Jego dzieła są wręcz idealne do wykonywania symfonicznego repertuaru francuskiego doby późnego romantyzmu, a szczególnie do grania muzyki Francka, który podobnie jak Ghys był Belgiem aktywnym we Francji. Jeśli do tego dodamy jednego z najwybitniejszych dziś francuskich organistów – Daniela Rotha – efekt nie może być niefrafony. Stylowo brzmi mniej znany francuski organowy repertuar „symfoniczny”: efektowny *Marche de Fete* Henri Büssera, nastrojowe *Prélude funebre* Ropartza czy wirtuozowska *Toccata* Tournemire. To dobrze, że po raz kolejny nie uraczono słuchaczy *Suitą godycką* Boëllmanna czy *Toccata z 5 Symfonii* Widora i że wykonane tu nawet trochę bardziej znane dzieła (*Trois Pieces* Pierne’a czy miniatury z *L’Organiste* Francka), to jednak nie powtarzane do znudzenia „hity”. Jest tu też transkrypcja W. T. Besta *Preludium i fugi e-moll* Mendelssohna, dzieło trudne ze względu na wirtuozowską, fortepianową fakturę, ale wyjątkowej urody, grane przez Rotha pięknie, choć wolałbym w fudze nieco szybsze tempo. Jest tu też jedno z najpiękniejszych znanych mi wykonania lisztowskiej *Évocation a la Chapelle Sixtine*. Daniel Roth wykonuje nadto własną *Małą rapsodię na temat alzacki*, z zabawnymi imitacjami śpiewu ptaków, a także jak na wielu innych płytach popisuje się swymi słynnymi umiejętnościami improwizatorskimi. Płyta zatytułowana *Reveries* reprezentuje pokrewny nastrój – została zarejestrowana na kolejnych francuskich organach symfonicznych z końca XIX w.: dziele Henri Didiera w katedrze w Laon (1899). Niestety płyta ta od poprzednich wyróżnia się dwustronicową książeczką – brak opisu organów, dyspozycji, omówienia programu – jest za to obszerny biogram Wolframa Adolpha, organisty i... założyciela wytwórni IFO Records. Widać szewce chodzi bez butów... Ogromny instrument wybrzmiewa tu w rozległej przestrzeni gotyckiej katedry, co znakomicie odpowiada monumentalnym formom *2 Sonaty* Guilmana. Zaskakująco jednak dobrze brzmi też jednak reszta programu – zresztą wybitnie oryginalna – są to bowiem transkrypcje (częściowo autorstwa Adolpha) popularnych for-

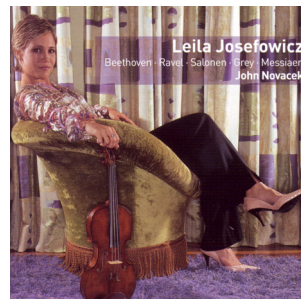
tepianowych i kameralnych dzieł Debussy’ego (m.in. *Arabeski*), Masseneta (m.in. *Medytacja z Thais*) i Faure’go (*Berceuse*). Ale zupełnym zaskoczeniem są transkrypcje fragmentów z całkiem zapomnianych oper (*Hulda i Ghiselle*) Césara Francka. I wreszcie płyta reprezentująca romantyczną tradycję organmistrzostwa brytyjskiego, zresztą w najlepszym wydaniu spod znaku wytwórni Hill, Norman & Beard. Jest to płyta niezwykle, ze względu na organy – zbudowane w 1919 r. jako przenośne (choć liczące 34 głosy), na zamówienie prywatnego inwestora, który chciał używać ich jako atrakcji w teatrzykach różnych brytyjskich kurortów. Stąd w dyspozycji znalazły się różne efektowne głosy, a także potężna sekcja perkusyjna. Wkrótce instrument wyładował w niemych kinie (nadano mu wdzięczne imię Norma), a po wprowadzeniu filmu dźwiękowego został sprzedany na Antypody, do ratusza w kwitnącym wówczas nowozelandzkim górniczym mieście Dunedin. Tam ogromnym kosztem jego dyspozycja uległa dwukrotnemu powiększeniu (dziś liczy 75 rejestrów, przypisanych do 4 manualów i pedału). Organ, wówczas stanowiący cud techniki, w 1995 r. gruntownie wyrestaurowano (przywrócono perkusję, w międzyczasie odłączoną, jako tani, niegustowny efekt) – pod palcami Hansa-Uwe Hielschera brzmi więc w pełnej krasie. Ów rozrywkowy charakter instrumentu odzwierciedla program płyty. Są wprawdzie bardziej poważne utwory brytyjskiego kompozytora z przełomu XIX i XX w. Williama Faulkesa, jak preludium n. t. chorału *Ein feste Burg*, ale także transkrypcje zlagierów salonowych, które zapewne wykonywano na tych organach w trakcie ich wodewilowokinowego epizodu. Są więc trzy jakże popularne niegdyś w krajach anglosaskich obrazy dźwiękowe Alberta Ketelbey’a, są zabawne transkrypcje *Tańca hiszpańskiego* Moszkowskiego i *Tańca norweskiego* Griega (obie autorstwa Hielschera). Program uzupełniają bardzo efektowne dzieła kompozytorów współczesnych, np. wirtuozowski, ognisty meksykański taniec *El día de fiesta* Noela Goenmanne lub *A Rag* Ralfa Böllinga, w stylu ragtime’ów Joplina. Wszystko grane z wdziękiem, niejako z przymrużeniem oka, a przede wszystkim eksponujące niebywałe możliwości dźwiękowe organów, łącznie z perkusją (m.in. kołty, bębny, kastaniety, tamburyn) i carillonem.

Podsumowując – każdy miłośnik organów powinien zainteresować się katalogiem IFO Records.

Marcin Zgliński

roku po współczesność. Być może tak rozległe zainteresowania dyrygenta i zespołu sprawiają, że ich gra – choć doskonała technicznie i pełna wirtuozostwa – jest mało emocjonalna i mało zadziwiająca. Całość – z ciepłym i przestrzennym dźwiękiem – jest więc dobra, ale jednak nie rewelacyjna i porywkowa.

Angelika Przeździeń



Messiaen – Theme and Variations; Ravel – Sonata skrzypcowa G-dur; Mark Grey – San Andreas suite; Esa-Pekka Salonen – Lachen Verlernt; Beethoven – Sonata skrzypcowa nr 10; Brahms – Scherzo C-dur

Leila Josefowicz, skrzypce; John Novacek, fortepian

Warner Classics 2564 61948-2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 86'00", 2CD

☆☆☆☆☆

Leila Josefowicz, obecnie dwudziestokilkuletnia kanadyjska skrzypaczka, mimo młodego wieku jest już dojrzałym muzykiem. Zaczęła uczyć się gry w wieku 3 lat i od razu dała się poznać jako niezwykle utalentowane dziecko. Zadebiutowała jako 16-latką w Carnegie Hall, a niedługo potem nagrała pierwszą płytę. Do dziś występowała już z wieloma znakomitymi orkiestrami i wybitnymi dyrygentami.

Wspólnie z pianistą Jonem Novackiem przygotowali recital, który znalazł się na dwupłytnym albumie. Zawiera utwory, po które wykonawcy sięgają raczej rzadko. Pierwsza płyta obejmuje *Temat i Wariacje* O. Messiaena, *Sonatę skrzypcową* G-dur M. Ravela i *San Andreas Suite* na skrzypce solo mniej znanego kompozytora – Marka Grey’a. Warto dodać, że jest to nagranie premierowe utworu, podobnie jak pierwsza pozycja z drugiej płyty – *Lachen Verlernt* Esa – Pekka Salonena. Następne dwa utwory to Beethoven i *Sonata skrzypcowa G-dur* nr 10 op. 96 oraz *Scherzo c-moll* Brahmsa.

Już dobór repertuaru świadczy o odwadze, którą słyhać również w grze. Ciekawym punktem na krążku jest wspomniana jedna z sonat Ravela, które ze względu na trudność i wymagania wytrzymałości ze strony słuchaczy, nie cieszą się popularnością wśród skrzypków. W części II, jakby bluesowej, artystka znakomicie operuje glissandem i pizzicatem,

które w zestawieniu z jej żywo-
wym temperamentem i bezbłędną
techniką sprawiają, że utwór – sam
w sobie interesujący – brzmi fanta-
stycznie.

Nie można pominąć pochwały
dla idealnej współpracy muzyków w
utworach na skrzypce z fortepianem.
Zwłaszcza w *Sonacie* Beethovena
Josefowicz i Novacek wspaniale się
uzupełniają. Wydaje się, że artystka
celowo dobrała repertuar tak, aby w
każdym utworze móc dać upust swo-
jej „ognistej” naturze. Utwory wy-
konuje z ekspresją i brawurą, co nie
znaczy, że nie potrafi „wypiewać”
lirycznych fragmentów Messiaena i
nadać zwiewności Beethovenowi.

Polecam album wszystkim, a
szczególnie tym, którzy chcą usły-
sząć skrzypce mniej łagodne, raczej
„szorstkie”, lecz w całej gamie ma-
lowniczych nastrojów. Jest się czym
zachwycić.

Anna Pieczyńska



3 / 4

Katarina Krpan gra na fortepiane
utwory: Kuljericia, Đurovicia,
Drakulica, Brkanovica, Durovica,
Josipovica, Debussy'ego, Ravela,
Granadosa, Mompou, Villi-Lobosa,
Chabrier, Chopina

Cantus 989 052 0511 2 • w. 2005, n. 2005
• DDD, 75'07"
☆☆☆

Z okładki płyty patrzy na nas
sympatyczna, młodzianka dziewczyna
w eklektycznym stroju – założyła
wieczorową satynową suknię, a do
tego rolki wraz z zestawem ochraniaczy.
Najwyraźniej sesja zdjęciosa
świetnie ją bawi, choć jej postawa
jest dosyć chwiejna. W zasadzie
wszystko to dobrze oddaje charakter
płyty. Przede wszystkim eklek-
tyczny jest repertuar – zestaw kilku-
nastu fortepianowych miniatur, jak
sam tytuł mówi utrzymanych w me-
trum na 3 (zasadniczo, bo wcale nie
wszystkie utwory na płycie posiadają
takie metrum), z których niemal po-
łowa to dziełka współczesnych kom-
pozytorów chorwackich młodego i
średniego pokolenia, napisane w la-
tach 2004-5, reszta zaś to w więk-
szości „hity” klasycznego repertuaru.
Warto sięgnąć po tę płytę głównie ze
względu na jej pierwszą część – bo
nie mamy często okazji słuchać mu-
zyki naszych pobratymców znad Ad-

riatyku. Z tej kolekcji wyróżniają się
bezpretensjonalny i sympatyczny
Katarinin valcer skomponowany
specjalnie dla pianistki przez Frano
Đurovicia oraz tegoż *BiTango*, w
istocie trochę karykaturalnie zdekons-
truowane *Tango Albéniza*. Intym-
nym, nieco melancholijnym klima-
tem zalecają się *Retro* kompozytor-
ki Sanji Drakulić, całkiem pastiszowy
Walc katarynkowy Davora Boci-
bia i w dość podobnej stylistyce
utrzymany *Walc sentimentalny*
Brkanovica. Wszystkie te kompozy-
cje, choć dosyć przyjemne w odbiorze,
nie zalecają się niczym szcze-
gólnym – zarówno, jeśli idzie o oryginalność, jak i walory czysto piani-
styczne. Co innego reszta. Tytuł *La
plus que lente* Debussy'ego panna
Krpan potraktowała chyba zbyt do-
słownie, niemilosiernie rozciągając
tempo – co w zasadzie nawet chwila-
mi daje ciekawy efekt, ale sprawia
wrażenie dosyć manieryczne. Z od-
powiednim nerwem gra słynną *Anda-
luzę* Granadosa, nieźle też brzmią
w jej wykonaniu miniatury Mompou
i Villi-Lobosa, choć w zasadzie in-
terpretacje te nie wychodzą poza
poprawność. Jednak w uroczej *Ha-
banerze* Chabriera daleko jej do fi-
nezji, którą reprezentują nagrania
choćby innych pań – Marcelle Meyer
(EMI) i Angeli Hewitt (Hyperion).
Wielkiej odwagi wymaga jednak
umieszczenie po takim entré, zło-
żonym z całej serii dwudziesto-
i dwudziestopięciowiecznych wal-
ców i tańców latynoskich, *Mazurków*
Chopina z ostatniego opus. Jak się
można spodziewać, rytm jest tu nie
do końca mazurkowy, a „grzeszki”
widoczne już w poprzednich dzieł-
kach (pewna kolorystyczna i dyna-
miczna płaskość, dość ostry i mało
subtelny dźwięk, nie najlepiej zresztą
zarejestrowany, niezbyt przekon-
wujące rubato, tak pożądane w wal-
cach i mazurkach) tu ujawniają się
bardziej transparentnie. Wszystko
jednak zasada się na rytmie – dawni
mistrzowie klawiatury jeszcze tańczy-
li walce, albo chociaż i tanga, niuanse
i subtelności tanecznych rytmów
wyuczali niejako fizjologicznie.
Sympatyczna Chorwatka na rolkach,
choć nostalgicznie wdycha w stro-
nę wzruszeń „na trzy pas”, chyba ra-
czej należy już do pokolenia dysko-
tekowego, czy może klubowego.

Marcin Zgliński

LA CASA DEL DIAVOLO

**utwory: Glucka, Bacha, Locatel-
lego, Boccheriniego**
*Enrico Onofri, skrzypce; Ottavio
Dantone, klawesyn*
Il Giardino Armonico
Giovanni Antonioni, dyrygent
Naïve OP 30399 • w. 2005, n. 2004 •
DDD, 69'26"
☆☆☆☆

Nie taki diabeł straszny, jak go



malują... Na okładce omawianej
płyty diabeł przerażający bynaj-
mniej nie jest: rysunek Picassa
przedstawia go niby dobrodusznego
biesa, czy wręcz fauna. Ale za-
wartość w istocie poświęcona jest
muzyce diaboliczno-demonicznej,
choć bez wyjątku powstałej w Wie-
ku Rozumu. Bowiem owa racjonal-
na epoka, to także czas *Carceri*
Piranesiego, czas markiza de Sade,
wreszcie czas „burzy i naporu”.
Repertuar stanowią dzieła zawie-
szone między klasycyzmem i baro-
kiem, będące firmową mieszanką
włosko-niemiecką, choć niespod-
zianką jest brak najbardziej znane-
go diabolicznego dzieła epoki –
Sonaty „Z trylem diabelskim”
Tartiniego. Ramy programu stanowią
słynny *Taniec widm i furii* Glucka
(w wersji z *Don Juana*) oraz jego
parafraza stanowiąca finałową
część *Symfonii „La casa del diavolo”*
Boccheriniego. Poza tym jed-
nak *Sonata „Pianto di Ariadna”*
Locatello, wirtuozowska i progra-
mowa kompozycja, nie nawiązują-
ca do wątków diabelskich, ani na-
wet do potworności Minotaura, ale
jest ilustracją gwałtownych emocji
targających oszukaną i opuszczoną
na Naksos kreteńską królewną. Bo
taka jest istota tej znakomicie po-
myślanej płyty – ukazanie osiem-
nastowiecznej muzyki od jej strony
uczuciowej, jako erupcji pasji i
emocji. Stąd modelowe dla nurtu
„Sturm und Drang” dzieła dwóch
synów Bacha – *Symfonia h-moll*
Carla Philippa Emanuela oraz *Kon-
cert klawesynowy f-moll* Wilhelma
Friedemanna. Zespół Antoniniego
wydaje się być do grania takiej mu-
zyki szczególnie predestynowany –
wyśrubowane tempa, gwałtowne
kontrasty dynamiczne, podkreślenie
pulsacji rytmicznej – wszystko to
wydobywa demoniczny lub drama-
tyczny charakter wykonywanych tu
dzieł. Zresztą dla fanów Il Giardino
Armonico ta maniera wykonaw-
cza nie będzie zaskoczeniem. Jeśli
dla innych efekty tego typu mogą
tylko wydać nieco przerysowane,
może szczególnie w utworach Bach-
ów, to w kontekście idei płyty
wydają się jak najbardziej na miej-
scu. Enrico Onofri wykonujący par-
tie solową w *Sonacie* Locatellogo
tworzy tu znakomitą, poruszającą
kreację, właściwie wciela się on tu
w dramatyczną partię Ariadny, mo-
wą dźwięku wyrażając targają-
ce ją sprzeczne uczucia. Ottavo

Dantone wykonujący partię klawes-
synu w *Koncertie* W. F. Bacha udat-
nie łączy element wirtuozowski i
liryczny. Wreszcie zwraca uwagę
interesujące brzmienie zespołu w
rozszerzonym, symfonicznym skła-
dzie w dziele Boccheriniego – czyż-
by zapowiedź kolejnych płyt z sym-
foniami Haydna i Mozarta?

Marcin Zgliński



**J. Brahms – Wariacje na temat
Haydna op. 36; W. A. Mozart –
Koncert fortepianowy nr 23 A-dur
KV 488; E. Wolf-Ferrari – Dwa in-
termezza z Klejnotów Madonny**
Monique Haas, fortepian
*Württembergische Staatsorchester
Stuttgart*
Berliner Philharmoniker
Ferdinand Leitner, dyrygent
Profil PH04063 • w. 2005, n. 1949/1952
• ADDD, 51'45"
☆☆☆

Firma Profil wydała pochodzą-
ce sprzed z górą półwiecza zapisy
kreatywności kapelmistrzowskich Fer-
dinanda Leitnera (1912-96). Są to re-
edycje analogowych płyt nagranych
i wydanych w Niemczech w latach
powojennych. Mimo restauracji
dźwięk nie jest zachwycający (na-
wet jak na fonogramy z tamtych lat).
Zresztą odnośnie wrażenia, że pro-
blemem jest tu właśnie owa restau-
racja, która usuwając zakłócenia i
trzaski, przy okazji chyba nieco
„wykastrowała” istotę oryginalne-
go dźwięku. Najlepiej technicznie
wypadają brahmsowskie *Wariacje*
n.t. Haydna op. 36 nagrane z orki-
estrą ze Stuttgartu przed 1952 r.
Wykonanie jest solenne i solidne,
podkreślające raczej uroczysty i
monumentalny charakter tej muzyki,
zapewne przypadnie do gustu
tym którzy lubią nagrania np. Ka-
rajana, czy z nowszych dokonań
Thielemanna.

Ciekawą pozycją jest *Koncert*
forte-pianowy A-dur KV 488 Mozar-
ta, gdzie prowadzącemu Ferdinandowi
Leitnerowi towarzyszy jako solistka
francuska pianistka Monique Haas.
Kojarzona raczej z muzyką Ravela i Debussy'ego
i w ogóle repertuaru dwudziesto-
wiecznym, ta uczennica Casadessusa
i Serkina znakomicie reprezentuje
klasycyzm, wyważony, prawdziwie
elegancki i subtelny sposób grania
Mozarta. Szkoda jednak, że dźwięk

(fakt, że bardziej orkiestry niż fortepiano) jest nieco splaszczony, suchy i matowy. Niemniej nagranie jest warte posłuchania jako przykład znakomitej współpracy solistki z dyrygentem i zespołem.

Może najbardziej interesującymi elementami – pod względem repertuarowym – są dwa *Intermezzi* Ermanno Wolf-Ferrarięgo z opery *Klejnoty Madonny* (1911). Zadziwiająco, że opera ta była jeszcze parę dziesiątków lat temu nieomal żelazną pozycją repertuarową, obecną na scenach całego świata. Dziś praktycznie gra się tylko od czasu do czasu *Intermezza*, fakt, że bardzo atrakcyjne w swym włoskim, quasi-ludowym kolorycie. Tu, wykonane z wdziękiem, połączone zostały w rodzaj introdukcji i scherza.

W sumie płyta dość ciekawa, ale mieszcząca niewiele ponad 50 minut muzyki. Czy naprawdę nie było więcej nagrań Leitnera, które by można na niej pomieścić?

Marcin Zgliński



J. S. Bach – Fantazja chromatyczna i fuga d-moll; Choraly BWV 659 i 639; Toccata D-dur BWV 912; Preludium i fuga BWV 543
F. Liszt – Walc Mefisto S 514, 104
Sonet Petrarki; La lugubra gondola nr 1

Lise de la Salle, fortepian
 Naïve V 5006 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 75'32"
 ☆☆☆☆☆

Czego można oczekiwać od szesnastolatki grającej na fortepianie? Okazuje się, że tego samego, czego oczekujemy od największych pianistów. Lisa de la Salle ma szesnaście lat i wyjątkowy talent. Jej debiutancki album, zawierający muzykę Rachmaninowa i Ravela, ukazał się dwa lata temu. Najnowsza płyta jest jej drugim krążkiem wydanym przez Naïve, obejmującym recital złożony z oryginalnych utworów Liszta i Bacha oraz transkrypcji bachowskich kompozycji dokonanych przez Busoniego i Liszta.

Wyznam od razu – niezwykle rzadko można usłyszeć młodego pianistę tak zachowanego w muzyce jak Lise. Muzyka jest po prostu jej światem i słychać to w każdej nucie. Dziewczyna gra tak naturalnie, jak ryba pływa w wodzie czy ptak unosi się w powietrzu. Młoda

działka pianistka dysponuje fantastyczną techniką, potężnym brzmieniem i niezwykłymi umiejętnościami interpretacyjnymi. Począwszy od diabelnie trudnej technicznie *Fantazji chromatycznej i fugi d-moll*, a skończywszy na karkołomnym *Walcu Mefisto*, de la Salle pokonuje wszystkie przeszkody z niebywałą łatwością. Co więcej, bardzo dojrzałe potrafi odkryć w muzyce dużo więcej niż podpowiadają nuty – nie tylko docierając do duchowej głębi bachowskiego chorału *Nun komm, der Heiden Heiland*, ale i rozkoszując się zmysłowością *Sonety 104 del Petrarca* Franciszka Liszta. Najważniejszym atutem jej młodego talentu jest artystyczna odwaga. W każdym utworze Lise jest sobą – nie kłania się modom, nie schlebia purystom, nie epatuje tanim efekciarstwem. Słychać to szczególnie w bachowskiej części recitalu. Dziś, w czasach dominacji „autentycznych wykonań”, trzeba być szaleńcem, albo geniuszem, aby zagrać Bacha à la romantique. Jak to – zapyta ktoś, Bach na 350 kilogramowym Stainwayu? Toż to niemalże muzyka filmowa, polifonia brzmiąca jak homofonia, brak architektury i barokowej pulsacji – posypią się oskarżenia. Myślę jednak, że talent de la Salle nie zasługuje na zbudowanie wokół niej estetycznego getta. Tolerancja dla innych trendów wykonawczych to nie ignorancja i ułomność. Nie należy czekać, aż Lise de la Salle dojrzeje, ona już jest spełnioną artystką, a nagranie powinno cieszyć każdego, komu bliska jest pianistyka w doskonałym wydaniu.

Robert Majewski



VOCALISE
Russian Romances

Mischa Maisky, wiolonczela
 Pavel Gililov, fortepian
 Deutsche Grammophon 477 5743 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 77'18" • distr.: Universal Music Polska
 ☆☆☆☆☆

„Tam, gdzie kończy się mowa, zaczyna się muzyka”. Słowa E. T. A. Hoffmanna podsumowały poetycki gatunek epoki romantyzmu, rozwinięty w muzyce fortepianowej – „pieśń bez słów”. W niej to szukać należy załęków odmiennego wyrażania „tekstu”. Sam Maisky zastepo-

wanie partii wokalnej instrumentalną nazywa innym typem *Lieder ohne Worte*, choć biorąc pod uwagę samą ideę i formę tego gatunku (przede wszystkim zaś brak linii wokalne) jest to lekka nadinterpretacja. Nie ulega jednak wątpliwości, że podobnie jak w pieśniach bez słów, rolę prowadzącą odgrywa tu czynnik liryczny i sposoby wyrażania tekstu przez głos ludzki.

Na płycie znajdziemy miniatury dziewiętnastowiecznej generacji kompozytorów rosyjskich w konfrontacji z (równie) romantyczną duszą Mischy Maisky’ego. Na jego zainteresowanie „pieśniami bez śpiewu” – bo tak nazywa je wykonawca – wpłynęła fascynacja ludzkim głosem, jako najdoskonalszym instrumentem.

Wybór miniatur nie był przypadkowy. Na płycie (po raz kolejny firmowanej przez Deutsche Grammophon) znalazły się te najbardziej znane i doceniane autorstwa: Glinki, Czajkowskiego, Dargomyżskiego, Musorgskiego, Rubinsteina, Rimskiego-Korsakowa, Cui, Glazunowa, Rachmaninowa oraz Guriliowa. Ostatnia pieśń (*Ya vstretil vas...K. B.*) jest anonimowa, jednak niezwykle wartościowa i znana wielu pokoleniom Rosjan. Album jest w pewnym sensie pamiętnikiem wykonawcy. Pisze o nim w sposób następujący: „Wybrałem muzykę, którą kocham, która sprawia mi przyjemność i która jest mi szczególnie bliska”.

Mischa Maisky – którego uczył tak wielkie sławy jak: Mścisław Roztropowicz i Gregor Piatigorski – 25 lat swego życia spędził w byłym ZSRR. Wszelchobecne motto władz: „Kto nie jest z nami, ten jest przeciwko nam”, a wraz z nim gorzkie doświadczenia zmusiły wiolonczelistę do emigracji, zaszczepiając jednocześnie potrzebę poznania, podróży i wyrażania siebie. W kraju młodości pojawił się ponownie dopiero w 1993 r. Z wykonawcy cenionego, zmienił się w bodaj najbardziej oryginalnego. Wpłynęła na to jego technika, dbałość o ekspresję i barwę oraz jedyny w swoim rodzaju styl sceniczny. Urodził się w Rydze, zaś studia rozpoczął w Leningradzie. W wieku lat osiemnastu został laureatem konkursu imienia Czajkowskiego w Moskwie. W 1973 r. wygrał Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy Gaspara Cassado we Florencji. Po scenicznym debiucie w nowojorskiej Carnegie Hall otrzymał w prezencie od anonimowego ofiarodawcy osiemnastowieczne cudo lutnicze – wiolonczelę Montagany, która towarzyszy mu do dziś. Po wysłuchaniu płyty nikt nie powinien mieć wątpliwości, że instrument ten najtrafniej odzwierciedla ludzki głos.

Samo wykonanie chwyta za serce. Maisky znany jest zresztą z niezwykłej ekspresji i wyrażania muzyki całym sobą. Tym razem przy for-

tepienie wtóruje mu Pavel Gililov. Duet nie traci żaru ani na moment. Dzięki temu wysłuchanie wszystkich melancholijnych wokaliz (jest ich 23) staje się jak najbardziej możliwe.

Uroczą ucztą nie tylko dla śpiewaków. Polecam.

Katarzyna Musiał



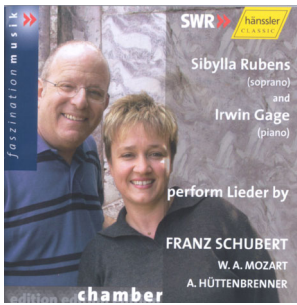
MODUS PHANTASTICUS
utwory Bacha, Pachelbela, Schütza, Telemanna, Hessego, Fuxa, Funcka, Schencka, etc.

Charivari Agréable
 Signum Records SIG SACD 041 • w. 2003, n. 2003 • DDD, 74'00. SACD
 ☆☆☆☆☆

Prezentowana propozycja wydawnictwa Signum Records zawiera wiązkę opracowań różnych utworów niemieckiego Baroku na konsort wioł z basso continuo. Pomyśl to niesztampowy, jako że wioła nie była instrumentem popularnym w Niemczech, tak jak była, i to bardzo, zarówno w Anglii jak i we Francji. Ale wszak Charivari Agréable jest zespołem znanym z twórczego podejścia do repertuaru, odważnie sięgającym po różne formy licentia poetica. Tak i pojęcie „Modus Phantasticus”, oznaczające oryginalnie styl w muzyce niemieckiej pierwszej połowy siedemnastego stulecia, „rozciągnięto” tu na sferę „intabulacji”, czyli aranżacji. Na płycie, obok „hitów” w postaci opracowań chorałów Jana Sebastiana Bacha, *Concerto* na czworo skrzypiec Telemanna, dwóch utworów klawiszowych (tu w wykonaniu na klawesynie przez Kah-Ming Ng) – *Chaconny* Böhma i *Ciaccony f minor* Pachelbela znajdują się utwory kompozytorów mniej znanych – Davida Funcka, Augusta Kühnela, Ernsta Christiana Hessego, Johanna Schencka, czy Davida Adama Baudringera.

Jest to świetna płyta z olbrzymim nastrojem, w pięknym, wyważonym wykonaniu. Od niektórych „kawałków” wprost nie można się oderwać – szczególnie od rozkosznej *Paysan en Rondeau* Hessego. Polecam gorąco.

Maria Erdman



W. A. Mozart: *Das Veilchen* KV 476; *Die Verschweigung* KV 518; *Un moto di gioia* KV 579; *An Cléo* KV 524; *Abendempfindung* KV 523; *Als Luise die Briefe* KV 520; *An die Einsamkeit* KV 391; *Das Lied der Trennung* KV 519

F. Schubert: *Der blinde Knabe* D 833; *Lied der Anne Lyle* D 830; *An Silvia* D 891; *Ellens Gesang I* D 837; *Ellens Gesang II* D 838; *Ellens Gesang III* D 839; *Heiss mich nicht reden* D 877 nr 2; *Nur lasst mich scheinen* D 877 nr 3; *Sie wer die Sehnsucht kennt* D 877 nr 3

A. Hüttenbrenner: *Die Seefahrt*; *Der Hügel*; *Lerchenlied*; *Die Sterne*

Sibylla Rubens, soprano
Irwin Gage, fortepiano
Hänssler Classic CD 93.076 • w. 2003, n. 22-26 VII 2002 • DDD, 71'58"
☆☆☆

Liryka wokalna to jeden z tych gatunków estradowych, w którym, jak chyba w żadnym innym, śpiewak i pianista odciągają piętno swoich osobowości mogą swobodnie kształtować tworzywo pozostawione przez kompozytora. Dzięki wytwórni Hänssler Classic miłośnicy tego gatunku otrzymali kolejną bardzo ciekawą płytę, na którą złożyły się nie tylko utwory należące do klasyki kameralistyki, ale także pieśni nieco mniej znane.

Album otwiera osiem kompozycji Wolfganga Amadeusza Mozarta z takimi „przebojami” na czele jak *Fiolek*, *Do Chloe*, czy wreszcie, napisana początkowo jako aria do III aktu *Wesela Figara*, zaś obecnie wykonywana jako samodzielna arietta – *Un moto di gioia*. Odnajdziemy tu także dzieła o charakterze wręcz romantycznym jak *Nastrój wieczorny*, czy też pełna namienistość pieśń *Jak Luiza paliła listy niewiernego kochanka*. Chciałoby się aby ogromna rozpiętość emocjonalna tych utworów znalazła swoje odzwierciedlenie również w ekspresji wykonawców. Sopranistka Sibylla Rubens wraz z pianistą Irwinem Gage potraktowała kompozycje Mozarta niezwykle romantycznie. Już w *Fiolku* zaskakują oni licznymi rubatami, które poprowadzone konsekwentnie, a jednocześnie dostatecznie subtelnie, pozwalają na nowo odkryć tę pieśń. Być może „mozartowscy

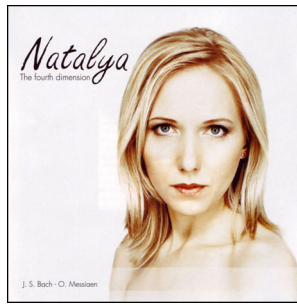
puryści” zrzuciliby, że wykonanie to jest zbyt swobodne, lecz dla mnie stanowi ono przykład, jak można w sposób prawdziwie autorski przedstawić znane kompozycje, nie tracąc przy tym niczego z geniuszu kompozytora. Niestety nie we wszystkich utworach Sybilla Rubens sprawdza się równie doskonale. Śpiewaczka dysponuje bowiem głosem dosyć ubogim w alikwoty, co objawia się często niedosytem dźwięku w mocniejszych frazach.

W drugiej części płyty możemy usłyszeć pieśni Franciszka Schuberta – kompozytora, który wprawdzie tworzył zaledwie kilkanaście lat po Mozarcie, lecz wyznaczył zupełnie inną epokę dla liryki wokalnej. Jednak na omawianej płycie usłyszymy je nie tylko w tym samym, ale także niemal w takim samym wykonaniu. Wydaje mi się, że można było, śpiewając tak różny repertuar, pokusić się o nieco bogatsze środki interpretacyjne. Bez większego wrażenia przechodzą takie pieśni jak *Do Sylwii*, czy *Ten kto tęsknotę zna*. Dopiero w trzeciej strofie słynnej modlitwy *Ave Maria* (*Ellens Gesang III*) można usłyszeć piękne piano użyte jako środek ekspresji, chociaż duża liczba dźwięków będących na granicy czystości intonacyjnej sprawia, że słucha się tej przepięknej pieśni bez komfortu.

Na zakończenie recitalu wykonawcy proponują nam wysłuchanie czterech kompozycji mało znanego kompozytora Anselma Hüttenbrennera. Był on niemal rówieśnikiem, a zarazem przyjacielem Franciszka Schuberta. Otrzymał on dosyć szerokie wykształcenie muzyczne – początkowo w rodzinnym Grazu, a następnie w Wiedniu, gdzie był uczniem Salieriego. Większość jego pieśni powstała w połowie dziewiętnastego wieku, w swoim stylu nawiązując bardzo silnie do muzyki Schuberta. I tak właśnie po „schubertowski” zostały one zinterpretowane przez Sibillę Rubens. W tym miejscu nasuwa się pytanie, dlaczego w pieśniach Schuberta śpiewaczka nie prowadzi głosu tak lekko i swobodnie, jak właśnie w dziełach Hüttenbrennera?

Pomimo tych niedociągnięć, które ukazałem powyżej, płyty słucha się dobrze. Wykonawcy wspólnie nie muzykują, co przecież stanowi istotę muzyki kameralnej. Tak w głosie, jak i w dźwięku fortepianu możemy usłyszeć wzajemne zrozumienie. I chociaż w całości nagranie nieco razi swoją monotonią ekspresji i nierówną jakością, to szczególnie utwory słuchane osobno niewątpliwie zasługują na uwagę melomanów.

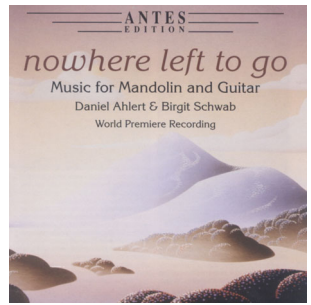
Ziemowit Wojtczak



NATALYA
the fourth dimension
utwory Bacha i Messiaena
Natalia Pasiecznik, fortepiano
Musicon MCD 039 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 49'59"
☆☆☆☆☆

Muzyka Bacha i Messiaena w interpretacji Natalii Pasiecznik przyniosła mi nie w niezwykłe mistyczny świat, przepelniony aksamitnymi dźwiękami, ciepłym brzmieniem fortepianu. Filigranowym ozdobnikom towarzyszą jednocześnie zdecydowane akordy, śmiałe kulminacje. Masywnych momentów jest jednak zdecydowanie mniej. Nagranie wprowadza słuchacza w stan zadumy, wymaga skupienia. Pianistka przykuwa naszą uwagę dojrzałymi interpretacjami, fortepian służy jej jedynie jako narzędzie, dzięki któremu może przekazać treści zawarte w utworach. Każdy z nich posiada wewnętrzną logikę, frazy przechodzą płynnie jedna w drugą, tworząc niekończącą się melodię. Pianistka nie pozwala nam oderwać się ani na moment, wzbudza ciekawość, uwodzi piękną barwą, oczarowuje rozmaitością artykulacji. W *I Particie B-dur* Bacha nastroje zmieniają się jak w kalejdoskopie od selektywnej toccaty i żartobliwego *Courante*, przez rozmarzoną *Sarabandę*, po bardzo zdecydowane *Gigue*. Wszystkie części są wyważone, nie wpadają w żadną skrajność. Słuchając Bacha Pasiecznik miałam wrażenie, że właśnie takiej interpretacji życzyłby sobie lipski kantor. Trzy spośród dzieł z dziesiątka *Spojrzeń na Dzieciątka Jezus* Oliviera Messiaena pozostawia słuchaczy w stanie niemal hipnotycznego zamyślenia. I mimo, iż operuje późniejszym o dwieście lat językiem muzycznym, jak napisała sama Pasiecznik, pozwala słuchaczowi „zagłębić się w odczucie wyższej harmonii i błogosławieństwa”. Dodatkowo jest transkrypcja *Preludium e-moll* z I tomu *DWK* Alexandra Silito, okraszonego ledwie zauważalnym szmerem pieszczonej perkusji. Czy to rzeczywiście spod pióra Bacha wyszły te niezwykle dźwięki? Pianistka zapowiedziała, że płytę będzie można niebawem dostać w aptekach jako najlepszy lek na ukojenie skołatanych nerwów.

Marta Sienkiewicz



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

Ogromna część utworów wykonywanych przez znany duet Ahlert-Schwab została skomponowana we współpracy wykonawców z kompozytorami. Duet niezmordowanie dąży do rozszerzenia repertuaru na mandolinie i gitarze oraz upowszechnienia go podczas koncertów i na swoich płytach. Przez kilka lat od wydania płyty *Chilli con Tango* z repertuarem współczesnym, wykonawcy dostawali od kompozytorów liczne dowody na to, iż ich muzyka może inspirować kolejnych twórców. Wykonawcy przyznają się, iż otrzymali wiele utworów od kompozytorów z całego świata, napisanych specjalnie dla nich, w najróżniejszych gatunkach i stylizacjach. Oddźwięk pierwszej płyty przewyższył ich oczekiwania. Najnowsze nagranie prezentuje tylko małą część repertuaru, którym dysponują, i który był skomponowany dla nich przez ostatnie trzy lata. Wszystkie kompozycje zawarte na tym krążku są nagrane po raz pierwszy.

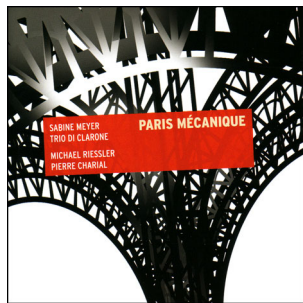
Duet Daniel Ahlert i Birgit Schwab powstał w 1992 r. Ich znakiem rozpoznawczym jest wirtuozyzm zespołowy i doskonale opanowanie gry na instrumentach, bogata w niuanse interpretacja, perfekcyjna gra zespołowa i „hipnotyczny” dźwięk. W swoim repertuarze duet ma muzykę od baroku aż po współczesność. Badając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

Oczywiście zestaw instrumentów narzuca w większości formę i muzyczny język, który w przypadku kompozycji prezentowanych na płycie najczęściej sięga do tradycji muzycznej. Nawet jeśli w utworach pojawiają się najostrejsze dysonanse, to w zestawie mandolina/gitara zawsze brzmieć będą łagodnie. Mamy więc na płycie kompozycje nawiązujące do dawnych form i stylów (Engel, Schmidt-Kowalski),

ale także nowoczesne brzmienia (Meyer-Metzenthin, Harrington czy Shekov) i nawiązania do tzw. muzyki komercyjnej popowej i jazzowej (Rupert).

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

Angelika Przeździeń



PARIS MÉCANIQUE

utwory m.in: Pierné'a, Francaix'a, Poulenc'a, Milhauda, Satie'go, Joplina

Sabine Meyer, klarnet; Wolfgang Meyer, klarnet; Reiner Wehle, klarnet; Michael Riessler, klarnet; Pierre Charial, organy

Marsyas MAR-1801 2 • w. 2005, n. 2004 • DDD, 59'32"

☆☆☆☆

Idę, jaka przyswiewcała Sabine Meyer w doborze repertuaru na tę płytę, było ukazanie europejskiej muzyki pierwszych dekad XX w. i pewnego ducha najważniejszych „rewolucyjnych” momentów tych czasów. Do swojej muzycznej przegrody zaprosiła klarncistów z Trio di Clarone oraz Michaela Riesslera, a także organistę Pierre'a Chariala. Na krążku muzycy prezentują niezwykle i interesującą muzyczną mieszankę. Tylko dlaczego wśród utworów znalazły się takie, które trudno zaliczyć do tematu przewodniego? Sabine Meyer i jej koledzy do modernistycznego kontekstu dodali także kompozycje, które – ich zdaniem – mają także tego „rewolucyjnego ducha”. I w tym miejscu muszę się z wykonawcami nie zgodzić. Bo o ile Erik Satie, Darius Milhaud i Francis Poulenc należą do generacji kompozytorów tworzących bezpośrednio po I Wojnie Światowej, a rozciągając trochę ramy czasowe można do nich dołączyć także Gabriela Pierné, Scota Joplina i Jeana Françaix'a, to zaliczenie do tej grupy Leroya Andersona, Ennio Morricone, Michaela Riesslera i Daniela Goyone jest już nadinterpretacją. I właśnie dlatego modernistyczny kontekst albumu jest dla mnie trochę przesadzony. Może, gdyby znalazły się na nim tylko utwory kompozytorów francuskich... to wtedy taka idea ma sens. Dlatego tę płytę najlepiej potraktować jako pewnego rodzaju składankę utworów o charakterystycznym

brzmieniu i w ciekawej aranżacji, bez podbudowywania jego treści jakimiś historiami.

Jest to muzyka krótkich i zwięzłych form, dowcipna, nie pozbawiona „mechanicznej” obiektywności i muzycznego sarkazmu. W większości przypomina francuską muzykę popularną, na tej płycie zaranżowaną dla zespołu klarnetów i organów. Całość lśni różnymi barwami, jest lekka i przyjemna w słuchaniu. Znakomity dźwięk przyciągnie słuchaczy bardziej, niż brak historycznej dokładności czy selekcji w doborze repertuaru.

Angelika Przeździeń



PASSION

aranżacje szlagierów muzyki poważnej na skrzypce i orkiestrę Angèle Dubeau, skrzypce

La Pieta Analekta AN 8724 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 64'42"

☆☆☆☆

Angèle Dubeau należy do grona najważniejszych i najciekawszych muzyków kanadyjskich. Odznaczona wieloma nagrodami i wyróżnieniami, prowadzi zarówno karierę solową, jak i przewodzi założonemu przez siebie i złożonemu z samych kobiet zespołowi La Pieta, którego jest to kolejna płyta. Prezentowana przez panię muzyka to coś z pogranicza aranżacji popularnych utworów muzyki klasycznej i produkcji crossoverowych. Przekrój repertuarowy jest więc bardzo szeroki i sięga od Chopina po Gershwin'a, obejmując przy okazji ważnych kompozytorów, którzy pojawili się między tymi dwoma panami (Enescu, de Falla, Bloch, Sarasate).

Autorką prawie wszystkich aranżacji (poza *Porgy & Bess* Gershwin'a oraz *Rapsodią Rumuńską* Enescu) jest pianistka Louise-Andrée Baril. Opracowania te są bardzo ciekawe, lecz w większości przypadków zespół stanowi tylko tło dla gry Angèle Dubeau. Niemniej jednak całość jest zrobiona z wielkim gustem i słucha się tego z przyjemnością. Jak już wspomniałem, na pierwszym miejscu na płycie stoi gra kanadyjskiej skrzypaczki, i w zasadzie dzięki niej płyta ta posiada swój klimat i może zaciekać. Imponuje sprawność techniczna, co bardzo łatwo można dostrzec w *Rapsodii Rumuńskiej* Gyorgy Enescu. Dla

Angèle Dubeau nie ma miejsc nie do zagrania, a wszystkie karkołomne miejsca skrzypaczka pokonuje bez najmniejszych problemów. Lecz technika zdaje się być tutaj tylko środkiem w graniu. Każdy utwór ma tutaj swój indywidualny charakter, a opracowanie artykulacyjne jest na najwyższym światowym poziomie. Poza tym, skrzypaczka gra z prawdziwą pasją, nieraz zmieniając tempa i operując dynamiką na wszelkich możliwych poziomach. Artystka zdecydowanie czuje się tutaj w swoim żywiole, a dzieło wspomagają jej fantastyczne skrzypce – Stradivarius „Des Roisiers” z 1733 r. Niestety, zespół nie prezentuje już tak wysokiego poziomu. Pianistka gra praktycznie wszędzie jednakowo – nudno, bez polotu, nieraz nawet mechanicznie wygrywając nuty. Podobnie jest z resztą La Piety. Całość jest dość mdła i jednorodna, a wykonywana muzyka, choć ciekawa aranżacyjnie, wykonawczo pozbawiona jest wyrazu. Czasami tylko niektóre smyczki posiadają co bardziej interesująco wykonane partie, jednak jest to rzadkość. Na szczęście, całość ratuje gra założycielki, która jest o wiele lepsza niż pozostałych członków zespołu.

Reasumując – płyta z pewnością ciekawa, choć puryści zapewne zachwyceni nie będą. Wiele na niej interesujących muzyki, ale np. *Nokturn cis-moll* op. posth. Chopina bardzo dziwi, bowiem główna melodia ma w kilku fragmentach pozmienny tekst, a o stylowości wykonania można by długo debatować. Pozostałe miniatury prezentują się znacznie lepiej, a skrzypaczka swoją grą potwierdza tę tezę. Pośród najbardziej wartościowych wykonań należy więc wymienić wspomnianą już *Rapsodię Rumuńską* Enescu, a także *Nigun* Ernesta Blocha i *Navarę* op. 33 Pabla de Sarasate. Album ten stanowi bardzo ciekawą propozycję raczej dla początkujących melomanów, może także zachęcać nowych ludzi do sięgnięcia po muzykę poważną. Natomiast dla wymagających słuchaczy wydawnictwo to może stanowić odeskoczenie od słuchanych na co dzień poważnych dzieł, i pokazać, że dzieła klasycznych kompozytorów można przedstawić w odmienny i przystępny sposób, nie tracąc nic z ich wartości. Dla purystów zapewne i tak będzie to nie do przyjęcia, ale przecież nawet sam Jan Sebastian Bach napisał rozrywkową w gruncie rzeczy *Kantatę o kawie*...

Jacek Krzakala

PIOSENKI STARSZYCH PANÓW

Chór Kameralny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Krzysztof Szydzisz, dyrygent Polskie Radio PRCD 529 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 38'54"

☆☆☆☆



O wielkości uroczych piosenek spółki autorskiej Jeremi Przybora – Jerzy Wasowski, czyli duetu Starszych Panów, przekonywać chyba nikogo nie trzeba. Już kolejne pokolenie poznaje te utwory w coraz to nowych wykonaniach. A trzeba przyznać, że bardzo trudno jest zmierzyć się z tą materią muzyczno-słowną. Dlaczego? Bo niedoścignęli jednak wzory stworzyli sami autorzy, a także tak wielkie osobowości jak choćby: Kalina Jędrusik, Ignacy Gogolewski, Krystyna Sienkiewicz, Barbara Krafftówna, Wiesław Gołas, Wiesław Michnikowski czy Jan Kobuszewski... Dlatego wielu słuchaczom trudno przekonać się do nowych interpretacji, choć pojawia się ich wiele.

Andrzej Borzym, który zajął się opracowaniem niektórych piosenek Starszych Panów, zrobił to z wrodzonym sobie wyczuciem i muzykalnością. I niech nikogo nie martwi, że te utwory wykonuje „tylko” czterogłosowy chór. W tym opracowaniu mamy wszystkie instrumenty, a całość brzmi wieloma barwami i kolorami. Znakomitym przykładem jest piosenka *No i jak tu nie jechać?* w której mamy i sekcję rytmiczną, i gdzieś gitara to czy fortepian zabrzmi. I „po to właśnie wiążą słowa z dźwiękiem kompozytor i ten drugi?” – żeby było nam weselej, jak śpiewa zespół z Poznania.

Chór Kameralny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod dyrekcją Krzysztofa Szydzisza doskonale zmierzył się z tymi niezwykle muzycznymi perełkami wkładając w ich interpretację całe serce i wiele poczucia humoru (przykładem niezapomniana *Zęb zupa dąb*). I choć momentami brakuje wykończenia końcówek i pojawiają się drobne rytmiczne niedociągnięcia, całość brzmi naprawdę ujmująco i urzeka muzyczną inwencją. Szkoda także, że tak uboga w słowa jest dołączona do płyty książeczka. Trzeba jednak przyznać, że te niewielkie braki rekompensuje sama muzyka i wykonanie. Wielkie brawa! Dźwięk ciepły i wyrazisty.

Angelika Przeździeń

GROSSE PIANISTEN

Alfred Cortot, Claudio Arrau, Dinu Lipatti, Robert Casadesus
 Membran 223106 • w. 2005, n. 1934-53 • ADD, 247'43", 4CD

Muzyka21 płyta miesiąca

Od pewnego czasu popularne jest wydawanie nagrań dawnych mistrzów przez mniej lub bardziej znane firmy fonograficzne. Tak jest i tym razem, gdzie w wydanych przez Membran czteropaku otrzymujemy nadzwyczaj ciekawe zestawienie. Cortot, Arrau, Lipatti i Casadesus w jednym pudełku to nie lada gratka dla fana pianistyki. Jak można się spodziewać, jakość nagrań nie jest powalająca, ale trzeba przyznać, że inżynierowie wykonali przy odszumianiu wyśmienitą pracę, bowiem poziom szumów jest znośny, a nie stracono przy tym charakterystyki brzmienia fortepianu.

Czterech wielkich pianistów, zróżnicowany repertuar i różne szkoły. W zasadzie o każdej z tych płyt można by napisać osobną recenzję, lecz wydanie zbiorowe stwarza ciekawe pole do porównań. Dzieła Roberta Schumanna grają tutaj Cortot (*Kinderszen* op. 15), Arrau (*Karnawał* op. 9) oraz Lipatti (*Koncert fortepianowy a-moll* op. 54). Trzech pianistów i trzy różne spojrzenia na muzykę, która wypłynęła spod jednego pióra. Alfred Cortot preferuje Schumanna spokojnego i lirycznego, zostawiając wirtuozostwo gdzieś w tle. Cała płyta zresztą jest wyśmienitym dowodem na to, że francuski pianista był przede wszystkim świet-

nym muzykiem, a w drugiej kolejności wirtuozem, lecz oczywiście można znaleźć fragmenty popisowe. Claudio Arrau natomiast w *Karnawale* daje pokaz techniki i swoich możliwości artykulacyjnych, gdyż jest to niezwykle żywe nagranie, które ujmuje jednocześnie świetnym prowadzeniem melodii. Za to *Koncert* Schumanna to zupełnie inne podejście niż obu wcześniejszych wspomnianych. Dinu Lipatti gra typowym dla siebie dźwiękiem. Szlachetność i spokój ponad wszystko. Technika? Tylko i wyłącznie w służbie muzyki. I to wszystko przy zachowaniu tempa nieco szybszego od zwykle przyjętego, o czym się w zasadzie można przekonać tylko i wyłącznie na podstawie czasów podanych w książeczce, bowiem absolutny spokój emanujący spod palców rumuńskiego pianisty sprawia, że zagadnienie tempa tutaj nie istnieje. Porywające wykonanie, z fenomenalną kadencją, genialną współpracą z orkiestrą i niesamowitym wyczuciem wolumenu fortepianu wobec zespołu.

Album ten to oczywiście nie tylko Schumann. Kolejnym kompozytorem, który stwarza pole do porównań jest Maurice Ravel. Tym razem

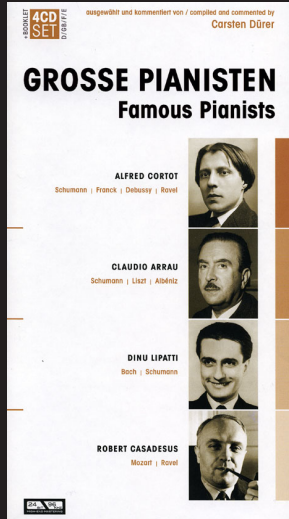
genialny chopinista Cortot przeciwstawiony jest absolutnej legendzie wykonawczy muzyki francuskiego kompozytora – Robertowi Casadesus. Alfredowi Cortot brakuje nieco delikatności i tworzenia mgły dźwiękowej (*Jeux d'eau*), gdzie to Casadesus z ogromną paletą barw, wielką dynamiką i niezwykłą powiewnością drobnych nutek tworzy zupełnie inny obraz tego utworu. A w zasadzie dostajemy inny utwór, gdyż słuchanie jednego wykonania po drugim nasuwa taką myśl. Poza tym Cortot jak zwykle emanuje spokojem i prostotą liryzmu, a *Koncert na lewą rękę*, chociaż niezwykle ciekawy, to mógłby przy możliwościach i ogólnym podejściu francuskiego pianisty mieć więcej dynamizmu w sobie.

Poza bezpośrednimi porównaniami w podejściu do poszczególnych kompozytorów, album ten pozwala poznać sztukę pianistyczną każdego z artystów. Wspomniany spokój i liryzm u Cortota, z pełnym, głębokim i masywnym dźwiękiem, który fantastycznie sprawdza się w Schumannie, czy *Wariacjach symfonicznych* Césara Francka, niekoniecznie jest wzorcem grania Ravela. Claudio

Arrau natomiast przedstawia się nam ze swojej nieznannej szerzej strony (znamienita większość jego pomnikowych nagrań pochodzi z lat 50. i późniejszych, gdzie już grał nieco inaczej), ujawniając swoją naturę wirtuoza w *Karnawale* Schumanna, a także w ciekawą paletą barw, wielką dynamiką i niezwykłą powiewnością drobnych nutek tworzy zupełnie inny obraz tego utworu. A w zasadzie dostajemy inny utwór, gdyż słuchanie jednego wykonania po drugim nasuwa taką myśl. Poza tym Cortot jak zwykle emanuje spokojem i prostotą liryzmu, a *Koncert na lewą rękę*, chociaż niezwykle ciekawy, to mógłby przy możliwościach i ogólnym podejściu francuskiego pianisty mieć więcej dynamizmu w sobie.

Cztery płyty i czterech pianistów, pudełko jedno. Bardzo ładnie wydana całość, z obszernymi notkami o wykonawcach sprawiają, że już sama strona wizualna przyciąga uwagę. Podkreślić należy także wyśmienitą obróbkę techniczną nagrań. Do tego możliwość obeocowania z tak ważnymi muzykami ma niezwykle wartość artystyczną, jak i edukacyjną, jak różnie można grać na fortepianie. A czy warto kupić? Oczywiście! Choćby tylko dla obcowania z absolutem w postaci *Koncertu* Schumanna z Lipattim czy *Jeux d'eau* Ravela pod palcami Casadesusa.

Jacek Krzakała



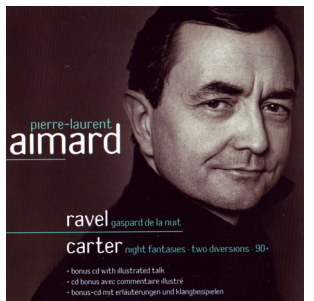
Ariel Ramirez – Misa Criolla, Navidad Nuestra; Guido Haazen – Misa Luba
Christal Rheams, alt; Manuel Melendez, tenor; José Sacin, tenor; Pablo Talamante, tenor
 The Choral Arts Society of Washington
 Joseph Holt
 Naxos 8. 557542 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 56'47" • dyst.: CMD Opole
 ☆☆☆

Na niniejszej płycie zatytułowanej *Celebrating Sacred Rhythms* znalazły się dzieła Ariela Ramireza oraz Ojca Guido Haazena. Pierwszą kompozycję stanowi *Na-*

vidad Nuestra Ramireza z 1964 r. Ten nieskomplikowany utwór prezentujący szeroki wachlarz rytmów i wzorców melodycznych Ameryki Łacińskiej w sześciu scenach przedstawia historię Narodzenia Pana. Z kolei *Misa Luba* (1958), jest opracowaniem cyklu mszalnego w języku łacińskim z wykorzystaniem improwizacji opartych na tradycyjnych melodiach i rytmach z Konga – dokonanych przez misjonarza Guido Haazena. Jedyne instrumentarium w tym utworze stanowią instrumenty perkusyjne, w tym afrykańskie: djembe, konga czy ngoma drum. Ostinato rytmiczne jest podstawą na tle której głośny męskie dialogują z żeńskimi. Ostatnie dzieło na płycie to bodaj najbardziej znany utwór Ramireza – *Misa Criolla*, napisana w roku 1964 (po dekrete Soboru Watykańskiego II zezwalającym na odprawianie nabożeństw w językach narodowych). Kompozycja ta to połączenie muzyki Ameryki Łacińskiej z muzyką europejską, zestawienie tradycyjnych elementów liturgicznych z folklorem Ameryki Południowej. Pomimo odrębności

każdej z części (odmienne rytmy charakterystyczne dla Boliwii, Argentyny czy Peru) utwór stanowi spójną i wzruszającą całość. Nagrania omawianej płyty dokonał *The Choral Arts Society of Washington* pod dyrekcją Josepha Holta. Trzeba przyznać, że ich wspólne wykonanie przemawia do słuchacza szczerze i bezpośrednio, artyści bowiem dążą do autentycznego dźwięku kładąc nacisk na wykorzystanie folklorystycznych barw kompozycji. Partie solowe zostały powierzzone śpiewakom o pochodzeniu południowo- lub latynoamerykańskim, którzy swoją interpretacją nadają nagraniu oryginalności. Zwraca uwagę charakterystyczna rytmiczność i melodyka, gra pomiędzy solistami i chórem. Płyta stanowi mieszankę pełną życia, energii i radości i modlitewnej refleksji. Mieszankę muzyki napisanej dla ludzi, ku chwale Boga. Warto posłuchać!

Łucja Sala



M. Ravel – Gaspard de la nuit; Elliott Carter – Night fantasies, Two diversions, 90+
 Pierre-Laurent Aimard, fortepian
 Warner Classics 2564 62160-2 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 59'00", 2CD
 ☆☆☆

Pomysł na tę płytę okazał się być strzałem w dziesiątkę. Powrót do przeszłości, choć niedosłownie. Retrospekcja obejmuje tu raczej ideę nokturnalności, wykorzystywania klawiszy fortepianu do celów nocnego koncertowania przy świecach. Gry lirycznej, ściszonej, gry na ucho.

Nokturnowe, romantyczne na-

piękny utwór bardzo dobrze, jak tu – szczególnie w wolnej introdukcji – brak mi trochę romantycznego rozmarzenia, rozciągnięcia czy też rozsnucia frazy, tak jak to np. dawno temu robił Karl Leister (DG). Rewelacyjnie natomiast został wykonany *IV Koncert klarnetowy e-moll* Spohra. Utwór ten, napisany – jak koncert Mozarta (w wersji klarnetowej) – na klarnet w stroju A, czaruje niskim, akasmitnym dźwiękiem, profuzją pięknych, romantycznych melodii, niebanalnych efektów fakturalnych (jak to u Spohra żywcem wziętych z techniki skrzypcowej), dla wykonawcy dość trudny, ale dający wiele satysfakcji. W porównaniu z innymi, nie tak licznymi dostępnymi wersjami, jak np. Ernsta Ottensamera (Naxos) czy nawet Karla Leistera (Orfeo) – ta wydaje mi się zdecydowanie najlepsza, przynajmniej jeśli idzie o wykonanie partii solowej. Kam nadaje pierwszej części wspaniały rys dramatyczny i znów uruchamia swe „wokalne” umiejętności – jak w słynnym *VIII Koncercie* skrzypcowym Spohra, kreuje tu prawdziwą „Gesangszene”. Znakomity jest też finał – piękne hiszpańskie, fandangowo-bolerowe rondo wreszcie zagrał ktoś z właściwym nerwem! Ponadto mamy tu zinstrumentowane przez Heinricha Bärmanna dwa *Koncertstücke* na klarnet i rżek basetyowy Mendelssohna – nieco zapomniane, a piękne, utwory wybitnego kompozytora, w pełni utrzymane w charakterystycznym idiomie jego muzyki. Wraz z grającym na niżej brzmiącym instrumencie Johannesem Peitzem, solistka współtworzy tu „kawalek” przyzwoitego, kameralnego muzykowania. Słabszą stroną nagrania jest prowadzona przez Georga Bühla radiowa orkiestra z Lipska – zespół najwyraźniej dość przeciętny, a do tego niezbyt tu klarownie nagrane, głuchawo porzmiewający na drugim planie. Takie wypchnięcie solistki przed sam mikrofon szczególnie psuje efekt w *Koncercie* Spohra, pełnym dialogów klarnetu z instrumentami orkiestry. Niestety są też kiksy, głównie waltorni, choć nie są to nagrania „live”. I za to rutynowe, dość bezbarwne granie odejmujemy jedną gwiazdkę, choć solistka zapracowała sobie na całą piątkę...

Marcin Zgliński

F. Chopin – Scherzo b-moll, Ballada f-moll; F. Liszt – Rapsodia hiszpańska; S. Prokofiew – Sonata nr 7
Konrad Skolarski, fortepian
Universal 987 540 8 • w. 2005, n. 2002 • DDD, 68'19" • dystr.: Universal Music Polska
☆☆☆☆

Z wielką uwagą wysłuchałem debiutanckiej płyty naszego rodzime-



go pianisty Konrada Skolarskiego. Jest on wychowankiem (podaje w kolejności) Marka Mizery, Joanny Kotowskiej, Jerzego Maciejewskiego, Janusza Olejniczaka, Pawła Giliłowa i obecnie Olgi Rusiny we wrocławskiej Akademii Muzycznej. Ma za sobą szereg konkursów pianistycznych z czego największym sukcesem było zajęcie pierwszego miejsca na III Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Piotra Czajkowskiego w Hiszpanii.

Na płycie znajdziemy dzieła bardzo zróżnicowane pod względem formalnym. Program jest naprawdę ciekawy. Chronologicznie według dat urodzin kompozytorów jako pierwszy zostaje przypomniany Fryderyk Chopin. Dwie wielkie formy *Scherzo b-moll* i *Ballada f-moll* reprezentują dojrzały styl w twórczości polskiego kompozytora. W wykonaniu Konrada Skolarskiego bardzo podoba mi się *Scherzo*. Pianista ukazuje dużą dawkę wirtuozerii w pierwszym temacie scherza, w drugim logicznie i naturalnie rozwija akcję melodyczno-harmoniczną utworu. *Ballada* wypadła zdecydowanie słabiej. Można by powiedzieć, że im bliżej końca tym jest gorzej. Z pewnością nie jest to spowodowane brakami technicznymi pianisty. Wydaje mi się, że zabrakło tu własnej oryginalnej wizji tego niezwykle obrazowego dzieła. Finał *Ballady* jest zbyt nerwowo i histerycznie, co psuje wizję całości.

W interesujący sposób Skolarski przedstawia perłę wśród utworów fortepianowych – *Rapsodię hiszpańską* Liszta. Zagrana jest z wielkim rozmachem i młodzieńczą pasją. Łatwo można odczuć, że pianista dobrze czuje się w repertuarze wielkiego Węgra. Pułapki techniczne zastawione w *Rapsodii* także nie stanowią problemu dla młodego artysty.

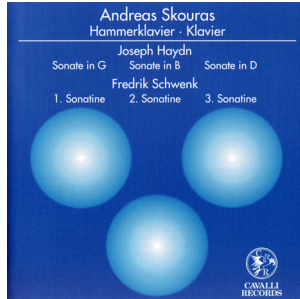
Centralną część płyty zajmują dwie *Etiudy-obrazy* i trzy *Preludia* Siergieja Rachmaninowa. Pianista kreuje Rachmaninowa zbyt natarczywie. Zbyt mało tu odcieni piano i pianissimo, forte natomiast jest zbyt płytkie. Słuchając *Preludium g-moll* op. 23 nr 5 jak i innych słychać wyraźny wpływ jednego z największych pianistów jakich wydała Ziemia – Światosława Richtera. Tego pianisty jednak nie da się w żaden sposób podrobić. U Richtera słychać wielopłaszczyznowość dynamiczną, selektywność i wielką precyzję. U Skolarskie-

go wszystko jest bardziej złane, jakby zamazane i przyćmione.

Jak napisane jest w książeczce dołączonej do płyty *VII Sonata* op. 83 Prokofiewa, Światosław Richter nauczył się w cztery dni. Wydaje mi się, że autorowi tekstu chodziło o *V Koncert* Prokofiewa, „z którym on sam nigdy nie mógł odnieść sukcesu”. To właśnie ten monstrualnie trudny utwór Richter opanowuje w cztery dni odnosząc triumf i dając początek legendzie (1941).

Zachęcam Państwa do zapoznania się z debiutancką płytą polskiego pianisty.

Przemysław Piekutowski



J. Haydn – Sonaty: G-dur, H-dur, D-dur; F. Schwenk – 3 Sonatiny
Andreas Skouras, fortepian i hammerklavier
Cavalli Records CCD 129 • w. 2005, n. • DDD, 66'07"
☆☆☆

Pianista i klawesynista grecki Andreas Skouras podjął się oryginalnego przedsięwzięcia nagrania sonat Haydna – tego przedstawiać nie trzeba, w towarzystwie *Sonatin* Fredrika Schwenka – monachijskiego kompozytora i historyka sztuki urodzonego w 1960 r. No cóż, pierwsze nasuwa się pytanie, co ma jeden wspólnego z drugim? Otóż w książeczce tłumaczy się sam pomysłodawca – Schwenk. Jak można się domyślać (jedynie to wszak rozsądne wytłumaczenie), kompozytor chciał wpisać się w tradycję powstawania gatunku. Nie zgłębiając zatem zasadności tych pragnień i pomijając ostateczną ocenę kompozycji przedstawionych na płycie – wszak sam kompozytorem nie jestem – spróbuję przedstawić niniejszą produkcję.

Mamy tu dwa instrumenty: stary – dla Haydna i nowy – dla Schwenka. Kompozycje obu przedstawione są na zmianę, trudno jednak dostrzec się jakichkolwiek analogii między sąsiadującymi utworami, co poddaje pod wątpliwą zasadność takiej ich prezentacji. Pianista jest mistrzem detali, a może raczej brzmień akustycznych instrumentu współczesnego, które bardzo zgrabnie wypływają spod jego palców. Niestety forma poszczególnych kompozycji rozmyna się nie tylko wewnątrz krót-

kich cykliów, ale nawet w obrębie jednego utworu. Jeśli chodzi o kreowanie pewnej rzeczywistości – scenarii muzycznej – jest znacznie lepiej, choć nie przekonująco, bo skąd i dlaczego pojawia się na tle *Zweite Sonatine* recytacja w języku niemieckim? Doprawdy nie wiem czy nie najlepsze są tu kompozycje, czy też pianista nie umie obronić wysublimowanej sztuki. Zresztą Skouras nie pozostawia po sobie również dobrego wrażenia interpretacjami sonat Haydna. Być może sam instrument nie ma zbyt pięknego brzmienia, ale ozdobniki, tryle i przebiegi gamowe w wykonaniu greka są twarde, kanciaste i pozabawione blasku. Ogólnie nagraniu brakuje głębi, a różnice dynamiczne brzmią niekiedy jak efekt pracy reżyserów dźwięku.

Każdy chwali swoje. Zgaduję, że ta realizacja na rynku niemieckim zostanie oceniona znacznie wyżej. Nam również nie jest obce wysokie ocenianie kultury ojczystej. Wielokrotnie byliśmy świadkami wychwalanych ponad miarę zwykłych i niewyróżniających się kompozycji polskich, tylko dlatego, że są nasze. Jest to jedna z tych mnożących się produkcji, w których przeciętny, nie wyróżniający się wykonawca (aczkolwiek wcale nie słaby), sięgając po mało znany materiał, szuka sposobu żeby zaistnieć na rynku, aby wypełnić małą lukę i zbieraczom, no i oczywiście tym, którzy ponad miarę cenią muzykę współczesną, a nie lubią historii. Tak, ci na pewno się nie zawiodą.



Michał Szulakowski
SPOOKY ACTION
Quartet for the end of time
Muse Eek MSK 128 • w. 2005, n. • DDD, 58'19"
☆☆☆

Spooky Action to zespół, który w wykonywanych kompozycjach stara się łączyć świat muzyki wielkich kompozytorów XX w. z jazzem – czy może raczej z szeroko pojętą muzyką rozrywkową. Na przedstawianej płycie muzycy tym razem zmierzali się z *Kwartetem na koniec czasu* Oliviera Messiana – utworem, który stanowi podwójne wyzwanie. Nie tylko ze

względów wykonawczych, lecz także z powodu mistycznej treści jaką w zamierzeniu kompozytora miał ze sobą nieść.

Pierwszą rzeczą, która zwraca uwagę podczas słuchania, jest urzekająca barwa i niezwykle brzmienie utworu uzyskane m.in. przez zastosowanie odmiennego instrumentarium. Kompozycja Messieiana w wykonaniu Spooky Action nabiera nowego charakteru – muzycy nawiązują do muzyki fusion, a nawet do rocka progresywnego. Możemy tu więc znaleźć pięknie zinstrumetnowane partie zagrane unisono, z charakterystyczną rockową gitarą i perkusją, które przywodzą na myśl twórczość takich artystów jak King Crimson czy Frank Zappa.

Kolejne przesłuchanie budzi jednak pewne wątpliwości co do wplecionych w zapisane części utworu improwizacji. Choć stanowią ciekawe, dość logiczne, znakomite pod względem technicznym wypełnienie, zastanawia jednak ich funkcja w całości utworu Messieiana. Trudno się oprzeć wrażeniu, że mimo wszystko zaburzają kształt kompozycji, ingerują w spójność dzieła. W ten sposób (być może niepotrzebnie) muzycy Spooky Action rezygnują z oddania mistycznej warstwy *Kwartetu na koniec czasu* i robią jednocześnie zdecydowany zwrot ku estetyce charakterystycznej dla rozrywki. Jest to szczególnie wyraźne w ostatniej części utworu, gdzie aranżacja przywodzi na myśl rzewną, rockową balladę.

Muzyka Messieiana w wykonaniu Spooky Action to przede wszystkim interesujące brzmienie, nowy koloryt, który muzycy nadali, i tak bardzo ciekawemu pod tym względem, utworowi tego kompozytora. Pod całością mogłoby się z pewnością podpisać giganci rocka progresywnego, co może być zaskakujące dla słuchaczy znających ten kwartet w „tradycyjnym” wykonaniu. Niestety, materiał ten nie opiera się krytyce, gdy weźmiemy pod uwagę, że *Kwartet na koniec czasu* miał nieść ze sobą także treści mistyczne – ten aspekt utworu został w tym wykonaniu zatracony. Jest to być może zarzut tym poważniejszy, że także w muzyce rozrywkowej istnieją pojęcia „improwizacji na temat”, czy doboru stylu. Może odbiór tej płyty za jakiś czas się zmieni (tak jak stało się np. w przypadku freejazzowych dokonaniach Coltrane’a), niestety teraz trudno ją ocenić bardzo wysoko, mimo sympatii, którą żywi dla pomysłów Spooky Action.

Paweł Barszczewicz



A CRIOLLA CELEBRATION and an African Mass

The Jerusalem a Cappella Singers
Judith Axelrod, dyrygent
The Phoenix Ensemble
Myrna Herzog, dyrygent
 Timeless Recordings 200503 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 53'27"

☆

Powiem krótko. Ta płyta wydana została bez wyraźnego celu. To znaczy: cel ten jest dla zwykłego odbiorcy całkowicie nieczytelny. Krążek stanowi bowiem zapis największych „hitów” spośród kompozycji wykonanych w 2004 r. podczas odbywającego się w okolicach Jeruzolimy festiwalu The Abu Gosh Vocal Music Festival, którego zadaniem jest promowanie rodzimych (izraelskich) twórców i wykonawców.

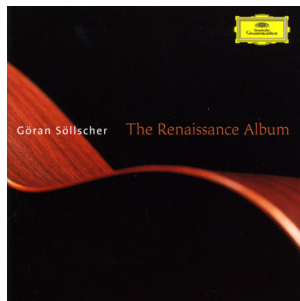
Wszystko byłoby w porządku, gdyby nie dobór repertuaru na płytę, który jest raczej przypadkowy. W grupie zaprezentowanych kompozycji niemożliwe jest wskazanie jakiejś przewodniej idei wiążącej je w logiczny, celowy program. Żeby nie być gołosłowną: mamy tu obok siebie zarówno kompozycje boliwijskiego baroku, jak i dwie pieśni traktujące o walkach byków, a także części mszalne cykli hiszpańskich, pieśni gospel, fugę chóralną Glenna Goulda i folkową w charakterze *Msze Afrykańską* Normana Luboffa. Nie dość zatem, że przypadkowo zebrane kompozycje nie niezwiązanym z festiwalem słuchaczom nie mówią, to jeszcze jakość ich nagrania pozostawia wiele do życzenia.

Idea przewodnią izraelskiej firmy Timeless Recordings jest nagrywanie koncertów muzyki poważnej i jazzowej w ich wersji „live”, bez większej ingerencji specjalistycznej aparatury i technik reżyserkich. Samo założenie nie jest z zasady złe, koncerty nagrywane na żywo mają inny charakter niż te dopieszczane w studiu nagraniowym, przekazują choć w części atmosferę zarejestrowanego wydarzenia. W przypadku jednak płyty *A Criolla Celebration...* „naturalność” tego zapisu warto byłoby jednak nieco podrasować. W wielu przypadkach nie słychać partii solowych (zwłaszcza w umieszczonych jako pierwszych XVII-wiecznych utworach pochodzących z okolic La Plata w Boliwii), a zespół towarzyszący solistom i chórowi brzmi wielokrot-

nie jak zestaw instrumentów grających na raz a nie jak orkiestra, która przekazuje odbiorcy ważne treści. Nie ma mowy o wyrazistych planach dźwiękowych, w *Lanchas para bailar* wyraźnie wyczuwalne dialogowanie instrumentów jest całkowicie nieczytelne, wszystkie wysiłki frazowania i stosowania dynamiki giną w mrokach totalnego hałasu rodem ze studni. Tak więc bulgoczą muzycy w mniejszej lub większej obsadzie, intrygujący sopran Tehili Nini Goldstein często przytłoczony zostaje wybijającym się na plan pierwszy dźwiękiem werbla lub bębnow. Najlepiej w ogólnym rozrachunku wypadają te części, w których mamy do czynienia z większą obsadą: solistami i chórem przy akompaniamencie zespołu instrumentalnego.

Jaką więc wartość posiada to nagranie? Stanowi ono niewątpliwie pamiątkę dla uczestników wspomnianego festiwalu, którego koncerty utrwała. Służy w takim razie głównie sytuacji z serii: „Czy pamiętasz?...”. Poza jednak rolę wydawnictwa okazjonalnego, melomanom nieuczestniczącym w Abu Gosh Festivalu niczego nie przekazuje. Dlatego istotnego. Dlatego nie zachęcam. Jedyni godni uwagi są na tej płycie izraelscy artyści. Reszta jest milczeniem...

Agnieszka Okupaska



THE RENAISSANCE ALBUM

utwory: Mudarray, Milano, Dowlanda, Narvaeza, etc.

Göran Söllscher; lutnia
 Deutsche Grammophon 477 5726 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 65'17" • dystr.: Universal Music Polska
 ☆☆☆☆

Oryginalne przedsięwzięcie Söllschera, jednych tylko dziwi, innych zachwyca, niektórych drażni. Wielość nagrań na instrumentach z epoki, pozwala zbyt łatwo odrzucić płyty „eksperymenty”, które sprzeciwiają się trendom wykonawczym. Wzajemnie się ślepe zaułki, uznając za jedynie słuszny konkretny nurt interpretatorski. Zamykają sobie nowe drogi, utrudniają wykrystalizowanie własnego stylu we współtworzeniu dzieła. Jedni promują grę tylko na instrumentach z epoki, jeszcze inni wyłącznie na współczesnych. Wewnątrz każdej grupy pojawiają się obrońcy konkretnych stylów gry,

zwolennicy pewnych schematów i artyści „wyzwoleni” – ale w granicach rozsądku. Okazuje się, że większość z nich wpada w magmę nijakości. Niniejsza płyta dowodzi, że wyrwanie się schematom pozwala stworzyć kreację artystyczną wyjątkowej jakości.

Muzyka lutniowa doby renesansu zagrana na gitarze? Czemu nie, skoro w taki świat wprowadza słuchacza Söllscher? Zresztą ucho łatwiej przyzwyczaja się do brzmienia gitarowego – głębszego niż lutnia w rejestrze niskim i nieco bardziej dźwięczące w średnicy. Oczywiście pod palcami Söllschera ożywa instrument rzadki – przygotowany do wykonywania renesansowego repertuaru lutniowego (jedenaście strun – pięć basowych – strojonych diatonicznie i sześć wiolinowych, strojonych na wzór renesansowej lutni). Wykonawca poświęcił płytę pamięci swojego mistrza – szwedzkiego pedagoga Per-Olofa Johnssona, którego zainteresowania związane były z adaptacją muzyki dawnej na gitarę.

Oczywiście jest to nagranie nie dla wszystkich, bo nie każdy lubi eksperymenty nawet tak smakowicie podane. Kultura muzyczna, wrażliwość, prostota i piękno; wirtuozeria podporządkowana logice, swoboda poddana regułom. Niezwykła równowaga formalna, niekiedy może zbyt akademicka, napawa spokojem. Ale zapewne nie każdy zechce uczestniczyć w tej uczcie – w tym odpoczynku.... a szkoda.

Michał Szulakowski



ULTIMA ARDITTO VOL. 1

Berstad • Ness • Kahrs • Wallin
Arditto Quartet
 Aurora ACD 5035 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 77'43"
 ☆☆☆☆

Na najnowszym krążku znanego kwartetu możemy usłyszeć część tych utworów, które zespół wykonywał podczas Festiwalu Ultimo w Oslo. Założony w 1974 r. – jeszcze podczas studiów, przez skrzypka Irvina Arditti – kwartet, jest jednym z najślawniejszych zespołów, które niemal całkowicie poświęciły się wykonywaniu muzyki współczesnej.

W utworze *Toreuma* Ragnhilda Berstada smyczkowanie odgrywa ważną rolę. Cały materiał muzyczny jest oparty na dźwiękach granych smyczkiem. Sama nazwa z łaciny

oznacza „wytke dzieła, płaskorzeźba” a w muzyce jest przenośnią ornamentu stylu muzyki. Ornamenty są wywyższone i stanowią istotną treść muzyki. Ten utwór zespołu wykonał po raz pierwszy podczas Festiwalu w 1999 r.

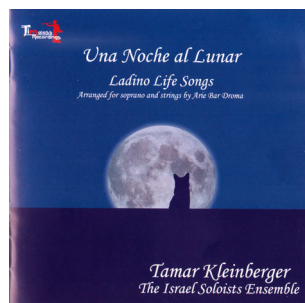
Beware of Darkness Jona Oivinda Nessa jest poświęcone wydarzeniom z 11 września. „Referując ten dzień miałem na myśli przede wszystkim jego nic nie znaczące odbicie w 2002 r. – mówi kompozytor. – Wyobraziłem sobie ten dzień w 2010 r.! Nie mogę przemilczeć faktu, że ta data i jej reperkusje pojawiają się wśród małych, pojedynczych, z pozoru nic nie znaczących zdarzeń”.

Podstawą *Ein Haich um nichts* Svena Lydera Kahrsa jest zmienność, która oddziałuje na nasze odczuwanie czasu i nadaje sens temu, co dzieje się w danej chwili. Sam tytuł został zaczerpnięty z *Sonetu Orfeusza* Reinera Marii Rilkego.

Phonotope 1 Rolfa Wallina opiera się na przypadkowości. I choć tytuł nawiązuje do zagadnień związanych z ekologią, to słychać w kompozycji silne elementy kultury chińskiej. Stąd całość podzielona jest na pięć części: żywiołów: drewno, metal, woda, ogień i ziemia. Oznaczają one pięć elementów tradycyjnego chińskiego myślenia. Każda z części zaczyna się krótkim komputerowym wstępem, potem następuje część instrumentalna grana przez kwartet z instrumentami elektronicznymi, natomiast w zakończeniu słyszymy tylko kwartet solo.

Cały krążek stanowi interesujący przegląd nowej muzyki, wykonywanej podczas Festiwalu w Oslo. Czekam już na kolejne części, z niezwykłą i mało znaną muzyką w tak znakomitym wykonaniu. Płyta nagrana bardzo dobrze, dźwięk jest jasny i klarowny.

Angelika Przeździek



**UNA NOCHE AL LUNAR
LADINO LIFE SONGS**

Tamar Kleinberger, sopran
The Israel Soloists Ensemble
Timeless Recordings 200502 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 44'30"
☆☆☆☆☆

Prezentowane na płycie pieśni ladino mają swoje korzenie w kulturze hiszpańskich Żydów – kulturze, w której przekazywane były z pokole-

nia na pokolenie. Ta niezwykła odrębność utrzymała swoją niezależność, mimo nieustannych interakcji z lokalnymi, nie żydowskimi kulturami. Pieśni te dzielą się na dwie podstawowe grupy: romanse i cantigas, czyli utwory związane z cyklem życiowym, do których należą także nowoczesne pieśni liryczne. Pieśni opowiadające o życiu są związane z tradycją rodzinną i towarzyszyły Żydom przez całe ich życie. Wśród nich znajdziemy utwory śpiewane przy narodzeniu, obrzezaniu, kołysanki, pieśni na barmicwach i towarzyszące ceremonii ślubnej, a także żałobne i elegie.

Na płycie *Una Noche al Lunar* znajdziemy siedem pieśni weselnych, z których sześć pochodzi z tradycji hiszpańskojęzycznej wspólnoty marokańskiej. Cały repertuar zawarty na krążku posiada swój nieodparty urok, piękno i głębię. Większość z utworów opowiada o miłości, a wszystkie są głęboko zakorzenione w tradycji śródziemnomorskiej. Spośród wszystkich pieśni dwie są czysto instrumentalne. Krążek pokazuje niezwykłą urodę tej mało znanej tradycji pieśni, będącej wynikiem spotkania się dwóch tak różnych i odmiennych kultur.

Urokliwe linie melodyczne i skomplikowana rytmika w utworach tanecznych odpowiadają liryczne pieśni żydowskich i rytmicze tańców hiszpańskich. Niezwykle sugestywnie zaprezentowała te utwory Tamar Kleiberger, utalentowana śpiewaczka urodzona w Izraelu w 1973 r. Towarzyszy jej zespół Izraelskich Solistów. Wszystkie utwory zaaranżował Arie Bar Droma, urodzony na Ukrainie altowiolista, skrzypek, kompozytor i aranżer, który w 1965 r. wraz z rodziną wyemigrował do Izraela. Płyta dla wszystkich, uroczę dźwięki tych pieśni znakomicie poprawiają humor i dodają otuchy.

Angelika Przeździek



VIOLONCHELO ESPAÑOL
utwory: Cassadó, Głazurowa, Albéniza, Granadosa, de Falli, Borodina, Szczedrina

Yuli Turovsky, wiolonczela i dyrygent
I Musici de Montréal
Analekta AN 2 9897 • w. 2005, n. 2005 • DDD, 59'32"
☆☆☆☆☆

Yuli Turovsky – znakomity wiolonczelista; absolwent Konserwatorium im. Czajkowskiego w klasie Galiny Kozolupovej, członek Moskiewskiej Orkiestry Kameralnej, założyciel Borodine Trio oraz zespołu I Musici de Montreal (1983) i wreszcie wykładowca na uniwersytecie w Montrealu (Faculté de musique of l'Université de Montréal). Jego dorobek artystyczny (nagrany na ponad 80 krążkach) ukazuje całą paletę różnorodnych inspiracji. Tym razem, przy współdziałaniu muzycznej piętastki I Musici oraz powszechnie znanego powiedzenia (które tym razem z przymroźeniem oka), że czasem lepszy jest niedosyt niż przesyt... Coż, muzycy chcieli dobrze i to słychać. Starali się na nowo wskrzesić hiszpańskiego ducha. Samo chcenie tym razem jednak nie wystarczyło.

Hiszpania od zarania dziejów była atrakcyjnym centrum życia artystycznego dla ludzi sztuki. Jej tradycja muzyczna sięga XII w., kiedy to w klasztorach w Santiago de Compostella (zresztą wespół z St. Martial w Limoges) formował się kształt muzyki polifonicznej. 400 lat później rozwijał ją m.in.: de Morales, Guerrero a także Luis de Victoria. Niniejsza płyta to kompilacja pomysłów „siedmiu wspaniałych” przełomu XIX i XX w. (czterech rdzennych: Cassadó, Albéniz, Granados, de Falla i tych ognistych z zamilowania: Głazurow, Borodin i Shchedrin). Mieszanka istic wybuchowa... taka przynajmniej z założenia być powinna. Bogactwo ekspresji (*Requiebro* Gaspara Cassadó contra *Intermezzo* Granadosa), wirtuozerii (dowcipna *Malaguena* Albéniza przede wszystkim), żarliwych rytmów, uniesień i namiętności. Prym wiedzy niezastąpiony Manuel de Falla w cyklu *Seven Spanish Folksong* i ognistym tańcu mającym miejsce w trakcie egzorcyzmów – *Ritual Fire Dance*. Nie mniejsze emocje wzbudza też kompozytor rosyjscy, przede wszystkim Głazurow i jego *Serenada Hiszpańska* z 1887 r. – jedna z dwóch miniatur na wiolonczelę i fortepian op. 20. Tu muzycy pokazali i wprawdziwi klasę i wyeksponowali czynnik dramatyczny subtelnie i z wyczuciem. Jedną z lepszych interpretacji na płycie (wydaje się nieco oddalona od ducha hiszpańskiego, ale inaczej nie chcę już jej słyszeć).

Brawa dla wszechstronnego pod względem repertuaru (od baroku począwszy) zespołu I Musici de Montréal. Były nagrania (44 wydane płyty), nagrody (m.in.: płyta roku 1998, najlepsza płyta muzyki współczesnej – Górecki, Schnittke, Pärt), koncerty na najznamienitszych estradach. To oblige. To też słychać. W wykonaniach jawi się kilka wyrazistych cech; emocje, wspomniana chęć rzucenia się w wir namiętności, podkreślanie kontrastów wyrazowych, rytmów i eksponowanie czynnika dramatycznego. Krystaliczna barwa

dźwięku wiolonczeli idealnie pasuje do ukazywania niuansów wyrazowych, zaś orkiestra współtworzy muzykę, imponując dbałością o dotrzymanie fraz i poprawnością intonacyjną. Skład więc wspomniany niedosyt?

Zaskoczył mnie w trakcie pierwszego przesłuchiwania płyty. Przy następnych było już nieco lepiej (wszakże do wszystkiego w jakimś sensie można się przyzwyczaić), lecz smak lekkiej goryczy pozostał. Biorąc pod uwagę wykonanie to w zasadzie nie można narzekać. Wszystko jest wygrane, dotrzymane i dopracowane. Brakuje jednak interpretacji. Brakuje jej, gdyż aranżacje niektórych kompozycji (tu ukłon w stronę skrzypaczki Madeleine Messier) nie zniewały pomysłami (czyli kipią monotonią). To zabija inwencji i radość z wykonywania nawet takich ognistych kompozycji.

Płyta nadaje się na spokojne wieczory, zwłaszcza jako muzyczny dodatek (w tle) dla dobrej książki.

Katarzyna Musiał

Prokofiew – Piotruś i wilk
Saint-Saëns – Karnawał zwierząt
Polska Filharmonia Kameralna, Sopot; Wojciech Rajski, dyrygent
Krzysztof Gordon, narrator
Tacet 114 • w. 2004, n. 2002/3 • DDD, 72'01" • dystr.: CCD.PL
☆☆☆☆☆

Płyta już „na wejściu” wzbudza we mnie pozytywne uczucia, gdyż niewiele nagrań kieruje się do młodszych dzieci. Tutaj adresat określony jest przede wszystkim przez dobór komentarza.

Piotruś i wilk Sergiusza Prokofiewa to utwór napisany z myślą o najmłodszych słuchaczach, a jego cel edukacyjny realizuje się w prezentacji poszczególnych instrumentów orkiestry oraz kształceniu pamięci muzycznej – postaci z baśni staroruskiej o Piotrusiu i wilku kompozytor obdarzył tematami muzycznymi, które rozbrzmiewają przy każdym pojawieniu się czy to ludzkiego, czy to zwierzęcego bohatera w trakcie akcji. Utwór ten wymaga narratora, który na początku prezentuje realizujące poszczególne postacie instrumenty, a potem dopowiada całą historię. W omawianym nagraniu partię narratorki powierzono starej sowie (Krzysztof Gordon), która na dodatek jawi się jako inspiratorka podjętej przez Prokofiewa kompozycji. Polska Filharmonia Kameralna kierowana przez Wojciecha Rajskego brzmi dobrze, znakomicie prezentując się instrumenty solowe, zwłaszcza flet, całość zagrana jest przekonująco, z odpowiednią dozą dramaturgii.

Karnawał zwierząt Saint-Saënsa powstał jako rodzaj pastiszu przy okazji karnawału w 1886 r. Za życia au-

tora została zrealizowanym w całości tylko dwa razy, a później objęty zakazem wykonywania, gdyż kompozytor obawiał się, że tańczący walca słoń lub „fikający kankana inaczej”, czyli z właściwym sobie flegmatycznym temperamentem żółw, nie przystają do opinii poważnego twórcy. Tylko *Łabędź*, swoją drogą najpiękniejsza z wchodzących w skład *Karnawału* miniatur, został opublikowany za życia i przyniósł francuskiemu twórcy ogromną popularność.

Utwór Saint-Saënsa bardzo chętnie słuchany jest przez najmłodszych, ilustracyjność muzyki inspirowała wyobraźnię, a czas trwania miniatur odpowiada umiejętnościom percepcyj-

nym nawet bardzo małych odbiorców. Połączenie między dwoma utworami stanowi chyba specjalnie stworzona na potrzeby tej płyty miniatura Jensa Josefa *Szykowanie kostiumów*, w której w sposób dość zabawny mieszają się tematy muzyczne z kompozycji Prokofiewa i Saint-Saënsa: melodia Piotrusiowego kota przechodzi w kamawałowemu lwa, skamieniałości z *Karnawału* połączone z tematem dziadka z *Piotrusia*. W omawianym nagraniu oba dzieła łączy jeszcze postać starej sowy, gdyż w zamysle Christopa Ulricha, autora komentarza, *Karnawał zwierząt* został napisany przez Saint-Saënsa na okazję uroczystej zabawy po schwyтaniu

Piotrusiowego wilka. Pomysł to dosyć osobliwy i sprzeczny z chronologią powstania utworów, a przede wszystkim nijak mający się do oryginału, ale z drugiej strony może warto byłoby zapytać dzieci, co sądzą o myśliwych przebranych za koguty i kury, królikach udających dzikie osły, starej sowie wcielającej się w postać słońca, czy Piotrusiu latającym balonem w kształcie ryby. Niewątpliwym plusem komentarza jest zwrócenie uwagi na taniec wykorzystany w miniaturze *Żółwie* (na początku orkiestra zaczyna grać kankana szybko, ale zwalnia po uwagach Piotrusia, że przecież żółw nie nadaje w taki tempie), czy zachęta do samodzielnego

odgadywania, jakie zwierzę kryje się za osobistościami z długimi uszami.

W prezentowanym nagraniu *Karnawału*, najczęściej wykonywanym w wersji orkiestrowej, wrócono do kameralnego oryginału. Nadało to wykonaniu przejrzystości, pozwoliło usłyszeć niewidoczne w innych realizacjach niuanse. Może tylko czasem przydałoby się więcej poczucia humoru (pianiści). Dodatkowo nagranie jest fantastyczne pod względem technicznym.

Myślę, że zarówno dzieci, jak i dorośli koneserzy, znajdą na tej płycie coś dla siebie.

Beata Michalak

Wytwórnice 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	2	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. Poczтовая 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 Giuliano Carmignola Andrea Marcon Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 VIII 2006 r. nadesłane na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania weźmie udział w losowaniu 10 albumów Giuliano Carmignoli i Andrea Marcona firmy Universal. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w październiku 2006 r.

1. Z jakich lat pochodzą koncerty Vivaldiego nagrane na płycie przez Carmignolę?
2. Gdzie urodził się Andrea Marcon?
3. W którym roku Carmignola wygrał Konkurs im. Paganiniego w Genui?

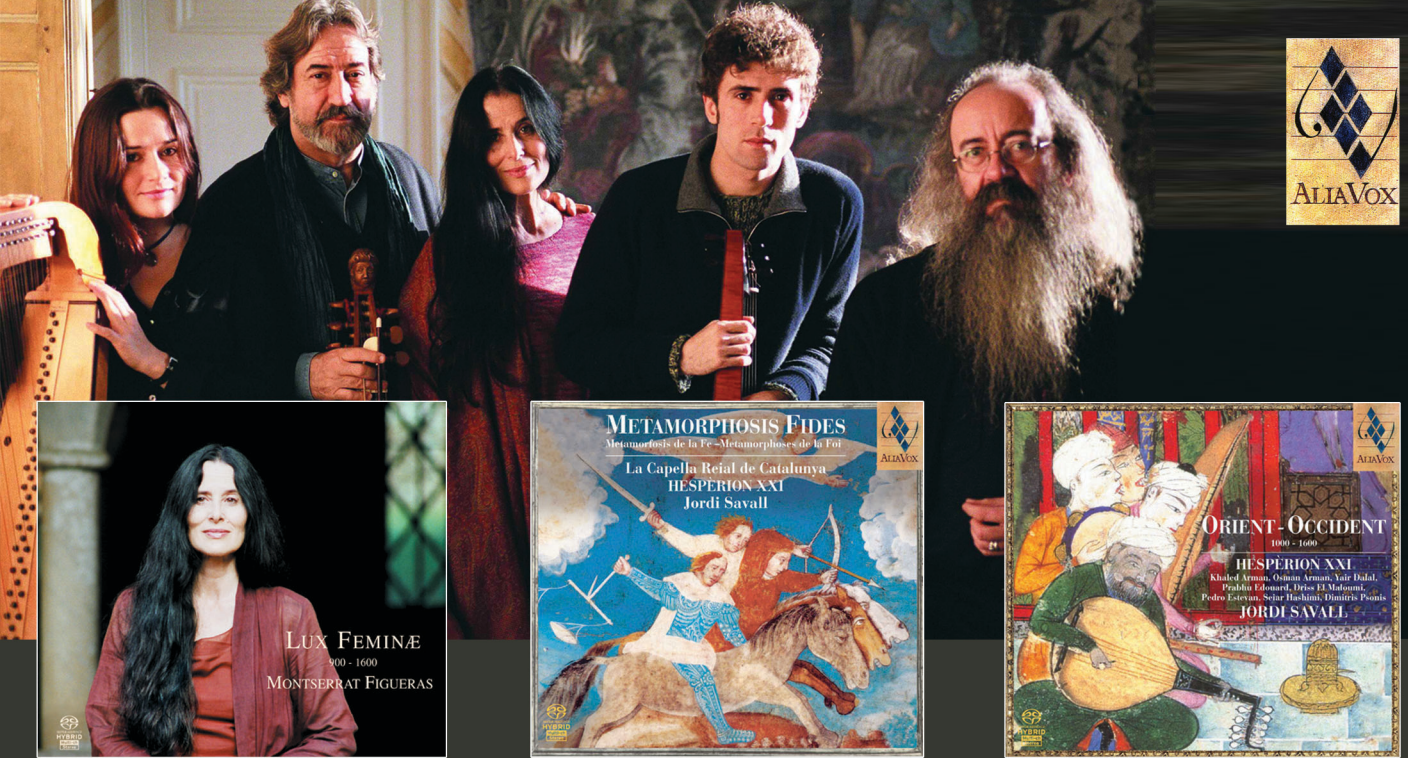


Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Sophie Solomon – Universal Music Polska

lista laureatów:

Anna Baczewska, Lublin; Stefan Czekaj, Warszawa; Janina Dębska, Kraków; Janusz Iodkiewicz, Wrocław; Mateusz Kamiński, Warszawa; Robert Malec, Kraków; Antoni Nadolny, Wołomin; Jan Rybak, Konin; Anna Szczęsna, Warszawa; Miłosz Zadrożny, Gdańsk

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

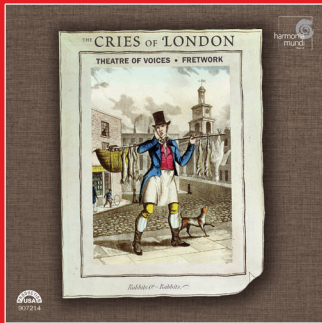


Alia Vox AVSA 9847

Alia Vox AV 9849 – CD + katalog

Alia Vox AVSA 9848/AV 9848

Nowe nagrania płytowe



Harmonia Mundi HMU 907214/HMU 807214



Harmonia Mundi HMC 901919



Harmonia Mundi HMC 901889



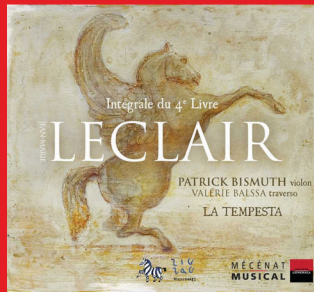
Eloquentia EL 0603



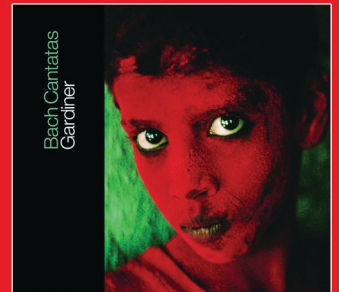
Zig Zag Territoires ZTT 060601



Zig Zag Territoires ZTT 060502



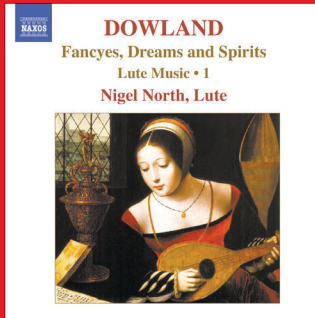
Zig Zag Territoires ZTT 060401.3



Soli Deo Gloria SDG 121



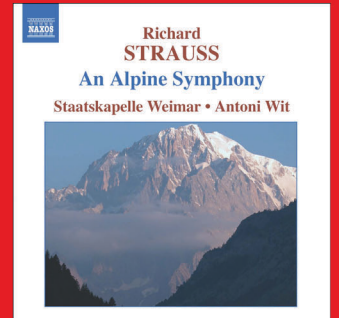
Naxos 8.559451



Naxos 8.557586



Naxos 8.557635-36



Naxos 8.557811

Vivaldi X 2



ANTONIO VIVALDI (1678–1741)

Koncerty na skrzypce, smyczki i continuo:
g-moll, RV 331 • D-dur, RV 217 • C-dur, RV 190
g-moll, RV 325 • G-dur, RV 303

GIULIANO CARMIGNOLA, skrzypce
VENICE BAROQUE ORCHESTRA
ANDREA MARCON, dyrygent

Patronat medialny



CD 477 600-5

www.deutschegrammophon.com/carmignola-vbo-vivaldi

VIVALDI VENICE BAROQUE ORCHESTRA ANDREA MARCON



ANTONIO VIVALDI (1678–1741)

Koncerty i sinfonie na smyczki

Venice Baroque Orchestra
ANDREA MARCON, dyrygent

CD 474 509-2

www.deutschegrammophon.com/marcon-vbo-vivaldi